HAL
open science

La fortune littéraire de Louis Hémon

Cécile Beaudouin

To cite this version:

Cécile Beaudouin. La fortune littéraire de Louis Hémon. Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2022. Français. NNT : 2022BRES0072 . tel-04092714

HAL Id: tel-04092714

https://theses.hal.science/tel-04092714

Submitted on 9 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UBO Université de Bretagne Occidentale

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE
DE BRETAGNE OCCIDENTALE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Langue, littératures françaises, littératures francophones*

Par
Cécile BEAUDOUIN

La fortune littéraire de Louis Hémon

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 28/10/22
Unité de recherche : UR 4249 Héritage et Création dans le Texte et l'Image

Rapporteurs avant soutenance :

Lucie ROBERT	Professeure émérite, Université du Québec à Montréal – MONTREAL, CANADA
Michael RINN	Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale - BREST

Composition du Jury :

Président :	Pierre-Jean DUFIEF	Professeur émérite des universités, Université Paris Nanterre – NANTERRE
Examinateurs :	Lucie ROBERT	Professeure émérite, Université du Québec à Montréal – MONTREAL, CANADA
	Michael RINN	Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale - BREST
	Geneviève CHOVRELAT-PECHOUX	Professeure agrégée, IUT de Belfort – Université de Franche-Comté - BELFORT
Dir. de thèse :	Yann MORTELETTE	Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale - BREST

Cécile BEAUDOUIN

La Fortune littéraire de Louis Hémon

2022

À notre ami Régis

Remerciements

La découverte de Louis Hémon et de son œuvre a été déterminante pour moi, autant dans ma vie professionnelle que personnelle. Pour cela, je remercie très chaleureusement mon directeur de thèse, le Pr. Yann Mortelette. Tout au long de ces sept années de recherches, il m'a accompagnée avec diligence et bienveillance. Au milieu des questions de travail, il n'a jamais oublié de me demander comment j'allais. Sa confiance sans faille m'a été un soutien inestimable.

Je remercie également celles et ceux qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse et de me faire bénéficier de leurs conseils : Geneviève Chovrelat-Péchoux, Lucie Robert, Pierre-Jean Dufief et Michael Rinn. C'est un honneur d'être lue et évaluée par des spécialistes de leurs disciplines et domaines respectifs. Je suis particulièrement heureuse de la présence de Geneviève Chovrelat-Péchoux, dont je lis les travaux sur Hémon depuis mes débuts, toujours avec autant de plaisir.

Ce travail est tributaire des chercheuses et des chercheurs qui m'ont précédée, au Québec comme en France, dans l'étude de Louis Hémon et de son œuvre. Nicole Deschamps et Aurélien Boivin, avec l'analyse du mythe de *Maria Chapdelaine* et l'édition des *Œuvres complètes*, ont posé les jalons essentiels à cette thèse. Gilbert Lévesque, fondateur du Musée Louis-Hémon, nous a beaucoup aidée lors de notre master et continue d'œuvrer inlassablement pour la postérité de l'écrivain.

Je souhaite aussi remercier plusieurs personnes dont l'aide a été essentielle à la rédaction de ma thèse. Marie-Thérèse de Rodellec m'a ouvert ses archives dès 2015, a suivi mes avancées avec intérêt et a toujours été de la plus grande gentillesse. J'ai eu la chance de pouvoir voyager au Québec et d'y rencontrer le réalisateur Sébastien Pilote, l'universitaire Thomas Carrier-Lafleur et l'autrice Marcelle Racine, grands lecteurs d'Hémon et de *Maria Chapdelaine*. Nos conversations m'ont été très précieuses. J'ai pu compter sur l'aide incroyable d'Astrid Kristoffersen pour la traduction d'articles de presse scandinave, ainsi que sur celle de Huw Edwards de la BBC pour la préface galloise de *Maria Chapdelaine.* Lors de ma visite des archives Henry Poulaille, j'ai été guidée par Jean-Paul Morel, dont la sympathie et les encouragements ne seront pas oubliés. Je

remercie enfin l'acteur et réalisateur Laurent Malet et le dramaturge Michel-Marc Bouchard, qui ont pris le temps d'échanger avec moi à distance et qui m'ont permis d'enrichir mon travail.

Je souhaite avoir un mot général de remerciement à l'attention des archivistes, des bibliothécaires et des secrétaires à l'Université de Bretagne occidentale, aux Bibliothèques et archives nationales de France et du Québec, au Musée Louis-Hémon, aux archives de l'Université de Montréal, aux archives de l'ENS Lyon, à la Bibliothèque universitaire de Beauvais : c'est aussi grâce à leur accompagnement qu'un travail universitaire peut voir le jour.

J'adresse toute ma gratitude à mes parents, ma famille et mes amis, qui ont supporté de bonne grâce mes dissertations sur Hémon et qui m'ont soutenue et aidée de toutes les façons possibles. Parmi eux, j'offre toute ma reconnaissance à ma grande sœur, Audrey Beaudouin. Elle est ma guide depuis toujours et le fut aussi à chaque étape de cette thèse, qui lui doit beaucoup.

Enfin, je te remercie, Pierre, pour ta relecture précieuse, ton écoute attentive et la solidité de l'affection dont tu m'entoures.

Liste des abréviations

BM : *Battling Malone, pugiliste,* avant-propos et postface de Chantal Bouchard, édition critique établie par Ghislaine Legendre et Chantal Bouchard, Montréal, Boréal, 1994.

CM : *Colin-Maillard,* Toulouse, Éditions Ombres, 1997.

MC : *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français,* texte établi par Ghislaine Legendre à partir du tapuscrit, avant-propos de Nicole Deschamps, Montréal, Boréal, 1988.

MR : *Monsieur Ripois et la Némésis*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1950.

OC : *Œuvres complètes*, éditées par Aurélien Boivin, Montréal, Guérin littérature, t. I : 1990, t. II : 1993, t. III : 1995.

AT : Alfred Ayotte et Victor Tremblay, *L'Aventure Louis Hémon*, Montréal, Fides, coll. Vies canadiennes, 1974.

BCL : David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis*, Montréal, Nota Bene, coll. Collection grise, 2019.

BP : Paul Bleton et Mario Poirier, *Le Vagabond stoïque, Louis Hémon*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

CP : Geneviève Chovrelat-Péchoux, *Louis Hémon. La Vie à écrire*, Leuven, Peeters, 2003.

DHV : Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, *Le Mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.

FC : Audrey Freeman-Campbell, *Le Canada de Louis Hémon ou sa destinée littéraire*, thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 1951.

MA : Allan McAndrew, *Louis Hémon, sa vie et son œuvre*, Paris, Jouve, 1936.

INTRODUCTION

Louis Hémon, cet illustre inconnu

« D'un écrivain et de son œuvre, on peut au moins savoir ceci : l'un et l'autre marchent ensemble dans le labyrinthe le plus parfait que l'on puisse imaginer, une longue route circulaire, où leur destination se confond avec leur origine : la solitude. »

(Mohamed Mbougar Sarr, *La Plus Secrète Mémoire des hommes*, 2021)

Un anticonformiste passionné de sport devient, à la faveur d'un roman, un écrivain célèbre et célébré comme le chantre des traditions françaises et du catholicisme. L'histoire commence avec une coïncidence parfaite entre un roman, un éditeur et une époque. De l'inconnu à la consécration, de l'auteur incapable de se faire publier aux millions d'exemplaires vendus partout dans le monde : ces paradoxes invitent à se pencher sur la fortune littéraire de Louis Hémon.

Au premier abord, le cas de Louis Hémon et de son roman *Maria Chapdelaine* semble correspondre au précepte : la réception fait l'œuvre. À la fin de la Première Guerre mondiale, le lectorat français développe un goût pour une littérature parfois sensationnelle mais toujours rassurante, avec une tendance antimoderne. Bernard Grasset, qui publie *Maria Chapdelaine* en 1921, en a conscience. Il va diriger toute sa publicité – dont la diversité et l'intensité sont inédites – vers le public catholique et rural. Le succès est phénoménal. On rend hommage aux Canadiens des tranchées. Le souvenir d'une France d'avant, d'avant la guerre mais aussi d'avant la loi sur la laïcité et d'avant les révolutions industrielles et politiques, donne à *Maria Chapdelaine* le soutien de la critique catholique et de la critique d'extrême droite, notamment celle de *L'Action française*, qui jouera un rôle moteur dans sa promotion.

Pourtant, ce ne sont pas exclusivement des facteurs extérieurs qui ont fait le succès de *Maria Chapdelaine*. C'est un texte plein de silences et de symboles, nécessairement soumis à l'interprétation. L'ironie de l'auteur ne fut jamais commentée – sauf pour l'accuser d'avoir voulu ridiculiser le Québec. Louis Hémon est mort en 1913 et n'a pas pu défendre son œuvre. Sa vie mystérieuse est en grande partie inconnue. Toutes les conditions sont réunies pour favoriser la naissance d'un mythe, analysé avec précision par Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine* (1980). Comme ils l'expriment, « tout se passe comme si ce texte n'existait pas. […] Récit qui se perpétue en marge de lui-même et de son histoire, *Maria Chapdelaine* est d'abord l'œuvre de ses lecteurs qui, à leur insu, l'inventent à leur façon[1]. »

Le mythe est multiple : aux Québécois, il chuchote que la colonisation serait une tâche facile et plaisante ; aux Français, il montre la survivance plus ou moins fantasmée d'une France d'avant la Révolution ; il propose un modèle de société parfaite qui n'existe que dans les esprits. La raison pour laquelle « *Maria Chapdelaine* rappelle déjà ces contes traditionnels dont on a oublié depuis longtemps la lettre », c'est que, « à force d'être racontés, traduits, interprétés, réécrits, [ils] ont acquis dans diverses conjonctures historiques la densité des mythes[2]». Les discours autour du roman d'Hémon – « roman-feuilleton, conférence, poème, sermon, thèse, slogan politique, article savant, éditorial, film, chanson, bande dessinée, adaptation radiophonique, pièce de théâtre, bulletin publicitaire[3]» – brouillent le paysage. Ce mythe est polymorphe, toujours changeant, international et durable, ce qui le rend difficile à saisir. L'entreprise de démythification est toujours périlleuse, car elle couple « deux méthodes également excessives : ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser ; ou bien à l'inverse, poser un réel *finalement* impénétrable, irréductible et dans ce cas, poétiser[4]». Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve l'assument : ils idéologisent. Leur postulat est affirmé dès l'avant-propos :

> Oui, nous sommes contre l'usage qui a été fait du récit de Louis Hémon. Voilà pourquoi c'est à la fois le texte et l'après-texte de notre légende nationale que nous voulons affranchir de la censure. Oui, la résignation suicidaire de Maria Chapdelaine nous paraît insupportable, mais plutôt que de nous empresser d'oublier ce chapitre de notre histoire, nous en provoquons le souvenir afin de nous en libérer[5].

Le vocabulaire choisi par les chercheurs est révélateur de leur entreprise : ils sont les héritiers de la Révolution tranquille et souhaitent se réapproprier un texte dont ils se sentent spoliés. Ils emploient

1. DHV, p. 9.
2. *Ibid.*, p. 8.
3. *Ibid.*, p. 8.
4. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1957, p. 233.
5. DHV, p. 11.

le terme de « mythe » pour qualifier le surplus de sens greffé à *Maria Chapdelaine* par les élites de l'Entre-deux-guerres.

Le mythe de Maria Chapdelaine se compose de différents mythèmes, évoqués par Nicole Deschamps puis repris par Annie Bourgoin dans son mémoire *L'Évolution du mythe de Maria Chapdelaine*[1]. L'héroïne, adolescente timide, devient une femme mûre, une future épouse et mère. Samuel Chapdelaine, aventurier peu dévoué à l'agriculture, est décrit comme le patriarche modèle. La critique exalte les voix entendues par Maria dans la clairière, qui ne sont pourtant pas la conclusion du roman. Elle célèbre aussi les valeurs traditionnelles – la foi catholique, la famille, l'héritage, la culture de la terre – qui s'allient à une forte tendance antimoderne : les avancées technologiques sont des dangers et non des moyens d'alléger la charge de travail ou de se divertir ; les villes sont des lieux de perdition. Ainsi, les endroits hostiles et potentiellement meurtriers décrits par Hémon deviennent accueillants et prospères[2]. Le récit est évoqué principalement par les mots « simple » et « simplicité », et sa fabrication est romancée : on s'émerveille qu'un tel roman soit né d'un inconnu que l'on décrit comme un vagabond.

Le terme de *mythe* peut également être utilisé pour désigner l'ensemble des créations autour de la personnalité et de la vie de Louis Hémon. En effet, sa discrétion et sa pudeur nous laissent une biographie lacunaire, dans laquelle de nombreux détails de son existence manquent : sa relation avec Lydia O'Kelly, la mère de sa fille, son quotidien à Londres, les vraies raisons de son départ au Canada... Sa jeunesse parisienne s'auréole de mystère. Sa mort à Chapleau est le carrefour de toutes les suppositions.

Quelle fut la véritable vie de Louis Hémon ? Il naît au 33 de la rue Voltaire à Brest, le 12 octobre 1880, dans une maison bourgeoise détruite pendant la Seconde Guerre mondiale. La famille déménage à Paris deux ans après sa naissance : Félix, son père, y a été tout récemment nommé professeur de lettres au lycée Henri IV et futur Inspecteur général des lettres. Louise, sa mère, née Le Breton, est aimante mais engoncée dans son rôle de dame de la bonne société. Félix, son grand frère, sera commissaire de la Marine. Marie, sa grande sœur, deviendra la gardienne de son œuvre.

Comme le souligne Geneviève Chovrelat-Péchoux, « tout prédestinait Louis Hémon à devenir écrivain[3]». On a souvent fait de *Maria Chapdelaine* l'unique éclair de génie surgi comme par enchantement d'un étrange vagabond. C'était oublier qu'Hémon est né dans une famille de

1. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de Maria Chapdelaine*, mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Rajotte, Université de Sherbrooke, 2006, p. 26-30.
2. Le mythe de Maria Chapdelaine est entrelacé à un autre mythe préexistant : celui de l'Amérique territoire vierge dont les Français seraient les « découvreurs », et qui serait lié à la glorification d'une « race » française idéalement résiliente et fidèle.
3. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », *Tangence*, n° 127, Université du Québec à Trois-Rivières et Rimouski, 2021, p. 150.

lettrés et qu'il a grandi au contact de ses oncles, tous auteurs de poésie, de textes historiques, d'essais ou de récits de voyage[1]. Les genres étaient variés, l'obsession était commune : écrire. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'Hémon ait développé la même passion. Son originalité vient du chemin qu'il a emprunté pour s'y épanouir.

Élève à Paris, d'abord au lycée Montaigne puis au lycée Louis-Le-Grand, Hémon préfère le sport aux études. Il fait partie de cette jeunesse qui s'intéresse aux grands événements sportifs[2], à rebours de l'intellectualisme de l'époque. Après son baccalauréat, Hémon entame des études de droit à la Sorbonne et souhaite entrer dans l'administration coloniale afin de voyager en Asie. Dans ce but, il apprend le vietnamien à l'Institut des langues orientales. Il fait son service militaire à Chartres du 15 novembre 1901 au 19 septembre 1902.

Son frère aîné Félix meurt en avril 1902 d'une fièvre typhoïde. Cet événement marque un tournant dans la vie de Louis Hémon, alors jeune homme fier et sûr de lui : « Hémon posait au dur. […] Un de ses amusements favoris était de piquer un couteau dans une table, entre deux doigts de sa main étendue et de s'amuser à restreindre de plus en plus l'espace entre ses doigts jusqu'à ce qu'il se soit fait une entaille. Il affectait d'être indifférent à tout, mais un jour, il a appris la mort de son frère ; et cette fois le masque est tombé et il a pleuré[3]. » Hémon réussit le concours de l'École coloniale en septembre 1902, mais il donne immédiatement sa démission. L'atmosphère familiale est étouffante, entre la tragédie de la mort de son frère et les projets de carrière et de mariage que ses parents nourrissent pour lui. Il part pour Oxford le 13 novembre 1902, avant de s'installer à Londres en décembre.

D'autres raisons l'ont sans doute poussé à partir. Si Marie Hémon a aimé dépeindre son frère en solitaire invétéré, nous savons qu'il eut à Paris des amis et des relations, ce dont témoigne sa correspondance. Yann Mortelette émet ainsi l'hypothèse d'une « histoire d'amour déçue, antérieure à son départ pour Londres et dont la nouvelle *La Belle que voilà* garde probablement le souvenir[4]». Cette peine amoureuse a peut-être contribué à son départ. 1902 est aussi une année très agitée politiquement en France : le 29 septembre, Zola décède dans son appartement parisien, intoxiqué par les fumées de sa cheminée. Si l'enquête de l'époque conclut à un accident, l'engagement de Zola en faveur du capitaine Dreyfus, injustement accusé de trahison, lui avait acquis de nombreux ennemis[5]. Hémon ne mentionne pas Dreyfus dans sa correspondance, mais on trouve trace de

1. À ce sujet, voir CP, p. 21-34.
2. Premiers championnats de France d'athlétisme en 1888, premiers internationaux de tennis en 1891, premiers championnats de rugby en 1892, premier championnat de football en 1894, premiers jeux olympiques en 1896 à Athènes, premier Tour de France cycliste et premiers championnats amateur de boxe anglaise à Paris en 1903.
3. Charles Chassé, « Un écrivain illustre mais inconnu », *L'Art et la Vie*, avril 1952, p. 6.
4. Yann Mortelette, « Louis Hémon, écrivain sportif », *Les Cahiers de l'Iroise*, n° 218, juillet-décembre 2014, p. 41.
5. Alain Pagès, spécialiste de Zola, a démontré que cette mort n'était pas accidentelle. Voir par exemple : https://www.lorientlejour.com/article/1185942/emile-zola-ses-arriere-petites-filles-accusent.html. Article consulté le

l'Affaire dans les lettres de son frère aîné[1]. Félix, qui voulait faire une carrière militaire, protège sa réputation et surveille ses fréquentations. Son jeune frère, allergique à l'obéissance aveugle, ne devait pas l'approuver.

Sans explicitement s'engager, Hémon prend ses distances. Il cite, dans la nouvelle *Jérôme*, le nom de Kipling, engagé en faveur de Dreyfus. Il publie ce récit et plusieurs autres textes dans *Le Vélo*, journal dreyfusard fondé par l'écrivain Pierre Giffard[2]. Ce dernier est, selon Geneviève Chovrelat-Péchoux, l'une des grandes influences d'Hémon. Mais le quotidien de Giffard fera bientôt faillite, concurrencé par *L'Auto*, journal du comte Jules-Albert de Dion financé par d'autres « industriels du cycle et de l'automobile qui n'ont pas supporté son franc soutien à Dreyfus[3]». Après une brève contribution au *Journal de l'automobile*, c'est pour *L'Auto* qu'Hémon écrira à partir du 12 février 1906 : il avait proposé sa nouvelle *La Conquête* à un concours d'écriture. Giffard lui-même rejoint *L'Auto* en 1910 : la querelle était apaisée. Hémon y collaborera jusqu'à sa mort en 1913, signant vingt-cinq récits dans ses colonnes.

Toujours est-il qu'Hémon ne parle ni de politique, ni de littérature, ni d'amour. Quand il écrit sur lui-même, seul le sport est son médiateur :

> Né à Brest – 12 octobre 1880 – naissance accompagnée d'aucun phénomène météorologique – venu à Paris à l'âge de deux ans – en chemin de fer (je n'étais pas encore sportif). Donne dès l'enfance des signes de combativité athlétique, assaillant à coups de pied dans les jambes les adversaires dont la taille, le poids et l'allonge m'interdisaient un jeu plus classique. – Jeunesse terne – dix ans d'externat dans un lycée noir – études sans éclat – toute combativité disparaît devant la lente oppression du thème grec. Baccalauréat – Faculté de droit – jours meilleurs – bicyclette – tous les jours de 5 à 7 heures du matin dans le Bois derrière tandem – Vélodrome – Bouhours, Michaël, Morin, Jacquelin – Initiation au sport ; puis football et course à pied au Racing – genou foulé onze fois – précautions – Escrime – salle Césari Vinet – atmosphère athlétique – MM. Strehly, Bally, Doyen, etc. – poids et haltères – aviron – Société Nautique – Basse-Seine – Sers la patrie – un an – Chartres – peloton très sportif – Hamond – Cagninacci – Chautemps – Schmidt – Devret – un an plus tard Londres – Polytechnic Boxing Club – London Rowing Club – Culture physique.
>
> Le reste est encore à venir. – Je pèse 62 kilos, 1m.68 – 1m.02 tour de poitrine – 35 de biceps. – Suis annamitologue (diplômé de Langues orientales), n'en tire aucun bénéfice mais un immense orgueil[4].

17/06/2022.

1. « Les professeurs de Brest me mettent dans une situation gênante, surtout Levy, professeur de mathématiques, il avait eu une histoire pour cause de religion avec des officiers, mais maintenant il a publiquement outragé l'armée et les officiers, m'a-t-on dit. Je crois que je vais être obligé de rompre complètement avec lui. Je n'ai pas été mêlé directement à ces histoires de duels. Seulement je m'étais mis à ne plus saluer les professeurs célibataires, spécialement le juif Levy (cousin de mon ancien camarade Bloch). » Lettre de Félix Hémon à sa mère, approximativement datée par Lydia Hémon de mai ou juin 1899. Archives Départementales du Finistère, 102 J 18.

2. Homme de lettres et sportif, Pierre Giffard (1853-1922) fut un pionnier de la presse sportive. Journaliste de métier, il fut également le fondateur de plusieurs compétitions toujours courues, comme le Paris-Brest, le Paris-Belfort ou le marathon de Paris. Engagé en politique en Normandie, il perdra deux élections législatives à cause des manœuvres du comte de Dion, son adversaire de toujours.

3. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », art. cit., p. 155.

4. Louis Hémon, « PEINT PAR LUI-MÊME », *Le Vélo*, 8 mai 1904, p. 1.

Le sport, l'humour, l'ironie, la brièveté : de nombreux traits distinctifs de l'écriture d'Hémon sont déjà présents dans ce portrait au style télégraphique. Transparaissent aussi son ennui des études (« lycée noir ») et sa persévérance face aux difficultés (« genou foulé onze fois »). Les énumérations des noms de ses coéquipiers et camarades de régiment prouvent à nouveau qu'Hémon n'était pas renfermé sur lui-même[1]. La conclusion rassemble le corps, décrit sans complaisance, et l'esprit : la mention de la langue annamite montre son ouverture et son anticonformisme. En 1904, l'optimisme est de mise : « Le reste est encore à venir. »

À Londres, Hémon vit de petits emplois sans parvenir à se passer de l'argent régulièrement envoyé par sa famille. Il prend peu à peu conscience d'une réalité sociale dont il avait été protégé. L'injustice le révolte. S'il habite plutôt dans des rues tranquilles[2], il travaille dans la City, aux portes de Whitechapel, quartier populaire de Londres, où la misère fait des ravages. Il a un bureau d'employé de commerce et propose des services de traduction et de vente à diverses entreprises. Pendant son temps libre, il se promène et il écrit. Il fait de la boxe, du canotage, de la musculation et du cross. Il assiste à des matchs de boxe dans la salle du Wonderland à Whitechapel, avec Jacques de Marsillac, ami de lycée retrouvé à Londres en 1908.

Inspiré à la fois par sa pratique sportive et par l'univers cosmopolite de Londres, Hémon écrit des chroniques, des nouvelles de plus en plus longues, puis des romans : *Colin-Maillard* en 1908, *Battling Malone, pugiliste* en 1909 et *Monsieur Ripois et la Némésis* en 1910. Il est particulièrement productif pour un écrivain obligé de travailler pour subvenir à ses besoins. Si ses articles sportifs trouvent presque toujours preneur, il n'en va pas de même pour ses autres récits. Ses tentatives pour publier la plupart de ses nouvelles et tous ses romans échouent : il ne joue guère le jeu du milieu de l'édition et vit en marge des cercles littéraires. Malgré tout, il s'affirme en améliorant son style. Dans cette France qui cherche une voie romanesque en dehors du réalisme et du naturalisme, Hémon laisse peu à peu transparaître, derrière ses qualités d'observateur et de conteur, une « petite musique[3]» personnelle, une sensibilité poétique et un goût pour la vie du peuple.

---

1. On peut se demander pourquoi ces nombreux amis n'ont guère pris la parole pour raconter « leur » Louis Hémon. Lydia Louis-Hémon nous donne un début de réponse dans ses notes en marge de son édition des *Lettres à sa famille* : beaucoup des amis de jeunesse d'Hémon sont morts pendant la Première Guerre mondiale.
2. Nous connaissons les quartiers de l'époque grâce au travail de Charles Booth. Ce précurseur de la sociologie publia entre 1889 et 1903 trois éditions en plusieurs volumes de son étude sur le peuple de Londres, *Life and Labour of the People*, chez la Macmillan Company (Londres). Dans cette étude figure une carte, ayant pour sources les archives des administrations de la ville, qui permet de constater, rue par rue, le type de population qui y habite et sa qualité de vie. La carte est consultable en ligne sur : http://phone.booth.lse.ac.uk/.
3. Jacques Ferron, préface à l'édition de *Colin-Maillard*, Montréal, Lux, 1974, p. viii.

Hémon rencontre Lydia O'Kelly dans une pension située au 46 rue Guilford, à Londres, en 1902 ou en 1903, peu après son arrivée en Angleterre[4]. Cette jeune Irlandaise est belle, cultivée, fantasque, et elle parle couramment le français. Comédienne et danseuse, elle est alors fiancée à « un homme très riche qui travaillait à la Bourse[5]». Elle tombe follement amoureuse d'Hémon, qui ne semble pas partager ses sentiments. La fantaisie de Lydia a une source grave : elle souffre, selon le diagnostic de l'époque, de schizophrénie paranoïde. En avril 1909, Lydia O'Kelly accouche d'une fille. Hémon n'est pas marié avec Lydia, mais il falsifie le registre officiel en se présentant comme son époux et reconnaît l'enfant comme la sienne. Elle est baptisée Lydia-Kathleen Hémon.

Hémon s'embarque pour le Canada en octobre 1911, d'une manière assez soudaine, même si le pays était dans ses pensées depuis sa nouvelle *Jérôme* qui se clôt sur cette invitation : « Vous savez que l'on peut aller au Canada pour 50 francs[3]? » Dans une lettre à ses parents, le 4 octobre 1911, il annonce : « Je m'en vais d'abord parce que rien ne m'attache plus à Londres, et pour d'autres raisons excellentes pour moi, mais qui n'auraient de sens pour personne d'autre. […] Je vous étonnerais probablement si je vous disais depuis quand je cherchais une bonne occasion de m'en aller. En tout cas, c'est un fait que je m'en vais[4]. »

Hémon avait-il espéré que l'état de Lydia O'Kelly s'améliorerait ? A-t-il décidé de partir devant l'absence d'un espoir de guérison ? Il n'était certes pas habituel qu'un homme seul élève un enfant. Le manque de perspectives d'avenir et d'emploi a sans doute pesé sur sa décision. Existait-il une autre raison ? Kathleen Phillipps raconte que Lydia « a accusé Louis d'une chose horrible avec son ami d'école, un Français qui était ici avec sa jeune femme[5]». L'ami en question est le journaliste Jacques de Marsillac, que Hémon a connu au lycée, puis a retrouvé à Londres. Ils étaient proches. Lydia étant malade, ses propos sont à manier avec précaution, mais on peut néanmoins s'interroger. Faisait-elle référence à une relation homosexuelle ? Avait-elle eu connaissance d'une obscure malversation financière, comme celle qui fait licencier Bert Roper dans *La Route* ? Hémon publie cette nouvelle en mai 1910 :

> [Bert Roper] revoyait la scène de la veille : sa comparution devant les administrateurs de la société, alignés derrière une longue table en des attitudes de solennité grotesque.

---

4. Cécile Beaudouin et Marie Page, *Correspondance de Kathleen Phillipps, Marie Hémon et Lydia Louis-Hémon,* Brest, CECJI, n° 14, 2017, p. 59.
5. *Ibid.*, p. 59.
3. Louis Hémon, *Jérôme*, OC, t. II, p. 92. Préoriginale : 26 octobre 1904, *Le Vélo*, p. 1.
4. Lettre à sa mère, 4 octobre 1911, OC, t. III, p. 135.
5. Lettre de Kathleen Phillipps à Marie Hémon, 19 novembre 1913, recueillie dans Cécile Beaudouin et Marie Page, *op. cit*., p. 61. L'épouse de Jacques de Marsillac était alors Maude Louise Marsillac, née Miles. Hémon la connaissait car il était régulièrement invité chez les Marsillac, à Richmond. Ceux-ci ont eu deux enfants, nés en 1906 et 1909, qu'Hémon a également connus. Les époux divorcent à une date inconnue. Marsillac se remarie en 1913 avec une certaine Myrtle Thomas, de douze ans sa cadette.

> L'un d'eux parlait : « … Éviter tout scandale… nous avons décidé de ne pas vous poursuivre… vous partirez de suite… un mois d'appointements…[1]»

Quelle que fut la raison, Hémon a suivi le conseil qu'un vagabond donne à Bert Roper :

> … Des ennuis, hein ?… vous avez eu des ennuis… tout est de travers ; il y a quelque chose qui vient de finir tout d'un coup, et vous avez envie d'oublier et qu'on vous oublie… On sait ce que c'est… c'est arrivé à bien d'autres… Eh bien ! je vais vous dire : il n'y a qu'un seul moyen : il faut prendre la route, et vous en aller tout droit[2]…

Hémon embarque à Liverpool le 12 octobre 1911, arrive à Québec le 18, puis à Montréal le 20. Il passe l'hiver à Montréal, vivant d'un emploi dans une société d'assurances, la Sécurité du Canada, ne publiant que peu au Québec et en France. Il part pour le Lac-Saint-Jean au printemps, et arrive à Roberval en juin 1912. Au même moment, en Angleterre, Lydia O'Kelly est internée à l'asile d'Hanwell, où elle restera jusqu'à sa mort en 1956. Lydia-Kathleen Hémon est confiée à la garde de sa tante maternelle, Kathleen Phillipps.

En juillet, Hémon s'installe au village de Péribonka, où il travaille comme ouvrier agricole sur la terre de Laura Bouchard et de son mari Samuel Bédard. À l'automne, il partage la dure vie des arpenteurs, qui explorent le tracé d'une future ligne de chemin de fer. Juste après les fêtes, il revient à Péribonka passer quelques jours chez les Bédard, avant de les quitter définitivement. En janvier 1913, il a rassemblé de nombreuses notes et commence à construire son récit. Le 1er avril, il est de retour à Montréal et travaille comme traducteur pour l'entreprise Lewis Brothers. Il a obtenu le droit d'utiliser, le soir, une machine à écrire : il dactylographie *Maria Chapdelaine*. Hémon envoie immédiatement son tapuscrit en France, au journal *Le Temps* ainsi qu'à sa famille. Toujours prêt à parier sur sa propre chance, il n'a pas perdu l'espoir d'une publication.

La famille Hémon apprend l'existence de Lydia-Kathleen en avril ou en mai 1913. Félix Hémon ouvre par inadvertance une lettre de Kathleen Phillipps destinée à son fils et la lit. Il lui demande alors « des comptes ». Hémon, dans sa réponse, explique à ses parents qu'il a bien une fille mais qu'il n'est pas marié avec la mère. Lui qui aurait pu nier ou ne pas répondre assure par cet aveu l'avenir de sa fille : s'il lui arrivait quelque chose, il se dit certainement que la famille Hémon protégera l'enfant[3]. Cette lettre est néanmoins une rupture irréparable entre ses parents et lui : « Comme on se connaît et comme on se comprend mal entre parents et enfant ! Je vous fais de la peine à chaque instant, et à chaque instant vous dites ou vous faites quelque chose qui m'éloigne de

1. Louis Hémon, *La Route*, OC, t. II, p. 209. Préoriginale : 31 mai 1910, *L'Auto*, p. 1.
2. *Ibid.*, p. 212.
3. La famille Hémon écrit à Kathleen Phillipps en octobre 1913, après des démarches pour retrouver son adresse. Lydia arrive définitivement en France en février 1914. Marie Hémon l'adopte officiellement en 1924, ainsi qu'elle le confie à Daniel Halévy : « J'ai signé il y a peu de jours l'acte d'adoption de sa fille. Il reste à faire ratifier la chose par le tribunal ; comme il a déjà été pressenti, j'espère que c'est une simple formalité qui sera accomplie sous peu. Je serai alors délivrée de l'oppression que j'éprouve depuis des années. » (lettre de Marie Hémon à Daniel Halévy, 19 mai 1924, p. 1-2. Archives de la médiathèque Alain-Gérard, Quimper). De quelle oppression parle Marie Hémon ? Avait-elle la crainte que l'existence de l'enfant naturel de son frère s'ébruite, ou que Lydia retourne en Angleterre ?

vous[1]. » Le 26 juin, Hémon quitte Montréal en train, parfois avec un billet, parfois en empruntant illégalement des trains de marchandises, dans le but d'aller faire les moissons dans l'Ouest.

De Paris à Londres, puis de Londres au Canada, le voyage d'Hémon s'achève brutalement à Chapleau, petite ville de l'Ontario sur la ligne du Canadian Pacific Railway. Il y trouve la mort le 8 juillet 1913 avec un compagnon de route, un Australien nommé Harold Jackson. Tous deux sont heurtés par un train. Les causes de cette double mort restent obscures : étaient-ils ivres, comme le pensent encore les habitants de la région[2]? Se sont-ils suicidés ? Ont-ils été happés par le train en essayant d'y monter « quand le conducteur ne regarde pas[3]»? Ont-ils été assassinés par des vigiles des chemins de fer, qui ne ménageaient pas les clandestins ? Peut-on se fier à l'enquête, menée à huis clos par les enquêteurs et les médecins du Canadian Pacific Railway ? Est-ce un simple et regrettable accident ? Plus d'un siècle plus tard, il semble que nous devions nous contenter d'hypothèses sur cette mort à l'image d'une vie pleine de mystères.

L'œuvre d'Hémon a été publiée à l'envers : Bernard Grasset commence par *Maria Chapdelaine*, le dernier roman de l'écrivain. Ce choix est la cause de plusieurs malentendus : les nouvelles et romans londoniens dévoilent qu'Hémon avait des sympathies socialistes, voire anarchistes, qu'il critiquait abondamment le clergé et les injustices sociales. Ces textes – le recueil de nouvelles *La Belle que voilà* et les romans *Colin-Maillard, Battling Malone* et *Monsieur Ripois et la Némésis* – furent édités ensuite, sans fracas publicitaire, et passèrent presque inaperçus. C'est l'œuvre éclipsée d'Hémon, qui fut perçu comme « l'homme d'un seul livre » et non comme l'auteur « d'un poème innombrable[4]».

Si l'on avait commencé par publier ces écrits londoniens, il y a fort à parier que les nationalistes, les catholiques ou les militants d'extrême droite n'auraient pas encensé Hémon. Mais *Maria Chapdelaine* traite de thèmes qui leur sont chers : la religion, l'attachement à la terre et aux traditions. Aveuglée par la promesse du roman et non avertie par les textes écrits à Londres, la critique française et québécoise ne perçoit pas les subtilités de l'écriture d'Hémon, son ironie et les différents niveaux de lecture qu'il installe. Toutefois, quelques lecteurs québécois ne se joignent pas au chœur des louanges : ils décèlent dans le roman une forme de moquerie, de défiance. Ils ne supportent pas non plus qu'un Français prétende écrire sur le Québec et la querelle s'éloigne du

1. Lettre à son père, 19 mai 1913, OC, t. III, p. 182.
2. Geneviève Chovrelat-Péchoux, préface, dans Louis Hémon, *Le Dernier Soir*, Paris, Libella, coll. Libretto, 2013, p. 11.
3. Lettre de Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 17 mai 1913. Citée par Henry Poulaille dans « Le tragique destin de Louis Hémon, père de *Maria Chapdelaine* », *Paris-Soir*, 19 août 1939, p. 20. Copiée par Henry Poulaille dans son manuscrit *Le Vrai Visage de Louis Hémon*, inédit. Centre de littérature prolétarienne (Cachan). À consulter en annexe, p. 609.
4. Daniel Halévy, préface à Louis Hémon, *Battling Malone, pugiliste*, Paris, Grasset, coll. Cahiers verts, 1925.

monde littéraire pour rejoindre le politique. C'est à nouveau politiquement qu'Hémon sera lu après la Seconde Guerre mondiale. Au Québec, la Révolution tranquille désavoue l'auteur avant de le redécouvrir. En France, il tombe au contraire dans l'oubli.

Pour dérouler l'écheveau de cette réception paradoxale, de ces mythes entremêlés et de cette fortune étonnante, nous nous sommes appuyée sur différentes méthodes et sur toutes les formes de transtextualité, distinguées par Gérard Genette : l'intertextualité, domaine de la réception poétique, qui permet de montrer la circulation des idées, des styles, des goûts d'un auteur dans l'espace et le temps ; la paratextualité, habillage du texte, préfaces, graphisme et illustrations ; la métatextualité, discours critique autour du texte, à la fois dans la presse et dans le monde scolaire ; l'architextualité, rapport du texte à un genre donné ; enfin l'hypertextualité, qui s'intéresse aux suites et réécritures. Il faut ajouter à cette liste la fortune de l'œuvre d'Hémon dans d'autres arts que la littérature : *Maria Chapdelaine* a connu quatre adaptations cinématographiques ; *Monsieur Ripois et la Némésis* a été porté au cinéma et à la télévision ; la nouvelle *Jérôme* a fait l'objet d'un court-métrage. Le théâtre n'est pas en reste, avec de nombreuses productions professionnelles ou amatrices.

Comme le résume Jean-Yves Tadié, « la société existe avant l'œuvre, parce que l'écrivain est conditionné par elle […] ; elle existe dans l'œuvre, où l'on retrouve sa trace, et sa description ; elle existe après l'œuvre, parce qu'il y a une sociologie de la lecture, du public, qui, lui aussi, fait être la littérature[1]». Nous nous sommes intéressée à ces trois étapes : comment Hémon a été influencé par sa famille, son milieu, et comment il tenta de s'en affranchir ; comment, dans ses textes, il a observé la société et exprimé ses réflexions ou ses doutes ; enfin, comment il a été perçu. Cette dernière étape revêt une importance particulière : « La valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, "réception", influence exercée, valeur reconnue par la postérité[2]», postule Jauss.

Dans *Physiologie de la critique*[3], Albert Thibaudet distingue trois types de critique : la critique spontanée, l'article de journal qui décide du succès du jour ; la critique professionnelle, le discours des manuels scolaires et du professorat ; la critique des maîtres, les textes des écrivains sur la littérature. Ces écrits résonnent avec la pensée de leur temps, parfois la façonnent, peut-être la restreignent. Le concept des « communautés interprétatives[4]» de Stanley Fish est ici pertinent :

1. Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, coll. Agora, 1987, p. 155.
2. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 26.
3. Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1930.
4. Stanley Fish, « Interpreting the "Variorum" », 1976 ; publié en volume dans *Is there a Text in this Class. The Authority of Interpretive Communities*, 1980, traduit en français sous le titre *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Éditions Amsterdam, coll. Les Prairies ordinaires, 2007.

l'œuvre est lue par des groupes de lecteurs, des publics unis par des caractéristiques communes, plus que par un lecteur singulier. Nous avons été ainsi amenée à prendre en compte les données de la sociologie littéraire, comme Jacques Leenhardt et Pierre Jòzsa dans leur étude comparée *Lire la lecture*[1]. La détermination des publics et de leurs horizons d'attente est en effet essentielle dans l'étude de la réception de l'œuvre de Louis Hémon : journalistes, public scolaire, élites politiques ou religieuses, chaque groupe a lu dans *Maria Chapdelaine* ce qu'il a souhaité y lire.

Il nous a fallu nous intéresser non seulement aux techniques d'analyse des images fixes et mobiles, mais aussi à la dimension théorique de l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma. Depuis les années 1950, le débat de la fidélité à l'œuvre source est considéré comme démodé. Il apparaît pourtant dans les travaux récents que cette question est loin d'être résolue. Certes, les concepts de l'intertextualité et du dialogisme ont permis de dépasser l'étroite dichotomie entre l'original et la copie. Mais si l'on prend pour exemple l'ouvrage collectif *Books in motion*, dirigé par Mireia Aragay[2], on constate que la grande majorité des communications traite justement de la question de la fidélité à l'œuvre source et des modalités de la transposition cinématographique. Cette fidélité elle-même peut s'aborder selon différents angles : fidélité à l'intrigue, aux personnages ou à l'auteur. Dans le cas de *Maria Chapdelaine*, roman dont on a souligné la dimension mythique, la question de la fidélité à l'œuvre est d'une grande importance. Ce que les réalisateurs ont choisi de garder du texte, de la personnalité des personnages, du rythme et de la structure de l'intrigue : tous ces éléments sont révélateurs de leur position par rapport au mythe – ou plutôt de la version du mythe dont ils assument la filiation.

Cette thèse s'appuie sur une grande variété de sources, dont deux fonds jusqu'ici inexploités dans les travaux sur Hémon : les archives de Marie-Thérèse de Rodellec, à Quimper, et celles d'Henry Poulaille, à Cachan. Marie-Thérèse de Rodellec fut l'amie et l'exécutrice testamentaire de Lydia Louis-Hémon, qui lui céda sa maison et tout son contenu. Lydia Louis-Hémon avait déjà donné une large part de ses archives à l'Université de Montréal et au Musée Louis-Hémon, mais il reste à Quimper des documents de premier ordre. Nous en avons édité une partie avec Marie Page : la correspondance entre Kathleen Phillipps et Marie Hémon, qui a permis de commencer à lever le mystère de la naissance de Lydia. Des lettres de la maison Grasset nous éclairent sur la dimension administrative de l'édition des romans d'Hémon, ainsi que sur ses bénéfices financiers. Ces lettres apportent l'autre versant de la correspondance de

1. Jacques Leenhardt et Pierre Jòzsa, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1999.
2. *Books in motion : adaptation, intertextuality, authorship*, ouvrage collectif sous la direction de Mireia Aragay, Amsterdam, Rodopi, 2005.

Grasset, exploitée notamment par Gabriel Boillat[1]. On trouve également dans ces archives la correspondance personnelle de Lydia Louis-Hémon avec ses amis et sa famille, mais aussi avec la professeure Nicole Deschamps et l'écrivain Jean-François Bonin. Des coupures de presse et d'autres lettres complètent la collection.

L'écrivain et éditeur Henry Poulaille a cédé toutes ses archives à la ville de Cachan avant sa mort en 1980. Il a été le premier à remettre véritablement en question le mythe de *Maria Chapdelaine* et celui de Louis Hémon dans un article publié en 1933[2]. La consultation de ses archives nous a permis de découvrir une abondante revue de presse, sa correspondance avec les éditions Grasset et un manuscrit inédit portant le titre *Le Vrai Visage de Louis Hémon*. Poulaille n'a pu le publier à cause de la guerre et il s'est par la suite concentré sur d'autres projets. Ce manuscrit renferme toutes ses réflexions sur Hémon, dont certaines ont été publiées par articles, et surtout neuf lettres inédites d'Hémon, adressées à son ami Jacques de Marsillac depuis le Canada. Poulaille les a dactylographiées dans les années 1930, dans le but de les reproduire dans son ouvrage ; les originaux ont disparu pendant l'Occupation. En 1950, quand Marsillac a répondu aux questions d'Audrey Freeman-Campbell pour sa thèse, il n'a pu que lui raconter, de mémoire, ce que ces lettres contenaient. Il avait oublié qu'il avait autorisé Poulaille à en faire copie. Ces lettres nous éclairent sur des points importants : l'image qu'Hémon avait du Canada, loin d'être idéale ; sa relation avec Marsillac ; son état d'esprit en mai 1913, qui n'est pas celui d'un homme suicidaire[3].

Étant donné que nous analysons la réception d'une œuvre sur plus d'un siècle, nous avons adopté dans notre thèse un plan chronologique, en nous permettant quelques allers-retours. La première édition de *Maria Chapdelaine* dans *Le Temps* en 1914 a été notre point de départ. Nous suivons l'évolution de sa réception pendant l'Entre-deux-guerres, du roman catholique au modèle scolaire de littérature. Sa fortune est multiple : cinématographique, artistique, critique ou strictement littéraire. Nous avons élargi le champ d'étude à la réception internationale de *Maria Chapdelaine*. Le roman ayant été traduit dans près de vingt langues, nous nous sommes concentrée sur la réception dans les pays anglophones et en Scandinavie. Les traductions en langues minoritaires, comme le catalan, le gaélique ou le gallois, chargent le roman d'un nouveau bagage idéologique qu'il est également intéressant d'étudier.

L'œuvre éclipsée, composée des nouvelles et des romans londoniens, est l'objet de la suite de notre étude : ces textes vécurent un destin éditorial dans l'ombre de *Maria Chapdelaine*. L'ultime roman d'Hémon rayonne et aveugle une grande partie de la critique. *Maria Chapdelaine* conditionne

1. Gabriel Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, Paris, Champion, t. I : 1974, t. II et t. III : 1988.
2. Henry Poulaille, « L'Actualité littéraire. L'étrange destinée de Louis Hémon », *Marianne*, 5 juillet 1933, p. 4.
3. On consultera notre transcription de ces lettres en annexe, p. 601-610.

la réception des autres textes, bien souvent vus comme des brouillons. Les nouvelles de *La Belle que voilà* et les romans *Colin-Maillard*, *Battling Malone* et *Monsieur Ripois* ont malgré tout réussi à obtenir une existence distincte de celle de leur illustre aîné, grâce à leurs lecteurs, depuis Henry de Montherlant et Henry Poulaille à Nicole Deschamps ou Geneviève Chovrelat-Péchoux. Presque invisibles à leur publication, ces textes ont maintenant une place centrale dans les études sur Hémon.

Ces auteurs et critiques révèlent une autre facette de Louis Hémon. En lieu et place de l'écrivain régionaliste et bien pensant, ils voient en Hémon un homme des villes et un écrivain en rupture avec la bourgeoisie dont il est issu. Pour Poulaille, l'intérêt manifeste d'Hémon pour les milieux populaires le classe parmi les écrivains prolétariens ; il le décrit comme un « anarchiste sentimental[1]». La sollicitude d'Hémon envers les opprimés est de l'anticolonialisme, selon Ferron. Deschamps voit en lui un homme de gauche, tout en prenant ses précautions : cette vision, qui est l'exact inverse de la première, comme par une réaction de rejet, manque de nuance. Elle a toutefois pour effet d'ouvrir un nouveau chapitre dans la réception de Louis Hémon.

Les écrits londoniens d'Hémon ne rencontrent pas le succès de *Maria Chapdelaine*. Cependant, malgré la difficulté d'exister à côté du *best-seller*, ces œuvres ont rayonné. Elles ont donné lieu à des adaptations cinématographiques, comme le *Monsieur Ripois* de René Clément (1955) et celui de Luc Béraud (1990), ou encore comme le court-métrage *Au nom d'un chien* (1994), de Laurent Malet, inspiré de la nouvelle *Jérôme*. Nous analysons cet héritage visuel, ainsi que les trouvailles en matière de style et de thèmes qu'Hémon apporte, en précurseur, à la littérature sportive. Nous suivons de manière chronologique la redécouverte de *Maria Chapdelaine* à partir des années 1960, moment décisif où les Québécois reprennent possession d'une œuvre longtemps crainte et repoussée. C'est la deuxième période d'existence du mythe. Elle se présente comme une démythification, mais elle est surtout une évolution des composantes du mythe : la soumission de Maria n'est plus exaltée, mais vouée aux gémonies ; le monde rural n'est plus attirant, mais arriéré ; le Québec doit s'affirmer comme nation souveraine, non se contenter d'être un témoignage.

L'aventure idéologique de *Maria Chapdelaine* se poursuit au tournant du troisième millénaire. Une première adaptation franco-québécoise en 1983, quatre suites romanesques publiées jusqu'en 2011, des poètes, des écrivains, des chercheurs qui travaillent à partir du roman… Tous ces indices sont des révélateurs de la présence permanente de *Maria Chapdelaine* dans le champ littéraire, toujours accompagnée de la figure fantomatique de son auteur : le mythe auctorial et le mythe littéraire évoluent mais résistent au passage du temps. En 2018, le réalisateur québécois

1. Henry Poulaille, *Le Vrai Visage de Louis Hémon*, manuscrit inédit. Centre de littérature prolétarienne, Cachan.

Sébastien Pilote décide de réaliser une nouvelle adaptation de *Maria Chapdelaine*, sortie en septembre 2021. L'analyse du film, nos entretiens avec Sébastien Pilote et l'étude de la réception immédiate de l'œuvre, à la fois dans la presse et sur les réseaux sociaux, réactualise le mythe de *Maria Chapdelaine*.

L'ultime réflexion de cette étude ne sera pas une énième nouvelle lecture qui prétendrait s'approcher enfin de la vérité d'Hémon. Il est plus judicieux de se pencher sur les raisons littéraires et linguistiques qui ont fait de *Maria Chapdelaine* une œuvre caméléon, interprétée parfois comme une épopée de la colonisation, parfois comme une idylle amoureuse, parfois comme un roman régionaliste. Hémon réussit à allier ces genres littéraires avec naturel, en se saisissant de leur dimension universelle. Nous analyserons son ironie, qui est souvent passée inaperçue. L'étude précise du texte, de sa structure, de son vocabulaire et de ses liens avec le reste de l'œuvre permet de faire apparaître que les raisons de son succès se situent aussi dans la modernité de son auteur.

PREMIÈRE PARTIE

Le destin de *Maria Chapdelaine*

« Le premier travail du critique est de prendre connaissance de l'histoire du texte[1]», estime Jean Starobinski. L'aventure de la publication de *Maria Chapdelaine*, depuis l'établissement du texte jusqu'au succès retentissant des années 1920, a été retracée par nos prédécesseurs, de Nicole Deschamps à Gabriel Boillat. Revenir sur l'histoire du premier *best-seller* français permet de comprendre comment les premières années de son existence ont conditionné sa réception pour longtemps. Dans le feuilleton du *Temps* en 1914, puis dans l'édition canadienne de 1916 et dans celle de Grasset en 1921, le texte d'Hémon est modifié, amendé, corrigé. Simples coquilles, tentatives de simplification à visée financière ou falsifications idéologiques ? Il faudra attendre 1980 pour avoir une restitution, la première édition critique du texte, réalisée par Ghislaine Legendre, qui retrace précisément toutes les variantes des éditions du roman[2].

La stratégie que Bernard Grasset met en place pour faire la promotion de *Maria Chapdelaine* est le commencement d'une appropriation idéologique du roman. L'éditeur déploie des moyens publicitaires inédits dans la France de l'Entre-deux-guerres. Il cible un public précis : le lectorat catholique et rural. Il s'appuie sur l'autorité de nombreuses personnalités, écrivains, critiques célèbres, hommes politiques et figures religieuses. Le roman est placé sous l'égide d'un pouvoir qui souhaite refonder son autorité grâce aux traditions catholiques. Ainsi débute le détournement de *Maria Chapdelaine* et ainsi naît son mythe : à peine lu, le roman est mis au service de l'idéologie conservatrice. Pourtant, l'œuvre d'Hémon prise dans son intégralité rend cette interprétation caduque. À travers ses personnages athées, anarchistes, en proie au doute, ses voyageurs, ses vagabonds, ses enfants des rues, Hémon se dessine plutôt comme un écrivain social, moderne, en butte aux valeurs traditionnelles de la bourgeoisie. La lecture de sa correspondance,

1. Jean Starobinski, *L'Œil vivant. T. II de La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 23.
2. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, *Récit du Canada français*, édition de Ghislaine Legendre établie à partir du tapuscrit, avant-propos de Nicole Deschamps, Montréal, Boréal Express, 1980.

longtemps gardée secrète par sa famille, met en valeur un autre trait essentiel de son écriture faussement lisse : l'ironie de moraliste avec laquelle il observe le monde.

Au Québec, la réception de *Maria Chapdelaine* est double. D'un côté, l'élite bourgeoise francophile admire le roman et l'instaure comme un « modèle de littérature » pour les écrivains québécois. De l'autre, le lectorat populaire ainsi qu'une frange nationaliste se dressent contre lui, l'accusant de dresser un portrait désastreux des populations canadiennes et des religieux, et s'offusquant qu'un Français, un étranger, prétende décrire leur peuple. Quelle était l'intention d'Hémon quand il a donné à *Maria Chapdelaine* le sous-titre « récit du Canada français » ? Lui qui avait vu Québec et Montréal savait qu'une partie du Canada français était urbanisée et industrialisée. Il a traversé, en venant au Lac-Saint-Jean, des villes et villages où la terre était depuis longtemps défrichée et cultivée. Il souhaite pourtant décrire les premières difficiles étapes de la colonisation : il poursuit son projet, entamé à Londres, de suivre les populations les plus démunies. Ce sous-titre, selon nous, n'est pas à comprendre comme « voici le Canada français aujourd'hui » mais plutôt comme « voici comment tout a commencé ».

Malgré ces heurts, la popularité de *Maria Chapdelaine* s'accroît et les chiffres de tirage s'envolent. C'est le roman français qui ouvre « l'ère des cent mille » – selon l'expression de Grasset lui-même –, l'un des *best-sellers* de l'Entre-deux-guerres. Il est illustré par de grands artistes et un premier film est adapté de *Maria Chapdelaine* en 1934, par le réalisateur français Julien Duvivier. C'est le début de la fortune littéraire de Louis Hémon : elle est rayonnante, mais largement biaisée par l'interprétation bornée de la *doxa*.

Maria Chapdelaine dépasse bientôt les frontières du Canada et de la France pour atteindre le monde entier : en vingt ans, le roman sera traduit en une quinzaine de langues. Il existe aujourd'hui en vingt-quatre langues, du français au persan en passant par le japonais et le gaélique, l'italien et l'allemand, le brésilien et l'anglais. Quel fut l'écho international de ce roman ? En nous appuyant sur une revue précise de la presse internationale de l'époque, nous montrerons que *Maria Chapdelaine* rencontre aussi son public et son succès à l'étranger, alors que ses premiers lecteurs la croient indissociable du Canada français.

Il est un autre lectorat que Bernard Grasset veut particulièrement démarcher lors de la publication du roman en 1921 : celui du public scolaire. Il envoie des exemplaires aux directeurs d'école et aux directrices de pensionnats de jeunes filles : bientôt des éditions scolaires du roman apparaissent. Le roman d'Hémon entre dans les anthologies et les manuels à destination des écoliers, des collégiens, des lycéens et des étudiants. Comment y est-il présenté ? Quels extraits furent sélectionnés ? Nos recherches dans le fonds de l'Institut national de la pédagogie nous aideront à montrer comment ce « modèle de littérature » a été utilisé par le professorat.

Cette première partie est celle de la naissance du mythe de *Maria Chapdelaine*. Le roman d'Hémon, séparé de son auteur mort prématurément, entame sa propre existence. Ses lecteurs, au fil du temps, vont lui garantir un destin hors du commun.

Chapitre I

Du texte original à l'édition Grasset

Au début de sa nouvelle *Les Hommes du bois*, Hémon écrit avec humour : « J'espère que les typographes respecteront ce titre et ne feront des habitants de cette partie de la Province de Québec ni des hommes de bois, ni des gorilles[1]. » Si les hommes du bois, c'est-à-dire ceux qui vivent de la forêt, ont été laissés en paix, le cas de *Maria Chapdelaine* dépasse de loin le simple problème typographique.

Maria est la fille aînée d'une famille de défricheurs, qui « font de la terre » dans une région reculée du Québec, dure, belle et où survit un esprit solidaire. Au printemps des seize ans de Maria, revient en ville François Paradis, dont le nom est prémonitoire. C'est un aventurier, un coureur des bois, qui commerce avec les Autochtones et qui respire la liberté et l'envie de vivre. Ils tombent vite amoureux l'un de l'autre et, au milieu des myrtilles et des mouches bourdonnantes, se promettent sans presque un mot de s'épouser au printemps prochain. Mais l'hiver enlève François, qui s'égare dans la forêt en pleine tempête de neige. Maria porte son deuil en silence, car personne ne comprend vraiment ce que François signifiait pour elle : un espoir de bonheur dans une vie dure. Le curé du village lui fait comprendre que cela ne se fait pas d'être aussi triste pour un garçon qui « ne lui était rien ». Pleine de crainte et de haine pour l'environnement dans lequel elle a grandi, Maria est plongée dans le doute. Un nouveau venu, Lorenzo Surprenant, veut l'emmener aux États-Unis, dans une grande ville aux lumières vives et à la vie prétendument facile. Soudain, une maladie mystérieuse s'empare de la mère de Maria. Elle meurt comme elle a vécu, dans la solitude et la douleur. Alors Maria entend des voix, celles de la terre et du pays de Québec, qui l'encouragent à poursuivre la tâche commencée par sa mère, de peupler le Québec de courageux travailleurs pour faire de la terre et vivre dans la prospérité, et permettre ainsi au peuple canadien-français de se

1. Louis Hémon, *Les Hommes du bois*, OC, t. II, p. 277. Préoriginale : *L'Auto*, 31 août 1912, p. 1.

maintenir au milieu des influences étrangères. Toujours muette, elle s'y résigne. C'est Eutrope Gagnon, un paysan voisin, qu'elle épousera au printemps prochain.

Préoriginale et édition princeps

« Charmant récit, écrit d'une langue alerte et facile. De l'intérêt, de la grâce. L'auteur décrit avec sympathie la rude existence des paysans canadiens, leur lutte incessante avec les éléments, le froid terrible, la terre hostile, la solitude effrayante des grands bois – les simples événements de leurs vies primitives, joies et douleurs, mariages et deuils[1]», écrit le jury de lecteurs du *Temps* en 1914. C'est le premier avis, la première critique, la première lecture de *Maria Chapdelaine*. C'est un avis élogieux, mesuré et très bref. Les rédacteurs composent le texte à partir de la copie du tapuscrit envoyée par Hémon treize jours avant sa mort. *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français* est publié pour la première fois, en feuilleton, au bas de la Une du *Temps*, du 27 janvier au 19 février 1914.

Cette édition du *Temps* était, comme l'écrit Nicole Deschamps, la « seule édition qui ait eu accès à une copie du tapuscrit, dont elle s'écarte pourtant une centaine de fois[2]». Des changements mineurs ont été effectués : corrections de ponctuation, multiplication des paragraphes, division des phrases trop longues. On transforme également quelques majuscules en minuscules – Hémon les employait pour les mois de l'année et les points cardinaux. D'autres altérations du texte sont révélatrices d'une lecture déjà orientée : une majorité de termes québécois est placée entre guillemets ou en italiques. Certains, on ne sait pourquoi, échappent à la règle. La langue locale est exclue du texte : « La mise entre guillemets du parler québécois fait désormais partie du texte d'Hémon : en quelque sorte, elle a commencé à le coloniser[3]. » Certains termes sont mal compris, mal orthographiés, et des contresens apparaissent. Hémon avait utilisé le vocabulaire canadien comme matière première, sans exotisme. La première édition, s'appuyant pourtant sur son texte, contrevient déjà à cette intention d'auteur. L'intention des rédacteurs du *Temps* n'était probablement que la simplification du texte en vue de sa publication pour des lecteurs français. Néanmoins, comme les circonstances feront que le texte établi par *Le Temps* servira de base aux éditions suivantes, ces modifications perdureront longtemps avant que l'on ne songe à revenir au tapuscrit de l'écrivain.

1. George Montorgueil, « L'auteur de *Maria Chapdelaine* au *Temps* », *Le Temps*, 6 août 1925, p. 3.
2. DHV, p. 41. Pour le détail des modifications apportées au texte par les rédacteurs du temps, voir l'index des variantes composé par Ghislaine Legendre dans son édition de *Maria Chapdelaine,* Montréal, Boréal Express, 1980, p. 205-212.
3. *Ibid.*, p. 43.

Pourtant « charmant », le récit du Canada français passe à peu près inaperçu en 1914. En apparence, *Maria Chapdelaine* est moins moderne que *Du côté de chez Swann*, *Alcools* ou *La Prose du Transsibérien* qui paraissent en 1913. De plus, la guerre imminente ne favorise pas le succès. Le roman d'un inconnu en des temps troublés n'est généralement pas promis à un grand destin, mais *Maria Chapdelaine* est remarquée par trois personnes déterminantes. D'abord, c'est Louvigny de Montigny, journaliste et écrivain québécois, qui est ému par le texte. « Aucun critique n'en dit un mot. C'est ce feuilleton du *Temps* qui par hasard nous tomba dans les mains », raconta-t-il lors d'une conférence à Ottawa en 1937[1]. Montigny imagine tout de suite publier le roman au Canada, dans le but d'offrir un modèle aux littérateurs du pays.

Ensuite, Félix Hémon découvre par hasard le nom de Louis au bas de la page du *Temps.* Il avait déjà publié le carnet de voyage de son fils aîné, Félix, décédé le 30 avril 1902 au retour d'une campagne de Chine. Des années plus tard, il reprend son rôle de passeur et se charge à nouveau de l'œuvre du fils disparu. Il écrit au journal pour être certain de la parenté. Au même moment au Canada, Louvigny de Montigny écrit à Foucher, professeur à la Sorbonne, le 14 janvier[2], pour lui faire part de son souhait d'éditer le roman. Félix Hémon n'étant pas inconnu dans les milieux littéraires parisiens de l'époque, la lettre lui parvient. Heureux de l'intérêt porté par Montigny au roman de son fils, Félix Hémon lui écrit qu'il serait « tout prêt à envoyer [s]on consentement au cas où, d'une manière ou de l'autre, cette publication paraîtrait possible prochainement[3]». Il lui envoie également un exemplaire du feuilleton publié dans *Le Temps.* Le tapuscrit de *Maria Chapdelaine*, pourtant dans la malle du grenier, est oublié.

L'éditeur montréalais LeFebvre, directeur de la revue *France-Amérique*, est le seul volontaire pour la publication. L'ouvrage est illustré par Marc-Aurèle de Suzor-Côté, artiste alors au sommet de sa célébrité, et l'on prévoit déjà d'autres éditions, l'une pour une société de chemins de fer et l'autre pour le gouvernement afin qu'il l'envoie aux soldats canadiens qui se préparent à rejoindre la Somme. La famille serait rétribuée en conséquence. Il n'en fut rien, et l'éditeur « de confiance » sera bientôt en procès contre Grasset et la famille Hémon[4].

Comme le rappelle Lucie Robert, « en créant un objet matériel, le livre aliène le texte de la personne qui l'a écrit et en fait un instrument par lequel se définit le lien entre cette personne et son

1. Conférence du 10 mars 1937, reprise dans *Le Droit* le 11 mars. Citée dans AT, p. 15.
2. Fonds Alfred-Ayotte, Archives de la Société historique du Saguenay, n° 2.09.02. Cette lettre elle-même n'a pas été retrouvée mais une autre lettre, de Félix Hémon à Montigny, datée du 7 février 1916, permet d'assurer son existence. Document cité par Aurélien Boivin, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. III, p. XL.
3. Lettre de Félix Hémon à Louvigny de Montigny, 7 février 1916 (voir note ci-dessus).
4. Nous ne reviendrons pas en détails sur cet épisode, relaté avec précision par Aurélien Boivin, OC, t. III, p. LVI-LXXVIII.

public[1]». Avec l'implication de Montigny débute la première falsification idéologique de *Maria Chapdelaine*. Si les écarts commis par la rédaction du *Temps* peuvent être considérés comme véniels, produits d'erreurs humaines ou de maladroites simplifications, Nicole Deschamps pense que ceux de Montigny sont bien volontaires et correspondent à un « idéal culturel de la société québécoise au début du XXe siècle[2]». En effet, Montigny reprend le texte du feuilleton, avec les modifications présentes, et en introduit de nouvelles, à visée clairement idéologique. Il propose ces changements à Félix Hémon dans une longue lettre en 1916[3]. Il émet l'idée de remplacer le « ouais », « fort désagréable à l'œil et à l'oreille » et à la prononciation « pas assez générale ni assez caractéristique du parler populaire », par le « oui ». Le juron « ciboire » est remplacé par le plus compassé « vingt-gueux », et comme l'exprime Guy Laflèche, « les éditions de Montréal vont plus se conformer au français de Paris que les éditions parisiennes elles-mêmes[4]».

Il est certes possible de relativiser la gravité de ces altérations du texte. Aurélien Boivin pense que le choix de placer entre guillemets les québécismes du roman avait plutôt pour but « de rendre la lecture plus facile, dans le cas de la publication en feuilleton, et de rentabiliser le projet, car Montigny a bien compris qu'il avait un livre à vendre et qu'il ne fallait pas choquer ni les élites, ni les lecteurs. Il ne faudrait pas y voir autre chose, à notre avis, que des préoccupations non pas tant idéologiques que financières[5]». De plus, l'intervention de Montigny permet aussi de corriger quelques erreurs typographiques ou géographiques faites par des étrangers du Canada. À sa décharge, il faut également rappeler qu'il n'a pas eu accès au tapuscrit original, et qu'il a donc conservé la mise entre guillemets des québécismes. Jacques Ferron, qui ne sera pourtant pas avare de critiques sur la récupération bourgeoise de *Maria Chapdelaine*, considère que l'intervention de Montigny « donne à l'œuvre plus de véracité, mais ne la transforme en rien[6]».

Il nous semble pourtant évident que les changements opérés par Montigny dépassent le cadre de la « correction » de la langue et touchent à l'idéologie. C'est notamment le cas lors de l'entretien entre Maria et le curé de Saint-Henri-de-Taillon : le père Chapdelaine, voyant que sa fille peine à se remettre de la mort de François, décide d'emmener Maria consulter cet homme, que la famille tient dans le plus haut respect. Après un dîner avec d'autres membres de la paroisse, le curé guide Maria dans une pièce attenante pour discuter avec elle, et lui dit : « Viens un peu par icitte,

1. Lucie Robert, *La Littérature comme objet social II*, *mélanges offerts à Denis Saint-Jacques*, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet, Micheline Cambron et Lucie Robert, Montréal, Nota Bene, coll. Études culturelles, 2019, p. 223.
2. DHV, p. 43.
3. Lettre de Louvigny de Montigny à Félix Hémon, 22 avril 1916, Archives départementales du Finistère, 102 J 42.
4. Guy Laflèche, « L'édition critique de *Maria Chapdelaine* par Ghislaine Legendre », *Voix et Images*, Université du Québec à Montréal, volume 8, numéro 1, automne 1982, p. 79.
5. Aurélien Boivin, OC, t. III, 1995, p. XLIV.
6. Jacques Ferron, « *Maria Chapdelaine*. Enfin… le texte original », *Livre d'ici*, 17 décembre 1980.

toué. » Pour Montigny, cette phrase est « trop paysanne » : « Nos curés étant – par définition, sinon autrement – des hommes instruits, ils ne sont pas sensés parler aussi mal ; et je vous assure que, dans notre pays généralement très religieux et excessivement respectueux du clergé, une pareille expression, mise dans la bouche d'un curé, semblerait caricaturale et serait désobligeante pour l'auteur. » Il n'en faut pas moins pour entamer la construction du mythe. La phrase est supprimée. Plus loin, une phrase similaire, « Assis-toué là », est elle aussi modifiée en « Assis-toi là ». La modification des jurons, dont nous avons parlé, vient achever l'œuvre de Montigny : rendre le monde des défricheurs plus respectable.

En 1937, Montigny fait paraître *La Revanche de Maria Chapdelaine*, aux éditions de l'Action Canadienne-Française, branche de l'Action française dirigée par l'abbé Lionel Groulx. Le titre révèle la dimension affective que l'auteur attache à ce texte et à ce personnage. Montigny revient sur la genèse de l'édition du roman et se défend des accusations de modification du texte, en précisant que « la légende est mal fondée que le tapuscrit de *Maria Chapdelaine* a été mis au point par celui-ci ou celui-là avant d'être imprimé dans *Le Temps*[1]». Difficile de savoir qui avait émis ces accusations et ces doutes, mais l'éditeur s'est du moins senti obligé d'y répondre. L'établissement du texte de *Maria Chapdelaine* en fait un cas particulier dans l'histoire de l'édition avant même la publication qui le transforme en *best-seller* international. En effet, le texte de référence, base de toute étude de la sociologie de la littérature, est flou et mouvant. La version de l'auteur reste inaccessible jusqu'en 1980, et là encore elle ne rencontre pas l'unanimité.

Dans l'édition de 1916, le roman est accompagné d'un paratexte imposant :

> L'édition de J.-A. Lefebvre introduit au roman par deux préfaces de deux académiciens, un académicien de France (Émile Boutroux) et un académicien du Canada (Louvigny de Montigny lui-même). En plus, l'édition est accompagnée des illustrations académiques de Suzor-Côté. Bref, tout le monde allait savoir qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre et d'un modèle à imiter reconnu par toutes les académies. Voilà pourquoi la première édition montréalaise présente un intérêt sociologique évident (il n'y a aucun « bon sens ou dogmatisme » là-dedans) : parce qu'il s'agit d'une « mise entre guillemets » de la société québécoise tout à fait contraire à l'esprit et à la lettre du roman de Louis Hémon[2].

La préface d'Émile Boutroux, philosophe et académicien français, permet de placer l'œuvre sous un patronage rassurant. Elle dira, selon les mots de Montigny, « la valeur littéraire française de l'ouvrage ». Dans la préface de Montigny, « pour la première fois s'articule explicitement le mythe de Maria Chapdelaine. Il prend la forme d'une solution magique à la précarité de notre

1. Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine,* éditions de l'Action Canadienne-Française (ACF, branche canadienne de l'Action française dirigée par l'abbé Lionel Groulx), 1937, p. 28.
2. Guy Laflèche, art. cit. , p. 79.

enracinement culturel. Exaltée d'une façon qui la dévalorise, la parole de Hémon devient le miroir de cette culture canadienne-française que Louvigny de Montigny tente de valoriser en l'excusant[1]. »

Félix Hémon ne verra pas le roman de son fils en librairie. Il meurt le 10 novembre 1916. Montigny, qui lui avait envoyé un exemplaire du roman nouvellement publié, reçoit cette réponse de Marie Hémon :

> Quimper (Finistère), le 19 novembre 1916.
>
> Monsieur,
>
> J'ai le grand chagrin de vous annoncer la mort de mon père, Monsieur Félix Hémon.
>
> Vous vous êtes peut-être aperçu qu'il avait signé de manière presque illisible la dernière lettre qu'il m'avait dictée pour vous.
>
> Sa vue s'affaiblissait depuis bien des mois et sa santé avait été ébranlée par des douleurs successives. Son intelligence seule était restée intacte jusqu'au bout.
>
> La dernière satisfaction de sa vie a été la publication de *Maria Chapdelaine* et nous vous sommes profondément reconnaissantes, ma mère et moi, de lui avoir procuré cette satisfaction. Nous regrettons qu'il n'ait pas vécu assez longtemps pour voir entièrement réalisé ce projet qui lui était cher[2].

Pour la famille Hémon, l'aventure *Maria Chapdelaine* commence ainsi dans la douleur d'une nouvelle perte. À partir de ce moment, Marie Hémon prend le relais de son père et elle consacrera sa vie entière à la gloire de l'œuvre de son frère disparu.

Les préfaciers présentent le roman comme un modèle à imiter pour tous les futurs littérateurs québécois. Comment les critiques et le public canadiens ont-ils accueilli celui qu'on leur offrait comme un hommage, voire comme un texte fondateur de leur identité naissante ? Montigny résume ainsi cette première réception :

> *Maria Chapdelaine* défraya la critique canadienne-française, ainsi que les conversations des salons où l'on sait lire et les disputes des cénacles où l'on prétend écrire. La petite héroïne de Péribonka fournissait une mouture de choix à la xénophobie ultra-nationaliste qui refusait d'admettre qu'un étranger fût capable de peindre un tableau aussi véridique de notre pays et de nos gens. D'aucuns réputèrent cette créature viable à peine, mal faite, voire hargneuse. On l'accusa de caricaturer nos paysans et nos défricheurs ; on décela même, dans certains scènes, du voltairianisme tout pur. Enfin, la détraction et l'apologie s'aiguillonnèrent à l'envi, dans des conférences et dans des journaux. Le roman fut reproduit en feuilletons dans quelques-uns de nos principaux périodiques. La renommée de *Maria Chapdelaine* se répandit de Québec en Ontario, puis aux États-Unis, puis en Angleterre[3].

Analysons quelques-unes de ces réactions décrites par Montigny. *Maria Chapdelaine* est à nouveau publié en feuilleton, du 18 février au 25 mars 1917, dans *Le Nationaliste*, journal de Montréal dont le nom indique suffisamment la ligne éditoriale. Une brève biographie précède les premiers chapitres, dans laquelle on présente l'auteur ainsi : « Le trait dominant de son caractère a toujours

1. DHV, p. 44.
2. *Ibid.*, p. 191-192.
3. *Ibid.*, p. 192.

été l'amour de l'indépendance, des voyages, de la vie en plein air, et le désir d'étudier sur place des mœurs et des habitudes différentes de celles qu'il avait vécues[1]. » Peu de temps auparavant, le 7 janvier 1917, les rédacteurs avaient fait la promotion du roman qu'ils allaient publier, par un long article d'Ernest Bilodeau qui commence ainsi : « Le bref et simple roman est une manière de chef-d'œuvre[2]. » L'expression qui reviendra sous la plume de Massis est déjà là, mais elle est prudemment tempérée. Bilodeau loue d'abord les qualités d'observateur d'Hémon : « Nous ne saurions mieux complimenter l'auteur de ce livre qu'en disant qu'il a su "comprendre" le pays et ses honnêtes et pittoresques populations. Il a vécu de leur vie et l'on voit qu'il l'a fait avec délices, s'attachant de plus en plus aux bonnes gens du Lac. » Il admire la manière dont Hémon a utilisé le français québécois : « Tout au long du livre, l'auteur a ainsi respecté la saveur du bon langage canadien et c'est pur délice, pour quiconque a vécu parmi les Larouche ou les Eutrope Gagnon ou les Boily ou les Simard comme l'a fait l'auteur, de retrouver sur leurs lèvres cette phraséologie toujours un peu naïve mais qui n'a rien d'étranger au fond essentiel de la bonne langue française, chargée, plutôt, d'effluves anciens venus du parler de nos pères, tel un fleuve charriant les humus arrachés aux montagnes lointaines où il a pris sa source. » Quelques critiques sont néanmoins formulées, et la première est immanquablement à propos du mauvais traitement réservé au curé :

> Maria n'en reviendra jamais complètement non plus [de la mort de François Paradis], même après que son père l'aura conduite, deux mois après, au curé de la Pipe, qui lui donne des conseils que l'auteur, croyons-nous, eût pu rapporter comme moins rudes et d'une moins fruste psychologie. C'est bien le seul reproche, à peu près, que nous ayons à lui faire ; nous craignons qu'il ait veillé moins souvent au presbytère qu'à la porte du poète dans les maisons des « rangs » et il nous paraît avoir moins connu le curé que le ramancheur Tit-Zèbe, par exemple, ou ce bon garçon d'Eutrope Gagnon. C'est peut-être là l'une des pages que l'auteur eût modifiées[3].

De même, Bilodeau tente de sauver le médecin, à l'incompétence « qu'il faut espérer avoir été inventée de toute pièce par l'auteur ». Le dernier reproche, à mi-voix, porte sur « certaines observations qu'a faites l'auteur de la religion un peu simpliste de ses personnages ». Cette fracture entre les petites gens, dont Hémon exprime l'honnêteté, l'humour et la bonté, et les notables qui sont égratignés, aurait dû indiquer aux lecteurs que le chemin que prenait l'interprétation de *Maria Chapdelaine* n'était pas le bon, en tout cas pas le seul.

L'édition de LeFebvre présente de nombreux défauts techniques. Ernest Bilodeau conclut son article par cette interrogation :

> Pourquoi faut-il déplorer, avant de terminer cette étude trop rapide, que le côté matériel de ce livre n'ait pas été aussi soigné que le texte et les dessins ? Car il est imprimé d'une façon qui est loin d'être élégante, pour parler charitablement. Pour

1. Anonyme, « Louis Hémon », *Le Nationaliste*, 18 février 1917, p. 5.
2. Ernest Bilodeau, « Sur un livre canadien écrit par un Français », *Le Nationaliste*, 7 janvier 1917, p. 4.
3. Pour les trois citations, *ibid.*

> ne pas aller plus loin que le couvert, en effet, on aimerait que le mot « dimprimerie », par exemple, fût complété d'une apostrophe. Il faut espérer qu'une réimpression saura mieux faire valoir les rares beautés du roman de Hémon ; il méritait un meilleur sort pour sa première apparition au pays canadien[1].

Dans une lettre du 26 juillet 1916 adressée à LeFebvre[2], Montigny commente la manière dont les illustrations de Suzor-Côté ont été intégrées au texte :

> Je ne sais quel génie à présidé à cette distribution, et à vrai dire j'aime autant ne jamais le savoir, mais ce génie me dépasse d'un sacré bout. De ma vie je n'ai encore vu un éparpillage [*sic*] pareil : c'est une manière de chef-d'œuvre. La vignette qui illustre un texte qui se lit à la page 233 se trouve à la page 180, soit 53 pages trop tôt ; la vignette d'un texte situé à la page 28 se trouve à la page 101 – rien que 83 pages trop loin – et ainsi de suite. Je vous dis que comme fricassée, c'est parfait !

Tout recommence donc comme avec le feuilleton du *Temps* : *Maria Chapdelaine* passe presque inaperçue du grand public. Montigny explique que sur les mille exemplaires tirés, quatre cents seulement furent vendus[3]. Le roman d'Hémon a néanmoins gagné le soutien de défenseurs qui s'attacheront, à partir de ce moment, à faire reconnaître sa valeur. Leur détermination à y parvenir montre que leur cause dépasse *Maria Chapdelaine*. Montigny ne s'en cache pas : il souhaite faire connaître le roman pour qu'il devienne le modèle des écrivains canadiens-français. Il critique abondamment ses contemporains qui ne s'enthousiasment pas autant que lui : « Nos lettrés mêmes lui témoignèrent une incompréhension dont la postérité ne manquera pas de s'étonner[4]. »

Un travail de promotion de l'œuvre est donc mené par les quelques lettrés qu'elle avait convaincus, en dehors de toute mesure du succès de librairie qui ne fut pas au rendez-vous. Pourtant, l'élite canadienne-française commence à inscrire Hémon dans le paysage même, comme un repère inébranlable. En 1917, deux lacs de la région sont rebaptisés « lac Hémon » et « lac Chapdelaine ». La même année, un mausolée offert par la Société d'Arts, Sciences et Lettres du Canada est érigé à Péribonka. En 1919, c'est à Chapleau, lieu de la mort de l'auteur, qu'une pierre gravée est déposée à l'endroit présumé de sa tombe. Avant même d'être connu par le grand public ou encensé par la critique, Hémon est ainsi adopté et poussé par ceux qui voient dans son roman une aubaine culturelle.

Louis Hémon est à nouveau publié deux fois outre-Atlantique avant de connaître le succès en France. Damase Potvin, éditeur de la revue *Le Terroir* de Montréal, fervent nationaliste et défenseur de *Maria Chapdelaine,* correspond régulièrement avec Marie Hémon. Elle lui donne des détails biographiques sur son frère. Il rapporte la triste anecdote du décès de Félix Hémon, mort

1. *Ibid.*
2. « L'Affaire LeFebvre. Correspondance », fonds Alfred-Ayotte, Archives de la Société historique du Saguenay. Citée par Aurélien Boivin, OC, t. III, p. XLVIII.
3. Jean Béraud, « *Maria Chapdelaine* : le roman et le film » [entretien avec Louvigny de Montigny], *La Presse*, 5 janvier 1935, p. 35.
4. Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine, op. cit.*, p. 18.

juste avant de voir le roman de son fils sortir en librairie. En mars 1920, *Le Terroir* publie ainsi une nouvelle encore inédite, *La Nuit sur la route et sur l'eau,* qui « montre l'amour du jeune homme pour la nature[1]». Puis, *Maria Chapdelaine* est publié dans un nouveau feuilleton la même année, dans *Le Moniteur*, journal d'Hawkesbury (Ontario), mais malgré les efforts canadiens, le roman « ne prend pas ». Quand la France s'y intéresse à nouveau en 1920, il « était "sinon une richesse déjà enfouie, c'est-à-dire, à jamais perdue", du moins une richesse qui courait le plus grand risque de l'être[2]».

L'édition française de 1921 : le premier des « Cahiers verts »

Marie Hémon prend le relais de son père pour faire publier *Maria Chapdelaine* en France. Elle commence par demander à Louvigny de Montigny d'intercéder auprès de l'éditeur LeFebvre pour permettre une édition française. Montigny multiplie les arguments pour convaincre LeFebvre de céder les droits. Ainsi lui écrit-il, le 4 janvier 1918 :

> Non seulement la famille Hémon n'a pas touché un sou du produit de votre édition, mais elle n'a même pas reçu les exemplaires qu'elle devait recevoir, à preuve que Mlle Hémon déclare devoir soumettre à la maison Flammarion le seul exemplaire qu'elle possède. Un exemplaire n'a même pas été offert à M. Boutroux, notre préfacier académicien. Autrement dit, les circonstances nous ont si parfaitement empêchés d'avoir des égards pour la famille de qui nous avons sollicité l'autorisation de publier *Maria Chapdelaine* au Canada que nous devrions nous montrer disposés à lui laisser faire elle-même ce que nous n'avons pas pu faire. […] J'attire tout particulièrement votre attention sur la disposition de la loi française et aussi de la loi canadienne, qui autorise spécifiquement le ministre à permettre la republication d'un ouvrage enregistré, lorsque l'importation de cet ouvrage devient trop difficile[3].

Il ne s'agissait pas simplement d'importation difficile. LeFebvre avait en effet prétendu que les cinq cents exemplaires destinés à l'éditeur Delagrave, premier choisi par la famille Hémon, avaient coulé dans l'Atlantique. L'éditeur reste inflexible malgré les tentatives de Montigny. Marie Hémon, forte de son droit de disposer de l'œuvre, entre en contact avec l'éditeur parisien Charles Payot en juillet 1919. Celui-ci accepte de publier le roman sans même l'avoir lu, sur la recommandation de Pierre Mille, écrivain et journaliste qui jouissait alors d'une excellente réputation dans le milieu littéraire parisien. *Maria Chapdelaine* aurait ainsi pu être publiée chez Payot si le roman n'avait pas attiré,

1. Anonyme, « Une nouvelle de Louis Hémon », *Le Terroir*, mars 1920, p. 323.
2. Gabriel Boillat cite Bernard Grasset, dans « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », *Revue d'Histoire littéraire de France*, vol. LXXIV, n° 2, mars-avril 1974, p. 226.
3. « L'Affaire LeFebvre. Correspondance », fonds Alfred-Ayotte, Archives de la Société historique du Saguenay. Citée par Aurélien Boivin, OC, t. III, p. LIII.

dès 1914, l'attention de madame Louise Halévy, mère de Daniel Halévy, collaborateur de Bernard Grasset.

Bernard Grasset connaissait Louis Hémon avant de s'engager dans la publication de *Maria Chapdelaine.* Il avait en effet reçu, quelques années auparavant, de la part de l'écrivain, le manuscrit de *Monsieur Ripois et la Némésis* en 1911 puis celui d'*Au pays de Québec* en 1912. Grasset apprécie la qualité de ces textes, mais il est alors un jeune éditeur à court de moyens. Il propose à Hémon de participer aux frais de publication à hauteur de six cents francs[1]. On sait les difficultés financières dans lesquelles Hémon est plongé à cette époque, et son refus de demander à sa famille plus d'aide que le strict nécessaire. Cette offre reste donc lettre morte. Comme il avait aimé *Monsieur Ripois et la Némésis,* Grasset aime *Maria Chapdelaine.* Les deux romans ne sont pourtant pas du même ton, et le premier a bien dû faire percevoir à l'éditeur les idées politiques et sociales d'Hémon. Mais pour *Maria Chapdelaine*, il ne choisit pas de poursuivre dans cette direction. En effet, il perçoit le potentiel infini d'un roman à l'écriture d'apparence si lisse.

Maria Chapdelaine doit ouvrir la nouvelle collection des Cahiers verts, dirigée par Daniel Halévy. L'éditeur Payot, démarché en premier par Marie Hémon, ne s'est pas montré très intéressé par le roman, qui attend sa publication depuis deux ans. Bernard Grasset ne veut surtout pas que son rival perçoive son intérêt pour l'œuvre : en janvier 1921, il lui rachète les droits pour un tirage ne devant pas dépasser les 3 000 exemplaires, ne voulant pas « éveiller la curiosité de Payot » et prenant garde « de ne pas se montrer pressé dans ses démarches[2]». Grasset prépare la stratégie qui fera de *Maria Chapdelaine* un chef-d'œuvre catholique et qui déterminera la lecture du roman pour les années à venir. En février 1921, il obtient de Payot de doubler le nombre d'exemplaires, le portant à 6 000. À épuisement de ce tirage, Payot devait normalement reprendre ses droits. En avril[3], toujours prudent, Grasset lui écrit :

> Me permettriez-vous de vous demander si vous ne céderiez pas, moyennant une certaine somme, les droits entiers sur le livre. Je vous réglerais volontiers pour cette cession de traité la somme de francs mille [*sic*]. Je crois que cette cession de traité est aussi intéressante pour vous que pour moi ; car il se peut très bien que le livre marchant, la vente atteigne 7 ou 8 000 ex[emplaires], que par conséquent, pour moi, il soit intéressant de tirer un ou deux mille exemplaires de plus, et que pour vous la question ne présente aucun intérêt.

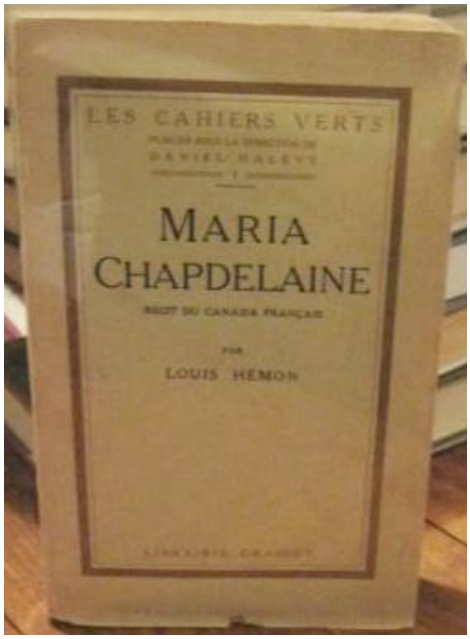
Il est vertigineux de comparer ces quelque dix mille exemplaires que Grasset, rusé, fait semblant de prévoir, aux centaines de milliers qui se vendront dans le monde entier.

L'édition de Grasset est libérée des préfaces de l'édition de 1916 grâce à Daniel Halévy, contrairement à ce que souhaitait Marie Hémon. Malheureusement, le texte n'est pas établi à partir

1. Lettre de Bernard Grasset à Louis Hémon, 23 avril 1912, conservée à l'Université de Montréal, publiée dans Louis Hémon, *Cartes et lettres inédites*, recueillies et présentées par Pierre E. Richard, Nîmes, Numéro 7, 2012, p. 47-48.
2. Gabriel Boillat, art. cit., p. 226.
3. Lettre de Bernard Grasset à Charles Payot, 25 avril 1921, citée par Gabriel Boillat, art. cit., p. 230.

du tapuscrit d'Hémon, mais à partir du feuilleton du *Temps* et de l'édition canadienne : « Il est impossible d'affirmer si la décision de Grasset de copier l'édition du *Temps* provient d'un choix délibéré de l'éditeur ou d'un refus de Marie Hémon de communiquer le tapuscrit. Plus simplement, il se peut que l'idée de recourir au tapuscrit ne soit venue à personne[1]. »

Pour le lancement de la nouvelle collection des Cahiers verts, dont *Maria Chapdelaine* est le premier volume, Bernard Grasset se lance dans une campagne publicitaire et médiatique sans précédent. Comme le souligne Jean Bothorel, il ne « dissocie pas le lancement de *Maria Chapdelaine* de celui de sa collection. Du succès de Louis Hémon dépendra la réussite des " Cahiers verts ". » Grasset veut « personnaliser sa collection au point que dans la vitrine et sur les rayons des librairies elle se détache d'un seul coup d'œil ». Dans leur matérialité, les livres de la collection des Cahiers verts doivent donner une image sérieuse, presque académique, mais d'un prix raisonnable. Dans ce but, il s'associe avec Maximilien Vox, qui, le premier, considère le graphisme comme une discipline artistique. Vox invente la couverture des Cahiers verts, « avec ses titres ornés de " bois carré " et solidement soulignés de texte[2]».



Ci-contre : couverture de l'édition des Cahiers verts Éditions Grasset, 1921

Maximilien Vox a eu une relation particulière avec Bernard Grasset. Dans un article intitulé « Bernard Grasset, précurseur », il décrit l'éditeur, ses collaborateurs et la maison Grasset d'une manière qui n'est pas sans rappeler les *Illusions perdues*. Vox dépeint Grasset non comme un littéraire mais comme un pur homme d'affaires : « La vérité vraie est que Bernard Grasset, éditeur –

1. DHV, p. 46.
2. Trois citations de Jean Bothorel, « Le miracle de *Maria Chapdelaine* », dans *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Paris, Bernard Grasset, 1989, p. 147.

bien que docteur en droit – était presque illettré. Il n'avait rien lu, pas même *Maria Chapdelaine*. Mais son flair était infaillible : à regarder un livre, il devinait ce qu'il y avait dedans[1]. »

L'édition des Cahiers verts est tirée à cinq mille six cent quatre-vingt trois exemplaires, et de nombreuses copies sont envoyées à titre gratuit aux critiques et à des personnalités du monde politique ou littéraire. C'est Grasset qui, dans la lettre qu'il joint au livre offert, fait de « chef-d'œuvre » le mot d'ordre que tous reprendront par la suite. Louis Brun, cité par Jean Bothorel, rappelle la stratégie de l'éditeur :

> [Grasset] distribua gracieusement la plupart des exemplaires de luxe tirés sur papier vert lumière et sur papier pur fil Lafuma. À l'ère bibliophile, c'était un beau cadeau, auquel tous ne furent pas insensibles… Et avec raison ! Le 5 décembre 1923, *La Gazette de l'hôtel Drouot* soulignait que le prix maximal obtenu parmi les ouvrages contemporains était de 360 francs pour la série des vingt premiers « Cahiers verts ». Celle-ci valait à l'origine 90 francs. Le bénéfice est donc de quatre cents pour cent… Grasset va d'ailleurs exploiter dans des échos de presse cette spéculation sur le leitmotiv : « La bibliophilie est décidément un vice lucratif pour les heureux acheteurs des "Cahiers verts"[2]. »

Aujourd'hui, les éditions qui ont le plus de valeur sur le marché du livre sont celles qui comportent des illustrations (notamment de Clarence Gagnon, Alexandre Alexeïeff et André Bergeron). Elles se vendent entre 1 500 et 2 000 euros chez les libraires anciens. Quant aux exemplaires de luxe de 1921, ils sont estimés entre 450 et 650 euros. La question de la matérialité du texte littéraire est abordée par Alexandra Saemmer, qui rappelle l'importance « des conditions de production dans l'émergence de la signification d'un texte ». Ainsi, « la matérialité de la communication, la raison graphique et l'impact des supports sur l'acte de lecture[3]» mériteraient d'être plus amplement analysés. Le fait que Grasset ait doté les livres de sa collection d'une couverture sérieuse mais d'un prix abordable a facilité le succès de *Maria Chapdelaine* auprès du grand public.

Louis Brun, éditeur chez Grasset, démarche des journalistes (vingt-cinq selon Gabriel Boillat) à qui il fait parvenir « un topo littéraire, des renseignements techniques et une lettre personnelle[4]». Gabriel Boillat cite notamment « M. Tronche (*N.R.F.*), Varenne (*La Renaissance*), Vallette (*Mercure de France*), Brillant (*Le Correspondant*), Le Grix (*Revue Hebdomadaire*), P. Mille, H. Bidou, F. Vandérem, A. Beaunier, St. Vallot ». Ces hommes sont tous très influents : critiques littéraires, éditeurs, spécialistes de bibliophilie, écrivains… L'œuvre est placée sous leur puissant patronage. Grasset implique aussi Marie Hémon, qui demande des articles aux connaissances de la famille. La lettre que Grasset envoie aux journalistes sélectionnés est « habile, tour à tour flatteuse, élogieuse, persuasive[5]». Les libraires en reçoivent une de la même inspiration.

1. Maximilien Vox, « Bernard Grasset, précurseur », *Communication et langages*, n° 12, 1971, p. 84.
2. Louis Brun, cité dans Jean Bothorel, *op. cit.*, p. 150.
3. Pour les deux citations, Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2015.
4. Gabriel Boillat, art. cit., p. 229.
5. *Ibid.*, p. 230.

Le zèle de Grasset à publier *Maria Chapdelaine* peut s'expliquer de plusieurs façons. C'est d'abord une réparation tardive à l'égard d'Hémon :

> Ce fut pour moi un effort continu de plusieurs années. Et là le mot de « publicité » ne saurait convenir. Il y va là d'une dépense sans mesure de ma personne, du meilleur de mon invention appliqué à l'œuvre d'un autre ; proprement d'une aventure de sentiments… Il y avait d'abord cette mélancolie d'un grand écrivain qui était mort, sans qu'on ait su gagner la moindre audience aux œuvres qu'il avait publiées ; et cette autre mélancolie d'une sœur, pénétrée de la valeur de son frère, et ne parvenant pas à la faire reconnaître… d'où ma hâte à combler un retard pathétique[1].

Plus tard, cet engagement total ne lui vaudra pas que des louanges de la part de Marie Hémon, qui lui reprochera notamment de se sentir propriétaire des œuvres de son frère.

Une autre raison a peut-être poussé Bernard Grasset à s'investir particulièrement dans le lancement du roman d'Hémon : Marcel Proust. En 1913, Proust travaille à la publication de *Du côté de chez Swann* comme le ferait un éditeur – dans son introduction à *Proust et la stratégie littéraire*, Léon-Pierre Quint le compare à Flaubert[2]. Il a du travail devant lui : son manuscrit fait près de 1 500 pages, il est illisible par endroits et émaillé de signets divers. Proust est déjà connu dans le milieu littéraire parisien, mais cela le dessert presque : « La situation de Proust est pire que celle d'un inconnu. Il a publié, il y a quinze ans et sans succès, deux livres et des traductions[3]. » Son roman est refusé par la *Nouvelle Revue Française*, par le *Mercure de France*, par Fasquelle, par Ollendorf. C'est grâce à son ami René Blum, frère de Léon, que Proust va finalement contacter le jeune éditeur Bernard Grasset :

> Je souhaiterais que M. Grasset publiât, à mes frais, moi payant l'édition et la publicité, un important ouvrage (disons roman, car c'est une espèce de roman) que j'ai terminé. Ce roman comprendra deux volumes, de 650 pages environ chacun. […] Pour que M. Grasset soit plus de connivence avec la réussite, je lui serais reconnaissant de me prendre en outre un tant pour cent sur la vente. De cette façon il ne dépensera pas un sou, gagnera peut-être un rien (car je n'espère guère que le livre se vende au moins avant que le public s'y soit peu à peu accoutumé) mais je crois que l'ouvrage, très supérieur à ce que j'ai jamais fait, lui fera un jour honneur[4].

Grasset accepte la publication et la machine éditoriale se met en branle, avec la difficile correction des épreuves, d'autant que Proust se bat avec son asthme qui lui déclenche de multiples affections. Il met néanmoins un point d'honneur à tenir son ami René Blum informé de sa progression :

> J'ai correspondu avec M. Grasset et nous nous sommes entendus ; nous avons convenu que je ferai les frais de l'édition des deux volumes. Je lui ai déjà envoyé 1.730 francs hélas. Et d'autre part je toucherai 1.50 sur chaque volume vendu. (Le volume va se vendre 3.50.) Ces détails ne sont pas très intéressants pour vous. Mais

1. Bernard Grasset, cité dans Jean Bothorel, *op. cit.*, p. 149.
2. Léon-Pierre Quint, *Proust et la stratégie littéraire*, correspondance de Marcel Proust avec René Blum, Bernard Grasset et Louis Brun, Paris, Corréa, 1954, p. 16-17.
3. *Ibid.*, p. 24.
4. Lettre de Marcel Proust à René Blum, février 1913, citée dans *ibid.*, p. 30-32.

> j'aime mieux que vous me trouviez un peu fastidieux, plutôt que cachottier dans une chose pour laquelle je vous ai ennuyé. Je ne sais pas si cette phrase est claire, je l'espère ; car comme elle n'est ni élégante ni correcte, si elle n'était même pas claire, je me demande ce qui lui resterait[1].

Malgré ces conditions désavantageuses, Proust est ravi que son roman connaisse enfin la publication. *Du côté de chez Swann* paraît à la fin de 1913. Il est bien accueilli par la critique, que Proust avait intensément démarchée, mais ne rencontre pas de succès public. Le côté mystérieux et mondain de l'auteur, entretenu par les articles de ses amis proches, rebute les lecteurs. Proust, qui avait voulu que son livre se vende peu cher pour être à la portée de tous, se trouve éloigné du grand public par l'ardeur que ses amis mettent à défendre son livre. Il rédige des « échos » et paie de sa poche pour les placer dans les journaux littéraires. Il y met tant de soin à remercier ceux qui parlent de son roman que celui-ci est relégué au second plan. Léon-Pierre Quint relève l'écart entre cette stratégie publicitaire et celle que Grasset emploiera après-guerre, notamment avec *Maria Chapdelaine* :

> La publicité aujourd'hui est moins discrète, plus franche et plus directe. Il est curieux de songer que l'éditeur Bernard Grasset, – qui a été justement le promoteur de la publicité littéraire intense par grands « placards » répétés –, se contentait, à cette époque, sur l'invitation d'un de ses auteurs, de publier quelques notes effacées[2].

Le roman est néanmoins remarqué par la N.R.F., dans laquelle le poète Henri Ghéon publie une critique, un peu dubitative mais élogieuse. À cette occasion, André Gide relit le roman et il est conquis : « Le refus de ce livre restera la plus grave erreur de la N.R.F. et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie[3]», écrit-il à Proust au début de 1914. Il lui propose de rejoindre la N.R.F. séance tenante. En la matière, Proust souhaite agir en « homme d'affaires » en mettant l'aspect financier et pratique au premier plan, ce que Grasset prend à contre-pied dans ses lettres, en ne parlant que de littérature et « en n'évoquant que des sentiments héroïques[4]». Après plusieurs tergiversations, le 29 août 1916, Grasset lui écrit : « Quoiqu'il m'en coûte, je renonce à publier le second volume de *À la Recherche du Temps Perdu*[5]. » Proust remet ses épreuves à la N.R.F. et *À l'ombre des jeunes filles en fleur* est publié en 1918. Contrairement à ce qu'a pu dire la rumeur, Grasset ne s'est donc pas volontairement séparé de Proust, pour qui il nourrit une affection réelle et dont il admire sincèrement l'œuvre. Ce second tome de *La Recherche* obtient le prix Goncourt, malgré la controverse parmi les membres de

1. Lettre de Marcel Proust à René Blum, 15 mars 1913, citée dans Léon-Pierre Quint, *Proust et la stratégie littéraire, op. cit.*, p. 44.
2. Léon-Pierre Quint, *Proust et la stratégie littéraire, op. cit.*, p. 102-103.
3. Lettre d'André Gide à Marcel Proust, [début 1914], citée dans *ibid.*, p. 108.
4. Léon-Pierre Quint, *Proust et la stratégie littéraire, op. cit.,* p. 133.
5. Lettre de Bernard Grasset à Marcel Proust, 29 août 1916, citée dans *ibid.*, p. 158.

l'Académie. Proust ne goûte pas à la gloire très longtemps : une bronchite l'achève le 18 novembre 1922.

Cette digression proustienne apporte un éclairage sur le zèle et l'ardeur que Grasset met, en 1921, à publier Louis Hémon. Le succès de *Maria Chapdelaine* fut aussi pour lui une forme de revanche contre Proust et son Goncourt, et contre lui-même pour avoir manqué de son « flair » légendaire. Malgré les lettres toujours amicales qu'il adresse à Proust, il a gardé une rancœur : il ne parle pas du tout de lui dans *L'Évangile de l'édition selon Péguy*, alors qu'il y consacre seize pages à Hémon.

Il est intéressant de se demander quelle vision du Québec le lectorat français pouvait avoir avant la publication de *Maria Chapdelaine*. À l'inverse des nouvelles londoniennes, où Hémon propose une vision alternative à la méfiance française vis-à-vis de l'Angleterre, Paul Bleton et Mario Poirier estiment qu'il n'a « plus de préconceptions françaises à mettre à scène, à neutraliser ; son lecteur devait en savoir aussi peu qu'Hémon sur le Canada. Pas de préconceptions québécoises véhiculées par une littérature lue par son lectorat français à quoi il aurait fallu faire un sort[1]». En effet, à l'époque, aucun roman français ne traite exclusivement du Québec et aucun roman québécois n'a rencontré le succès en France. Le champ n'était pas libre de préjugés pour autant. Le monde scolaire, notamment, diffusait déjà une certaine image du Québec :

> Alors [Yvan] se souvint de ce qu'il avait appris à l'école : que le Canada avait été découvert et colonisé par des Français, par des Normands et des Poitevins surtout, par des Bretons aussi. […] Yvan regardait avec curiosité ses compagnons de route : ce n'est pas seulement leur langage qui était français ; c'était aussi leur allure, leur type physique. Il lui semblait, en les considérant avec attention, retrouver des physionomies connues ; et il se demandait parfois s'il ne voyageait pas dans un train de Bretagne[2].

Ce manuel de lecture, qu'Hémon peut tout à fait avoir eu entre les mains, propose une vision qui correspond tout à fait à ce que l'écrivain va mettre en scène dans *Maria Chapdelaine*. Dans ce train, un Québécois s'adresse à Yvan :

> Nous sommes 3 millions de Canadiens, qui n'avons pas oublié la langue de nos pères et de nos grands-pères. Et notre nombre croît toujours : nous avons des familles nombreuses. […] Nous sommes sujets anglais, c'est vrai [….] mais nous restons Français par le cœur[3]…

Nous « n'avons pas oublié la langue de nos pères », notre « nombre croît »… Les voix que Maria entend dans la clairière sont déjà là. Dans sa correspondance, avant son départ, Hémon livre une vision très classique du Canada, « la libre Amérique[4]», « un pays remarquablement sain » où « il y a

1. BP, p. 104.
2. Jules-Gabriel Compayré, *Yvan Gall, le pupille de la marine, livre de lecture courante (degrés moyen et supérieur, classes primaires des lycées et collèges)*, Paris, Librairie classique Delaplane, 1894, p. 299.
3. *Ibid.*
4. Lettre à sa mère, 4 octobre 1911, OC, t. III, p. 135.

du travail pour tout le monde[1]». On y entend surtout ce qui était communiqué par les divers supports de propagande supposés attirer de nouveaux colons, soient « la thématique d'immensité et de liberté, l'idée omniprésente de la quête du bonheur, d'un même idéal de terre promise et de paradis[2]». Les Expositions universelles de Paris en 1878, 1889 et 1900 sont aussi, pour le Canada, un lieu privilégié pour se faire connaître. Le lien de filiation est toujours mis en avant :

> Simple, sain et robuste, comme ceux qui l'ont construit, est ce pavillon du Canada, devant lequel on ne saurait passer sans émotion.
>
> Le drapeau anglais a beau flotter à son faîte, le souvenir de la France y subsiste.
>
> Les Canadiens n'ont pas perdu une occasion de nous rappeler qu'ils sont nos frères.
>
> Très loyaux, ils respectent leur devoir envers la reine d'Angleterre, mais sans oublier qu'ils sont sortis de notre race. Comme me disait l'un d'eux : on peut être fidèle à celle qu'on épouse, mais cela n'empêche pas de chérir sa mère[3].

Plusieurs organes sont à l'œuvre pour attirer les pionniers : le nouveau commissariat canadien de Paris, installé en 1882, sa revue *Paris-Canada,* les agences commerciales et d'immigration créées en 1902 et 1903… Le clergé est également très actif. Des milliers de brochures sont éditées, des conférences sont données. Pas étonnant que dès sa nouvelle *Jérôme*, publiée en 1904, Hémon fasse s'exclamer son personnage : « Vous savez qu'on peut aller au Canada pour cinquante francs[4]? » Il vit alors en Angleterre, pays qui connaît lui aussi une forte émigration vers le Canada, du côté britannique.

Hémon rejoue, dans *L'Itinéraire* et dans *Maria Chapdelaine,* l'étonnement émerveillé devant la présence française en Amérique du nord. Après le mythe du vaste espace vierge, c'est la « francosité » de l'endroit qui est mise en valeur : la langue, les noms sur les devantures des magasins, les rues tortueuses opposées à la rectitude américaine… Hémon a-t-il connu une véritable prise de conscience ou est-ce un artifice d'écrivain ? A-t-il véritablement été attiré au Canada par les promesses des brochures, et a-t-il souffert de la même désillusion que la famille française qu'il met en scène dans *Maria Chapdelaine* ? Il nous semble que son projet était plutôt de montrer la réalité débarrassée des artifices de la propagande.

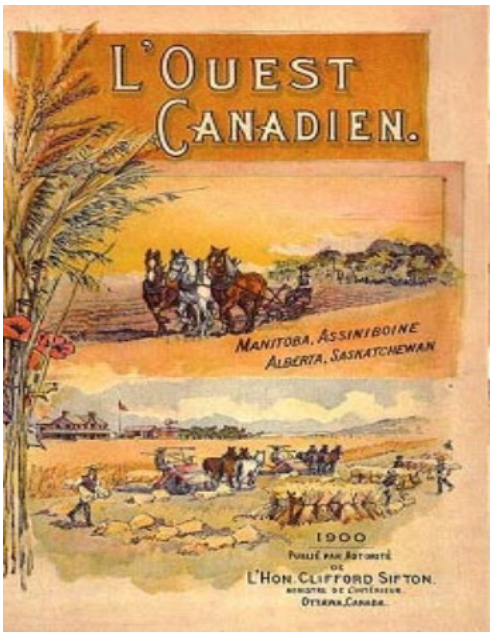
Le gouvernement français, de son côté, accueille cette propagande d'un mauvais œil, car il préférerait voir sa jeunesse rester, ou au moins émigrer dans ses propres colonies. Mais le Canada attire les jeunes Européens, dont un petit nombre de Français qui sont surtout encouragés à venir au Québec :

---

1. Lettre à sa mère, 7 octobre 1911, OC, t. III, p. 137.
2. Corinne Marache, « "Vendre" le Canada - la promotion du Canada en France dans les années 1870-1914 », *Études canadiennes,* Association française des études canadiennes, n° 86-2, 2019, consulté en Open edition : : http://journals.openedition.org/eccs/2256.
3. Anonyme, « Exposition de 1900. Pavillon du Canada », Paris, *Le Petit journal*, supplément du dimanche 11 novembre 1900, p. 359.
4. Louis Hémon, *Jérôme*, OC, t. II, p. 92.

> Autour de l'église de style normand et couverte de son toit reluisant, se groupent des habitations champêtres et des exploitations rurales. L'émigrant français croit revoir ses villages normands et bretons. […] L'émigrant français qui choisira la province de Québec pour son pays d'adoption sera donc accueilli par des compatriotes, demeurés fidèles à toutes les traditions de leur race et de leur langue. Il ne s'expatriera pour ainsi dire pas[1].

Des affiches, qui présentent une campagne idéale et ensoleillée, appuient les discours :



Ci-contre : affiche de propagande pour la colonisation. Gouvernement du Canada, 1900.

La page de garde du petit opuscule d'Alfred Pelland, publiciste du Ministère de la colonisation du Canada, rappelle fortement, quant à elle, les brochures qui verront le jour avec le visage et le nom de Maria Chapdelaine :

1. Alfred Pelland, *La Province de Québec et les avantages qu'elle offre à l'émigrant français et belge, esquisse des richesses agricoles, industrielles, etc.*, opuscule édité le Ministère de la colonisation du Canada, Québec, 1908, p. 9 et p. 57. Archive accessible en ligne : https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1986821?docref=GNhqDBY5WADsK7VP9dXk_g.

Ci-contre : page de garde de La Province de Québec. *Alfred Pelland, 1908.*

Hémon propose au lecteur français une image du Québec qui correspond, au premier abord, à la vision à laquelle il est habitué. Il y ajoute néanmoins une distance critique vis-à-vis des discours sur la facilité du travail de défrichement, et montre la réalité sans complaisance : l'hiver interminable, les ravages des insectes et des bêtes sauvages, l'isolement, la pauvreté. Mais l'horizon d'attente du lecteur est fixé par ce qu'il croit connaître de la région, et la lecture du roman n'en sera que plus sélective. *Maria Chapdelaine* ne provoque donc pas un changement dans la perception française du Québec. Dans la critique, les clichés sont légion : dans *L'Éclair*, on voit des « Esquimaux » sur les rives du Saint-Laurent[1]; Fernand Vandérem raconte que l'histoire se passe dans le « Far West canadien[2]». Jusqu'à plus récemment des erreurs persistent : dans la réédition Grasset de 1972, le roman est accompagné d'une carte de l'Alaska[3].

Lorsque *Maria Chapdelaine* est publiée, Grasset craint de « voir échouer tous ses efforts », car les chiffres des premiers jours de mise en vente ne le satisfont pas. « Je suis désolé, et je ne comprends vraiment pas comment ce récit ne soulève pas l'enthousiasme général » écrit-il à Charles Le Goffic le 13 mai 1921[4]. Pourtant, les journaux fourmillent de *Maria Chapdelaine* :

> La presse parla presque quotidiennement de *Maria Chapdelaine*. Les articles de critiques éminents relayaient les insertions publicitaires de Grasset : on compte 16 articles le mois du lancement ; en juin, on passe à 25 ; durant les mois de vacances, on ressent une baisse : 7 en juillet, autant en août, une dizaine en septembre ; jusqu'en février 1922, ils se succèdent à ce rythme – on relève pourtant un

1. Cité par Raoul Journet dans « Louis Hémon et Lafontaine », *Le Nationaliste*, 6 août 1922, p. 1
2. Fernand Vandérem, « *Maria Chapdelaine* », *La Revue de France*, 15 décembre 1921.
3. Voir Louis-C. O'Neil, « Maria Chapdelaine est déménagée en Alaska », *Le Soleil*, 28 mars 1972, p. 3.
4. Gabriel Boillat, art. cit., p. 233.

> maximum en décembre : plus de trente journaux consacraient un article à *Maria Chapdelaine* –, imprégnant la France et l'étranger de plus en plus intimement[1].

Le tableau établi par Raymonde Héroux montre l'ardeur avec laquelle l'éditeur fait la promotion du roman la seconde année de sa sortie. Les chiffres entre parenthèses en fin de ligne désignent le nombre de lettres envoyées par l'éditeur :

Le 14 février 1922,	Lettre aux critiques de journaux à qui il adresse en même temps le questionnaire relatif à l'enquête *Maria Chapdelaine*
Le 17 juin 1922,	Lettre aux professeurs de lycées.
Sans date,	Lettre réponse aux directeurs et professeurs de lycées.
Le 20 juin 1922,	Lettres aux directrices de lycées et collèges de jeunes filles et établissements privés (300).
Le 22 juin 1922,	Lettre aux *Croix* de province (45).
Sans date,	Réponse aux journaux de province qui ont accepté de consacrer un article à *Maria Chapdelaine* (200).
Le 26 octobre 1922,	Lettre aux mères de famille.
Le 26 octobre 1922,	Réponse aux professeurs ayant répondu à la circulaire de juin en demandant l'envoi de *Maria Chapdelaine* (750).
Le 26 octobre 1922,	Lettre aux professeurs n'ayant pas répondu à la lettre de juin (850).
Novembre 1922,	Lettre aux présidentes d'associations d'anciennes élèves (150).
Novembre 1922,	Lettre aux aumôniers de lycées.
Novembre 1922,	Lettre aux abbés.
Novembre 1922,	Lettre aux inspecteurs d'académies (600).
Le 21 février 1923,	Lettre aux institutions catholiques.
Sans date,	Lettre aux évêques.
Vers novembre 1922 [*sic*],	Lettre aux directeurs de journaux pour leur donner le droit de reproduire gratis un extrait de *Maria Chapdelaine* à l'occasion de Noël[2].

Grasset implique également ses collègues libraires dans le succès de *Maria Chapdelaine.* Il fait paraître de nombreux encarts publicitaires sur les commandes qu'il reçoit et sur les chiffres de vente toujours croissants. En bon commerçant, il leur fait profiter de la manne financière que devient le roman : « Il leur fit des conditions spéciales : le 108/100 d'abord sur toute commande ferme. Son offre fut immédiatement couronnée de succès […]. Après le 108/100, il accorda le 54/50, le 27/25 puis, quand la vente du livre ne justifia plus de fortes commandes, le 13/12. Il consentit des remises de 50 % sur les achats dépassant 1 000 exemplaires[3]. »

Sa ruse d'éditeur fait que Grasset sort régulièrement du domaine littéraire pour faire la promotion de l'auteur et de son roman. En 1921, il crée un comité Louis Hémon et réfléchit à l'installation d'un monument en l'honneur de l'écrivain. Il s'appuie sur l'écho avec le Canada, où Montigny et les autres amis de *Maria Chapdelaine* plaidaient depuis longtemps pour une statue de

1. *Ibid.*, p. 236.
2. DHV, p. 75-76.
3. Gabriel Boillat, art. cit., p. 238.

leur héroïne nationale en Bretagne. Les Canadiens, représentés par Jean-Baptiste Lagacé et Victor Morin, respectivement professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal et président général de l'association du notariat canadien, viennent à Brest en 1922, mais ne retiennent pas la ville. On leur propose Quimper, mais l'oncle homonyme de Louis Hémon allait bientôt y avoir sa statue et la confusion aurait été pénible. Dinard est évoquée, en tant que ville de départ de nombreux Français vers le Canada. Marie Hémon s'y oppose, en disant que Dinard était devenu une plage à la mode qui aurait fortement déplu à Louis Hémon[1]. Finalement, en 1925, c'est une simple plaque qui est apposée à Brest sur la maison natale de l'écrivain, au 33 rue Voltaire.

Pour assurer le succès du premier ouvrage des Cahiers verts, Grasset mise sur la relation entre la France et le Canada. Appuyé sur place par Montigny, il fait donner le roman en feuilleton dans *La Presse* de Montréal au printemps 1922. Un an après la publication française, le roman connaît ainsi un regain d'intérêt. Grasset reçoit le ministre canadien de l'Intérieur, qui lui promet un article dans *Le Matin*[2]. Grasset évoque la possibilité de créer une bourse d'études permettant d'envoyer des étudiants français au Canada, dont la mission serait d'écrire et de rapprocher les deux pays. Il veut faire de la parution de *Maria Chapdelaine* « un événement, avec toute la portée que les sociologues d'aujourd'hui donnent à ce mot, c'est-à-dire un phénomène de société débordant largement l'œuvre elle-même[3]».

En 1921, la saison des prix littéraires approche et Grasset sait que *Maria Chapdelaine* ne peut en obtenir puisque son auteur est décédé. Mais il veut que l'on parle du roman dans les jurys. Il démarche alors Mme de Broutelles, du jury Femina, et Léon Hennique, de l'académie Goncourt, pour leur demander de déclarer que, si Hémon avait été vivant, le prix lui serait revenu. Frédéric Masson, secrétaire perpétuel de l'Académie française, mentionne le roman, brièvement mais en des termes généreux, dans son discours sur les prix littéraires :

> Un ouvrage échappe à notre juridiction qui a été le grand succès de cette année ; l'auteur est mort, il a été écrasé par un train qui passait en vitesse dans l'ouest des États-Unis [*sic*] ; il se nommait Louis Hémon. Son livre, sur qui nous eussions réuni volontiers tous les prix Montyon, s'intitule *Maria Chapdelaine.* C'est une idylle d'un caractère fort neuf, d'une grande simplicité et d'une pureté admirable. La vieille France Coloniale a porté bonheur à notre littérature. Elle lui a donné un chef-d'œuvre il y a quelque cent trente-cinq ans : aujourd'hui n'en a-t-elle point apporté un autre[4]?

1. *Ibid.*, p. 239.
2. Raymonde Héroux précise que ce quotidien parisien était très populaire, en raison de son apolitisme prudent et de son penchant pour le sensationnalisme. Elle considère qu'il était le « journal idéal pour lier dans l'esprit de la masse l'idée du Canada et de *Maria Chapdelaine* », DHV, p. 72.
3. Jean Bothorel, *op. cit.*, p. 149.
4. Frédéric Masson, « Rapport sur les concours de l'année 1921 », 1er décembre 1921, archives en ligne de l'Académie française, http://www.academie-francaise.fr/rapport-sur-les-concours-de-lannee-1921 .

C'est la consécration pour Grasset, qui ne s'arrête pas en si bon chemin et qui fait aussitôt paraître des encarts publicitaires où il stipule : « C'est la première fois depuis sa fondation que, rompant avec toutes ses traditions, l'Académie française rend hommage à l'œuvre d'un écrivain disparu. » Pourtant, les termes utilisés pour louer le roman sont révélateurs du détournement de sens dont il est victime. Le prix Montyon, décerné par l'Académie française et l'Académie des Sciences, se déclinait alors en trois : un prix scientifique, un prix pour l'ouvrage littéraire le plus utile aux bonnes mœurs et un prix de vertu, remis à des personnes considérées méritantes. Ces préoccupations morales sont loin de celles de l'aventureux Hémon, qui de toute manière n'accordait guère de valeur aux prix et aux distinctions. L'autre chef-d'œuvre auquel Masson fait référence est *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, publié en 1788. Cette romance exotique et mièvre exaltant la vertu est, là encore, bien éloignée d'Hémon. Dans un hommage se concentre toute l'incompréhension qui entoure *Maria Chapdelaine* et son auteur.

Une des nouveautés dans l'approche éditoriale de Grasset est l'usage de la publicité. Dans le domaine littéraire, c'était encore très rare en France, mais déjà courant en Angleterre. Grasset s'inspire des pratiques d'outre-Manche pour créer ce que l'on appellerait aujourd'hui du matraquage publicitaire. Il engage des dépenses sans précédents : plus de dix mille francs fin juillet 1921, puis vingt mille francs sur le seul mois de novembre 1921. Il estime, en mars 1922, avoir consacré à la publicité plus de cent mille francs. Gabriel Boillat calcule que, divisé par le nombre de livres vendus, ce coût publicitaire revient à un huitième du prix de chaque livre[1]. Le principe commercial selon lequel « la vente appelle la vente » est au cœur de la stratégie de l'éditeur. Sa publicité sous forme de « placards » mettant en valeur les chiffres de vente est partout dans la presse. Il y annonce les bonds extravagants du tirage du roman : deux cent mille vendus en janvier 1922, six cent mille vendus en janvier 1923.

Ci-dessus : publicité de Grasset dans La Semaine religieuse*, janvier 1922*
Archives diocésaines de Quimper et du Léon.

1. Gabriel Boillat, art. cit., p. 244.

Dix-huit mois après sa parution, *Maria Chapdelaine* a, à la vérité, été tiré à cent soixante-six mille cinq cents exemplaires. Le chiffre est moins impressionnant que les exagérations de l'éditeur, mais celui-ci est néanmoins le pionnier de « l'ère des cent mille ». Grasset passe des accords avec des journaux en vue pour s'assurer des articles sur les autres romans qu'il publie. Le ton avec lequel il s'adresse au journal *Le Temps* est révélateur de l'agressivité commerciale qui pousse l'éditeur :

> Il formulait des exigences très spéciales : il tenait à ce que ce soit spécifié, dans l'entente, premièrement le nombre de livres dont il aurait « le droit d'exiger que *Le Temps* parle dans le courant de l'année. Deuxièmement le nombre de lignes approximatives consacrées à chacune de ces notices. Je tiens également essentiellement à ce que je puisse demander qu'on parle de tel ou tel livre, et même à ce que je puisse fournir une notice destinée à indiquer au rédacteur de la rubrique sur quel point je tiens à ce qu'il soit insisté. Il ne faut pas oublier, en effet, que cette rubrique est une rubrique de publicité[1]. »

Quels bénéfices Grasset a-il tiré du succès de *Maria Chapdelaine* ? La famille Hémon touche environ entre 0,60 et 0,80 centime de franc sur chaque ouvrage vendu. Marie Hémon et Lydia Hémon, sœur et fille de l'écrivain, vivront de ces droits d'auteur. Pour Grasset, les bénéfices ne sont pas si nets. Il touche sensiblement la même somme par ouvrage vendu (entre 0,50 et 0,70 centime de franc), mais les dépenses engagées dans la publicité sont colossales. En février 1922, il écrit à Marie Hémon que depuis la publication du roman, le « chiffre mensuel de publicité [était] égal sinon supérieur aux bénéfices[2] ». Grasset tire surtout de *Maria Chapdelaine* un bénéfice immatériel : celui d'un éditeur à la réputation solide, s'imposant parmi ses contemporains grâce au premier *best-seller* français.

Grasset cherche à entretenir le rayonnement de l'œuvre en la faisant adapter au théâtre. Il est en contact avec Pierre Palau, acteur et auteur parisien, fort du succès de sa pièce *Les Détraquées*[3], jouée au théâtre des Deux Masques en 1921. Grasset recommande à Marie Hémon de donner à Palau l'autorisation d'adapter le roman. Mais assez rapidement, l'auteur, l'éditeur ainsi que Firmin Gémier, directeur de l'Odéon, se rendent compte de la difficulté de l'entreprise, de sa « presque impossibilité », écrit Grasset. Comment rendre la nature, ses couleurs et ses sons, la variation des saisons, l'importance du silence ? La tâche paraît ardue et l'on craint qu'une mauvaise adaptation ne ternisse la réputation de l'œuvre. Le projet est abandonné. Pour relever le défi tout en prenant moins de risques, Grasset convainc Marie Hémon d'autoriser une adaptation théâtrale au Canada. C'est à Paul Gury que l'écriture est confiée. Paul Gury est le pseudonyme de Loïc Le Gouriadec, né à Vannes en 1888 et émigré au Canada en 1907. À Montréal, il a travaillé dans le milieu de la tannerie

1. Gabriel Boillat, *La librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, t. III : La foire sur la place (1919-1926), Paris, Champion, 1988, p. 20. Lettre de Bernard Grasset au *Temps,* 11 juillet 1919, archives Bernard Grasset.
2. Gabriel Boillat, art. cit., p. 244.
3. Dans *Nadja*, André Breton écrit à quel point il a été impressionné par la pièce, et notamment par l'actrice principale, Blanche Derval.

et suivi des cours d'art dramatique au Conservatoire. Sa pièce en cinq actes est jouée le 23 février 1923 au Théâtre national de Montréal. C'est un échec, et elle ne sera pas représentée en France. Plus tard, la famille Hémon lui intentera un procès, en l'accusant de vivre aux crochets d'une œuvre qui n'est pas la sienne. Paul Gury sera un cinéaste important au Québec après la Seconde Guerre mondiale : il réalise notamment la première adaptation d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon.

Après le théâtre, Grasset ambitionne de faire de *Maria Chapdelaine* un drame lyrique. Il commence à démarcher des compositeurs, comme Maurice Ravel, Henri Rabaud ou Gabriel Fauré. Le projet n'aboutit pas non plus. C'est finalement par le biais du cinéma que *Maria Chapdelaine* rencontrera de nouveau le succès, mais il faudra attendre 1934, malgré les nombreuses demandes d'adaptation qui parviennent à Grasset. L'éditeur est en contact avec Julien Duvivier dès 1924, mais lui demande des droits trop élevés et le réalisateur décide de patienter. Un autre homme de cinéma et de lettres, Jacques Jaubert de Benac, écrit un scénario à partir du roman en 1928, mais il n'aura pas l'occasion de passer à la réalisation. Bernard Grasset est fait chevalier de la Légion d'honneur le 20 septembre 1922. Il fait bien entendu bénéficier son œuvre maîtresse de l'attention que la presse et le public lui portent. Le génie éditorial de Grasset fait qu'il réussit à imposer sa lecture particulière : *Maria Chapdelaine* se trouvait métamorphosée en roman catholique édifiant à mettre entre toutes les mains.

« Un chef-d'œuvre catholique »

Comme le rappelle Gabriel Boillat, « la publicité, si importante soit-elle, ne porte que si elle est bien dirigée, si elle parvient à atteindre le client dans ses intérêts et là où il se trouve, en utilisant le canal adéquat[1]». Grasset cible un public précis : le lectorat catholique conservateur et rural. Dans *Maria Chapdelaine*, les thèmes de la religion, de la terre, du travail, de l'attachement aux traditions sont en effet importants. La religion est même l'argument ultime de Grasset pour décider l'éditeur Payot à lui céder les droits : « Mme Ludovic Halévy m'a parlé d'un texte qui dort chez vous depuis deux ans. Il est, paraît-il, d'inspiration catholique (Payot est protestant)[2]. »

Pourtant, la partie n'est pas gagnée d'avance. Grasset demande à ses amis de lui faire parvenir des adresses de personnalités religieuses mais la première circulaire qu'il envoie reste sans réponse, ainsi qu'il l'explique à Léon Bourcier : « Je vous étonnerai peut-être beaucoup en vous

1. Gabriel Boillat, art. cit., p. 245.
2. Bernard Grasset, *L'Évangile de l'édition selon Péguy,* Paris, Bonne, 1955, p. 265.

disant que ce livre n'a pas plu dans les milieux catholiques[1]. » Boillat explique ainsi ce début difficile :

> En fait, Grasset était trop pressé : tout le monde n'était pas capable de s'enflammer aussi spontanément que lui. Il fallait laisser le temps, à un public qui n'était pas habitué à lire, de goûter le charme secret du récit. Une autre recommandation que la sienne était nécessaire. Il pria François Veuillot[2] qui détenait une autorité morale certaine sur ce milieu, de faire passer un article dans *La Croix*, dans lequel il mettrait en évidence l'orientation catholique de *Maria Chapdelaine*[3].

Grasset démarche ainsi plusieurs personnalités du milieu catholique et obtient d'Henri Massis un article sur le roman. Cet article, publié le 11 août 1921, porte un titre clair : « Un chef-d'œuvre catholique, *Maria Chapdelaine* » :

> Cette humanité profonde, cette vie intérieure qui rend [*Maria Chapdelaine*] rayonnante et la baigne d'une incroyable lumière, comment la goûter dans sa plénitude en l'isolant du fond dont elle émane, ce fond chrétien, catholique, où elle prend sa réalité même ? Les sentiments, les mœurs y sont comme pénétrés d'une substance de spirituel ; tous les mouvements de la vie quotidienne obéissent au rythme intérieur d'une foi léguée, vécue, qui paraît n'être que la plus sainte habitude, le climat naturel, et comme le privilège d'une race où tout est raison et bon sens chrétien. […] Et en lisant ce roman de Louis Hémon, qui l'écrivit sans nul autre souci que de bien peindre, nous nous prenons à songer qu'il n'est pas besoin d'inventer des « mystères » et de les situer dans un moyen âge [*sic*] de convention pour faire une œuvre catholique : il n'est que de nous montrer des êtres en qui la foi est réelle et toute vivante encore[4].

Henri Massis est alors rédacteur en chef de la *Revue universelle*, proche de l'Action française. Depuis le début de sa carrière, il fait partie de la droite maurassienne traditionaliste et catholique. S'il encense Hémon, il est très critique envers d'autres écrivains des années 1920, comme Romain Rolland à qui il reproche son socialisme. Il profite donc de l'occasion offerte par Grasset pour, lui aussi, utiliser *Maria Chapdelaine* à des fins politiques. *Maria Chapdelaine* met en scène des personnages catholiques, donc Louis Hémon a voulu faire une œuvre morale et catholique : le raisonnement est simpliste, mais fonctionne.

Les évêques de Dijon, d'Arras, de Moulins écrivent eux-aussi des comptes rendus élogieux. *Les Semaines religieuses*, qui comptent quarante-six éditions différentes en 1922, publient des thuriféraires d'Hémon. Et Grasset d'écrire à Marie Hémon le 17 janvier 1923 : « J'ai beaucoup travaillé le public catholique[5]. » Après les grandes figures catholiques, Grasset s'attaque au bas-clergé et aux paroissiens. Il profite de l'époque de Noël pour renouveler la publicité autour du

1. Lettre de Grasset à Bourcier, 26 mai 1921, citée dans Gabriel Boillat, art. cit., p. 246.
2. François Veuillot (1870-1952) est un journaliste français, qui dirigeait à l'époque le journal d'obédience catholique *L'Univers*, dans la suite de son frère Pierre Veuillot, de son père Eugène Veuillot et de son oncle Louis Veuillot.
3. Gabriel Boillat, art. cit., p. 247.
4. Henri Massis, « Un chef-d'œuvre catholique : *Maria Chapdelaine* », Paris, *La Croix*, 11 août 1921, p. 3.
5. Lettre de Grasset à Marie Hémon, 17 janvier 1923, Archives Louis Hémon (ALH).

roman et pour le présenter comme un idéal livre d'étrennes. Il engage une opération étonnante avec Vigneras, un industriel d'Agen :

> [L'idée est] d'envoyer deux exemplaires de Maria Chapdelaine à des curés de village, en opérant département par département. Il joint à ces exemplaires une courte lettre dans laquelle il dit à chaque curé qu'il lui offre un exemplaire de ce livre pour lui et qu'il le prie d'offrir l'autre à une personne susceptible de le goûter particulièrement ou à la bibliothèque de la paroisse. En échange de cette gracieuseté, ledit industriel, qui est fabricant d'engrais, demande à chaque curé de lui donner des adresses de cultivateurs auxquels il pourrait faire des offres[1].

En tout, plus de quinze mille exemplaires du livre furent envoyés aux curés de campagne par l'intermédiaire de Vigneras. La méthode, quoiqu'inhabituelle, se révèle efficace.

Le succès de *Maria Chapdelaine* tient aussi au contexte historique. Le pays s'habitue au principe de laïcité de la loi de 1905 qui garantit la liberté de culte et de conscience. Les tranchées ont forgé une sorte d'union sacrée entre catholiques et républicains, qui adoucit les tensions d'avant-guerre. Le roman « apparaît comme une preuve de la force inébranlable de l'institution catholique dont le dernier rejeton, l'Église canadienne, était devenu une forteresse. […] [Il] procurait à la faction qui demeurait foncièrement catholique, une arme de combat[2]. » Le clergé se met donc au service du roman et participe à sa diffusion.

Les intellectuels catholiques sont en pleine effervescence. La Corporation des publicistes chrétiens, fondée en 1886, est présidée par René Bazin de 1915 à 1923. Cette Corporation, qui deviendra l'Association des écrivains catholiques de langue française, existe toujours aujourd'hui. Une forme de « catholicisation » est à l'œuvre chez plusieurs écrivains majeurs depuis la fin du XIXe siècle, avec notamment les conversions de Claudel, Huysmans ou Coppée. Le monde catholique veut utiliser le domaine de la culture et de l'art pour diffuser ses idées. En 1921 est créée la Semaine des écrivains catholiques, qui vise par des publications et des conférences à diffuser une nouvelle image de l'intellectuel catholique. La critique littéraire catholique s'apprête à changer. Dès 1919, un rédacteur de *La Croix* donne le ton : « Le dilettantisme n'est plus de mode. La critique veut être un instrument de combat pour ou contre la vérité religieuse. Pendant que l'on constate dans le camp irréligieux une recrudescence du voltairianisme, chez les croyants la critique littéraire se met courageusement au service de la foi[3]. »

En 1922, le débat se cristallise autour du roman de Maurice Barrès, *Un Jardin sur l'Oronte.* Beaucoup faisaient de sa conversion un enjeu crucial : « [Que Barrès] mette sa plume au service d'une religion revendiquée aurait été, pour un jeune converti comme Massis, et pour un promoteur du "renouveau littéraire catholique" comme Vallery-Radot, un argument de poids dans les luttes

1. Lettre de Grasset à Marie Hémon, 13 mars 1922, citée par Gabriel Boillat, art. cit., p. 248.
2. DHV, p. 99.
3. Anonyme, « Revue des revues. La religion de Lamartine », *La Croix*, 11 mars 1919, p. 5.

politico-esthétiques qu'ils mènent alors[1]. » La querelle, entamée en 1910 et interrompue par la guerre, reprend de plus belle au début des années 1920. Barrès écrit à José Vincent après un article qui, avec des formes néanmoins courtoises, dénonçait la « malfaisance » de son livre. Il diffuse une partie de la réponse du journaliste dans *L'Écho de Paris* :

> Mon article, eh bien ! c'est la manifestation rationnelle d'un état d'esprit très nouveau dans la critique catholique qui s'impose maintenant l'obligation de ne pas céder à fond à la magie d'un art supérieur. Il y a vingt ou vingt-cinq ans, le chrétien lettré, le critique chrétien s'imaginaient de bonne foi et faute de pousser jusqu'au bout la logique de leur *credo* que la morale, la religion et l'art figuraient autant de domaines distincts, séparés par des murs bien clos. Ils laissaient enchanter leur esprit aux splendeurs païennes du pur Parnasse, à la crudité des réalistes de Médan, aux belles jongleries des dilettantes. Personnellement, tout en m'efforçant de ne jamais introduire dans ma conduite les libres principes qu'on en pouvait dégager, je me délectai à lire la préface, au fond tristement mémorable, de *Mademoiselle de Maupin*. De parti pris, je négligeai l'anticléricalisme de Leconte de Lisle et m'épris totalement du froid et grand artiste. Le talent, à tous égards énorme, de Zola m'avait masqué sa bassesse… À présent, nous voulons être des catholiques conséquents, logiques, résolus, intransigeants[2].

José Vincent précise son point de vue dans « Les droits et les devoirs de l'écrivain et du critique », article publié dans *Les Lettres* en 1922. Il insiste sur cette posture solide, sans tergiversations, que doit selon lui prendre le critique catholique :

> Osons dire que le critique catholique doit être à peu près le seul, ne serait-ce qu'en qualité de très humble disciple de saint Thomas, à savoir à fond et jusqu'au bout ce qu'il veut. Cela ne le dispense certes pas, comme disait l'autre, de montrer, pour peu que la Providence l'en ait nanti, « de l'esprit, de l'âme et du goût ». Du moins, il sait au nom de quoi il parle, j'ose à peine ajouter au nom de qui, en tout cas avec quelle mission, dans quel dessein. [...] Le vrai critique ne peut donc suivre avec un entier détachement ce mouvement des idées et de l'art d'un temps. Il se prononce crûment. Délibérément il opte. Il ne laisse pas le choix, pas plus que le Décalogue ni la loi naturelle ne laissent le choix, quant à la ligne de conduite, à quiconque se veut comporter en brave homme[3].

Ainsi cette nouvelle pensée de la posture du critique catholique pourrait se résumer ainsi : « Le critique catholique, qui a des principes arrêtés, une doctrine universelle, a jugé, en un sens, une œuvre littéraire avant de la lire[4]. » Et comme ce qui est vrai pour un critique catholique l'est encore davantage lorsque c'est un prêtre : « Le prêtre qui écrit, le prêtre qui critique, le prêtre qui juge les livres pour condamner les uns et glorifier les autres, remplit une mission sacerdotale[5]. »

Que dit donc la critique littéraire catholique du roman d'Hémon ? Un vocabulaire d'espérance quasi-mystique envahit les articles : « Œuvre profondément touchante, profondément

1. Hervé Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, éditions La Découverte, coll. l'Espace de l'Histoire, 2004, p. 294.
2. José Vincent, cité par Maurice Barrès, « Comment la critique catholique conçoit le rôle de l'artiste », *L'Écho de Paris*, 16 août 1922, p. 1.
3. José Vincent, « Les droits et les devoirs de l'écrivain et du critique », *Les Lettres*, 1922, p. 668.
4. Jean Calvet, *D'une critique catholique*, Paris, Spes, 1927, p. 14.
5. Louis Bethléem, *Mes réponses aux attaques de l'adversaire, aux reproches, aux inquiétudes, aux questions de mes amis,* Paris, *Revue des lectures*, 1935, p. 24.

vraie, *Maria Chapdelaine* émeut, bouleverse tous ceux qui pensent et tous ceux qui espèrent[1]», « une telle œuvre jaillie du cœur d'un Canadien français [*sic*] nous donne des raisons d'espérer[2]». Raymonde Héroux relève que le vocabulaire employé, « espoir », « hymne », « miracle », « trahit avec évidence la sacralisation du livre ». De livre catholique, le roman devient livre sacré, « une sorte de bible salvatrice ». C'est la naissance du mythe de Maria Chapdelaine : la fiction romanesque est mise au second plan puisque le roman est « passé du statut de "livre aimé" au statut de "livre à lire" […] dont le rôle serait d'édifier, de consoler, et aussi d'accomplir des miracles. La promesse implicite et insidieuse faite au lecteur lui laisse à penser qu'il n'a pas à créer son avenir ; l'énergie qu'il mettra à maintenir la tradition lui assurera magiquement le salut[3]. » Le lecteur du roman devient Maria elle-même, prisonnière des traditions sociales, morales et religieuses. Le lecteur, cherchant du réconfort dans une période troublée, lit *Maria Chapdelaine* et espère – alors que le texte exprime à quel point la religion n'est d'aucun secours. Il n'y a pas de débat houleux parmi les critiques catholiques comme pour l'*Oronte* de Barrès ou la *Jeanne d'Arc* de Delteil. *Maria Chapdelaine* fait l'unanimité. Ce ne sera pas le cas des œuvres suivantes qui, malgré leur retentissement moindre, font tout de même parler dans les cercles catholiques. La notice que l'abbé Louis Bethléem consacre à Hémon dans sa compilation de *Romans à lire et romans à proscrire* est révélatrice :

> Louis Hémon, fils de Félix Hémon, inspecteur général de l'Université et neveu du député Louis Hémon. A 31 ans, il partit pour le Canada : il y demeura 18 mois et il y écrivit *Maria Chapdelaine* qui parut dans *Le Temps* en 1914, alors que l'auteur était déjà mort, hélas ! Broyé par un train.
>
> *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, a été le grand succès de cette année, constatait Frédéric Masson dans son rapport de 1921. L'ouvrage méritait cet honneur et cette gratitude : il offre, dans un chef-d'œuvre littéraire, un portrait de famille, une leçon de fidélité, un modèle d'énergie.
>
> Les œuvres inférieures qu'on a lancées depuis ont obtenu plus de succès qu'elles n'en méritent : *La Belle que voilà* (décrit les misères des quartiers populaires de Londres) ; *Colin-Maillard* (histoire décevante et malsaine d'un ouvrier irlandais qui cherche le sens de la vie dans l'amour de la rencontre, le socialisme et l'Armée du Salut) ; *Battling Malone, pugiliste* (trop de brutalités)[4].

Dès lors, une lecture sélective se met en place : malgré le pessimisme caractéristique d'Hémon qui transparaît sans cesse dans le roman, le lectorat catholique parvient à y voir exactement ce qu'il désire. La nature rude, hostile où l'on vit péniblement, devient une sorte de paradis terrestre où les valeurs catholiques sont conservées intactes, et « par bien des traits ne rappelle-t-elle pas notre vieille province française, sa vie une et simple : le dur travail nécessaire, le

1. Anonyme, « Au pays de la tradition française, *Maria Chapdelaine* », *Le Roussillon*, 4 novembre 1921.
2. P. Brunois, [sans titre], *Journal d'Issoudun*, Châteauroux, 24e année, 18 septembre 1921.
3. Pour les trois citations précédentes, DHV, p. 93.
4. Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire*, Paris, La revue des lectures, 1932, p. 465.

bon accord entre époux, la soumission aux lois de la nature et de l'Église[1]». Comme l'intrigue et le décor, les personnages sont caricaturés pour ressembler à ce que l'on attend d'eux. C'est le cas de Samuel Chapdelaine qui devient la figure du patriarche sage et puissant : « Le père Chapdelaine a, sur les siens, le pouvoir des pères d'autrefois dans notre vieille France, et l'on trouve encore cela dans notre famille vendéenne, bien que le laïcisme, hélas, commence à permettre au démon de commander chez nous. Au Canada, Dieu seul avec le père garde toujours l'autorité[2]. » Pourtant, dans le texte, Samuel Chapdelaine est certes un père travailleur et aimant, mais aussi un aventurier passionné et têtu, ne tenant guère en place :

> Faire de la terre – c'est la forte expression du pays, qui exprime tout ce qui gît de travail terrible entre la pauvreté du bois sauvage et la fertilité finale des champs labourés et semés. Samuel Chapdelaine en parlait avec une flamme d'enthousiasme et d'entêtement dans les yeux.
>
> C'était sa passion à lui : une passion d'homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture. Cinq fois déjà depuis sa jeunesse il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le nord, découragé tout à coup, perdant tout intérêt et toute ardeur une fois le premier labeur rude fini, dès que les voisins arrivaient nombreux et que le pays commençait à se peupler et à s'ouvrir. Quelques hommes le comprenaient ; les autres le trouvaient courageux, mais peu sage, et répétaient que s'il avait su se fixer quelque part, lui et les siens seraient maintenant à leur aise[3].

La lecture sélective s'éloigne du roman pour y projeter ce désir de stabilité, quand bien même le personnage du roman déborde largement ce cadre. Samuel Chapdelaine est plutôt le représentant de ceux qui ne tiennent pas en place et s'éloignent volontairement des paroisses. Le sentiment que le personnage exprime à l'égard de son comportement n'est pas de la fierté : « Dans ces temps-là, je ne pouvais pas lui [son épouse] répondre, tant j'étranglais de honte, à cause de cette vie misérable qu'elle faisait avec moi[4]. » François Paradis est un autre nomade. Ce jeune héros, « hippie du temps de la colonisation[5]», est porteur de valeurs opposées à celles de son époque : si les Européens ont une vision plutôt positive du coureur des bois, ce type de personnage était mal vu au Québec, surtout par le clergé. Sa proximité avec les Autochtones, son refus de cultiver la terre et son individualisme font normalement du coureur des bois un personnage à proscrire. Hémon fait mourir François Paradis au milieu du roman, ce qui permet à cette partie du lectorat de fermer les yeux sur son idéalisation. Pierre-Jean Dufief estime que « si le héros DANS le roman est l'expression d'un imaginaire universel, il est aussi le reflet des valeurs que le groupe social privilégie à un moment

1. M. Barber, « Paysans canadiens », *La France paysanne*, 26 juin 1921.
2. Émile Grimaud, « *Maria Chapdelaine* », *La Dépêche vendéenne*, 22 janvier 1922.
3. MC, p. 27.
4. MC, p. 190.
5. Jean-Paul Desbiens, « *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 9 mai 1983, p. 11.

donné[6]». Samuel Chapdelaine et François Paradis, eux, ont été transfigurés pour correspondre à une idéologie loin de celle d'Hémon, en rupture avec son groupe social.

Cette sacralisation des personnages, qui ne se fait pas sans caricature, fait une autre victime, l'auteur lui-même :

> Le fils rebelle, jadis récalcitrant aux valeurs et aux traditions bourgeoises des siens, avait été de nouveau emprisonné dans le salon, parisien ou breton, où règnent sa mère et sa sœur. La biographie officielle de Hémon reste tout entourée de mystère, un mystère habilement entretenu pour maintenir l'espèce de sacralisation qui avait transformé l'humble écrivain en un personnage célèbre[1].

Dans *La Dépêche de Brest*, un journaliste raconte ainsi une visite à la maison des Hémon à Quimper, rue de Douarnenez :

> Le souvenir de l'écrivain était si religieusement gardé entre ces murs que sa pensée y semblait toujours vivante, avec ses aspirations et ses tristesses d'exil. Il y avait, dans une armoire, tout un musée bibliographique consacré à l'œuvre de l'écrivain disparu, cette œuvre si tôt écrite et qui devait connaître un prodigieux destin. Dans cette armoire, toutes les éditions jusqu'alors parues de l'ouvrage étaient rangées par des mains pieuses[2].

Le vocabulaire employé révèle la dimension sacrée que prend Hémon dans sa famille puis auprès du grand public. Malgré son affection, sa famille échoue à le comprendre : la vie aventureuse de l'écrivain devient une nature morte derrière une vitrine. Lydia Louis-Hémon tente de tempérer la responsabilité de sa tante dans la « catholicisation » de *Maria Chapdelaine* et de Louis Hémon. Dans une lettre ouverte qu'elle adresse à Nicole Deschamps après la publication du *Mythe de Maria Chapdelaine*, elle écrit :

> Faire dire par M. Jean Royer que Marie Hémon a fait de son frère un « écrivain catholisant » (*sic*) est du plus haut comique pour qui a vécu avec cette anticléricale dont le christianisme se bornait à ne pas croire, à son grand regret, d'ailleurs, au néant après cette vie[3].

Nous ne hasarderons pas d'hypothèses sur la religion de Marie Hémon. Ce qui compte, c'est qu'elle soutient Grasset dans son démarchage du public catholique – il est vrai qu'il ne lui demande guère son avis et que l'idée, commercialement parlant, est bonne – et surtout, qu'elle utilise plus tard cet argument pour empêcher la publication de *Monsieur Ripois et la Némésis*.

Le socle catholique du roman s'élargit, et bientôt ce sont les figures de l'extrême droite nationaliste qui s'en emparent. Le roman leur permet d'aborder des thèmes qui leur sont chers : amour de la patrie, lutte contre le principe de laïcité et esprit réactionnaire. Léon Daudet salue le roman à son tour. Au-delà de la peinture poétique et sensible du quotidien des défricheurs, il y voit le « réservoir inépuisable des puissances intellectuelles, morales, religieuses, héroïques de la race »,

6. Pierre-Jean Dufief, *Héros et roman de 1870 à 1914*, thèse de doctorat de l'Université de Lille 3, ANRT, 1988, p. 4.
1. DHV, p. 120.
2. F. Menez, « Les visages de Quimper : la rue Douarnenez », *La Dépêche de Brest,* 11 décembre 1931, p. 6.
3. Lydia Louis-Hémon, « Lettre ouverte de Lydia Hémon », *Le Devoir*, 29 novembre 1980, p. 40. L'article de Jean Royer dont il est question est le suivant : « Contre le mythe de *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 18 octobre 1980, p. 21.

éloignée « au-delà des mers » mais bien vivace. « Il y a de longues semaines que je voulais conter cette histoire et parler ici de *Maria Chapdelaine* et de Louis Hémon. J'en avais été empêché par les circonstances politiques. […] [Le roman] resserre ce lien déjà si étroit – mais si négligé par notre abominable et stupide régime républicain – qui nous unissait aux Canadiens » écrit Léon Daudet dans *L'Action française* le 8 juin 1921[1]. Mais le journal de Maurras ne parle pas du roman par hasard : c'est Grasset lui-même qui avait sollicité l'appui de Léon Daudet. Le marché était simple : si le journaliste acceptait de publier un article louangeur sur le roman, l'éditeur accordait le droit de reproduire le roman en feuilleton gratuitement[2]. Au même moment, Grasset lance une nouvelle opération commerciale novatrice. Il fait poser les questions suivantes aux lecteurs de *Maria Chapdelaine* :

> Estimez vous que le succès de *Maria Chapdelaine* est justifié ?
> À quelles raisons profondes attribuez-vous ce succès ?
> Est-ce après avoir lu un article sur *Maria Chapdelaine* (et quel article) ou en avoir entendu parler que vous avez acheté ce livre[3]?

L'Action française reprend volontiers ce questionnaire en reformulant : « À quoi tient, à votre avis, le succès du roman de Louis Hémon et par quelles raisons profondes expliquez-vous que ce livre d'un écrivain, hier ignoré, ait dépassé en quelques mois les plus forts tirages contemporains[4]? » Il est évident que Grasset lui-même s'intéresse peu à l'avis des lecteurs, et tente surtout de faire la promotion du roman sans payer de publicité directe. Mais comme *Maria Chapdelaine* fait vendre, tout le monde y trouve son compte, tant et si bien que *L'Action française* publie trois courts articles consécutifs pour rendre compte de quelques réponses suscitées par le questionnaire. On constate d'ailleurs que « ce sont les femmes qui se sont montrées le plus empressées à donner leur avis sur *Maria Chapdelaine*[5]». Le lectorat du journal d'extrême droite loue surtout la « beauté morale[6]» de l'œuvre, et se réjouit de ne pas y trouver « de psychologie factice », « de sentiments malsains, rien qui peut blesser la pudeur[7]».

En 1969, Marcel Parenteau, étudiant de Nicole Deschamps, signe un rapport de recherche sur *Maria Chapdelaine* et *L'Action française*. Il procède à un relevé des articles importants publiés dans ce journal de 1921 à 1925 : sur les treize qu'il rassemble, dix paraissent avant mars 1922, soit une très forte densité pendant la première année de publication de *Maria Chapdelaine*. Le ton est extrêmement louangeur et reprend le mot d'ordre de chef-d'œuvre. On regrette aussi la mort

1. Léon Daudet, « Un chef-d'œuvre français sur le Canada, *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, Paris, n° 159, 8 juin 1921, p. 1.
2. Gabriel Boillat, « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », art. cit., p. 234.
3. DHV, p. 75. Archives Bernard Grasset.
4. Anonyme, « Une intéressante enquête : à quoi tient le succès d'un livre ? », *L'Action française*, 24 janvier 1922, p. 2.
5. Anonyme, « Enquête *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 31 janvier 1922, p. 2.
6. *Ibid.*
7. Anonyme, « Enquête *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 14 février 1922, p. 2.

d'Hémon, que Daudet voit comme « un irréparable malheur, un voile noir sur le front des muses[1]». Les autres textes de l'écrivain étant encore inédits, on regrette que cette mort prématurée ait mis fin à une carrière prometteuse. Marcel Parenteau estime qu'« il est probable que si les autres œuvres de Hémon avaient été connues à cette époque, ces regrets auraient été sensiblement amoindris[2]».

Les articles qui paraissent sur *Maria Chapdelaine* dans *L'Action française* sont donc intéressés : le journal a réalisé, grâce aux feuilletons, d'excellents chiffres de vente. Mais il n'y a rien de forcé dans l'éloge, car *Maria Chapdelaine* convenait parfaitement à l'extrême droite nationaliste pour la promotion de ses idées :

> Quoi de mieux adapté, pour mousser l'idée de la restauration de la monarchie, que la description d'un pays dont on dit qu'il est resté lui-même fidèle à un mode de vie d'avant la Révolution ? Quoi de mieux venu que le catholicisme des Canadiens français tel qu'interprété par les propagandistes de *La Croix* pour servir l'idéologie de *L'Action française* ? Il laissait supposer un peuple agenouillé devant les autels et uniquement préoccupé de conserver intactes les valeurs reçues de la mère patrie : la langue, la foi et les mœurs. D'autre part, pour propager le goût de la prépondérance française, quoi de mieux rêvé que l'exemple d'un peuple essentiellement subjugué par le souvenir du prestige de celle-ci ? Ajoutons à cela les thèmes de la « forte natalité » et de la « fidélité à la terre », devenus comme les symboles accrochés à ce peuple d'outre-Atlantique. Ils favorisent admirablement bien le rêve de *L'Action française* de revoir un jour une France « à la Louis XIV » rayonner sur le monde entier[3].

Sous la plume de Léon Daudet ressortent les termes déjà usés par la critique, qui témoignent à nouveau du détournement de sens dont le roman est victime :

> La description de la ferme, des travaux durs et sains, selon les saisons, du père et de la mère Chapdelaine, des frères de Maria, de leur aide-fermier, du cheval qui traîne la carriole, du chien familier ; le passage de l'hiver au printemps et de l'automne à l'hiver ; le resplendissement brûlant et bref de l'été, les manteaux de neige sur la forêt, la terreur qui se devine en elle ; les causeries des gens, leur langage savoureux, où reparaît le français d'autrefois, avec ses locutions atténuées, affectueuses et paisibles, le sens du repos, de la fatigue, de la prière surtout, qui crée aux êtres une atmosphère religieuse, toute proche du miracle de la vie quotidienne[4].

Les bonnes gens de la campagne, la nature domestiquée par le travail, la vieille langue française, la religion : voilà un condensé des lieux communs qui seront réutilisés par presque tous les commentateurs. Marcel Azaïs, lui aussi journaliste à *L'Action française*, utilise des termes similaires dans son article pour *Essais critiques* :

> [*Maria Chapdelaine*] nous montre des Français, parfaitement conservés, comme si nos aïeux revenaient brusquement parmi nous. Mœurs paisibles que nous ont rapportés les récits familiaux, sobre entêtement dans le bien, absence d'excès dans

1. Léon Daudet, « Un chef-d'œuvre français sur le Canada : *Maria Chapdelaine* », art. cit.
2. Marcel Parenteau, « *L'Action française* et *Maria Chapdelaine* », compte-rendu de recherches dans le cadre d'un séminaire sur le mythe de *Maria Chapdelaine*, avec annotations de Nicole Deschamps, mai 1969, Université de Montréal, archives Louis Hémon, P109/M11, p. 14.
3. *Ibid.*, p. 104.
4. Léon Daudet, « Un chef-d'œuvre français sur le Canada : *Maria Chapdelaine* », art. cit.

> les paroles, fière humilité, c'est ainsi que nous étions tous avant quelques générations. Il n'était pas besoin alors de nous rappeler à l'ordre et la mesure, ni la pudeur, ni la sobriété. […]
>
> L'amour du travail terrien, la religion, la déférence envers les prêtres, la bonhomie, ce sont les trésors emportés de France et que les siècles n'ont pas entamés[1].

Peu importe que l'expression « parfaitement conservés » fasse songer à des fossiles : ce qui compte, c'est l'image idéale que les personnages du roman renvoient aux nostalgiques d'une France monarchique et catholique. À l'inverse d'un miroir déformant, ils s'y voient sans imperfections. Ils évacuent totalement la double réception québécoise du roman, ne retenant que leur fantasme d'une gratitude absolue des Canadiens français envers Hémon. Louis Gillet va même jusqu'à prétendre que « si le 22ème régiment a défendu la France si vaillamment, avec un tel élan d'affection, c'est peut-être à cause de la reconnaissance émue des Canadiens français envers *Maria Chapdelaine*[2]». Le roman d'Hémon permet d'exalter le catholicisme et la morale, le nationalisme et la « survivance française ». On y lit l'attachement à l'identité comme « un simple prolongement de la conscience nationale française[3]».

À gauche, on semble avoir intégré que Louis Hémon était d'extrême droite. La parution de *Manitoba* de Maurice Constantin Weyer, en 1925, est l'occasion, pour un critique anonyme de *L'Humanité*, d'égratigner Hémon :

> Voici aujourd'hui un livre tout aussi vrai que *Maria Chapdelaine*. Quoique bien moins tendancieux – Louis Hémon ne dissimulait nullement son idéologie réactionnaire – Constantin Weyer nous trace une peinture très juste[4]…

Pourtant, Hémon n'avait aucune sympathie pour l'extrême droite ni pour les militants de l'Action française. Dans une lettre datée du 3 février 1906, il fait allusion à un incident dont a été victime le Professeur Langeron, ami de la famille et maire du Ve arrondissement de Paris. Lydia Louis-Hémon rapporte qu'il aurait été insulté par de jeunes militants de l'Action française lors d'une de leurs manifestations, et qu'il leur aurait administré de vigoureux coups de canne. Et Hémon d'approuver : « Mr Langeron a acquis à coups de canne la notoriété. J'espère qu'il saura montrer l'énergie nécessaire et que le Gouvernement en général va guillotiner par douzaines les sales petits boufres à particule qui vont faire du chiqué sur les marches des paroisses[5]. » Cette anecdote vient surtout accompagner le fait qu'en opposition à sa famille, et surtout à son frère Félix qui voulait faire carrière dans l'armée, Hémon choisit pour premier lieu de ses publications un journal dreyfusard, *Le Vélo*[6]. Qu'aurait-il pensé s'il avait su qu'un jour, son roman serait publié dans les colonnes de

1. Marcel Azaïs, « Les Livres. *Maria Chapdelaine* (Louis Hémon) », *Essais critiques*, 1er juillet 1921, p. 105-106.
2. Louis Gillet, cité par Havard de la Montagne, « *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 11 août 1921, p. 4.
3. Marcel Parenteau, « *L'Action française* et *Maria Chapdelaine* », *op. cit.*, p. 23.
4. Anonyme, « Les Livres. *Manitoba* par Constantin Weyer », *L'Humanité*, 5 mars 1925, p. 3.
5. Lettre à sa mère du 3 février 1906, OC, t. III, p. 76.

L'Action française, journal fondé à l'époque de l'affaire Dreyfus et défendant les opinions les plus antisémites et réactionnaires ?

C'est au Québec que se fait réellement sentir la double lecture catholique du roman. En 1921, « un évêque interdit la lecture du même roman parce que le même auteur, durant son séjour à Péribonka, n'avait pas fréquenté les sacrements[1]». Le bouche-à-oreille a rapporté les propos de Samuel Bédard, employeur d'Hémon à Péribonka : lorsque les paroissiens étaient tous à l'intérieur de l'église pour la messe, le jeune Français aurait eu coutume de rester assis sur le talus d'en face, avec son carnet d'écriture et sa pipe[2]. Laura Bédard a confié à Marie Le Franc que Hémon ne se confessait pas. La critique catholique québécoise est donc divisée sur la question *Maria Chapdelaine*. Le bas-clergé s'est senti moqué par la manière dont Hémon dépeint le personnage du curé, tandis que le haut-clergé a vu l'œuvre comme utile et nécessaire à l'élévation des âmes. Cela conduit à des polémiques régulières. L'abbé Gilloz, un Français en visite au Lac-Saint-Jean en 1925, estime que *Maria Chapdelaine* est un livre dangereux :

> [L'abbé Gilloz] a déclaré au cours d'une brève entrevue, que le livre devrait être condamné comme étant dangereux pour la morale publique. L'abbé voudrait même que ce volume soit mis à l'index […]. L'attitude que prend M. l'abbé Gilloz pour condamner ce roman bien connu est que Louis Hémon n'était pas un « vrai croyant », parce qu'il était un disciple de Renan dont les œuvres sont condamnées.
>
> En plus, l'abbé soutient que ce volume, tout en étant une très belle production littéraire, contient plusieurs insinuations dangereuses qui ont certainement un effet pernicieux[3].

Nous ne savons pas quels passages avaient déclenché la fureur de l'abbé, mais peut-être avait-il, lui aussi, décelé l'ironie de Louis Hémon à l'égard de la religion. En 1934, c'est cette fois un médecin qui s'oppose aux hommages rendus à l'auteur :

> En décembre 1934, la ville de Montréal (Canada) a donné le nom de Louis Hémon à une rue dans le quartier Rosemount. Et cela, en dépit des protestations d'un médecin de Verdun (Canada) feu le docteur Amyot, quant aux mœurs de Louis Hémon. Mais M. de La Fontaine, président de la commission des noms de rues, nous a écrit que « les raisons formulées par le docteur Amyot ne reposaient sur absolument rien »[4].

Dans sa correspondance avec les éditions Grasset, Marie Hémon rappelle un événement qui se serait produit en 1938, bien après la première publication du roman :

> Le lac St Jean a déjà été agité par la publication de « M[aria]. Ch[apdelaine]. » et le monument élevé à la mémoire de mon frère a été précipité dans la Péribonka. La population est calmée depuis peu mais le clergé local reste plutôt hostile. Le

6. À ce sujet, lire l'article de Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », *Tangence*, Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 149-163.

1. DHV, p. 99.

2. *Sur les traces de Maria Chapdelaine*, documentaire de Jean-Claude Labrecque, 2015.

3. Anonyme, « Un abbé français voudrait que *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon soit mis à l'index », *La Patrie,* Montréal, 47e année, n° 44, 13 août 1925, p. 1.

4. MA, p. 85. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé d'articles d'époque sur cette controverse, impossible donc de savoir ce qui était exactement reproché à Louis Hémon.

> curé qui était à Péribonka en même temps que mon frère n'a pas voulu assister à l'inauguration du petit Musée et le curé actuel a hésité jusqu'au dernier moment à s'y rendre. Si par contre, le seul Cardinal que possède le Canada a tenu à parler le 6 juillet, c'est pour imposer silence aux détracteurs du roman[1].

Ce monument, élevé en juillet 1938 et inauguré en présence de la sœur et de la fille de l'écrivain, aurait donc été malmené par des habitants – Potvin parle de « maintes autres petites avanies et insultes[2]», comme être recouvert de boue ou de fumier. La distinction que Marie Hémon fait entre les curés de Péribonka et le cardinal est essentielle : pour les uns, *Maria Chapdelaine* était au mieux un roman d'amour qui les faisait passer pour des imbéciles, et pour les autres il était un instrument au service du pouvoir en place.

Cette double réception du roman au Québec ne rencontra que peu d'échos en France, étouffée par la voix dominante des élites. Elles reprochèrent à leurs contemporains qui osaient formuler une critique de manquer cruellement de goût. Par réaction, certaines de ces critiques se firent extrêmement virulentes, comme celles d'Ulric Gauvin et d'Ubald Paquin. Pour eux, au mieux Hémon était un étranger qui n'avait pas compris l'âme canadienne, et au pire un vil moqueur bien décidé à décourager tous ceux qui voudraient tenter la traversée de l'Atlantique :

> *Maria Chapdelaine* n'appartient pas à la littérature canadienne, pas plus que les romans de Loti n'appartiennent à la littérature persane, turque ou arabe. Louis Hémon est un étranger. C'est en étranger qu'il écrit. Il y a dans son livre un défaut constant de sympathie. […]
>
> À Honfleur, il y avait une veillée en l'honneur de trois Français arrivés depuis peu. Ces Français sont découragés au suprême. Ils regrettent le pays natal, le comptoir où ils vendaient toute la journée, et l'auteur prend bien soin de nous avertir qu'ils sont venus ici attirés par un mirage […]. On pourra faire distribuer cette page du livre partout où l'on veut activer le recrutement de la colonisation ; l'effet sera certain : pas un seul Français ne viendra s'établir chez nous. [...]
>
> Si Louis Hémon a voulu se moquer de nous, il y a réussi. Ce qui empêche Maria Chapdelaine, l'héroïne, de s'en aller aux États-Unis avec Lorenzo Surprenant, outre les voix du sol et les liens de la race qui la retiennent au pays, c'est de ne pouvoir plus entendre les beaux noms canadiens. Ces beaux noms, quels sont-ils ? Le livre en mentionne six. L'auteur a choisi les plus étonnants qu'il ait pu trouver dans la province, tels que Ste-Rose-du-Dégelé, Saint-André-de-l'Épouvante… etc. […] dans un roman qui veut être un portrait fidèle de la vie de chez nous, on aurait pu, sans sortir de la région du Lac Saint-Jean, trouver quelques noms moins bêtes. D'ailleurs, cette affaire de noms de village ne vient là que pour nommer Ste-Rose-du-Dégelé et Saint-André-de-l'Épouvante, que l'auteur a trouvés cocasses. Il en a voulu rire. […]
>
> Il y aurait beaucoup à dire sur le mérite intrinsèque de l'œuvre. L'intrigue est lâche, la trame, faible. Il y a beaucoup de fautes de métier. Mais ce ne sont là que vétilles, comparées à la faute principale qui est l'intention du livre. Ce livre nous a desservis et nous dessert[3].

1. Lettre de Marie Hémon à Louis Brun, 25 décembre 1938. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
2. Damase Potvin, *Le Roman d'un roman*, Québec, Éditions du Quartier latin, 1950, p. 137.
3. Ubald Paquin, « En marge d'un livre célèbre », Montréal, *Le Nationaliste*, 7 mai 1922, p. 2.

Comme le remarque le père Marc-Antonin Lamarche, le roman recèlerait « les pointes d'une fuyante ironie sous lesquelles la fibre nationale, quand ce n'était pas la fibre religieuse, avait crié[1]».

Il faut reconnaître une part de vérité aux dires de ces critiques. Hémon affiche, dans tous ses textes, une douceur et une certaine tendresse pour ses personnages, ce qui rend, selon nous, l'hypothèse de la banale moquerie des gens du pays de Québec assez caduque. Mais les personnages de religieux (missionnaires, prêtres, prosélytes divers) subissent assez régulièrement ses assauts, comme dans *Colin-Maillard* ou dans les nouvelles *La Foire aux vérités* et *« Celui qui voit les dieux »*. Cette ironie mordante envers le personnage du curé de *Maria Chapdelaine* et la pratique religieuse en général n'est pas si exagérée par ceux qui s'en offusquent – mais on aurait bien tort de résumer le roman à cette seule intention.

Il y a en fait eu deux erreurs en matière de religion dans la critique primaire de *Maria Chapdelaine* : celle qui concerne la religion des personnages et celle qui concerne la religion de l'auteur, que nous traiterons surtout en seconde partie. Seule une lecture sélective du texte pouvait permettre d'ignorer l'évidence : la religion, pour les Chapdelaine, est un mélange de rituels catholiques[2] et de spiritualité autochtone. Le trait d'union entre ces croyances est la nature et la culture de la terre, qui revêtent un aspect mystique.

Le rituel principal, bien que rare, est la messe. Pourtant, et Hémon ne s'y trompe pas en nous montrant uniquement la sortie de l'église et non l'intérieur pendant la messe, ce qui importe est moins le sermon du curé que la dimension sociale du rituel. À la fin de la messe, les hommes sortent fumer « d'un air de contentement, après une heure et demie de contrainte[3]». Ils se mettent immédiatement à discuter, « en hommes qui ne se voient guère qu'une fois la semaine, à cause des grandes distances et des mauvais chemins[4]». La sortie de l'église est ainsi le lieu des annonces commerciales, de la diffusion des informations et des nouvelles de chaque famille. C'est ça qui est mis en valeur par l'auteur, non la messe, dont on ne perçoit que des bribes via les souvenirs des personnages. La religion est aussi liée au rituel des repas, et crée une ambiance à laquelle Maria est attachée : « les signes de croix autour de la table ; les lèvres remuant en des *Benedicite* muets, Télesphore et Alma-Rose récitant les leurs à haute voix ; puis d'autres signes de croix ; le bruit des chaises et du banc approchés, les cuillers heurtant les assiettes[5]». Ce mélange du religieux et du quotidien, du banal, est central dans la religion des Chapdelaine. La prière du soir ne concerne que

1. Marc-Antonin Larmarche, « Retour sur *Maria Chapdelaine* », dans *Ébauches critiques,* Montréal, Adjutor Ménard, 1930, p. 76, cité par Aurélien Boivin dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. LXXIX.
2. La majorité des extraits cités dans les journaux portent sur ces rituels, comme la sortie de la messe (chapitre I), la veillée de Noël (chapitre IX), la mort de Laura Chapdelaine et sa veillée funèbre (chapitre XIV).
3. MC, p. 2.
4. MC, p. 3.
5. MC, p. 23.

Laura, Maria et Tit'Bé, les autres étant trop jeunes et Samuel Chapdelaine probablement occupé à « faire le train » du soir : « La mère Chapdelaine priait à haute voix, très vite, et les deux autres voix lui répondaient ensemble en un murmure indistinct[1]. » Le dernier rituel est celui de la veillée funèbre et des sacrements, qui apportent aux personnages « une sorte de sérénité triste » grâce à la certitude d'une « promotion auguste, une porte ouverte sur la béatitude inimaginable des élus[2]».

La foi des Chapdelaine n'est jamais moquée par l'auteur, qui en reconnaît toute la sincérité à plusieurs reprises, mais il la décrit comme « sans subtilité ni doute ». On a voulu en faire les chantres d'une foi savante d'intellectuel, une foi militante et prosélyte. L'auteur, lui, sait que leur religion est faite de cantiques et de comptines. C'est une religion douce et réconfortante :

> Pour les enfants Jésus de Nazareth était toujours « le petit Jésus », l'enfantelet bouclé des images pieuses ; et en vérité pour les parents aussi, c'était cela que son nom représentait le plus souvent. Non le Christ douloureux et profond du protestantisme, mais quelqu'un de plus familier et de moins grand : un nouveau-né dans les bras de sa mère, ou tout au plus un très petit enfant qu'on pouvait aimer sans grand effort d'esprit et même sans songer à son sacrifice futur[3].

Cette religion sert à rythmer les journées, à habiller le temps qui passe et qui peut se faire long, dans une maison perdue dans la forêt enneigée où les arbres morts figurent les « colonnes d'un temple en ruines[4]». Elle est l'expression de l'amour profane que les personnages se vouent et qu'ils ne savent exprimer autrement. Elle n'est pas politique, contrairement à l'instrumentalisation qui en fut faite.

Dans l'esprit des Chapdelaine, la religion est liée à la superstition et à la chance. Samuel s'inquiète : « Ne pas pouvoir faire notre religion tous les dimanches, ça nous empêche d'être aussi chanceux que les autres[5]. » Télesphore, décrit comme l'original de la famille, cause « du tourment » à Laura Chapdelaine. Ainsi :

> Pour s'expliquer à elle-même et pour lui faire comprendre à lui ses péchés perpétuels, la mère Chapdelaine s'était façonné une sorte de polythéisme compliqué, tout un monde surnaturel où des génies néfastes ou bienfaisants le poussaient tour à tour à la faute et au repentir. L'enfant avait fini par ne se considérer lui-même que comme un simple champ-clos, où des démons assurément malins et des anges bons mais un peu simples se livraient sans fin un combat inégal. […]
>
> - Il ne faut pas qu'il y revienne, ce méchant démon. Je prendrai le fusil à son père et je le tuerai…
>
> - On ne tue pas les démons avec un fusil, prononçait la mère Chapdelaine. Quand tu sens la tentation qui vient, prends ton chapelet et dis des prières.
>
> Télesphore n'osait répondre ; mais il secouait la tête d'un air de doute. Le fusil lui paraissait à la fois plus plaisant et plus sûr ; et il rêvait d'un combat héroïque, d'une longue tuerie dont il sortirait parfait et pur, délivré à jamais des embûches du Malin[6].

1. MC, p. 38.
2. MC, p. 177.
3. MC, p. 99-100.
4. MC, p. 14.
5. MC, p. 13.
6. MC, p. 22-23.

La religion est étroitement mêlée à la nature, qui, quand elle est paisible, est une mère protectrice : « Vers le soir, le vent se réveilla et une fraîcheur délicieuse descendit sur la terre comme un pardon[1]. » Quand elle est leur alliée, les vœux s'exaucent :

> - Si le beau temps continue, dit la mère Chapdelaine, les bleuets seront mûrs pour la fête de sainte Anne.
> Le beau temps continua et dès les premiers jours de juillet les bleuets mûrirent[2].

Cette épanalepse, qui permet de lier la fin du chapitre IV au début du chapitre V, donne au texte une allure de refrain sacré, où miraculeusement les souhaits se réalisent. Parfois, on craint que Dieu ne punisse les croyants par le biais de la nature :

> La mère Chapdelaine prophétisa des malchances certaines.
> - Je vous dis que nous n'aurons pas de beau temps pour les foins. Il paraît que dans le bas du lac il y a des gens de la même paroisse qui se sont faits des procès les uns aux autres. Le bon Dieu n'aime pas ça, c'est sûr.
> Mais la divinité se montra enfin indulgente et le vent du nord-ouest souffla trois jours de suite, fort et continu, assurant une période de temps sans pluie[3].

Ni les prières – comme plus tard les mille *Ave* – ni les prophéties ne se réalisent quand elles sont trop étroitement liées à Dieu. La nature seule a le pouvoir de vie ou de mort sur ceux qui vivent de ses ressources.

La spiritualité des Chapdelaine est liée à la culture de la terre. À l'idée d'un terrain à cultiver, Laura Chapdelaine montre « une sorte d'extase mystique » :

> Les poings sur les hanches, dédaignant de s'attabler à son tour, elle célébra la beauté du monde telle qu'elle la comprenait : […] la beauté placide et vraie de la campagne au sol riche, de la campagne plate qui n'a pour pittoresque que l'ordre des longs sillons parallèles et la douceur des eaux courantes, de la campagne qui s'offre nue aux baisers du soleil avec un abandon d'épouse.

L'entreprise des défricheurs prend une dimension sacrée pour eux, car il en va de leur subsistance et du sens de leurs vies. Le mélange du vocabulaire de la terre, de la religion, de l'amour, montre à quel point ces idées sont intriquées dans leurs esprits. C'est exactement de cette manière que Maria conçoit son amour pour François Paradis :

> Elle a toujours eu l'intuition qu'il devait exister quelque chose dans ce genre : quelque chose de pareil à l'exaltation des messes chantées, à l'ivresse d'une belle journée ensoleillée et venteuse, au grand contentement qu'apporte une aubaine ou la promesse sûre d'une riche moisson[4].

Sur les murs de la maison des Chapdelaine, cette alliance est également nouée :

> Accrochés au mur, des calendriers illustrés des marchands de Roberval ou de Chicoutimi ; une image de Jésus enfant dans les bras de sa mère : un Jésus aux immenses yeux bleus dans une figure rose, étendant des mains potelées ; une autre image représentant quelque sainte femme inconnue regardant le ciel d'un air

1. MC, p. 52.
2. MC, p. 52-53.
3. MC, p. 74.
4. MC, p. 80.

> d'extase ; la première page d'un numéro de Noël d'un journal de Québec, pleine d'étoiles grosses comme des lunes et d'anges qui volaient les ailes repliées[1].

Ainsi sont mêlés, sur les murs comme dans leurs vies, la religion, l'agriculture, le commerce, la famille. Le soir de Noël verra l'alliance de l'amour « profane » et de l'amour « sacré » dans la prière de Maria. Les époux Chapdelaine sont « incapables de séparer l'exaltation religieuse qui les possédait d'avec leur tendresse inexprimée », parce que « toutes ces choses s'étaient fondues dans la même trame, les rites du culte et les détails de l'existence journalière tressés ensemble[2]». C'est presque une forme de panthéisme qui est montrée dans *Maria Chapdelaine*.

En France, peu de voix discordantes s'élèvent quand *Maria Chapdelaine* est rangée sur l'étagère des bons livres catholiques. *L'Humanité*, sous la plume de Marcel Martinet, donne un seul article, et encore celui-ci n'est-il même pas entièrement consacré au roman d'Hémon. *Maria Chapdelaine* y est simplement qualifiée de « berquinade rustique », l'une de ces « guenilles littéraires aujourd'hui déjà démodées[3]». Raymonde Héroux découvre avec surprise que « certains journaux de gauche avaient réussi à réinterpréter le roman de Hémon dans un sens conforme à leur propre idéologie » :

> Par opposition aux lecteurs de droite qui avaient mis en relief des extraits du roman où les personnages s'abandonnent au destin tracé par la Providence, les lecteurs de gauche semblent avoir remarqué les passages qui soulignent l'aptitude des défricheurs à transformer leur sort par le travail[4].

Jean Delespol l'avoue bien dans *Clarté* : « D'instinct les milieux de gauche ou révolutionnaires ont senti que ce livre n'est pas de leur bord. On l'a lu plus ou moins, on en a plus ou moins rendu compte[5]. » Ce désintérêt de la presse de gauche a sans doute permis que le mythe de *Maria Chapdelaine* s'épanouisse sans aucune gêne.

Il faut signaler tout de même l'article qu'Émile Guillaumin publie en 1922. Écrivain, paysan, homme de gauche et militant syndicaliste, Guillaumin est l'un des premiers à relever la dimension universelle et sociale de *Maria Chapdelaine*, celle qui expliquera son succès international bien plus que son évocation du catholicisme : « Cependant, les tenants d'une même profession, en tous pays, ne laissent pas que d'avoir bien des points communs de par la similitude des préoccupations[6]. » Guillaumin montre que la description de la vie rurale a permis à Hémon de rejoindre un tout plus large :

> Combien de sœurs de l'honnête Maria dans nos villages trouvent aussi que « le monde et la vie sont des choses grises ». Leur lot n'est pas différent […] Cela

1. MC, p. 22.
2. MC, p. 99.
3. Marcel Martinet, « Le destin des livres », *L'Humanité*, Paris, 26 août 1923, p. 2.
4. DHV, p. 105.
5. Jean Delespol, « Maria Chapdelaine », *Clarté*, Paris, 15 février 1922.
6. Émile Guillaumin, « Notes villageoises : au Canada et chez nous », *L'Information*, 24 avril 1922.

> résume, en somme, toute la philosophie de la vie rurale et même de la vie tout court – pour le plus grand nombre *si quotidienne*[1].

Il reconnaît chez Lorenzo « tel jeune "gas" de nos campagnes, déluré, un peu fat[2]». Il cite ensuite, longuement, le passage de la veillée avec les trois Français, installés sur la terre de Lorenzo et en pleine désillusion quant aux bonheurs de la vie de pionnier :

> J'aime ces pages, d'un ton si naturel, d'une simplicité sobre et puissante. Combien elles sont riches d'émotion contenue ! Et quelle leçon elles contiennent à l'égard de ceux qui, les pieds chauds, la table assurée, au nom d'un principe poussent des malheureux à l'aventure !
>
> Changer de métier, changer de milieu, changer de pays est chose bien délicate, surtout quand cela oblige à couper les ponts derrière soi. Au moins faudrait-il, avant le geste définitif, avoir une juste conscience des réalités auxquelles on se prépare à faire face[3]…

Guillaumin aborde le thème de la colonisation de peuplement, encouragée par l'Angleterre et par la France, chacune dans le but de fortifier sa position. En tant que paysan lui-même, il voit les campagnes françaises se dépeupler au profit des villes et de l'émigration : s'il estime qu'Hémon souhaite décourager cette émigration, c'est parce que c'est son combat personnel. Pour si différente et bienvenue que soit cette nouvelle interprétation, il ne nous semble pas tout à fait juste de croire qu'Hémon écrit *Maria Chapdelaine* pour décourager l'émigration européenne. Nous y reviendrons dans notre seconde partie, car dans les années 1930, Henry Poulaille reprend cette idée de Guillaumin et va jusqu'à faire d'Hémon un anticolonialiste.

Hémon s'est surtout fait le narrateur d'un tournant dans l'Histoire du Québec : l'évolution d'une société essentiellement rurale à une société essentiellement urbaine. Entre les recensements de 1912 et 1922, la population québécoise se déplace, les campagnes se vident et les petites communautés, telles que celle décrite dans *Maria Chapdelaine*, périclitent. Cet exode s'est produit aussi en France, et fait écrire à Émile Guillaumin ces mots mélancoliques dans *Panorama de l'évolution paysanne* :

> C'en est fini ou à peu près de l'animation ancienne des groupes se formant le dimanche, à l'issue de la messe, sous le porche ou sur la place. L'église, d'ailleurs, est beaucoup moins fréquentée, surtout par les hommes. […] C'en est fini, ou à peu près, des « veillées », plusieurs familles réunies, dans une atmosphère de joyeux propos et de récits légendaires[4].

Guillaumin termine son ouvrage par un appel qui résonne fortement avec la fin de *Maria Chapdelaine* :

> [Les paysans] ont droit comme les autres au confort, au loisir, à la sécurité de vie. Aux connaissances aussi, par une éducation propre à susciter la volonté, à fortifier les caractères.

---

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Émile Guillaumin, *Panorama de l'évolution paysanne*, Paris, *L'Émancipation paysanne*, 1936, p. 61.

> Il n'y aura de véritable équilibre que le jour où pourront rentrer à la ferme sans avoir l'impression d'un recul ceux qui ont voyagé, vécu ailleurs ; où l'homme s'attachant à la terre par libre choix, logique raisonnée, n'ayant plus le sentiment d'être un sacrifié, joindra à la fierté de son rôle une juste appréciation du rôle des autres[1].

*

Tout était réuni pour garantir à *Maria Chapdelaine* un succès et un écho qui dépassent le champ littéraire : la période trouble des lendemains de la Grande guerre ; le lien affectif avec les Canadiens, resserré par l'engagement de leurs troupes en France ; une résurgence de la morale catholique comme barrage à la dissolution des valeurs ; la crainte de la « dégénérescence de la race » liée à une natalité toujours plus basse. Avec ces conditions, il a seulement fallu un éditeur intelligent et novateur pour viser le public avec exactitude et garantir ainsi au livre une notoriété incroyable.

Mais cette notoriété implique, pour *Maria Chapdelaine*, un détournement de sens qui perdurera pendant plusieurs décennies. La récupération catholique de l'œuvre, qui procède d'une lecture sélective et qui met aussi de côté les tensions québécoises, place le roman dans une tradition littéraire française établie, bien que souvent méprisée par les belles lettres : le régionalisme. Hémon, qui souhaitait s'émanciper de sa famille, se retrouve encombré d'une nouvelle fratrie encombrante, comme René Bazin ou Henry Bordeaux, sous la coupe du père Maurice Barrès, le tout chapeauté par un couple étrange : celui formé par Bernard Grasset et Marie Hémon. L'un dissimule ses stratégies commerciales modernes sous le vernis traditionaliste du roman, et l'autre, dernière héritière de sa famille, diffuse de son frère une image au mieux compassée, au pire mensongère. Ainsi naît donc le mythe de *Maria Chapdelaine*, qui va peu à peu s'entremêler à un second : celui construit autour d'Hémon lui-même.

1. *Ibid.*, p. 88.

Chapitre II

La naissance du mythe

Le mythe de *Maria Chapdelaine* se propage d'abord par ceux qui écrivent sur le roman et sur son auteur, ceux que Pascale Casanova appelle des « médiateurs », chargés de diffuser un objet culturel :

> Casanova relève trois cas de médiateurs selon une échelle de reconnaissance. En premier lieu, elle distingue la catégorie des « médiateurs ordinaires », sans prestige particulier. À la suite de ce premier groupe sans label, elle distingue les acteurs « consacrants-consacrés » appelés encore « consacrants charismatiques », c'est-à-dire des acteurs dotés d'un capital symbolique capables à leur tour d'œuvrer comme acteur consacrant. Ces consacrants détiennent le pouvoir de consacrer à titre personnel alors que les « consacrants institutionnels », rattachés à l'institution académique, universitaire ou encore scolaire jouissent d'un statut professionnel à capital symbolique élevé[1].

Dans le cas de *Maria Chapdelaine*, les « consacrants » charismatiques et institutionnels sont très nombreux et appartiennent à des champs différents : le champ religieux, le champ politique, le champ littéraire, le champ universitaire. Ces différentes élites se saisissent du roman et le « consacrent » comme un livre important, célèbre, un livre à lire. Bernard Grasset joue un rôle prépondérant dans cette diffusion, car il démarche souvent lui-même ces « consacrants » afin d'assurer le succès de son œuvre maîtresse.

C'est lui aussi qui se battra pour faire exister *Maria Chapdelaine* dans d'autres arts, notamment le cinéma, avec l'adaptation de Julien Duvivier en 1934. Cette adaptation, loin de proposer une interprétation renouvelée de l'œuvre, s'engouffre volontiers dans la lecture dominante et évacue même les aspects qui avaient dérangé les plus pointilleux. L'héroïne du roman franchit les frontières des arts : le cinéma, mais également les arts plastiques et particulièrement le domaine

1. Mickaëlle Cedergren et Ylva Lindberg, « L'importation de la littérature française : un triple détournement de capital. Réflexions à partir d'une étude de réception journalistique en Suède », *Modern sprak : special issue,* 2016, p. 121. L'article de Pascale Casanova dont il est question est « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 [*Traductions : les échanges littéraires internationaux*], Paris, Seuil, septembre 2002, p. 7-20.

de l'illustration. Les éditions illustrées du roman d'Hémon ont été nombreuses et les illustrateurs transmettent, eux aussi, une vision de l'œuvre, de l'histoire et des personnages. Tantôt ils se conforment à l'interprétation dominante, tantôt ils s'en écartent. Enfin, l'influence de *Maria Chapdelaine* se fait déjà sentir chez les romanciers de l'Entre-deux-guerres.

Maria Chapdelaine traverse aussi les frontières des pays et des continents. En tout, et jusqu'à aujourd'hui, le roman est traduit en plus de vingt langues. Les chiffres des tirages sont impressionnants, ce qui montre que la réception populaire de *Maria Chapdelaine* a également eu lieu à l'étranger. Les différentes traductions sont à analyser du point de vue de leurs enjeux : en langue anglaise, langue dominante par excellence, surtout au Canada français ; en langues minorisées, comme les langues scandinaves en marge de l'espace culturel européen ; enfin en langues minoritaires, où le roman se trouve investi d'un nouveau bagage idéologique.

Un roman populaire aux mains du pouvoir

L'interprétation catholique de *Maria Chapdelaine* fait entrer le roman dans la catégorie des romans édifiants et bons à lire à tout âge. Il est diffusé avec efficacité par le clergé dans les milieux populaires et ruraux, ce dont témoignent des chiffres de vente solides pendant les années 1920. Mais ce large public anonyme ne laisse guère de traces de ses lectures. D'autres lectorats, par contre, n'en sont pas avares : celui des écrivains et celui du monde politique. Sous leur impulsion conjointe, *Maria Chapdelaine* devient bientôt le livre des élites, qu'elles soient littéraires, religieuses ou politiques, et sert de prétexte aux uns et aux autres pour asseoir leur autorité dans leurs domaines respectifs. Le roman passe du « statut de constat à celui d'instrument de propagande en faveur d'une doctrine et d'un idéal, dont [Hémon] regardait avec sympathie les effets chez ses amis de Péribonka, mais qu'il ne partageait pas pour autant[1]». La critique, « lieu et mode d'exercice d'un pouvoir[2]», se fait souvent publicitaire, assénant à coup de slogans ce qu'il faut comprendre de *Maria Chapdelaine*, trop unanimement pour ne pas interroger.

Maria Chapdelaine dépasse largement les cercles des élites. Les chiffres des tirages le montrent : ils sont bien trop importants pour croire que le livre s'est limité aux cercles littéraires parisiens. Une mode *Maria Chapdelaine* s'installe, avec la création d'un tissu « Chappedelaine »,

1. Jean Marmier, « *Maria Chapdelaine* et l'avenir », *Actes du colloque Louis Hémon Brest 1980*, *op. cit.*, p. 99-100.
2. Lucie Robert, « Entre l'éthique et l'esthétique : le débat sur la critique », *Marathon*, n° 22-23, printemps 1984, p. 116.

d'un chocolat, d'un beurre[1], d'un chapeau nommé d'après Maria, ou encore d'un concours de création de poupées[2]:

Le concours de la poupée Maria Chapdelaine

La *Société des Amis de Maria Chapdelaine* communique le résultat suivant du concours qu'elle avait organisé et qui avait pour objet de choisir un modèle de poupée Maria Chapdelaine:

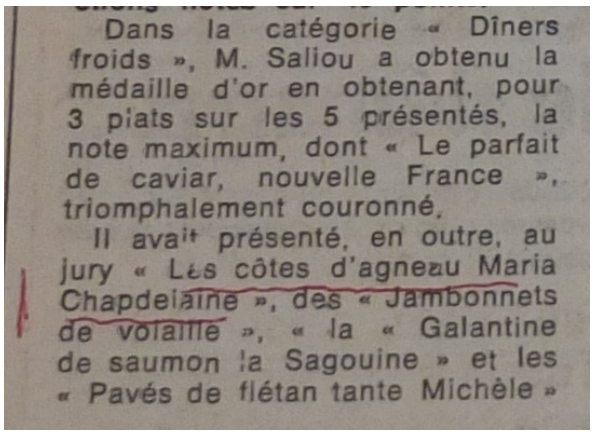
1er prix — Mme L.-H.A. Archambault, de Montréal, $100;

2ème prix — Mlle Rita Audet, de Montréal, $25;

3ème prix—Mlle Jeannine Proulx, de Rivière-du-Loup, $15.

Ci-dessus, à gauche : étiquette du beurre Maria Chapdelaine, Laiteries du Québec ; à droite : coupure de presse du Devoir*, juin 1934. Archives de l'Université de Montréal*

Cette étrange fortune ne se limite pas au Québec. En France, on trouve aussi Maria Chapdelaine dans le domaine de la gastronomie, jusqu'aux années 1970 :



Dans la catégorie « Dîners froids », M. Saliou a obtenu la médaille d'or en obtenant, pour 3 plats sur les 5 présentés, la note maximum, dont « Le parfait de caviar, nouvelle France », triomphalement couronné.

Il avait présenté, en outre, au jury « Les côtes d'agneau Maria Chapdelaine », des « Jambonnets de volaille », « la « Galantine de saumon la Sagouine » et les « Pavés de flétan tante Michèle »

Ci-dessus, à gauche : publicité pour le restaurant Maria Chapdelaine*,* The Tatler*, Londres, 5 février 1930 ; à droite : compte-rendu d'un concours de cuisine,* Le Télégramme*, Brest, 2 novembre 1976.*

Grasset avait investi dans la publicité, et c'est ensuite la publicité qui fait fortune grâce au nom de Maria Chapdelaine, ce qui témoigne de sa popularité. L'élite, choquée, espérait « des cautions moins vulgaires[3]» au livre d'Hémon.

Marie Hémon témoigne de ce succès bien réel auprès du « gros public » en écrivant à Louvigny de Montigny :

> Eh bien ! Je suis surtout étonnée que l'œuvre ait atteint ce qu'on appelle « le gros public ». Lorsqu'elle a paru, nous souhaitions qu'elle fût appréciée par une élite ;

1. Le Musée Louis-Hémon propose, toujours aujourd'hui, des visites accompagnées d'activités comme la fabrication d'un beurre artisanal.
2. Notons que les créations de la gagnante sont, encore aujourd'hui, exposées au Musée Louis-Hémon.
3. Anonyme, « Littérature et gastronomie », *Paris-midi,* 1er avril 1925, p. 2.

> nous le souhaitions et, à vrai dire, nous comptions un peu qu'elle le serait. Mais nous ne pensions pas qu'une œuvre plutôt austère et grave toucherait la masse. C'est l'évidence même qu'elle l'a touchée[1].

Montigny expose ensuite les « preuves » de cette évidence :

> Ce sont de modestes commerçants, des femmes de ménage, des garçons livreurs qui leur demandent timidement « si ces dames ont quelque chose de commun avec l'auteur de *Maria Chapdelaine* qui portait le même nom ». Ces gens du peuple ont lu le roman de Louis Hémon et y ont pris un vif intérêt ; ou ce sont leurs fils ou leurs filles qui fréquentent l'école du quartier où l'institutrice leur lit et leur commente des fragments du livre[2].

Il y a bien eu une réception populaire de *Maria Chapdelaine*, par un public moins instruit et moins lettré. Le roman n'a pas eu un écho seulement parisien, centré autour des salons habituels. Grâce à Grasset, il a été fortement diffusé dans les campagnes et les villes de région. Cette réception populaire est difficile à analyser, car elle laisse moins de témoignages.

À Péribonka, ceux qui avaient connu Hémon ont commencé par accueillir *Maria Chapdelaine* avec enthousiasme :

> Monsieur,
> M. S. Bédard et moi avons lu avec plaisir un passage de votre roman canadien « Maria Chapdelaine » qui est en cours de publication sur le « Temps » de Paris, et nous aurions grand plaisir à le lire tout entier.
> M. Bédard m'a donc chargé de vous demander d'être assez bon de nous dire quand votre livre sera en librairie et à quel prix il sera ? Aussi à quelle librairie pourra-t-on se le procurer ?
> M. et Mde [*sic*] Bédard me chargent de vous présenter leurs respects.
> En attendant le plaisir de vous lire, Monsieur, j'ai l'honneur de vous saluer cordialement,
> Ernest Roy[3]

Ce premier contact avec le roman semble avoir été tout à fait positif. Nous sommes le 14 avril 1914 : les habitants de Péribonka n'avaient pas été mis au courant de la mort de Louis Hémon le 8 juillet 1913. Notons également un fait important : Hémon avait laissé à la famille Bédard l'adresse de ses parents à Paris, tout comme il l'avait donnée à Kathleen Phillipps, sœur de Lydia O'Kelly. Il souhaitait ainsi être joignable où qu'il se trouve dans le monde : ce n'est pas l'attitude d'un homme qui avait l'intention de disparaître.

À Péribonka, il y eut ensuite le monument de 1919, et les rumeurs autour d'éventuelles dégradations ou de l'incident qui l'aurait conduit au fond de la rivière[4]. Ce que les gens du Lac-Saint-Jean pensaient véritablement de *Maria Chapdelaine* est difficile à retracer, car ils ne s'expriment guère dans les journaux. La querelle tourne généralement autour d'une question

1. Citée par Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 202.
2. *Ibid.*
3. Lettre d'Ernest Roy à Louis Hémon, 14 avril 1914, citée dans CP, p. 6. Archives départementales du Finistère, 102 J 43.
4. Aurélien Boivin estime que cette rumeur est infondée et que le monument n'a jamais été déplacé ou abîmé. Le témoignage d'Éva Bouchard, qui raconte avoir dû le nettoyer à plusieurs reprises à la suite d'incivilités, le contredit.

évacuant la dimension littéraire[1]: sommes-nous bien représentés dans ce roman ? Une partie du lectorat populaire n'était sans doute pas ravie de l'image qu'Hémon donnait de la vie des pionniers, parce qu'ils crurent que l'écrivain avait voulu les faire passer pour un peuple illettré, vivant dans la misère, abruti de travail et soumis au clergé.

L'élite québécoise est elle-même divisée. Certains estiment qu'Hémon a fait erreur en choisissant le sous-titre *Récit du Canada français* alors qu'il ne décrit que la vie autour de Péribonka, et a pris pour personnage un type bien particulier de colon :

> Pour décrire la colonisation du Saguenay, Louis Hémon a choisit l'exception, une rare exception, demi-civilisée, demi-sauvage. Ce type s'est rencontré au Lac-Saint-Jean et ailleurs dans la personne de colons ambulants, incapables de réussir nulle part, apathiques, ignorants, sans ambition, recherchant les profondeurs de la forêt, parce que repoussés par la vraie colonisation, gens qui fuient la colonisation plutôt qu'ils ne la font… […] Ce n'est pas en bayant aux corneilles, comme le fait un Chapdelaine, que l'on a réussi à fonder et développer le Royaume du Saguenay[2].

Ils pensent que le roman fait du tort au Canada et à tous les Canadiens :

> Le danger est que le découvreur d'Amériques, en passe de devenir légendaire, et tout lecteur ignorant ou distrait, finissent par s'illusionner sur le vrai pays de Québec, et garde de notre belle et riche province le fantasme d'une contrée sauvage, envahie tout l'été de mouches assassines, peuplée de gens honnêtes, mais la plupart illettrés, où les noms propres ont perdu leur sexe, à plus forte raison leur orthographe[3]…

L'ironie d'Hémon dans ses descriptions du curé et du médecin est pointée du doigt, et il est accusé de moquerie :

> Nous avions droit au curé idéal, sachant porter dignement le lourd prestige de sa caste ; et nous avions droit au médecin sympathique, allié naturel du prêtre, s'appliquant à rehausser le courage chrétien de ceux qui souffrent en même temps qu'à guérir leur mal physique. L'auteur n'y a point songé. Abstention d'autant plus étrange que son instinct de vérité et sa noblesse morale, à défaut de sa foi, l'avaient en d'autres circonstances supérieurement guidé[4].

Ces détracteurs relativisent la valeur littéraire de l'ouvrage, en mettant une bonne part de son succès sur le compte de l'habileté de Grasset :

> Sans aucunement méconnaître le mérite du livre, il me semblait qu'il n'était pas à un tel degré merveilleux. Je soupçonnais même que si l'on avait aussi habilement réussi à forcer sur lui l'attention publique, c'est qu'on avait encore plus habilement encore réussi à manier le sifflet de la locomotive qui avait écrasé Louis Hémon. […] « Le livre est surfait. […] Voilà la chance d'avoir un "sonneur de pipeaux"[5]. »

---

1. Sur cette question, voir par exemple Pierre Pagé, « *Maria Chapdelaine*, un problème d'histoire littéraire franco-canadien », *Revue d'Histoire littéraire de France*, 69e année, n° 5 « Le Québec et sa littérature », septembre - octobre 1969, p. 746-772.
2. L. G. Belley, cité par Anonyme, « Les Chapdelaine », *Le Soleil*, 21 juin 1924, p. 18.
3. Marc-Antonin Lamarche, « Une opinion canadienne sur *Maria Chapdelaine* », *La Revue hebdomadaire*, n° 13, 1er avril 1922, p. 33.
4. *Ibid.*, p. 36.
5. Ernest Choquette, « L'envers de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 7 juin 1924, p. 22. La partie entre guillemets est tirée d'une lettre envoyée à M. Choquette. Le « sonneur de pipeaux » en question est Bernard Grasset.

On se demande, non sans justesse, quel succès aurait eu le même roman écrit par un Canadien :

> Signé par un Canadien, je me demande quelle sorte de monument *Maria Chapdelaine* aurait valu à son auteur.
>
> Oui, quelle ruée serait aussitôt descendue sur lui de tous côtés… Car son livre, d'abord, n'aurait été qu'une petite plaquette insignifiante, mal écrite, digne au plus de l'ingénuité d'un écolier en vacances… et puis faite de mots vulgaires et incorrects, propres à confirmer, à chaque page, l'existence réelle de notre patois… et puis pleine du plus doux mépris pour notre religion et ses prêtres… et puis incomparable pour nous donner l'allure d'un troupeau de rustauds illettrés… et puis…
>
> Non, je me trompe. Aucune ruée n'aurait eu lieu… car personne n'aurait osé ou daigné en parler[1].

Enfin, on reproche à Hémon d'avoir choisi, pour parler du Canada, la frange la plus basse de sa population, comme l'exprime non sans dédain un certain Claude dans *L'Événement* :

> C'est une erreur, une grave erreur humiliante, pour nous Canadiens français, de laisser prôner dans le monde entier, avec tout le gogoïsme intéressé et l'entrain bonasse qu'on y met, que l'âme canadienne se révèle enfin dans une tribu de bûcherons.
>
> C'est un progrès, direz-vous, sur l'âme iroquoise que l'on nous faisait naguère encore. Oui, sans doute, c'est un progrès, mais ce n'est pas une raison pour laisser croire que M. Hémon, qui n'a sur peindre chez nous que le primitif et le bûcheron – au détriment pour ne pas dire au mépris, voulu peut-être, des classes plus élevées qu'il n'a pas voulu étudier mais qui existent tout de même –, a révélé l'âme canadienne jusque là ignorée parce qu'elle est surtout ignorante[2].

Une autre partie de l'élite québécoise va tenter de contourner ces obstacles (dont certains ne sont pas exagérés) pour que *Maria Chapdelaine* puisse servir ses intérêts politiques. Le premier *best-seller* français traite du Canada : c'est une aubaine à ne pas manquer. Ce roman peut devenir un modèle pour les écrivains canadiens et, utilisé correctement, il peut appuyer la politique de colonisation du gouvernement. Ainsi, chaque argument des détracteurs de *Maria Chapdelaine* est repris et démonté, comme celui de la représentativité :

> Il faut rendre cette justice à l'auteur d'avoir voulu faire un roman et non de l'histoire ; romancier avant tout, il avait parfaitement le droit de choisir un type, exceptionnel si vous voulez, mais très intéressant, attachant même par sa profonde originalité. […] Le titre de ce volume n'est pas *Samuel Chapdelaine*, mais bien *Maria Chapdelaine*, dont l'inattaquable figure domine toute l'œuvre et nous enchante par son agreste beauté[3].
>
> *
>
> Sous prétexte que ce roman ne représente pas toute la race canadienne, ni même la classe entière de nos paysans, des publicistes de chez nous voulurent endiguer la louange. D'autres critiques, mieux inspirés dans leurs notations de détail, semblent méconnaître la portée générale de l'œuvre en même temps que les lois d'un genre littéraire. Un roman ne saurait être une étude d'ethnographie générale. Et le Canada, un peu comme la France, *c'est tant de choses*[4]!

1. *Ibid.*
2. Claude [pseudonyme], « À propos de ce chef-d'œuvre », *L'Événement*, 30 avril 1922.
3. Anonyme, « Les Chapdelaine », art. cit.
4. Marc-Antonin Lamarche, « Une opinion canadienne sur *Maria Chapdelaine* », art. cit., p. 31. Les italiques sont dans le texte original.

« L'inattaquable figure » de Maria Chapdelaine : l'expression préfigure un siècle de crispations autour des réécritures de l'héroïne d'Hémon. Une rhétorique de soumission à l'égard de la France s'installe, et montre l'étendue du complexe d'infériorité – inconscient ou entretenu – d'une partie de l'élite québécoise. Il ne faudrait pas que la France pense que son rejeton d'outre-Atlantique est un petit coin de pays sauvage et hostile, peuplé d'analphabètes. Ainsi, on argue que le ton parfois maussade du roman est dû à Hémon lui-même :

> Sans doute, l'auteur affecte trop souvent la note grise, l'atmosphère de mélancolie, quand il parle de ce pays ; mais cet exilé, un peu vagabond lui-même, inconnu de tous, a vu avec des yeux tristes, et il a rendu les choses telles qu'il les a vues[1].

Les passages gênants sur le curé et le médecin sont ignorés, et l'on encense la valeur littéraire de l'ouvrage avec peu de mesure, tout en dévalorisant l'adversaire : « De grâce, abandonnons cette susceptibilité ridicule qui nous porte à dénigrer injustement une œuvre amie et démontre trop l'étroitesse de jugement dans les choses littéraires[2]. » Les éléments constitutifs du mythe se mettent en place, comme l'idéalisation des personnages : Maria, adolescente mutique, devient le modèle d'une vertu féminine consistant à travailler dur et faire de nombreux enfants ; Samuel, personnage versatile, devient le modèle du patriarche solide autour duquel la famille s'organise. L'environnement, qu'Hémon avait décrit comme aussi beau qu'hostile, devient une pittoresque campagne verdoyante et fertile. L'auteur devient le chantre des valeurs traditionnelles qu'il avait fuies.

Le Canada n'est pas encore indépendant quand Hémon écrit *Maria Chapdelaine*, et il ne le sera que progressivement dans l'Entre-deux-guerres, avec la déclaration Balfour de 1926 puis avec le Statut de Westminster en 1931. Sous la coupe partielle de la Couronne britannique, le Canada, qu'il soit français ou anglais, cherche donc son identité. Il veut exister entre le Royaume-Uni, la France et les États-Unis. L'ouest et l'est du Canada veulent aussi, parfois, exister indépendamment l'un de l'autre. Le roman porte aussi cette responsabilité : celle d'aider à la création d'une identité nationale. Les prédictions s'enchaînent : « le Canada rompra avec l'Angleterre » mais ne subira pas « la séduction de notre démocratie [la France] ». Il deviendra « une grande nation indépendante qui conservera le souvenir de l'Ancienne France et de ses valeurs ». Il ne doit pas « reprendre contact avec la France actuelle parce que celle qu'il aimait était l'Ancienne, monarchique et catholique[3]». Au milieu de cette recherche d'identité,

> la petite-bourgeoisie québécoise s'appliquait à maintenir les structures d'une vie nationale traditionnelle qui commençait à s'effriter au contact de l'industrialisation. Obsédée par la passion de la survivance, elle découvrit en

1. Anonyme, « Les Chapdelaine », art. cit.
2. *Ibid.*
3. Louis Maisonneuve, « Au Canada », *L'Express du midi*, 25 octobre 1921.

> *Maria Chapdelaine* une planche de salut. Grâce à ce roman et au miracle qu'il paraissait contenir, la colonisation apparut dorénavant sous un jour plus mystique et l'agriculture ne fut plus considérée comme tout à fait terrestre[1].

Cette petite bourgeoisie est principalement urbaine. Il est bien facile de vanter les mérites de la vie de la terre quand on n'y est pas soi-même soumis aux dures lois. Louvigny de Montigny estime que « la vie agricole est plus dure que celle de la ville mais par compensation elle fournit des moments de bonheur plus grands[2]». On croit entendre le dialogue du roman, entre Lorenzo Surprenant et Laura Chapdelaine où, malgré la peine qui la tuera, elle cherche à lui prouver que la vie d'habitant – le paysan est établi sur une terre – est la plus désirable. Toujours est-il que lire *Maria Chapdelaine* devient bientôt, au Canada, un « devoir patriotique[3]».

Maria Chapdelaine est utilisée par le pouvoir de manière très frontale, avec l'appui de l'image. Nous avons montré, dans notre chapitre précédent, des exemples de brochures destinées à attirer les colons européens, accompagnées de leurs illustrations pittoresques représentant souvent une femme anonyme, déesse de la Fortune et de l'Abondance. Grâce au roman d'Hémon, cette femme a désormais un nom :

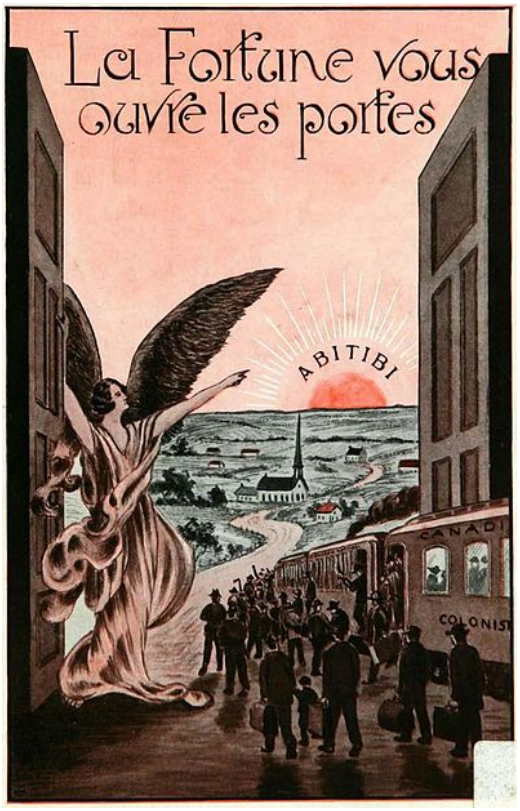
Ci-contre : première de couverture d'une brochure de propagande. Ministère de la Colonisation du Canada, 1927. Archives nationales du Québec.

Cette image est la couverture d'une brochure, éditée par Joseph-Édouard Perreault, ministre de la Colonisation de la Province de Québec, distribuée lors d'une conférence pour l'Association des femmes canadiennes le 6 octobre 1927. Les droits rayons du soleil et la posture du personnage féminin, portant sur son épaule un boisseau de blé, rappellent fortement une Déméter, ou encore la

1. Normand Villeneuve, « *Maria Chapdelaine*, catéchisme de la survivance nationale », dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine, op. cit.*, p. 141.
2. *Ibid*., p. 207.
3. Anonyme, « Que tous le lisent », *La Presse*, Montréal, 13 avril 1922, p. 6.

figure de la Semeuse, ornant le franc Germinal. C'est peut-être une référence, un hommage, une manière de se placer à nouveau dans une filiation française. Le personnage féminin, qui aurait pu rester un symbole anonyme, est explicitement nommé Maria Chapdelaine. Par contre, le pays n'est qu'abstraction : une ligne de chemin de fer relie des noms de villes. Rien ne suggère la fertilité dans ce paysage gris, uniforme et rectiligne. Tout le message se concentre dans la figure féminine de Maria, qui tient de l'imagerie religieuse et perpétue le lien entre les catéchismes et « l'apostolat pour la colonisation ». C'est la parfaite expression du mythe qui prend forme au Québec : on raconte que cultiver la terre est une mission divine, agréable et pleine de joies, et on s'appuie, pour l'exemple, sur une lecture très sélective du roman d'Hémon.

La quatrième de couverture de la brochure reprend les mêmes éléments à l'inverse :



Ci-contre : quatrième de couverture de la brochure. Archives nationales du Québec.

Une femme, tenant de l'ange et de la déesse Fortune, indique aux colons débarqués d'un train la direction d'un pays de cocagne : de douces collines verdoyantes, déjà défrichées et cultivées, quelques maisons groupées autour d'une église. L'endroit est nommé au-dessus d'un soleil couchant, l'Abitibi[1], à l'ouest de la province de Québec. Les deux images se complètent. À l'intérieur de la brochure, on assimile la Maria fictionnelle à la personne bien réelle de Madame Croteau, dont Joseph-Édouard Perreault va raconter l'histoire dans son discours. Cette mère de treize enfants perd son mari alors que son aîné n'a pas seize ans. Elle ne veut pas voir sa progéniture

1. Il faut noter que l'Abitibi s'est révélée une fort mauvaise terre d'agriculture, où l'on vivra majoritairement des mines et du bois.

partir à la ville et à l'usine, et prend la décision de liquider ses maigres possessions pour acheter une terre en Abitibi, loin de son lot d'origine. Avec ses enfants, elle défriche ses deux cents acres (soit quatre-vingt hectares). À force de persévérance, elle possède maintenant « un large de bas de laine », « une excellente maison, éclairée à l'électricité et munie du téléphone, une grange et une étable modèles, un garage et deux hangars où les garçons avaient remisé les deux automobiles de la famille, le tracteur et les autres instruments aratoires[1]». Dans la brochure, les images de la forêt debout sont vite remplacées par celles, miraculeuses, de la terre cultivée. Le Ministre raconte avoir donné la médaille du mérite agricole à Mme Croteau pour ses différentes qualités :

> Madame Croteau possède au moins quatre titres qui, séparément, en font une femme d'un mérite remarquable mais qui, réunis, en font une femme d'un mérite exceptionnel : d'abord, sa fécondité peu ordinaire ; puis le fait d'avoir soustrait à l'influence des villes et d'avoir attaché au sol des enfants qui étaient naturellement voués au travail de l'usine ; puis encore le fait d'avoir été une des premières pionnières d'une lointaine région de colonisation, et, enfin, le fait d'avoir créé, par son travail et son intelligence, un établissement agricole modèle[2].

Le Ministre conclut : « J'ai voulu vous raconter l'histoire de Maria Chapdelaine, devenue épouse et mère. Quel beau roman Louis Hémon n'aurait-il pas tiré d'un tel sujet[3]! »

À l'écoute d'une histoire aussi exemplaire, les femmes canadiennes doivent bien prendre conscience du rôle qui leur échoit : peupler le Québec à l'image de Madame Croteau et de Maria Chapdelaine, « l'épouse et la mère » – rôles dans lesquels on ne la voit pas dans le roman. Le ministre cite *Maria Chapdelaine* en exemple et encourage les romanciers du cru à écrire sur la colonisation pour encourager l'œuvre des pionniers. Il est clair sur le rôle qu'il attribue aux femmes canadiennes :

> Dites-bien à vos enfants l'importance de l'agriculture dans l'organisme économique du pays, apprenez-leur le respect dû à l'homme des champs, prêchez le retour à la terre et à la vie simple, envoyez-nous des recrues pour la colonisation, adressez de temps en temps un mot d'encouragement avec l'obole de votre générosité aux colons qui vous sont connus ou recommandés ; pensez souvent, pensez toujours aux femmes courageuses qui, à l'orée de la forêt, loin de toutes les commodités et de tous les conforts les plus élémentaires, ne redoutent ni les plus durs travaux ni les nombreuses maternités, et, je vous en donne ma parole d'honnête homme, vous contribuerez à une œuvre nationale de la plus haute importance pour votre race, pour votre province et pour votre pays[4].

Cette injonction à la maternité est présente dans le roman lui-même, lors du passage des voix à la fin : « C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs cœurs, qui a passé dans les

1. Brochure éditée par le Ministère de la Colonisation à l'occasion d'une conférence de Joseph-Édouard Perreault devant l'Association des femmes canadiennes, illustrateur inconnu, 1927, p. 17. À consulter en accès libre : https://fr.wikisource.org/wiki/Maria_Chapdelaine_%E2%80%94_L%27%C3%A9pouse_et_la_m%C3%A8re.
2. *Ibid.*, p. 20.
3. *Ibid.,* p. 21.
4. *Ibid.*, p. 24.

nôtres et que nous devrons transmettre à notre tour à de nombreux enfants[1]. » Dicté alors par la voix du pays de Québec, l'ordre est repris en chœur par ceux qui s'en font les relais. Pour des Français ayant encore une image très rurale du Canada, l'encouragement au retour à la terre peut sembler un pléonasme. La réalité est tout autre : d'une population majoritairement rurale en 1911, le Québec passe à une population majoritairement urbaine en 1921. L'immigration vers les États-Unis est très forte, même si les conditions de vie y sont également difficiles. Le roman d'Hémon est utilisé dans le but politique de retenir les gens au Canada, comme s'il avait le pouvoir des voix de Maria, et qu'il pouvait inciter la population à s'enraciner de nouveau. Quant aux aides effectives pour l'installation des paysans, financières ou matérielles, le Ministre n'en mentionne pas : il ne parle que des lots peu chers, couverts d'une forêt apparemment facile à déloger.

Par ailleurs, l'injonction à la maternité est ancrée dans l'histoire du Canada français[2]. En 1666, le représentant de Louis XIV au Canada, Jean Talon, institue une amende à l'encontre des pères ayant des enfants encore célibataires, à 21 ans pour les garçons et 17 ans pour les filles. Il instaure l'éducation gratuite pour les familles nombreuses – mais il faut avoir vingt-trois enfants pour en profiter ! La démographie explose et double en l'espace de six ans. Le roi, content de cette progression, envoie en récompense 750 jeunes filles à marier, des orphelines qui seront surnommées « les filles du roi[3]». Après la Conquête, ce sera la « revanche des berceaux » : encouragées par le clergé, les familles canadiennes-françaises doivent « croître et multiplier » pour ne pas devenir une minorité et continuer à peupler le Canada malgré le tarissement progressif de l'immigration de langue française.

En 1916, Arsène Bessette, écrivain et journaliste québécois, écrit :

> La mère Chapdelaine ne pensait pas à devenir « avocate » ou « électrice », et le projet de la loi Cannon, qui, encore une fois, a subi un échec à la législature provinciale, ne l'aurait guère intéressée si le mouvement féministe eut été à l'ordre du jour, de son temps. Maria, non plus, n'aspirait pas à autre chose qu'au bonheur d'aimer et son sein de belle fille, forte et saine, ne tressaillait que pour les maternités futures[4].

Lors de la parution de son unique roman, *Le Débutant*, en 1914, Bessette avait été critiqué pour son engagement en faveur de la cause féministe, et il était également proche d'Idola Saint-Jean, militante féministe. Il est donc clair que ces phrases sont à prendre au second degré. Le projet de loi auquel Bessette fait allusion était porté par le député Lucien Cannon, qui voulait ouvrir le barreau et la pratique du droit aux femmes. Ce « *bill* » est discuté en séance le 10 mars 1916 et le journal des

1. MC, p. 198.
2. Le mythe de la « mère fondatrice » est par ailleurs prégnant au Québec.
3. André Vachon, « Jean Talon », *Dictionnaire biographique du Canada*, Université de Toronto et Université Laval, en ligne : http://www.biographi.ca/fr/bio/talon_jean_1F.html
4. Arsène Bessette, « A propos de *Maria Chapdelaine* », *Le Canada français & le Franco-canadien*, 22 décembre 1916. Copie dactylographiée de l'article, ALH, P0109.

débats de l'Assemblée nationale québécoise relate les échanges, qui montrent assez précisément les freins auxquels se heurtait la cause féminine dans le Québec du début du XXe siècle :

> **M. Lavergne (Montmagny)** félicite [le député Lucien Cannon] d'avoir persisté dans sa détermination.
>
> Il n'est pas, dit-il, féministe et il veut comme tous ses collègues que la femme reste au foyer, mais il est forcé d'admettre que les choses ont été révolutionnées en quelque sorte à notre époque par les progrès de l'industrie. [...]
>
> C'est un des plus importants bills devant cette Assemblée depuis des années. Son principe n'est pas nouveau, il a été reconnu au XIXe siècle. On a reconnu qu'on devrait permettre aux femmes de sortir travailler, et les lois concernant le travail des femmes sont là pour le prouver. Si vous reconnaissez ce principe et le suivez jusqu'au bout, si vous permettez aux femmes de travailler dans des manufactures, pourquoi alors ne pas leur ouvrir la porte de meilleurs emplois ?
>
> **M. Bernier (Lévis)** déclare qu'il a été professeur de droit à Laval pendant quelques années et qu'il aimerait y voir des étudiantes. Il est en faveur des femmes au Barreau, mais à son avis, dit-il, c'est contraire aux lois religieuses.
>
> **M. Grégoire (Frontenac):** La femme émancipée est une parabole excentrique qui tombe dans l'infini de la voûte éthérée et la femme qui reste à sa place est une ceinture sur laquelle s'appuient tous les Canadiens.
>
> Il parle de modernisme, du noble rôle des femmes au foyer pour l'élévation de la moralité, et il ne veut pas qu'elles soient entraînées hors de leur foyer.

Le « bill » est rejeté avec 22 voix contre 21. Son porteur se félicitera d'être passé très près d'une victoire et ajoute que « cela aidera considérablement la cause ». Les femmes ne pourront pratiquer le droit au Québec qu'à partir de 1941, quand elles obtiendront aussi le droit de vote.

L'oppression des femmes est liée à une plus large lutte des classes : c'est toute une population rurale qui est utilisée pour faire prospérer le pays, dans un grand mouvement de colonisation des terres. Louis-Janvier Dalbis, professeur de biologie à l'Université de Montréal, publie en 1925 un essai intitulé *Le Bouclier canadien-français*. Cet essai comporte des extraits du récit de voyage d'Hémon, encore inédit, et une analyse de *Maria Chapdelaine*. C'est surtout un prétexte pour renouveler l'injonction au retour à la terre :

> À cette heure critique où un courant d'émigration draine vers les États-Unis un peu de la sève qui fait la force vive du pays de Québec, au moment où le départ de quelques-uns risque d'affaiblir la force du groupe, voici que les voix qui fixèrent Maria Chapdelaine dans une clairière, aux avant-postes de la civilisation, se font entendre de nouveau. Ce ne sont plus les voix immatérielles qui, sur les ailes du vent troublèrent le silence nocturne des grandes solitudes pour dicter le devoir à une pauvre fille ; ce sont les voix des élites dirigeantes, celles qui, depuis cent-soixante ans, se firent entendre aux heures où la race courait un danger.
>
> Que ce soit du haut de la chaire ou à la tribune du Parlement de Québec, que ce soit dans les journaux ou dans les livres, ces voix sont unanimes à proclamer la liberté des peuples, à fixer leur conduite. Gardiennes des traditions, les élites, en héritant d'un lourd tribut d'honneur, acceptèrent un devoir d'immenses sacrifices. Après avoir agi, le devoir aujourd'hui leur ordonne de parler. […] À ce poste il faut durer, à ce poste il faut persister, à ce poste il faudra peut-être encore souffrir « afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise : Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir »[1].

1. Louis-Janvier Dalbis, *Le Bouclier canadien-français*, Montréal, C. Déom, 1925, p. 239-241.

« Proclamer la liberté des peuples » et « fixer leur conduite » ne semble pas contradictoire aux yeux de ceux qui se sentent investis par « un devoir » que l'on sent venir des puissances divines. Cet appel, dernières lignes de l'essai, se clôt sur une citation de *Maria Chapdelaine*, utilisée comme l'ultime argument d'autorité. Cette phrase – plutôt un constat qu'une injonction chez Hémon – devient un mantra qu'il ne faut trahir sous aucun prétexte. Les élites du pays, religieuses, politiques, littéraires, sont à la fois encensées et remobilisées par ce texte qui glorifie leur rôle, et qui leur est d'ailleurs destiné : ce ne sont pas les paysans, acteurs du retour à la terre, qui ont lu ce livre, puisque les mêmes élites estimaient qu'il n'était pas véritablement nécessaire qu'ils sachent lire.

En France, le pouvoir politique s'empare du roman pour se redonner contenance. Le pays, dévasté par la Grande Guerre, cherche à reconstruire son système de valeurs. La société française est perturbée et le roman fait écho à un besoin d'un retour à la tradition et à la sécurité des bonnes mœurs ressenti par certaines classes sociales. Quand *La Garçonne* de Victor Margueritte paraît en 1922, avec ses scènes crues d'amour à plusieurs partenaires, Grasset profite de la vague du scandale et oppose au roman son *Maria Chapdelaine*, comme un antidote contre la dissolution des mœurs qui menace. La plupart des autres romans qui rencontrent un fort succès à la même époque, comme *L'Atlantide* de Pierre Benoît (1920) ou *La Madone des sleepings* de Maurice Dekobra (1925), se caractérisent, malgré leurs différences, par une tendance antimoderne[1]. *Maria Chapdelaine* permet aussi d'exalter le sentiment national meurtri par la guerre. De plus, 600 000 Canadiens sont venus combattre dans les plaines de la Somme : l'envie de leur rendre hommage participe au succès du roman.

Dans cette France des années 1920, chacun doit prendre sa place : les hommes, produire des richesses, les femmes, repeupler le pays après les pertes immenses du conflit mondial. Plus encore que Maria elle-même, ce sont les puissants qui ont été saisis par les voix du roman. Celui-ci devient capable de miracles, capable de redresser à lui seul toute l'économie, de faire naître des enfants et de rétablir la puissance française. Tous les articles reprennent les mêmes expressions et bien souvent les mêmes citations du roman : « Rien ne doit mourir, rien ne doit changer ». Le roman est placé sous l'égide de Raymond Poincaré, ancien président de la République, sénateur de la Meuse et président du Conseil, chantre du redressement économique et financier. Grasset lui demande de l'aider dans le lancement de *Maria Chapdelaine*, qui selon lui porte les bonnes valeurs françaises et aidera au rayonnement du pays à l'étranger. Poincaré souscrit à l'expression de « chef-d'œuvre » et *Maria Chapdelaine* réussit son entrée dans les cercles du pouvoir en place. Les maréchaux Foch et

1. *La Garçonne*, qui coûte la légion d'honneur à son auteur, se vend néanmoins à plus de six cent mille exemplaires entre 1922 et 1926, ce qui est considérable. Le goût de l'antimodernité n'a d'égal que celui du scandale.

Joffre recevront leur exemplaire du roman accompagné de la fameuse lettre de Grasset qui en vante les mérites et l'utilité pour la France.

La politique nataliste de l'Entre-deux-guerres encourage les femmes à prendre au sérieux leur rôle de procréatrices : « Ce livre […] est un acte de foi en la vieille âme française, qui éternellement se renouvelle et dont, en notre "Vieux pays", nous pouvons attendre encore des résurrections capables d'étonner l'Europe et le Monde. Il suffirait, pour cela, de "croître et multiplier", comme les Français d'Amérique[1]. » Laura Chapdelaine, mère de Maria, est l'image de cette abnégation féminine devant les rudesses de la vie et les folies de son époux. La renaissance après les pertes énormes causées par les années de conflit était possible grâce au volontaire sacrifice des femmes. Raymonde Héroux précise :

> En plus d'avoir un grand prestige maternel, la mère Chapdelaine était l'image même de la femme traditionnelle reconfirmée dans ses divers rôles au foyer, auréolée en plus, d'une « sérénité biblique », loin de « l'affreuse civilisation des villes ». Avec elle, la maison redevient le centre d'intérêt, la cause et la fin de tous les gestes de la vie. C'était très rassurant après une guerre qui avait obligé la femme à redéfinir sa place dans la société[2].

La volonté d'entraver l'émancipation féminine est bien présente dans les discours du pouvoir en place. Le personnage de Maria Chapdelaine vient, en dépit de tout ce qui est dit d'elle dans le roman, se conformer à tous les clichés universels au sujet de la femme : amoureuse mais vertueuse, vierge mais aux grosses hanches et à forte poitrine, prête à enfanter une colonie. Elle est d'un naturel discret et, au cours du roman, son deuil l'étouffant, elle acquiert une ultime qualité : celle d'être quasiment muette. Jean-Toussaint Samat, du *Petit Marseillais,* se réjouit : « Il n'y a, au cours de ces pages, ni névrosées, ni compliquées, rien que des femmes qui traient le lait de leurs vaches, font la soupe de leurs hommes, la leur portent aux champs et aiment ceux qu'elles doivent aimer[3]. » Avec le temps, Maria devient même, dans l'esprit de certains, une héroïne éternellement vierge :

> Le cadavre apparaissait, muet, immobile et froid, mais ce que les hommes d'âge mûr se rappelaient, c'était une grande jeune fille de vingt ans, aux cheveux dorés, aux yeux les plus doux du monde et qui avait passé dans la vie, écartant, l'un après l'autre, tous les prétendants, parce que celui pour lequel son cœur, aujourd'hui inerte, avait battu, était mort dans les bois au cours d'une tempête pareille à celle qui venait de s'acharner sur son cadavre[4].

---

1. Anonyme, « Librairie Bernard Grasset », *La Librairie*, 30 septembre 1922.
2. DHV, p. 97.
3. Jean-Toussaint Samat, [sans titre], *Le Petit Marseillais*, 13 mars 1922. Article cité dans *Ibid.,* p. 94.
4. Eugène Achard, « Le dernier voyage de Maria Chapdelaine », dans *Aux quatre coins des routes canadiennes*, Montréal, Librairie générale canadienne et Québec, Librairie de l'Action catholique, 1941, p. 18. Ce court récit, au sein d'un ouvrage plutôt destiné à la jeunesse, raconte l'odyssée de Ti'Bé Chapdelaine parti chercher le corps de sa sœur Maria, récemment décédée à l'hôpital de Roberval. Une tempête gêne son retour, et il doit s'arrêter à chaque maison, où à chaque fois, on lui offre un verre. Il finit par arriver à Péribonka avec trois jours de retard, épuisé et passablement ivre, avec sa sœur dans un cercueil. Il l'enterre au cimetière, « bien loin de l'endroit solitaire et inconnu où blanchissaient les os de Joseph Paradis [*sic*], bien loin aussi d'une autre tombe, la tombe de celui qui l'avait chantée et qui, peut-être, l'avait aimée » (*ibid.*, p. 20).

Avant le conflit mondial, les mouvements féministes revendiquaient le droit de vote et l'autodétermination : l'effort de guerre sape ces bases et beaucoup reviennent à l'image de la femme au foyer, nécessaire pour repeupler le pays. Ainsi, beaucoup de féministes approuvent les lois réprimant l'avortement, instaurées en 1920. Quand d'autres pays comme la Russie, les États-Unis, l'Angleterre et l'Allemagne accordent le droit de vote, la période de l'Entre-deux-guerres marque ainsi un fort recul dans la progression pour les droits des femmes en France.

Au Canada comme en France, les élites au pouvoir s'emparent donc du roman, pour le brandir comme un étendard nationaliste de renaissance. Les fondations du mythe, présentes dans l'établissement du texte, sont solidifiées et l'on bâtit par-dessus une forteresse de symboles : au Québec, pays de cocagne, l'histoire toute simple de Maria, l'épouse et la mère, qui entend les voix de la patrie et choisit de vivre selon les valeurs traditionnelles d'une France pré-révolutionnaire. Les deux pays y trouvent leur compte, et une connivence s'installe :

> La France, à travers le roman de Hémon, pouvait se complaire à l'idée qu'elle exerçait une autorité au moins spirituelle sur son ex-colonie, demeurée fidèle à la langue et à la religion de ses origines. De son côté, le Canada, redécouvert par la France, y voit une belle occasion de ressourcement. Un contact intime avec une ex-mère-patrie lui permettrait sans doute de mieux jouer son rôle messianique en Amérique, c'est-à-dire de favoriser l'expansion de la religion catholique et de la culture française. Bref, le Canada et la France deviendront complices dans l'utilisation de *Maria Chapdelaine* au niveau de leurs relations politiques réciproques. Ce qui était un geste d'orgueil et de compensation pour la France, était, pour le Canada, un geste d'humilité et de soumission, un regard tendu vers un possible salut[1].

Cet idéal politique, soutenu par les élites au pouvoir en France et au Québec, s'exprime à travers le courant de la littérature régionaliste, en plein essor pendant la période d'après-guerre :

> Est-il vraiment étonnant que les deux ouvrages qui ont obtenu le plus grand succès populaire et probablement atteint les plus forts tirages de l'après-guerre, *Maria Chapdelaine* et *La Brière*[2], soient des romans qui renouaient avec une tradition d'avant-guerre, terrienne et provinciale, et que tous deux aient été conçus, sinon écrits, avant 1914 ? […] Tous deux mettent en scène une terre marginale où la tradition s'est maintenue étonnamment pure, ayant résisté mieux que toute autre aux assauts répétés du progrès. Leur forte charge allégorique les offrait aux identifications les moins contraignantes et les destinait par conséquent aux publics les plus divers, au plus exigeant comme au plus simple[3].

En mettant en perspective le roman d'Hémon et celui d'Alphonse de Châteaubriant[4], Boillat montre à quel point le succès d'un roman dépend aussi de circonstances extérieures et non littéraires. L'attrait du public d'après-guerre pour les histoires situées dans un passé proche et réconfortant a

1. DHV, p. 90.
2. Alphonse de Châteaubriant, Grasset, 1923.
3. Gabriel Boillat, *La librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, *op. cit.*, p. 83.
4. Boillat nous rapporte aussi l'anecdote d'un autre rapprochement entre les deux auteurs : Alphonse de Châteaubriant assista en effet à la cérémonie de l'apposition de la plaque commémorative sur la maison de Louis Hémon, à Brest, le 5 août 1925.

facilité l'utilisation que le pouvoir en place fit de *Maria Chapdelaine*. Les autres écrivains régionalistes ont été les relais de cette idéologie.

En France, Hémon est accueilli parmi l'élite littéraire de l'époque, qui le chérit comme un frère parti trop tôt. Il est admis dans ses rangs avec une facilité déconcertante, et sa mort n'y est pas étrangère :

> Ça ne gênait au fond personne chez les « gens de lettres » qui régnaient sur Paris de tresser une couronne de lauriers à un écrivain mort depuis huit ans. La gloire posthume de Louis Hémon était une gloire sans visage pour les salons. Elle n'entraînait ni jalousie, ni envie, ni cancan. Elle était belle comme la mort sous la plume du poète, et tous les Henriot, Souday, du Bos, Thibaudet, Bordeaux, Le Goffic, Hermant, Descaves, Daudet, Bazin, Massis, Bourget, Barrès ou Vandérem pouvaient, une fois n'est pas coutume, distribuer des fleurs. Le geste était gratuit, sans destinataire. Hémon n'avait ni ennemi, ni ami, il n'appartenait à aucune coterie, à aucun clan. La critique consacrait une abstraction. N'était-ce pas plus facile d'être généreux dans l'éloge[1]?

Dans leurs critiques littéraires, ces écrivains placent Hémon dans la droite ligne des auteurs les plus prestigieux. Son seul roman publié à l'époque, *Maria Chapdelaine*, « est un très beau modèle de cet art du discernement, de la mesure, du ramassé et de l'essentiel. Art qu'il faut bien appeler classique[2]… » Gabriel Rémy le rapproche de Racine[3]. José Vincent l'assimile à Homère et trouve qu'il écrit « avec une réserve, avec une discrétion, peut-on dire virgiliennes[4]». Il est comparé à Barrès et Mistral, et Maria à Colette Baudoche et à Mireille.

Il y a un double effet de légitimation à observer dans le cas de *Maria Chapdelaine.* Dans un premier temps, le roman d'un auteur quasi-inconnu est légitimé par des médiateurs célèbres, critiques, écrivains, politiques, ecclésiastiques. Puis le mouvement s'inverse : c'est ce que Mickaëlle Cedergren et Ylva Lindberg appellent « l'auto-consécration du médiateur[5]». Le roman est fort de ses chiffres de vente et du prestige qui l'entoure. En écrivant sur *Maria Chapdelaine* et sur Louis Hémon, les médiateurs s'accaparent une partie du capital symbolique de l'œuvre devenue mythique. La plupart des écrivains de l'époque parlent de Louis Hémon dans leurs chroniques, leurs journaux ou leurs correspondances. À quel point furent-ils indépendants dans leur critique ? À quel point furent-ils influencés par leur communauté interprétative ? Outre ceux cités par Jean Bothorel, Adolphe Brisson, Maurice Donnay, Marcel Azaïs, Auguste Dupouy ou Jean de Pierrefeu écrivent aussi sur Hémon. René Bazin et Henry Bordeaux sont les plus prolixes à propos de leur confrère disparu.

---

1. Jean Bothorel, « Le miracle de *Maria Chapdelaine* », dans *op. cit.*, p. 151.
2. Anonyme, « Les raisons du succès d'un livre », *L'Éclair de Montpellier*, 17 mars 1922. Article cité dans DHV, p. 108.
3. Gabriel Rémy, « *Maria Chapdelaine* », *La Frontière*, 12 mai 1921. Article cité dans DHV, p. 108.
4. José Vincent, « Les raisons d'un succès de librairie », *La Croix*, 25, 26 juin 1922, pages littéraires.
5. Mickaëlle Cedergren et Ylva Lindberg, art. cit., p. 123.

René Bazin consacre à Hémon un article dithyrambique dans la *Revue des deux mondes* en septembre 1921 :

> Le roman a été écrit par un adopté qui avait des lettres. Il est simple d'intrigue, familier de style, solennel dans sa marche lente. C'est un poème encore plus qu'un roman, c'est la chanson de geste de la nouvelle France. […] D'où vient cette émotion qui saisit le lecteur aux premières pages du livre, et l'y attache comme à un être vivant, et demeure dans le souvenir, si bien qu'on ne peut plus entendre le nom de Maria Chapdelaine, sans qu'un sourire attendri, une compassion, une admiration profonde, un peu d'amour, en somme, s'éveille en nous ? De la perfection d'art et vérité par quoi le cœur d'un homme est tout de suite gagné. L'imagination n'émeut pas, elle intéresse ; la complication d'une intrigue amuse et tombe dans l'oubli ; la dissertation fatigue ; le procédé littéraire, la pauvre habileté industrielle trompe bien peu de monde : seule, la vérité qui a touché une âme en peut toucher une autre. […] Quelle grandeur exprimée par les plus simples moyens, ou plus justement quel don d'apercevoir la grandeur des choses les plus simples, d'un geste et d'un moment ! L'homme qui a écrit ces lignes-là était marqué du signe divin[1].

Ces vingt-six pages sont une véritable déclaration d'amour de Bazin à celui qu'il semble avoir lu avec plaisir et presque en intégralité, mais avec précipitation[2]. Dans une lettre envoyée de Montréal le 20 mai 1912, Louis Hémon n'était pas aussi élogieux à propos de son confrère : « Nous avons eu la visite de la délégation française, Hanotaux, Barthou, *Cormon*, *Gaston Deschamps*, etc. ; ils ne sont d'ailleurs pas restés longtemps et, leur programme officiel ne comportant pas de visite au 419 de la rue Saint-Hubert, nous ne nous [sommes] pas rencontrés. Quelques-uns d'entre eux, Bazin et Lamy, sont restés ici un peu plus longtemps, pour débiter, René Bazin tout au moins, des conférences remarquablement ineptes[3]. »

Henry Bordeaux consacre un chapitre à Hémon, dans le premier volume de *Portraits d'hommes*, paru en 1924[4]. Cet article, composé en juin 1921, est classé dans la section « Vies brisées », accompagné de Charles Guérin, Maurice Faucon et Pierre Gilbert[5]. C'est la brièveté de leur carrière d'artistes qui réunit ces quatre auteurs, ainsi que l'absence de succès public de leur vivant. Après une longue introduction sur la mission française partie remercier les Canadiens de leur engagement dans la Première guerre mondiale, Henry Bordeaux évoque Hémon en des termes révélateurs du mythe construit autour de l'auteur :

---

1. *Ibid.*, p. 542-546.
2. Il a par exemple lu dans *Maria Chapdelaine* des événements qui n'y sont pas – à propos de François Paradis, « on retrouvera un jour son corps glacé au pied d'un arbre » (René Bazin, « L'auteur de *Maria Chapdelaine* », *La Revue des deux mondes*, Paris, septembre 1921, p. 543). Thomas Carrier-Lafleur nous fait remarquer qu'il est amusant que Bazin ait pressenti ce désir qu'aura le cinéma, plus tard, de montrer le corps de François Paradis (remarque issue de nos conversations, 10 août 2022).
3. Les italiques sont dans le texte original. Lettre à sa mère du 20 mai 1912, OC, t. III, p. 154.
4. Henry Bordeaux, *Portraits d'hommes*, Paris, Plon, 1924, p. 329-358.
5. Charles Guérin (1873-1907) est un poète français, mort d'une tumeur au cerveau à 33 ans. Maurice Faucon (1858-1907) est un historien de l'art et un poète auvergnat. Pierre Gilbert (1884-1914) est un critique de théâtre français, mort à la bataille de la Marne le 8 septembre 1914.

> Mais dix ans auparavant, un jeune homme inconnu quittait, seul, le Havre, arrivait à Québec, s'enfonçait dans les bois où il s'écartait et disparaissait. Ce jeune homme mystérieux avait, avant de disparaître, laissé au pays, qu'il avait découvert comme les compagnons de Champlain, le plus beau cadeau que la France, depuis la séparation, ait fait au Canada. Il s'appelle Louis Hémon et son œuvre *Maria Chapdelaine*[1].

Ici, les lacunes biographiques sont comblées grâce à un mélange de projection et d'assimilation au personnage du romancier, François Paradis. Hémon, parti en fait d'Angleterre, passe plus de temps cumulé dans les villes, notamment à Montréal, que dans les bois. Sa mort, racontée par Bordeaux, reprend en fait les termes du roman lors de la mort de François Paradis : « Il s'est écarté. » Ces manques biographiques sont évoqués juste après par Bordeaux :

> Que savons-nous de Louis Hémon ? Pas grand'chose encore. Aucun de ses camarades de voyages, d'explorations, n'a parlé. Peu à peu sans doute les éléments d'une biographie que la mort a close trop tôt se ressembleront. Pour le moment il faut bien nous contenter des quelques renseignements fournis par Mlle Hémon, sa sœur, à Charles Le Goffic[2].

Bordeaux classe *Maria Chapdelaine* parmi les romans de la terre, la comparant à *La Terre qui meurt* de Bazin, et surtout à *Mireille* de Mistral en la surnommant « la *Mireille* des neiges ». Il considère que le roman d'Hémon dépasse la plupart des romans rustiques par sa représentation des terres cultivées :

> Dans *Maria Chapdelaine*, [la terre] représente, non un être chargé du passé, mais une bataille et quelques fois une trêve avec la nature. Elle touche aux forêts vierges qui attendent, dans leur immensité décourageante, la hache du bûcheron. Elle apparaît ainsi, mystérieuse, profonde comme la mer, ou illimitée comme ces pâturages où paissaient les troupeaux d'Abraham, d'Isaac ou de Jacob. Et voilà pourquoi cet humble roman canadien se sépare du roman rustique tel qu'il est sorti de nos littératures, pour s'en aller rejoindre les grandes scènes de la Bible[3].

Plus loin, en décrivant le personnage de Maria, il file la comparaison :

> Ce n'est pas une beauté fine des villes : elle est solide et résistante à l'ouvrage, elle sera la femme sûre et droite, qui tient bien la maison et réjouit le mari et les enfants. Quand elle porte de l'eau fraîche aux hommes qui travaillent, « heureuse de se sentir vivante et forte sous le soleil éclatant, songeant confusément aux choses heureuses qui étaient en route et ne pouvaient manquer de venir bientôt, si elle priait avec assez de ferveur et de patience », elle évoque la silhouette de Rébecca, l'amphore sur l'épaule, s'avançant d'un pas égal vers le puits où l'attend Eliézer[4].

Sous la plume de l'académicien, la transformation du roman en texte sacré est achevée : Henry Bordeaux le fait accéder à un statut biblique.

---

1. Henry Bordeaux, *Portraits d'hommes*, *op. cit.*, p. 338.
2. *Ibid,* p. 338. Henry Bordeaux fait ici référence à l'article de Charles Le Goffic paru pour la première fois sous le titre « Le livre du Canada. Un chef-d'œuvre inconnu », dans *Démocratie nouvelle* le 23 avril 1921, et reproduit de nombreuses fois les années suivantes dans différents journaux.
3. *Ibid.*, p. 347.
4. *Ibid.*

Au Québec, l'écrivain qui s'est le plus mobilisé en faveur de *Maria Chapdelaine* est sans conteste Louvigny de Montigny. Il a fait advenir la première publication en volume par LeFebvre, il a aidé la famille Hémon dans ses relations avec les Canadiens et il a intensément fait circuler le roman dans les cercles littéraires et politiques canadiens – il était également interprète pour le Sénat. Dans les années 1930, il travaille à une thèse de doctorat qu'il publiera en volume en 1937, sous le titre *La Revanche de Maria Chapdelaine*. Il y revient sur l'étrange fortune du roman de Louis Hémon et, plus encore, de son personnage principal. Le titre en est révélateur : le personnage sort du roman pour prendre sa revanche dans le monde réel. Dans ce texte publié par la branche canadienne de l'Action française, Montigny fait un inventaire des critiques contre *Maria Chapdelaine* à l'époque de ses premières publications. Il dévalorise ses compatriotes en estimant que « dans notre Landerneau littéraire, o tout se réduit à des proportions lilliputiennes[1]» et que « la critique n'a guère plus de crédit chez nous que la littérature en général, et c'est l'amour-propre citadin, c'est la susceptibilité provinciale qui ont crié le plus fort[2]». Néanmoins, il admet que les Canadiens-français « ne sont pas congénitalement réfractaires à la compréhension, du moment qu'on leur met les points sur les i[3]». Il se charge de le faire tout au long de son ouvrage, en répétant maintes fois les formules consacrées afin qu'elles s'imprègnent dans les esprits de ceux qui avaient eu l'audace de ne pas être convaincus :

> L'image de son héroïne n'est pas le portrait iconique d'une campagnarde rencontré par hasard, mais la personnification de la Canadienne française destinée à perpétuer notre poussée colonisatrice […] ; c'est la jeune fille prête à fonder un nouveau foyer, une nouvelle famille[4].

Montigny n'était en effet pas convaincu par l'idée de Damase Potvin, selon laquelle Eva Bouchard (« une campagnarde rencontrée par hasard ») était le modèle de Maria. Le poète et critique Louis Dantin, ami de Montigny, abonde en son sens :

> Vous avez sûrement relu en son entier et retourné sous toutes ses faces l'œuvre maîtresse de Louis Hémon. Vous en avez dégagé, non seulement l'esprit et la portée morale et nationale, mais les éléments de beauté artistiques et de valeur comme document. J'ai bien aimé, en particulier, vous voir […] insister sur la part créatrice qui pénètre ses tableaux et ses personnages. Si on avait compris cela, on aurait pu demander à Mlle Bouchard des souvenirs sur Louis Hémon, mais on ne l'aurait pas paradée comme l'unique et authentique original de Maria[5].

Louis Dantin compare également le roman d'Hémon au plus récent *Menaud maître-draveur*, de Félix-Antoine Savard :

1. Louvigny de Montigny, *La Revanche de* Maria Chapdelaine*, op. cit.*, p. 18.
2. *Ibid.*, p. 31.
3. *Ibid.*, p. 19.
4. *Ibid.*, p. 58 et 59.
5. Lettre de Louis Dantin à Louvigny de Montigny, 11 septembre 1937. Archives de l'Université de Montréal, fonds Louvigny de Montigny, P75/14.

> De plus, au point de vue « roman », l'abbé Savard commet l'erreur fatale de placer tous ses thèmes dans la bouche de ses personnages, au lieu de les dégager de leurs actes. Alors nous avons un Menaud raisonneur, patriote, missionnaire, cultivé, éloquent, prophète : toutes choses aussi éloignées d'un draveur des bois qu'un portrait d'une caricature, et qui choquent à chaque page la vérité littéraire. Hémon s'est bien gardé de tomber dans ce piège : il prononce lui-même ses morales, ou il les [*mot illisible, peut-être* prête] au curé, dont c'est l'affaire[1].

Ainsi, comme la majorité de la critique, Dantin estime qu'Hémon transmet « ses morales » dans *Maria Chapdelaine*, en évoquant le passage des voix. Il omet, comme presque tous alors, que les voix apparaissent entre guillemets : le narrateur s'en distancie physiquement. Dantin congratule bientôt Montigny pour sa soutenance de thèse, qu'il a défendue devant l'universitaire nationaliste Édouard Montpetit :

> Et ça me donne occasion de vous féliciter pour votre succès dans la thèse que vous avez soutenue à Laval, et dont je viens de voir l'annonce dans l'Avenir du Nord. Maria Chapdelaine, c'était un sujet que vous connaissiez sur le bout des ongles, et que vous auriez pu défendre contre le diable aussi bien que contre son avocat Édouard Montpetit[2]…

Malgré les craintes de Dantin, Montpetit et Montigny sont sur la même ligne en ce qui concerne *Maria Chapdelaine*, et n'ont que des désaccords de détail. C'est avec l'écrivain Claude-Henri Grignon, qui sera l'auteur d'*Un homme et son péché* (1930), que Montigny aura davantage maille à partir. Grignon l'accuse :

> Si un Canayen eût écrit *Maria Chapdelaine*, Montigny aurait vomi dessus. Mais parce que ça venait d'un Français, il porta aux nues de beau roman. Eh ! mon Dieu ! s'il eût été signé d'un nom anglais, le même Montigny plaçait *Maria Chapdelaine* au-dessus de toute l'œuvre de Shakespeare[3].

L'écrivain Claude Sicard, sous le pseudonyme de Sylva Clapin, a lui aussi joué son rôle, même s'il soutient moins inconditionnellement Louis Hémon et son roman. Collaborateur régulier à *La Presse* de Montréal, il signe plusieurs articles par an, à partir de 1921, tournant autour de la question *Maria Chapdelaine*. Il sera également, en 1925, l'auteur d'une suite dont nous traiterons plus loin. Il se fait l'écho du projet de Montigny qui souhaite faire du roman un modèle de littérature canadienne, et encourage les auteurs du cru à profiter du filon découvert par Hémon :

> Non seulement on s'est aperçu que le marché de France, où s'est affirmé le grand succès de notre « Maria », pouvait être désormais ouvert aux produits de nos hommes de lettres, tout comme s'il pouvait s'agir d'exporter la-bas le plus possible de nos bois ou de nos blés, mais on sait que Louis Hémon a tiré son livre, devenu légendaire, de notre propre fonds, c'est-à-dire que le sujet en est entièrement canadien et qu'il pourrait bien y avoir là maintenant un filon à exploiter, ne le cédant en rien à ceux des plus riches régions aurifères de l'Abitibi. […] Pensez

1. Lettre de Louis Dantin à Louvigny de Montigny, 20 septembre 1937. Archives de l'Université de Montréal, fonds Louvigny de Montigny, P75/15.
2. Lettre de Louis Dantin à Louvigny de Montigny, 22 février [1938]. Archives de l'Université de Montréal, fonds Louvigny de Montigny, P75/17.
3. Claude-Henri Grignon, « Les trente arpents d'un Canayen ou le triomphe du régionalisme », *Pamphlets de Valdombre*, février 1939, p. 116.

> donc, voilà maintenant la France, avec ses millions de lecteurs, où nous allons pouvoir désormais avoir accès, et cela de plein pied, la tête haute, ainsi qu'il convient à des gens qui ont une bonne et valable marchandise à offrir[1].

Clapin espère que cette expansion du marché du livre vers la France pourra contrer le déplacement de la vie littéraire vers Toronto, dû au succès des écrivains canadiens anglophones sur le marché américain.

Ainsi, les écrivains régionalistes québécois se saisissent du roman comme d'un étendard. Ces régionalistes, ou « terroiristes », sont représentés par le journal *Le Terroir*, fondé en 1918 et qui sera le bastion de la Société des Arts, Sciences et Lettres du Québec. Dans l'un des premiers numéros, une allocution publique, qui exprime parfaitement les intentions éditoriales et le positionnement idéologique de la revue, est retranscrite :

> L'heure est grave au double point de vue de nos chères traditions et de notre avenir économique. […] La race française au Canada ne se sent-elle pas chez elle moins que jamais ? On semble vouloir la chasser de certaines provinces pour la circonscrire, tout comme si l'on avait le projet odieux de la proscrire. La province de Québec semble devenue un camp de concentration, tout comme pour les prisonniers de guerre, des ennemis, des vaincus. […] Et une fois ainsi circonscrits et proscrits, est-ce que ne sonnera pas pour nous alors l'heure du dépouillement définitif de tous nos droits, de toutes nos traditions, de tout enfin ce qui nous est cher[2]?

Les revendications terroiristes sont étroitement liées avec celles d'un nationalisme basique et affectif, en réaction à la partie anglophone du Canada. Ce nationalisme ne signifie alors pas une velléité d'indépendance, mais d'autonomie de la communauté. « C'est encore parmi les Canadiens que les Canadiens sont le mieux[3]», dit Laura Chapdelaine : pour éviter le mélange inévitable en ville, on se concentre sur les campagnes. Le « repli rural » est un mouvement amorcé de longue date par l'élite canadienne-française, qui après la conquête de la Nouvelle-France en 1760, abandonne les villes et le commerce des fourrures aux Anglais, et se rabat sur les campagnes. L'échec de la Rébellion de 1837 accentue encore ce fait, d'autant plus que les administrateurs britanniques, secoués, menacent d'assimilation celle qui est devenue la minorité canadienne-française. Le rapport de Lord Durham, o il affirme que les Canadiens-français sont « un peuple sans histoire et sans littérature », marque durablement les esprits.

Damase Potvin, écrivain et fondateur de la revue, a conçu une pièce de théâtre adaptée de *Maria Chapdelaine*, un roman profondément influencé par Hémon, *Le Français : roman paysan du pays de Québec* (1925), et plus tard, un essai biographique, *Le Roman d'un roman. Louis Hémon à Péribonka* (1950). Dès le sous-titre pléonastique de son roman, la filiation est claire : « roman paysan

1. Sylva Clapin, « Nouvel article d'exportation », Montréal, *La Presse*, 13 décembre 1924, p. 4.
2. George Morisset, « Allocution du président », *Le Terroir*, juillet 1918. Cité par Annette Hayward dans *La Querelle du Régionalisme au Québec (1904-1931)*, Ottawa, éd. Le Nordir, 2006, p. 325.
3. MC, p. 60.

du pays de Québec ». Aurélien Boivin analyse la lecture étriquée que Potvin y fait de *Maria Chapdelaine* :

> Le romancier québécois réduit la portée du roman de Hémon en privilégiant uniquement l'idéologie de conservation. Son héroïne, Marguerite Morel, n'a pas à souffrir d'un fiancé aventurier, puisque se présente un immigrant français, fidèle image d'Eutrope Gagnon, qui parvient, facilement et rapidement, à remplacer son prétendant Jacques Duval, qui a déserté à la ville, comme Lorenzo Suprenant. Après la mort de son frère, à la guerre, elle a compris que son père n'a plus qu'elle pour assurer la survie de la terre et de la race. Et elle entend bien prouver sa loyauté. Si les garçons du pays se font déserteurs, il faut les remplacer par des étrangers, mais pas n'importe lesquels, par des Français qui sont restés fidèles à la vieille France traditionnelle[1].

De manière générale, le roman du terroir québécois peine à se débarrasser de longues digressions qui le font sortir du domaine littéraire – dans *Restons chez nous* (1908), Damase Potvin interrompt son récit pendant vingt-neuf pages pour fustiger l'émigration, statistiques à l'appui. Damase Potvin est surtout l'un des grands acteurs du mythe de Maria Chapdelaine grâce à un article publié en 1919 dans *Le Terroir*[2]. Il y raconte être allé à Péribonka et avoir trouvé le modèle du personnage de Louis Hémon en la personne d'une certaine Éva Bouchard.

Éva Bouchard fait partie intégrante du mythe de *Maria Chapdelaine* et a joué un rôle considérable dans la fortune littéraire du roman, notamment dans sa promotion en Amérique du Nord. D'abord érigée comme modèle de Maria Chapdelaine par Damase Potvin et plusieurs autres journalistes, elle a été désavouée par ces derniers lorsqu'elle décide de prendre les choses en main et de créer un musée sur le séjour d'Hémon à Péribonka, en 1926. La femme parfaite devenue femme d'affaires ne pouvait plus être le modèle de la mutique Maria. Marcelle Racine entreprend au début des années 1990 une longue enquête[3] sur les traces de celle dont le destin a été entremêlé de force à celui du roman de Hémon. Dans ce roman biographique qu'elle alimente d'archives, de coupures de presse, de lettres et d'entretiens avec les nièces et le neveu d'Éva Bouchard, Marcelle Racine raconte l'histoire de cette institutrice de Péribonka que rien ne destinait à une vie publique.

À l'été 1912, Louis rencontre Samuel Bédard, qui possède une terre et un petit commerce. C'est un homme d'affaires plus qu'un agriculteur et il est toujours à l'affût d'une bonne occasion. Lorsque Hémon lui propose de l'engager pour une somme dérisoire pourvu qu'il ait le gîte et le couvert, Samuel Bédard accepte. Malgré des débuts mitigés, le nouveau venu de Péribonka est prêt à rendre service, discret mais aimable, très apprécié des jeunes enfants de la famille : il s'intègre rapidement au sein de la petite communauté de Péribonka. On lui fait une place aux veillées. Il discute abondamment de la colonisation avec Adolphe Bouchard, le père de Laura, épouse de

1. Aurélien Boivin, OC, t. III, p. XC.
2. Damase Potvin, « Sur un roman », *Le Terroir*, vol. I, n° 8, avril 1919, p. 37-39.
3. Marcelle Racine, *Éva Bouchard, la légende de Maria Chapdelaine*, Montréal, VLB éditeur, 2004.

Samuel Bédard, et Éva, sa sœur cadette, alors âgée de trente ans. Il partage la vie des habitants pendant environ six mois puis, après les fêtes de Noël, leur dit adieu.

Ils ignorent tous qu'il est retourné à Montréal pour dactylographier le roman sur lequel il a travaillé pendant son séjour, alors qu'ils le croyaient occupé à tenir une riche correspondance. On connaît la suite : Hémon envoie son tapuscrit au *Temps*, puis part vers l'Ouest, et termine brutalement sa route le long de la voie ferrée de Chapleau. Les habitants de Péribonka apprennent avec tristesse son décès dans le journal. En 1916, le roman est publié à Montréal ; son titre et son histoire font leur chemin jusqu'au Lac-Saint-Jean. C'est un commis voyageur qui rapporte la nouvelle au magasin général : Louis Hémon, celui qu'ils avaient tous pris pour un vagabond peu doué de ses mains, était un écrivain, et il a écrit sur eux, un livre nommé *Maria Chapdelaine*. Laura et Éva sont sous le choc : c'est le nom d'une de leurs petites cousines par alliance, qui est partie habiter aux États-Unis. Laura se rappelle avoir prononcé son nom devant « Monsieur Hémon », qui l'avait trouvé joli. Les deux femmes s'accordent pour garder tout cela secret : elles sont sur leurs gardes. Les habitants ne savent pas quoi penser, certains se sentent trahis : le Français les a observés, épiés, sans rien dire, et publie un roman sur eux.

Éva, la plus lettrée de la famille, s'arrange pour se procurer le livre par le biais de son frère Gustave. Après la lecture, elle est d'abord rassurée : Hémon s'est certes inspiré de beaucoup d'éléments que l'on reconnaît, des noms ou des paysages, mais la ressemblance s'arrête là. En 1917, Damase Potvin, journaliste et ardent défenseur de *Maria Chapdelaine*, mène son enquête jusqu'au Lac-Saint-Jean pour débusquer celle qui, il en est convaincu, a servi de modèle pour le personnage éponyme. Il rencontre d'abord les époux Bédard : si Laura le décourage ouvertement de poursuivre dans cette voie qui lui semble absurde, Samuel perçoit l'opportunité pour son commerce, et décide d'aider le journaliste qui donne bientôt des conférences sur le succès de ses recherches.

Dans les années qui suivent, Éva accepte peu à peu de rencontrer les journalistes, mais surtout pour démentir l'idée qu'elle ait pu être le modèle de Louis Hémon. Samuel Bédard, lui, aide activement à la diffusion de ce mythe : « Monsieur Hémon, me dit M. Bédard, a travaillé tout près de deux ans chez nous. […] Monsieur Hémon m'a déclaré qu'il venait étudier pour faire un livre sur les gens de par ici[1]. » Le journaliste a-t-il déformé les propos de Samuel Bédard, ou celui-ci a-t-il délibérément enjolivé les choses ? Les quelques phrases qu'Éva accepte de prononcer sont, de toute manière, retournées contre elle :

> C'est mademoiselle Bouchard qui a servi de modèle à Hémon pour son héroïne saguenayenne. Aucun doute n'est possible, c'est bien elle notre « Maria nationale ». M. Potvin se fait fort de le prouver à tout sceptique.

1. Léon-Mercier Gouin, « Une veillée à Péribonka-sur-Péribonka », *Le Progrès du Saguenay (Le Petit Canadien)*, 7 novembre 1919, p. 2.

> Mademoiselle Bouchard est plutôt grande. Elle a les cheveux bruns, le teint un peu pâle, des grands yeux très expressifs. Hémon en a deviné la poésie discrète, la douceur un peu triste. Il a senti en elle une âme de Française, « un cœur héroïque et chrétien ». Il se dégage de sa personnalité sympathique un charme tendre et exquis. « On prétend, me dit-elle avec une modestie touchante, que c'est moi que monsieur Hémon a peinte sous les traits de Maria Chapdelaine. Cela ne doit pas être vrai, je suis si peu intéressante. » « Vous avez tort de vous défendre, mademoiselle Chapdelaine, réponds-je. Moi, je comprends parfaitement Hémon… » Et notre héroïne de rougir comme savent rougir tous les « anges » de Roberval, c'est-à-dire d'une manière charmante et exquise[1].

Tandis que Éva essaye de fuir en acceptant une mission d'enseignante dans une paroisse éloignée, Samuel Bédard ouvre l'Hôtel Chapdelaine à Péribonka et reçoit, en 1919, une délégation de dignitaires menés par Damase Potvin, venus installer une stèle en l'honneur de Louis Hémon. Il est irrité de l'absence de sa belle-sœur mais s'en arrange. En 1921, alors que le roman est sur le point d'être publié en France et de rencontrer le succès qu'on lui connaît, Damase Potvin change de version : il n'est plus certain qu'Éva soit le modèle de Hémon. Samuel, lui, fait bientôt courir la rumeur que c'est en fait son épouse, Laura, qui a inspiré la mère mais aussi la fille Chapdelaine.

Adolphe Bouchard, le père de Laura et Éva, décède en 1925. À sa fille cadette, il laisse la terre sur laquelle se situe la petite maison dans laquelle Samuel et Laura avaient accueilli Louis Hémon en 1912, et qu'ils ont quittée depuis. Éva revient à Péribonka et découvre alors la nombreuse correspondance qui lui parvient de manière régulière, du Canada mais aussi de l'étranger. Tous ces curieux veulent savoir combien de temps elle a connu Louis Hémon et quelles étaient ses habitudes. Certains se demandent si elle a eu une aventure amoureuse avec lui. D'autres lui suggèrent d'ouvrir un musée.

Éva découvre alors que ce musée est peut-être le moyen pour elle de faire sa vie seule, comme elle l'entend, selon ses propres termes. Dès l'année suivante, elle remet en état la petite maison, où se trouve encore le lit de camp poussiéreux de l'écrivain. Elle se met à tenir sa correspondance de manière assidue, et éclaire autant qu'elle peut ceux qui lui écrivent avec toujours autant d'entrain. Les premiers visiteurs arrivent à l'été et découvrent, émus, l'humble logis où a vécu Louis Hémon. Éva y vendra quelques cartes postales et des exemplaires du roman, qu'elle dédicace de son nom souvent suivi, à la demande des touristes d'un « Maria Chapdelaine » entre parenthèses.

Son nom devient de plus en plus célèbre dans la région. Son appui est sollicité par des citoyens aux prises avec la compagnie surpuissante Duke-Price, premier fabricant de papier au monde, qui inonde des terres agricoles habitées selon son bon vouloir. Malgré les difficultés, elle tient bon et refuse de vendre la terre à ceux dont l'intérêt a été réveillé par le succès phénoménal de

1. *Ibid.*

Maria Chapdelaine en France. En 1928, Éva Bouchard donne la première d'une longue série de conférences sur *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon et sa place dans cette histoire. Cette « causerie » a lieu à l'école normale de Beauceville, devant un parterre de jeunes religieuses. Les suivantes la mèneront vers Montréal et Ottawa. Elle s'y affirme haut et fort :

> M. Damase Potvin d'abord, et bien d'autres par la suite, ont décrété dès 1918 que j'étais Maria Chapdelaine. Moi, je n'ai rien demandé. Une dizaine d'années après la publication du roman, j'ai commencé à répondre à l'appel de centaines et même de milliers d'admirateurs de Louis Hémon qui voulaient voir de leurs yeux, toucher, visiter les moindres recoins de la petite maison où il avait vécu lors de son passage. À ce moment-là, plusieurs personnes, M. Potvin en tête, m'ont dénigrée et accusée de supercherie. […] Mon nom est Éva Bouchard. Pourtant, quand il est question de demander des subventions pour la région, on vient me voir pour que je fasse des interventions auprès des autorités. On m'a même déjà demandé d'écrire au premier ministre et d'aller le rencontrer. Dans ces moments-là, on n'est pas loin de m'appeler Maria Chapdelaine. En dehors de ça, tout ce que je veux, c'est gagner ma vie, tout simplement. Tout en respectant l'atmosphère du lieu de « pèlerinage », si je peux emprunter l'expression de certains touristes. […] Maintenant, si certains croient que c'est un crime que d'ajouter le nom de Maria Chapdelaine, entre des parenthèses, au bas du mien quand les visiteurs m'en font la demande, ils sont évidemment libres de le penser. Mais moi, j'ai cessé de m'arrêter à ce genre de mesquinerie[1].

Après avoir brièvement entretenu l'envie d'écrire ses mémoires – mais y avoir renoncé quand l'éditeur lui propose de suggérer qu'elle avait eu une idylle avec Hémon – Éva continue de prendre soin du petit musée et du monument Louis Hémon, régulièrement dégradé, malgré les attaques de journalistes comme Marie Le Franc[2], compatriote d'Hémon. Elle se trouve une alliée inattendue en la personne de Madame Louise Hémon, la mère de l'écrivain, avec laquelle elle entretient une correspondance. Mme Hémon lui envoie régulièrement de l'argent pour financer l'entretien du monument et du musée, et aime surtout à lire les quelques anecdotes qu'Éva lui rapporte sur son fils perdu. Elle la soutient aussi face aux attaques :

> Il ne faut pas accorder trop d'importance aux coups de griffes des écrivains qui n'hésitent jamais entre une petite méchanceté et une jolie phrase ou un trait d'esprit. Et cet esprit français est actuellement porté à la moquerie et à la critique. Nous avons eu aussi nos soucis à souffrir d'articles méchants ou absurdes au sujet de « Maria Chapdelaine », dont le succès a fait beaucoup de jaloux.
>
> Ne sachant pas ce que je vous dois pour avoir bien voulu faire nettoyer et orner un peu le monument de mon cher enfant, je mets dans cette lettre un billet de 100$, vous priant de me dire ce que je pourrais vous redevoir encore, afin que je m'en acquitte au plus tôt[3].

Contrairement à la mère de l'écrivain, Marie Hémon ne semble pas cacher son mépris pour Éva Bouchard, même si elle reconnaît avoir besoin d'elle pour entretenir le culte de Louis Hémon au

1. Marcelle Racine, *Éva Bouchard, la légende de Maria Chapdelaine, op. cit.*, p. 319. Les paroles d'Eva ont été reconstituées grâce à plusieurs comptes-rendus de ses conférences, notamment celui de Aégidius Fauteux, « Le public de Montréal aura donc l'occasion de voir en Mlle Éva Bouchard l'authentique héroïne du roman *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 17 novembre 1928, p. 25.
2. Marie Le Franc, « Visite à Maria Chapdelaine, institutrice », *Les Nouvelles littéraires*, 5 janvier 1929, p. 1-2.
3. Musée Louis-Hémon, fonds Éva Bouchard, lettre du 21 juillet 1929, document non numéroté.

Canada. Les deux femmes se rencontrent pour la première fois en 1937, alors que Éva est l'une des « ambassadrices » du Canada pour l'Exposition universelle. Cette dernière se sent mise à l'écart, à la fois par Marie Hémon et par les éditions Grasset, présentes pour faire la promotion du livre. Le 2 juillet 1937, la Société des Amis de Maria Chapdelaine fait l'acquisition de « la maison de Samuel Bédard », où Louis Hémon a vécu pendant six mois. Éva continue de s'en occuper avec dévotion, jusqu'à ce qu'elle soit emportée par un cancer de l'estomac en 1949.

L'histoire d'Éva Bouchard rejoue le mythe de *Maria Chapdelaine*. l'origine est une femme ordinaire, à qui l'on veut prêter un rôle surdimensionné et à qui l'on veut faire réciter des paroles convenues. Mais quand cette femme se met à agir et à penser pour elle-même et qu'elle sort du cadre qu'on lui avait imposé, ses soutiens l'abandonnent. Quand elle ne se contente pas d'être un sage modèle de vertu mais devient, par exemple, un modèle de femme d'affaires, elle n'est plus un modèle du tout. Mais la question n'est pas de savoir si Éva Bouchard ressemble bien au portrait qu'en fait Louis Hémon – le débat auquel certains journalistes se livrent à propos de la couleur de ses cheveux et la taille de sa poitrine est suffisamment nauséabond – mais plutôt de reconnaître qu'elle a joué un rôle prépondérant dans la fortune de Louis Hémon au Canada, comme le rappelle Mgr Victor Tremblay :

> Si Éva Bouchard n'a pas été Maria Chapdelaine par son type physique, elle l'a été par son rôle éminemment réel, et à ce titre elle mérite d'en être l'incarnation reconnue, tant dans la littérature que dans l'histoire[1].

Malgré les attaques, la célébrité d'Éva Bouchard en tant que Maria Chapdelaine s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui. La directrice du musée Louis-Hémon en 2014 témoigne :

> Y a des gens, moi, qui m'appellent encore, des personnes âgées qui me disent :
> « Vous savez, moi, j'ai connu Maria Chapdelaine, et j'ai une photo !
> – Mais Madame, […] c'est un personnage de roman !
> – Je l'ai rencontrée, j'ai la photo, je vais vous l'envoyer[2]. »

Maria Chapdelaine *vue par les artistes de l'Entre-deux-guerres*

De 1921 à 1934, *Maria Chapdelaine* s'est vendue à 600 000 exemplaires, auxquels il faut ajouter 100 000 exemplaires dans des éditions populaires ainsi que ceux vendus à l'étranger, qu'il n'est pas toujours facile de quantifier. Cette circulation inédite à l'époque ne manque pas d'étonner la critique, car le roman n'a pas le caractère subversif ou scandaleux qui pourrait expliquer un tel succès. Mais ses thèmes de deuil, d'amour, de résilience inspirent à l'envi les autres créateurs.

1. Société historique du Saguenay, dossier 2550, pièce 33, 1975.
2. Témoignage recueilli par Sylvie Sagnes dans « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », art. cit., p. 591.

Qu'ils soient cinéastes, peintres, graveurs, romanciers ou dramaturges, le roman a constitué pour eux une matière première riche et féconde. La période de l'Entre-deux-guerres est révélatrice de la persistance du mythe : bien souvent les traits traditionnels et catholiques de l'œuvre sont accentués. Rares sont, à l'époque, les artistes qui questionnent la *doxa*. Pourtant, dans le domaine de l'illustration, des pistes d'interprétation inédites apparaissent.

Maria Chapdelaine intéresse très rapidement le monde du cinéma. L'imprésario Louis P. Vérande, de la société de production londonienne Bramlins, écrit à Marie Hémon dès mars 1922, à peine un an après la parution du roman :

> Je vous remercie infiniment de votre extrême obligeance à répondre aussi rapidement à ma lettre du du 24 Mars, en ce qui concernait *Maria Chapdelaine*. Je ferai le nécessaire auprès de Monsieur Grasset, éditeur à Paris, duquel j'ai reçu une lettre. En tous les cas soyez bien persuadée que si je réussis à faire le film du chef-d'œuvre de votre regretté frère, dont je m'honore d'avoir été son ami au Canada, je vous tiendrai au courant de mon activité[1].

Difficile d'établir la véracité de cette relation, d'autant que Louis P. Vérande n'est pas mentionné par Alfred Ayotte parmi les nombreux témoins de *L'Aventure Louis Hémon*. Il semble avoir été chanteur et pianiste à Broadway en 1909, ce qui le rapproche bien du milieu du spectacle. Néanmoins, ce projet n'aboutira pas. Non plus que celui de Jacques Jaubert, en 1928, qui pourtant avait un scénario complet. Cet homme de lettres français, écrivant sous le pseudonyme de Jaubert de Bénac, donne des articles exotiques sur ses voyages en Afrique, dans *Lectures pour tous* ou dans *L'Illustration*. Le court avant-propos de son scénario laisse croire que Jaubert ne s'écarte guère de l'interprétation dominante :

> De ces pages canadiennes que le monde entier a consacrées immortelles, le scénario, tout en respectant fidèlement l'originalité, présente dans la même atmosphère les mêmes personnages, mais en traduisant par « l'action » la beauté de ces âmes frustres, tourmentées, tel le décor grandiose qui les entoure… Ainsi, ces rudes pionniers, aimant, priant, souffrant, luttant avec une foi mythique, apparaîtront sur l'écran comme l'image vivante de leurs ancêtres les hardis émigrants d'Honfleur et de Quimper, comme le symbole de la pérennité du Génie Français[2].

Le début de l'adaptation de Jacques Jaubert ne présente rien de remarquable, mais un changement drastique intervient après l'annonce de la disparition de François Paradis. Les Chapdelaine et leurs amis vont à la messe de minuit à Péribonka, mais au moment du départ, Maria leur fausse compagnie. Elle s'enfonce dans la forêt, accompagnée de Chien, à la recherche de François. Après une nuit de marche dans la neige, elle retrouve son corps inanimé. Désespérée de ne pouvoir le porter, elle se résigne presque à mourir auprès de lui jusqu'à l'arrivée providentielle d'Eutrope, en traîneau à chiens. Il ramène les amoureux chez les Chapdelaine, qui les fêtent pendant qu'Eutrope,

1. Lettre de Louis P. Vérande à Marie Hémon, 31 mars 1922. Fonds Louis Hémon, Université de Montréal, P0109/D3.
2. Scénario dactylographié du *Maria Chapdelaine* de Jacques Jaubert, page non numérotée. Fonds Louis Hémon, Université de Montréal, P0109/G.

le cœur brisé, disparaît dans le bois. Ce dénouement, pour le moins romanesque et mélodramatique, s'achève sur l'inévitable mariage printanier de Maria et François.

En 1933, Marie Hémon reçoit la proposition d'Hélène Charbonneau, poétesse et chanteuse québécoise née en 1894. Celle-ci avait publié un recueil, *Opales*, à Montréal en 1924. L'édition française, préfacée par la poétesse Lucie Delarue-Madrus, avait remporté les Palmes académiques en 1929. Un roman poétique, *Châteaux de cartes*, avait paru en 1926[1]. Admirée au Canada pour ses concerts de chant lyrique, elle l'est moins pour ses vers qui tendent au vers libre. L'abbé Charbonnier l'accuse de contrevenir aux « saines traditions » et de « se complaire dans un certain sensualisme qui rappelle les effronteries de la Comtesse de Noailles[2]». Il lui donne ce conseil qui dit beaucoup de l'ambiance littéraire du Canada français de l'Entre-deux-guerres :

> Les Lettres canadiennes doivent refléter avant tout le milieu où elles sont nées ; l'inspiration perdrait beaucoup à n'être pas nationale. Or, est-il possible de rester dans la couleur locale du Canada français, sans pénétrer dans l'atmosphère religieuse qui plane partout sur ce pays ? […] Quand on a reçu le don de poésie, il ne faut pas redouter ces sujets tout divins : après de longues méditations, l'âme exhale sa prière en termes émouvants ; la Patrie et Dieu sont confondus en un même amour. Au reste, un cœur de femme peut-il échapper aux émotions célestes qui font partie de sa féminité[3]?

Un cœur de femme ne peut apparemment pas échapper aux clichés. Cela ne décourage pas Hélène Charbonneau qui devient chroniqueuse, traductrice, biographe, et entre bientôt dans le monde du cinéma. Elle se présente à Marie Hémon d'une façon simple et dépourvue de manières qui n'est pas sans rappeler Louis Hémon lui-même :

> Je projette de mettre en scénario le fameux roman de monsieur Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*. L'entreprise est colossale, comme vous le pensez bien, mais je suis encouragée d'en faire l'expérience ; la matière en vaut la peine. […] Je ne suis pas une riche corporation, ni une compagnie, je ne suis « qu'une simple ouvrière de la pensée » à qui le gouvernement français a accordé, il y a trois ans, les Palmes Académiques pour ses ouvrages de poésie ; par conséquent, ne faisant parade de fortune, il vous restera de me faire un prix raisonnable pour couvrir les droits d'auteur exclusifs relativement au scénario. Je commencerai ensuite le travail, ayant déjà beaucoup de documentation, et avec le futur été, me proposant d'aller sur les lieux, connaissant quelque peu la région[4].

Marie Hémon lui répond courtoisement que des pourparlers sont déjà en cours entre la maison Grasset et une firme de production française, et qu'un contrat est sur le point d'être signé. La maison Grasset, à qui le courrier d'Hélène Charbonneau avait été transmis, ne donne pas suite. La « documentation » à laquelle Hélène Charbonneau fait allusion reste inconnue, puisqu'aucun fonds d'archives au Québec ne lui est consacré.

---

1. Madeleine Gleason-Huguenin, *Portraits de femmes*, Éditions La Patrie, 1938, p. 91.
2. Abbé F. Charbonnier, « À propos d'un livre », *Le Canada-français*, avril 1930, p. 531 et 532.
3. *Ibid.*, p. 532-533.
4. Lettre d'Hélène Charbonneau à Marie Hémon, 16 février 1933. Fonds Louis Hémon, Université de Montréal, P0109/D3.

C'est finalement Julien Duvivier qui réalisera la première adaptation de *Maria Chapdelaine.* Après un tournage particulièrement ardu sur place, à Péribonka, le film sort sur les écrans pour Noël 1934, l'année du quatrième centenaire de la découverte du Canada par les Français. Il permet, un peu plus de dix ans après la parution du roman, de raviver l'enthousiasme du public. Lorsque Duvivier vient tourner des scènes d'extérieur au Canada durant l'été de 1934, il suscite dans la presse des remarques étonnantes qui montrent que le mythe est toujours vivace et que le réalisateur est sous la pression des attentes du public :

> Le Canada n'est pas encore assez populaire en France. Il est loin, et nous avons un remords de ce qu'il fût abandonné. Rien n'est pourtant plus intéressant que son histoire et que sa vie présente ; rien n'est plus admirable que cette sagesse avec laquelle les anciens Français de là-bas se sont accommodés du régime anglais en imposant le maintien de leur foi, de leur langue et de leurs traditions. […] Quand un ouvrage en vient ainsi à symboliser une grande figure et un grand peuple, quand il vient réveiller les consciences nationales, n'est-ce pas quelque chose de considérable et qui rend bien vaines les spéculations de l'art pur ? […] Un film qui, en célébrant le miracle canadien, rappelle des deux côtés de l'Océan deux grands peuples ; qui utilise et met en valeur toutes les ressources de l'art par une intrigue captivante et haute dans des paysages pleins de grandeur, est-ce que cela ne mérite pas d'être célébré[1]?

Les attentes de la critique, en France comme au Québec, sont considérables. Des articles aux titres tels que « *Maria Chapdelaine*, le titre le plus célèbre de la littérature contemporaine sera le joyau de la production mondiale[2]» ou « Le film devra être comme le livre, un chef-d'œuvre[3]» fourmillent dans les journaux. En plus de la pression du public, le réalisateur doit faire avec celle de Marie et Lydia Hémon, qui cherchent à avoir la main sur le scénario et les dialogues :

> On écrit dans *Comœdia* que Duvivier, comme je le savais déjà, s'est chargé du scénario et G[abriel] Boissy du dialogue. Est-ce chose faite ? Vous a-t-on communiqué l'un et l'autre et êtes-vous en mesure de nous les faire parvenir ? Vous savez qu'il était convenu que nous en prendrions connaissance. Duvivier parle de réaliser « les prolongements indiqués dans l'œuvre ». Je serais curieuse de savoir ce qu'il entend par là[4].

On prend également la peine de mettre en garde le réalisateur contre une autre protagoniste du mythe de *Maria Chapdelaine* :

> Il semble convaincu que Éva Bouchard est réellement le modèle de M[aria]. C[hapdelaine]., et je sais que vous êtes comme nous très sceptique à ce sujet. J'aime à croire que Duvivier ne la prendra pas trop au sérieux. N'y aurait-il par lieu de le mettre en garde contre l'importance qu'Éva Bouchard se donne à elle-même[5]?

---

1. Jean Morienval, « Ce que nous pouvons attendre de *Maria Chapdelaine* », *Le Cinéopse,* septembre 1934, p. 201.
2. Anonyme, « *Maria Chapdelaine*, le titre le plus célèbre de la littérature contemporaine sera le joyau de la production mondiale », *Revue de la cinématographie française*, 23 juin 1934.
3. Anonyme, « Le film devra être comme le livre, un chef-d'œuvre », *La Presse*, 13 juillet 1934.
4. Brouillon de lettre rédigé par Lydia Louis-Hémon, adressé à Louis Brun et daté du 13 mars 1934. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
5. *Ibid.*

Mais il ne sera pas aisé, pour les demoiselles Hémon, de faire parvenir leurs conseils et recommandations à Julien Duvivier. Le réalisateur était-il peu enclin à les recevoir ? Les éditions Grasset étaient-elles simplement en retard dans leur courrier ? Toujours est-il que pendant plusieurs mois, la famille Hémon ne reçoit rien. Il leur faut attendre le mois de juillet, alors que Duvivier est déjà parti tourner au Canada, pour lire ce scénario tant attendu :

> Je sais en effet que Duvivier et les acteurs sont partis pour le Canada. Le scénario ne nous a été communiqué que le jour de leur départ, de telle façon qu'il nous a été impossible de donner un avis en temps voulu. À côté de très bonnes choses, il y en a qui auraient gagné à être modifiées, surtout quand le scénario s'écarte du livre. Nous n'avons pas été consultées, et nous ne nous priverons pas de le dire en toute occasion. Nous avons exprimé nos réserves à M. Brun qui ne nous a pas répondu à ce sujet[1].

Les éditions Grasset répondent bientôt, en essayant de ménager les deux parties :

> Nous avons communiqué à Monsieur Gabriel Boissy, aussitôt que nous les avons eues, vos réserves au sujet de certains points du scénario.
>
> Monsieur Boissy, qui a approuvé deux de ces suggestions et les a trouvées excellentes, les a envoyées par avion à M. Duvivier en le priant de bien vouloir, dans la mesure du possible et du travail, en tenir compte.
>
> Monsieur Boissy nous fait remarquer qu'il a suivi le plus possible le roman, mais qu'il est impossible de réaliser un film sans faire quelques modifications, surtout pour une œuvre dont il fallait respecter la psychologie et la transporter dans le mouvement cinématographique.
>
> Le scénario vous a du reste été envoyé dès que le texte est revenu de la dactylographie et d'un autre côté il n'était pas possible de retarder le départ car il fallait arriver avant les neiges[2].

Nous ne savons pas quelles réserves la famille Hémon avait émises, ni si le réalisateur en a tenu compte. Il n'est plus question, en tout cas dans la correspondance avec les éditions Grasset, de remarques sur le scénario.

Le tournage est un événement dans la presse québécoise et française. Le défi technique que représente le fait de tourner en extérieur et en hiver à Péribonka avec une équipe de film est admiré. On loue le courage des producteurs dans une période difficile, et le tout prend rapidement une tonalité nationaliste :

> Le film de Duvivier devient un signe tangible de la vitalité du cinéma français : la lutte contre le froid lors du tournage hivernal, le transport de quatre tonnes de matériel jusqu'à Péribonka, le sacrifice des acteurs qui quittent leurs proches […], transforment le tournage en geste épique[3].

Au Québec, pourtant, la querelle qui avait troublé la parution du roman menace de percer à nouveau :

---

1. Brouillon de lettre rédigé par Lydia Louis-Hémon, daté du 18 juillet 1934, sans destinataire mais probablement adressée à J. Peyronnet des éditions Grasset. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
2. Lettre de J. Peyronnet adressée à Lydia Louis-Hémon, datée du 3 août 1934. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
3. Micheline Cambron, « Les vertus de *Maria Chapdelaine* : projections identitaires et cinématographie », dans *Interkulturelle Kommunikation in der frankophonen Welt : Literatur, Medien, Kultur. Festschrift für Hans-Jürgen Lüsebrink*, sous la direction de Christoph Vatter et Robert Dion, Roehring St. Ingbert, 2012, p. 103.

> Le roman de Louis Hémon, qui a encore un grand succès de librairie ici [à New York], est de nouveau un sujet de controverse entre les Canadiens-français et leurs amis français demeurant aux États-Unis. […] Les Français que nous rencontrons un peu partout sont enthousiasmés du projet. « Quelle aubaine pour le Canada, quelle belle propagande pour votre pays à l'étranger ! »
>
> Pour des raisons que nous ne chercherons pas à approfondir, nos compatriotes canadiens-français ne semblent pas partager le même enthousiasme. En certains milieux, on croit même que les résultats seront tout autres[1].

La crainte que le roman d'Hémon donne une mauvaise image du Canada français refait surface à propos du film. À cet égard, Duvivier prend ses précautions dans l'avertissement liminaire de son œuvre :

> Pas plus que le roman dont il a été tiré, le film que vous allez voir ne prétend représenter tout le Canada.
>
> Les Canadiens ont vu avec déplaisir se propager l'idée que leur beau pays n'est qu'une succession de forêts, ensevelies la plus grande partie de l'année sous un rigoureux linceul de neige. Ils ont, à juste titre, l'orgueil des villes énormes, surgies au cours des derniers siècles, villes qui s'apparentent aux plus grandes cités américaines[2].

On trouve d'autres raisons de réticence : pourquoi ne pas choisir, pour glorifier le Canada, une histoire écrite par un Canadien ? De plus, le réalisateur est français et aucun acteur canadien-français n'apparaît dans la distribution[3]. Certains tentent de rassurer :

> Vous ne pouvez craindre, avec un tel homme [Harry Baur, pressenti pour jouer Samuel Chapdelaine], de voir l'esprit de vos provinces canadiennes rester incompris. Si un artiste peut pénétrer dans l'intimité vraie du caractère de cette seconde France, si proche de nous et en même temps si différente, c'est bien Harry Baur qui, j'en suis certain, saura réaliser le rôle principal de *Maria Chapdelaine* aussi bien qu'il vient d'incarner Jean Valjean dans *Les Misérables*[4].

Outre la comparaison intéressante, il est original de considérer ainsi Samuel comme le personnage principal de l'histoire. Un détracteur répond à cette idée :

> Lu à l'étranger, [*Maria Chapdelaine*] laisse peut-être une impression de grandeur, mais pour nous, qu'est-ce que c'est que ce père Chapdelaine qui, après avoir travaillé comme un mercenaire à défricher et à s'établir, après avoir ruiné la santé de sa famille par un travail excessivement ardu, laisse tout cela pour aller défricher ailleurs, ne s'occupant pas de savoir si les autres autour de lui ne sont pas exténués à la suite d'un travail trop lourd. Hémon a peut-être vu tout cela à travers les yeux de Maria, mais il aurait dû avoir un peu plus de pitié pour cette pauvre fille[5].

---

1. Anonyme, « "L'affaire *Maria Chapdelaine*" vivement discutée à New York », *La Presse*, 14 avril 1934, p. 45.
2. Julien Duvivier, *Maria Chapdelaine*, scénario Gabriel Boissy, musique Jean Wiener, avec Madeleine Renaud et Jean Gabin, produit par Pathé Consortium cinéma, 1934. Cet avertissement au spectateur intervient aux premiers secondes du film.
3. Seul Fred Barry, qui joue le rôle secondaire de Nazaire Larouche, est québécois et n'adopte pas l'accent français. Les acteurs français n'adopteront pas l'accent québécois, pour ne pas « gêner » les spectateurs français.
4. Jean-Sébastien Tapernoux, importateur de films français indépendants, cité dans « "L'affaire *Maria Chapdelaine*" vivement discutée à New York », art. cit.
5. Paul-Ferdinand Vallée, président des Artisans canadiens-français, cité dans « "L'affaire *Maria Chapdelaine*" vivement discutée à New York », art. cit.

Toutes les inquiétudes s'effaceront devant le résultat du travail de Duvivier et le succès du film. Transformé en événement culturel et mondain (de nombreuses personnalités assistent aux diverses premières), le film provoque une petite émeute au cinéma Saint-Denis à Montréal, où les spectateurs brisent les portes vitrées pour entrer dans une salle bondée. Ce qu'on a voulu faire dire à *Maria Chapdelaine*, le film le dit encore mieux. Duvivier réalise le rêve de ceux qui appréciaient le roman, mais s'attristaient de voir la vie canadienne dépeinte si durement ou étaient choqués par le personnage du curé. Pour bien montrer que le Canada est, au contraire, une terre fort joyeuse, Duvivier choisit, pour une grande partie du film, une ambiance musicale légère. Les interactions entre les personnages sont presque toujours des occasions de rire et de plaisanter, parfois avec outrance. Lors de la fête de la Sainte-Anne, les Chapdelaine se rendent à Péribonka, où une fanfare anime le village, et où des courses de canoë se déroulent sur le lac. Maria danse même, à cette occasion, avec ses trois prétendants.

Les thèmes principaux du roman, comme la difficulté de la vie des pionniers, la rêverie poétique de Maria ou la détermination sociale, sont presque totalement évacués pour faire place à l'histoire d'amour entre François et Maria. Le film est centré sur les deux acteurs principaux. Le premier à apparaître à l'écran est Jean Gabin, prêtant ses traits à François Paradis. Lors de la scène de première rencontre à Péribonka, tout passe par son regard et Maria est comme absente lors de ce premier contact. C'est un peu plus tard que l'on nous suggère que Maria tombe amoureuse de lui, et que la naissance de cet amour est liée, comme dans le roman, à l'éveil du printemps, grâce à une alternance rapide de gros plans d'arbres en fleur et des yeux de François. Lors de la seconde rencontre des deux amoureux, au moment de la grande veillée chez les Chapdelaine, c'est Maria que la caméra privilégie, quand François fait son entrée. Mais contrairement au personnage masculin, on ne voit pas son regard, puisqu'elle est filmée de dos, pendant de longues secondes, et elle ne se retourne que lorsque François lui dit bonjour. De plus, la rivalité entre les prétendants est exacerbée, notamment au moment des courses en canoë et en charrette, et par les très nombreux plans sur le pauvre Eutrope Gagnon qui soupire en regardant Maria et qui fronce les yeux devant François et Lorenzo.

En revanche, le thème religieux, présent dans le roman comme une trame de fond, devient ici essentiel et est mobilisé de façon régulière. Si, au début du roman d'Hémon, on ne voit que la sortie de la messe, le film nous montre l'intérieur de l'église et les paroissiens se recueillant, surtout Maria. Dans le village de Péribonka, les plans principaux sont centrés soit sur l'église, soit sur une massive statue du Christ devant le lac. Lors de la nuit de Noël, de nombreux plans nous montrent la crèche de l'église, des enfants chantant des cantiques et la messe de minuit scandée de cloches sonnantes, à laquelle pourtant les personnages principaux n'assistent pas. Lorsque, cette nuit-là,

Maria sort de la maison pour terminer de dire ses mille *Ave*, elle prend l'allure d'une véritable *pieta* :

Ci-contre : Madeleine Renaud en Maria Chapdelaine, Maria Chapdelaine*, Julien Duvivier, 1934.*

La nuit de Noël est dramatisée par le montage alterné avec les images de François Paradis, qui part de son chantier, marche puis se perd dans la tempête. Grâce à des coupes rapides, les plans solennels de la famille Chapdelaine qui chante et de Maria priant contrastent avec les images sombres du blizzard qui emporte François Paradis. La scène est rendue plus terrible par la présence de loups hurlants et la saturation des bruits de la tempête. Édouard Montpetit relativise néanmoins l'horreur de la scène en moquant son côté factice : « François Paradis s'essouffle et finit de mourir dans la paix du studio, au sein d'une violente tempête de confettis[1]. » La mort du héros, comme dans une tragédie, est longtemps repoussée mais inévitable. Plus tard, son corps sera ramené par un inconnu sur un traîneau à chien. C'est ainsi que Maria apprend sa mort, et non de la bouche d'Eutrope. Le retour du corps pour l'inhumation permet de racheter, d'une certaine manière, la conduite trop libre de François Paradis.

Cette nuit fatidique est l'occasion pour le réalisateur de préparer le choix de Maria. Nous voyons François se perdre, puis nous voyons Lorenzo, dans sa ville des États-Unis, se morfondant d'être loin des siens en cette nuit de Noël. Sa marche solitaire dans les rues neigeuses entre les grands bâtiments verticaux fait écho à celle de François dans la tempête entre les arbres. L'homme des villes et l'homme de la nature sont réunis par ces plans semblables. Enfin, nous voyons Eutrope Gagnon, chez lui, priant au son de cloches extradiégétiques : il est ainsi présenté comme le bon chrétien qu'il faut choisir. Un procédé semblable avait été employé alors que François était toujours vivant, lors de la fête de la Sainte-Anne. Maria y danse avec ses trois prétendants sur trois musiques

1. Édouard Montpetit, « *Maria Chapdelaine* au Canada », *Le Figaro*, 30 janvier 1935, p. 1.

différentes et révélatrices : avec Eutrope sur un violon joyeux et populaire ; avec Lorenzo sur une valse raffinée comme la vie promise aux États-Unis ; avec François sur un violon mélodieux et romantique. À ce moment-là, même si l'amour de Maria et François est clair et encore possible, Eutrope est tout de même présenté comme le choix le plus raisonnable. D'ailleurs, la mère de Maria la pousse régulièrement vers lui, avec une insistance absente dans le livre.

La discussion entre le curé et Maria est elle aussi révélatrice du parti pris du film. L'épisode est ici montré dans son intégralité. Dans le roman, il y a une ellipse et nous n'avons accès aux paroles du prêtre que par l'intermédiaire de Maria qui se souvient de ses conseils lorsqu'elle rentre chez elle. Leur rencontre en elle-même reste privée. Dans le film, le prêtre ne s'exprime pas comme les paysans, ni dans le choix des mots, ni dans le ton. Il est strict et sévère, et non bonhomme. Il parle d'une voix forte, presque tonnante. Il est filmé en contre-plongée, comme un personnage dominant et fort, et le crucifix au mur derrière lui surplombe toute la scène :

Ci-contre : Daniel Mendaille dans le rôle du curé de Saint-Henri, Maria Chapdelaine, *Julien Duvivier, 1936.*

Dans le film, Maria est très expressive : elle pleure à chaudes larmes et elle explique qu'elle avait beaucoup d'amitié pour François. Son consentement final est verbalisé : lorsque le prêtre lui propose de dire des messes pour François, elle se calme et dit : « Cela lui fera plaisir là où il est. » C'est l'inverse dans le roman où Maria, songeant à ce que lui a dit le prêtre, doute de la pertinence de cette idée :

> Dans tout cela une seule phrase avait trouvé Maria quelque peu incrédule : l'assurance du prêtre que François Paradis, là où il se trouvait, se souciait uniquement des messes dites pour le repos de son âme, et non du regret tendre et poignant qu'il avait laissé derrière lui. Cela, elle ne pouvait arriver à le croire. Incapable de le concevoir réellement dans la mort autre qu'il n'avait été dans la vie, elle songeait au contraire qu'il devait être heureux et reconnaissant de ce grand regret qui prolongeait un peu par-delà la mort l'amour devenu inutile. Enfin, puisque le prêtre l'avait dit[1]...

1. MC, p. 126-127.

Ainsi, le film corrige le roman, en gommant les quelques éléments considérés subversifs. Cette réécriture atteint son apogée à la fin du film, lors du passage des voix. Ces voix rappellent à Maria les souvenirs du pays familier, la douceur de la langue des siens, et enfin l'importance d'assurer la persistance du peuple québécois sur ses terres. Dans le film, elles sont transmises par l'intermédiaire du prêtre, lors d'une messe. Des sons de cloches et de comptines chantées par des enfants donnent force au sermon du curé, qui s'adresse non seulement à Maria mais à toute la paroisse. La conclusion fixe le choix de Maria, qui est assumé et confiant, et non une résignation sans joie. Après la messe, dans le magasin de Péribonka, elle invite Eutrope à venir chez elle et lui offre, d'elle-même et avec un grand sourire, de l'épouser.

D'autres écarts avec le roman figurent dans le film, mais ils sont moins significatifs d'un détournement de sens que de maladresses scénaristiques, notamment lorsque le personnage d'Eutrope embrasse Maria sur le crâne et essaye de la convaincre de l'épouser alors que sa mère agonise dans la maison. Le film évacue surtout les aspects que certains avaient trouvés gênants dans le roman, et ajoute des détails qui appuient avec ferveur l'interprétation dominante d'une œuvre catholique, morale et exaltant avec tendresse les vieilles traditions françaises. Dans le roman, la spiritualité des Autochtones est respectée et s'entremêle à la religion catholique des défricheurs. Elle est, dans le film, un ressort comique de mauvais goût. Tit'Bé, le petit frère de Maria, et d'autres villageois, singent chants et danses à plusieurs reprises, déclenchant l'hilarité des autres personnages, et probablement des spectateurs de l'époque.

À la sortie du film en décembre 1934, tout le vocabulaire utilisé à la publication du roman ressort : chrétien, pur, bon. La rédaction du *Cinéopse* est satisfaite :

> Un troisième film, beaucoup plus émouvant et qui satisfera toutes les clientèles, jusques et y compris les patronages, a pour titre *Maria Chapdelaine*. Notre directeur en a parlé dans son habituel leader ; mais il faut insister sur la valeur de cette magnifique réalisation du sympathique Julien Duvivier. Personne ne peut demeurer indifférent devant ces films et les grands problèmes qu'ils posent ; leur ton peut les rendre hautement bienfaisants[1].

Dans *Ouest-Éclair*, les mêmes termes sont utilisés : « Au contact d'une œuvre très belle, l'âme s'est retrempée, a pris une bonne leçon d'optimisme et de confiance. *Maria Chapdelaine*, premier grand prix du cinéma français 1934, est mieux qu'un chef-d'œuvre, c'est une bonne œuvre. Cet hymne à la gloire de gens humbles, de vaillants paysans franco-canadiens, en même temps qu'une leçon sympathique d'amour de [*deux mots illisibles*], nous apprend aussi le devoir [*un mot illisible*] et difficile de la vie quotidienne[2]. » Plus loin, Maria est « blanche comme un lys ». Les scènes citées sont, sans être toutes les plus marquantes, les plus chrétiennes : « Citons notamment la nuit de Noël

1. Jean Morienval, « Aperçus cinématographiques », *Le Cinéopse*, décembre 1934, p. 260.
2. K. Méra [pseudonyme], « *Maria Chapdelaine*, le film de la tradition française au Canada », *L'Ouest-Éclair,* 4 avril 1935, p. 6.

dans la maison des Chapdelaine, l'ultime lutte du trappeur Paradis dans la tempête, la fête de Sainte-Anne au village, la mort de la mère Chapdelaine, le sermon du curé dans la petite église villageoise. » Le critique conclut avec un condensé de la pensée française et catholique sur *Maria Chapdelaine* : « Ce sont tous ces gens de notre terroir gardant intactes nos mœurs, nos chansons naïves, nos coutumes et aussi le patois pittoresque, parfum d'une race aux fils si nombreux, mainteneurs de la foi chrétienne et de l'idée française, accrochées aussi solidement à la terre américaine que les racines des grands sapins qui protègent leurs cabanes isolées dans les neiges du Grand Nord[1]. » Un journaliste de *Marianne* abonde dans le même sens : « La vie des "hommes du pays de Québec", ce monde peu connu, simple et fort, nous avait communiqué quelque chose de son excellence morale. Pendant plus d'une heure, nous avions été *meilleurs*[2]. » Henry Bordeaux prend la plume pour défendre l'œuvre, en recyclant son article de *Portraits d'hommes*[3] et en ne parlant pratiquement pas du film :

> Dans *Maria Chapdelaine*, [la terre] représente, non un être chargé du passé, mais une bataille et quelquefois une trêve avec la nature. Elle touche aux forêts vierges qui attendent, dans leur immensité décourageante, la hache du bûcheron. Elle apparaît ainsi, mystérieuse, profonde comme la mer, ou illimitée comme ces pâturages où paissaient les troupeaux d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Et voilà pourquoi cet humble roman canadien se sépare du roman rustique tel qu'il est sorti de nos littératures, pour s'en aller rejoindre les grandes scènes de la Bible, ou ces poèmes qui semblent maintenir sur nos prés et sur nos champs labourés la majesté calme des grands ancêtres[4].

Au Québec, le grand public se rue sur l'œuvre de Duvivier : « Dix mille personnes sont allés le voir dès le premier jour. Déjà en une semaine *Maria Chapdelaine* a battu tous les records d'assistance jusqu'à date[5]. » Un mouvement de foule se produit au cinéma Saint-Denis où les spectateurs brisent des barrières pour s'engouffrer dans la salle. La critique emboîte généralement le pas. Louvigny de Montigny s'entretient avec le journaliste Jean Béraud pour *La Presse*, et confie ses premières impressions :

> Pour moi, à qui le roman apparaît comme désormais classique, la tâche de Duvivier semblait quasi insurmontable. Eh bien ! Il s'en est tiré avec honneur. Sa matière contenait très peu d'action, félicitons-le de n'y avoir pas trop ajouté pour faire, comme on dit, « cinéma ». Il a su se contenter des états d'âmes, des sentiments et des paysages… […] Duvivier s'est montré très chic. Dans son avertissement liminaire, il prévient les spectateurs que cette région de vie dure, de lutte quotidienne contre les éléments, ne représente pas tout le Canada. Il fait même voir, avec ses champs chargés de blé, que cette région nourrit bien ceux qui y vivent. […] Le film remplit son office ; il reproduit l'impression qu'a voulu créer Hémon, celle d'une race saine, laborieuse, attachée au sol, qui résiste aux influences de l'extérieur. […] Si Duvivier s'était adjoint un collaborateur canadien,

1. *Ibid.*
2. Anonyme, « La semaine à l'écran : *Maria Chapdelaine* », *Marianne*, 26 décembre 1934, p. 11.
3. Voir l'article de 1924, p. 92.
4. Henry Bordeaux, « Films canadiens », *L'Écho de Paris*, 16 décembre 1934, p. 1.
5. Jean Dufresne, « *Maria Chapdelaine*. Le roman et le film », *Le Canada*, 19 janvier 1935, p. 3.

> son film y aurait peut-être gagné en exactitude. Mais avez-vous vu déjà un film parfaitement irréprochable[1]?

Deux années plus tard, dans *La Revanche de Maria Chapdelaine*, Louvigny de Montigny revient sur le film de Duvivier. Bien qu'il relève des inexactitudes dans l'image donnée de la vie et de la langue canadiennes (le chef cuisinier du chantier, les tenues et coiffures de Maria, les expressions fautives), il tombe sur la même conclusion : « Julien Duvivier et Gabriel Boissy ont cependant transposé dans leur adaptation l'essence du roman[2]. » C'est-à-dire, selon lui, la pensée catholique et patriote.

Le journaliste Jean Dufresne rend néanmoins compte de divisions dans les rangs des spectateurs canadiens-français :

> Il semble que le film de Julien Duvivier soit appelé à entraîner autant d'éloges et de controverses que le roman de Louis Hémon dont il est tiré. La majorité des gens qui l'ont vu expriment leur enthousiasme de façon exubérante. Quelques uns, qui sont peu nombreux mais la plupart du temps lettrés, avouent avoir été grandement désappointés et mettent dans les affirmations autant de passion que les emballés. Depuis samedi dernier on a vu des familles et des camarades de travail se diviser en camps hostiles et la discussion passionnée autour de *Maria Chapdelaine* dégénère parfois en propos injurieux[3].

Malgré cette introduction prometteuse, Dufresne ne rapporte pas les injures en question et s'engouffre sans transition dans un éloge du film :

> Il faut avoir assisté à l'une des représentations, au milieu de la foule pressée, pour apprécier à quel point nos gens se sont rendu compte que ce film était autre chose que du cinéma, autre chose que le récit par l'image d'une touchante histoire d'amour et de courage dans les bois du lac Saint-Jean. Plus encore que celle de Louis Hémon dont elle est un fidèle reflet, l'œuvre de Julien Duvivier fera plus pour éveiller le sentiment patriotique que tous les discours des orateurs les plus éloquents et les mieux inspirés. […] De plus par la projection d'images nombreuses montrant le progrès fiévreux des cités, Duvivier a fait tomber le fameux reproche fait au roman par certains des nôtres : « ce livre va nous faire passer pour des sauvages[4]. »

Dufresne recense, à la manière de Montigny, les erreurs ou approximations reprochées par certains, comme la danse entre garçons et filles sous l'œil bienveillant du prêtre, la collerette des enfants de chœur ou encore la scène de la cueillette des bleuets dans un pré.

> Mais tout cela est vétilles comparé à la portée générale du film, et les spectateurs l'ont si bien senti que les réserves justes faites par la critique ne semblent pas trouver un écho chez eux, tant ils sont transportés de joie et d'émotion de voir vivre devant eux des gens du pays au milieu de la nature québécoise[5].

---

1. Jean Béraud, « *Maria Chapdelaine* : le roman et le film » [entretien avec Louvigny de Montigny], *La Presse*, 5 janvier 1935, p. 36.
2. Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine, op. cit.*, p. 89.
3. Jean Dufresne, art. cit.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

Le journaliste conclut en citant, presque *in extenso*, le passage des voix qu'entend Maria dans la clairière : le film de Duvivier s'installe confortablement sur les fondations solides du mythe.

La critique n'est toutefois pas unanime et se scandalise parfois du prix obtenu : « La vérité, c'est que les directeurs de productions, les distributeurs, les chefs de trust et de syndicats, tous les intermédiaires inutiles, les rafleurs de commissions, les écumeurs de capitaux viennent de couronner, après des votes et des ballottages aussi ridicules que ceux d'une élection cantonale un film qui n'est même pas acceptable matériellement[1]. » L'auteur de cet article est François Vinneuil, journaliste à *L'Action française*, qui à cette époque a renié *Maria Chapdelaine* en raison de différends avec l'Église. Le grand prix du Cinéma français, dont le film est honoré, est donné pour la toute première fois, ce qui fait dire à Gabriel Boillat qu'il a presque été « créé pour l'occasion[2]».

Certains critiques ont perçu que le film allait plus loin que le roman dans l'esprit de soumission au rituel et à la tradition catholiques :

> [Le comité d'attribution des prix], plutôt que la nouveauté et la hardiesse, a, paraît-il, étudié les œuvres qui lui étaient présentées du point de vue de la moralité. Il est certain qu'à cet égard, aucune ne présentait plus de garanties que l'œuvre couronnée. À côté de *Maria Chapdelaine*, les romans de Delly paraissent en effet dangereusement subversifs et ceux d'Henry Bordeaux d'une audace surprenante. Ce qui dans le livre de Louis Hémon était pureté devient ici convention, car le cinéma en précisant tous les détails, retire au récit la plus grande part de sa sauvage poésie. La vie simple et rude de ces Canadiens français prend, sous le regard de la caméra, l'aspect d'un chromo de Saint-Sulpice ou d'une page de manuel apologétique. […] Pour tâcher d'animer ces êtres tout de douceur, de bonté, de dévouement, d'humilité et de résignation chrétienne, Suzanne Desprès, André Bacqué, Jean Gabin, Tomy Bourdelle font ce qu'ils peuvent. Par contre, Madeleine Renaud semble en avoir assez de ces bains d'orgeat et de guimauve dans lesquels on la force à vivre depuis *La Maternelle*[3]…

Un critique de *L'Humanité* (et ce n'est pas une coïncidence si l'on trouve cette opinion dans un journal socialiste) tance abondamment le réalisateur et relève ce que le film ajoute avec outrance au roman :

> Duvivier du talent ?
> Non, de la mémoire.
> Duvivier un metteur en scène ?
> Non, un bon petit copiste.
> Duvivier ne possède aucunement le sens du cinéma […]. Un film de Duvivier est à un bon film ce qu'un décor de cinéma est à un mur solide.
> Ce livre de Louis Hémon a été, nous dira-t-on, mis à l'écran avec la plus grande exactitude. Oui, quant aux faits. Mais on ne trouve dans le film de Duvivier que le mauvais côté de *Maria Chapdelaine*. Quand le métier de Duvivier remplace le style de Louis Hémon, il ne reste plus de *Maria Chapdelaine* qu'une petite histoire, un peu trop volontairement entourée de prêtres et de clochers, un peu trop mièvre

1. François Vinneuil [pseudonyme de Lucien Rebatet], « L'écran de la semaine : *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 21 décembre 1934.
2. Gabriel Boillat, « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », art. cit., p. 243.
3. Georges Charensol, « Cinéma », *La Femme de France*, 27 janvier 1935, p. 20.

> et maladive, un peu trop systématiquement apparentée à la morale catholique pour qu'on sente grouiller la vie.
>
> Malgré sa prétendue franchise, malgré sa simplicité fabriquée, *Maria Chapdelaine* sonne faux. Duvivier a vraisemblablement tenté de nous montrer la vie rude et simple d'une famille canadienne perdue loin des agglomérations. Mais la rudesse et la simplicité sont absentes de son film[1].

Montigny rapporte son entrevue avec Max Lerner, critique de cinéma pour des journaux new-yorkais, qui déclare même : « Je me suis tout de suite aperçu que ce film est une œuvre de propagande catholique, et il a dès lors cessé de m'intéresser[2]. »

Hormis ces quelques attaques, les détracteurs sont rares. Comme le roman avait, à peine lu, été encensé par les élites politiques et littéraires, le film, loin d'être convaincant dans l'adaptation et du point de vue cinématographique, remporte la palme de la morale. Il est projeté partout, à Paris et en région, et même lors d'une cérémonie de bénédiction de vitraux à Gricourt, dans une toute nouvelle salle, elle aussi bénie par monseigneur Menuechet[3]. Le film se situe dans la filiation du mythe créé par les élites : le destin de Maria est représenté comme le bon choix, le choix heureux. Il interprète le roman à la « manière française », c'est-à-dire comme un roman exotique qui va faire découvrir au public français et européen les beautés des paysages enneigés, sans proposer une quelconque réflexion sur la minorité canadienne-française, l'industrialisation, l'exode rural. C'est une nouvelle création bourgeoise, où les mœurs des paysans sont regardées avec condescendance et amusement.

Micheline Cambron a travaillé sur la réception du film de Duvivier, en élargissant le champ d'analyse à l'Allemagne. La situation du pays, dans les années 1930, était suffisamment particulière pour qu'émergent, dans le cas de *Maria Chapdelaine*, des « projections identitaires ». Avant la sortie du film, le roman avait largement circulé dans l'espace germanophone avec une traduction à Zürich en 1922, puis une édition scolaire en français à Leipzig en 1927. Les deux seront plusieurs fois rééditées. Le long-métrage de Duvivier « est lancé en grande pompe dans un tout nouveau cinéma, le Kurbel, en présence de l'ambassadeur de France et des autorités du Reich. Il sera détaxé, "étant considéré par le Gouvernement allemand comme une production artistique et de haute teneur morale", et radiodiffusé dans les écoles[4]. » *Le Figaro* rend compte en France du succès allemand du film en faisant une revue de presse, et raconte que le *National Zeitung* estime que le long-métrage de Duvivier « pourra aiguiller les efforts de la production allemande pour qu'elle acquière la pureté

1. Anonyme, « Nouveaux films : *Maria Chapdelaine* », *L'Humanité*, 21 décembre 1934, p. 4.
2. Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine, op. cit.*, p. 169.
3. Anonyme, « Nouvelles régionales », *La Croix*, 13 novembre 1938.
4. Micheline Cambron, « Les vertus de *Maria Chapdelaine* : projections identitaires et cinématographie », art. cit., p. 104.

et la qualité qui doivent être sa marque distinctive[1]». L'ambassadeur français à Berlin se fait également le relais de ce succès :

> Le ministre des affaires étrangères vient d'envoyer aux producteurs de *Maria Chapdelaine* une lettre où il dit notamment :
> « Notre ambassadeur à Berlin m'a fait part du grand succès remporté par *Maria Chapdelaine*.
> Les journaux berlinois ont consacré à ce film des articles élogieux. Ils en ont vanté la technique et le talent de ses auteurs, loué la simplicité et le bon goût de la mise en scène, admiré les paysages…
> Notre ambassadeur estime que *Maria Chapdelaine* fait grand honneur à la production cinématographique française en Allemagne. Je suis heureux de vous faire part de son jugement. »
> Par ailleurs, nous apprenons que le chancelier Hitler a tenu à se faire présenter ce film chez lui, en présence de quelques amis et que *Maria Chapdelaine* est, d'ores et déjà, retenu par de grandes villes allemandes […][2].

Dans une période de tensions franco-allemandes, le fait qu'une production française puisse servir d'exemple à l'Allemagne a de quoi étonner, et pourtant la mention d'Adolf Hitler éclaire la question : *Maria Chapdelaine* devait de nouveau servir de support aux idées les plus radicalement nationalistes. Micheline Cambron fait l'hypothèse que « la pureté et la qualité du film peuvent devenir des modèles à cause du traitement utopique que Duvivier applique au récit, traitement qui contribue à le déterritorialiser et à le transformer en archétype de l'attachement à une patrie rétrécie au lieu habité, microcosme de la nation[3]». Duvivier convertit en effet le roman d'Hémon en « récit utopique, à la fois *eu*topia, lieu du bonheur, et *u*topia, lieu de nulle part[4]» en lissant les marques du terroir, en adoucissant les traits les plus durs et en présentant les personnages comme vivant dans une harmonie régie par les lois de Dieu – il faut rappeler que la phrase « au pays de Québec, rien ne doit changer » ne vient pas d'une voix intérieure à Maria mais est prononcée par le prêtre. Cette « société imaginaire, radicalement européenne, mais plongée dans une sauvagerie précivilisationnelle[5]» vit dans un lieu où l'ennemi est la nature environnante, sur laquelle elle doit conquérir de la terre cultivable. Les idéologues du nazisme y ont-ils facilement projeté l'idée d'espace vital ?

La glorification des valeurs traditionnelles dans un flou national permet à chaque pays où est projeté le *Maria Chapdelaine* de Duvivier de s'y identifier sans mal. La critique française, en majorité, voit dans cette histoire canadienne le passé français, et les mots « témoignage », « conservation » voire « momification » se lisent régulièrement dans la presse. Micheline Cambron

1. Article non sourcé, cité dans *ibid.*, p. 105.
2. Anonyme, « Courrier cinématographique. Le ministre des affaires étrangères félicite les producteurs de *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 27 avril 1935, p. 8. Cité dans Micheline Cambron, « Les vertus de *Maria Chapdelaine* : projections identitaires et cinématographie », art. cit.
3. Micheline Cambron, « Les vertus de *Maria Chapdelaine* : projections identitaires et cinématographie », art. cit., p. 108.
4. *Ibid*., p. 109.
5. *Ibid.*

estime que l' « exotisme [du film] semble ramener à soi[1]», notamment parce que Duvivier montre l'environnement des Chapdelaine vus par les yeux d'*outsiders* – François parti depuis trois ans, Maria depuis un mois, un Français, un Belge… – ce qui participe à la dimension utopique de son récit. Les années de l'Entre-deux-guerres étant aussi celles de l'étatisation du cinéma en Russie, en Italie, en Allemagne et partiellement en France, la propagande n'est jamais loin, et le film de Duvivier offre une plateforme idéale pour les nationalismes tous azimuts.

Dans l'Entre-deux-guerres, *Maria Chapdelaine* a été souvent illustrée : une édition sur trois qui paraît à cette époque comporte des illustrations, sans compter celles qui ont seulement une couverture illustrée[2]. Hormis celles de Gérard Cochet et de Clarence Gagnon qui sont des éditions de luxe, elles sont destinées au grand public et ont donc un large impact. L'importance de la matérialité du livre et des illustrations qui l'accompagnent n'est plus à démontrer :

> L'illustration, à l'intérieur du livre ou en couverture, a elle aussi un rôle déterminant dans le traitement idéologique du texte. En donnant à l'histoire une représentation seconde, elle guide discrètement le lecteur dans l'interprétation qu'il en fait. Par le choix des scènes représentées, le travail d'illustration pointe les moments les plus importants en même temps qu'il en propose une traduction plastique. Il est donc nécessaire de prendre ses distances par rapport à une interprétation purement décorative ou esthétique des illustrations et de toucher à leur fonction idéologique[3].

Il suffit de penser à l'exemple de Lolita, personnage de Nabokov, passée d'enfant victime d'un pédophile à jeune fille aguicheuse par le biais des couvertures des différentes éditions puis par l'adaptation cinématographique de Kubrick.

Maria va subir un destin moins tragique, bien que similaire à certains égards. La représentation iconographique du personnage appuie bien souvent l'injonction à une féminité parfaite et à la maternité. La représentation de son environnement est quant à elle fortement liée à la nationalité de l'illustrateur, c'est pourquoi nous traiterons séparément les contributions de Marc-Aurèle de Suzor-Coté et Clarence Gagnon d'un côté, des illustrateurs français de l'autre. Enfin, les couvertures de *Maria Chapdelaine*, dans les éditions francophones mais aussi dans les traductions, revêtent une grande importance : elles permettent de mettre en valeur quel aspect du roman est privilégié par l'éditeur. Roman de la colonisation, roman d'aventures, roman d'amour… À travers ces illustrations, toutes les facettes du roman s'expriment.

Les Québécois Suzor-Coté et Gagnon réalisent respectivement des dessins pour l'édition canadienne de 1916 et des gouaches pour l'édition française Mornay en 1933. Leurs contributions,

1. *Ibid*, p. 106.
2. Outre les artistes dont nous analysons le travail, le roman a également été illustré à cette époque par Wilfried Jones (1921), Jean Droit (1932), Jean Routier (1934), Luigi Togliatto (1938), Timar (1943), Paul Dérambure (1946) et Thoreau MacDonald (1948).
3. Silvie Bernier, « L'illustration de *Maria Chapdelaine*. Les lectures de Suzor-Coté et de Clarence Gagnon », *Canadian Literature*, n° 113-114, été-automne 1987, p. 76.

déjà analysées par Silvie Bernier dont nous livrons ici les principales conclusions[1], s'opposent à de nombreux égards. Suzor-Coté illustre l'édition canadienne de 1916. Quand Montigny fait appel à lui, Suzor-Coté est déjà un artiste réputé. Installé à Montréal en 1907, il a fréquenté les communautés rurales lorsqu'il avait son atelier à Arthabaska, aujourd'hui Victoriaville (Canada), sa ville natale. Il est influencé par l'impressionnisme et a côtoyé Rodin lors de ses études en France. Il est polyvalent, à la fois peintre, sculpteur et décorateur d'églises.

Nous avons noté que l'édition canadienne de *Maria Chapdelaine* comportait un certain nombre de défauts. Les illustrations, elles aussi, ont été malmenées par l'impression et notamment par une photogravure mal maîtrisée. Certains torts se situent aussi du côté de l'artiste : d'abord peu intéressé par le projet, Suzor-Coté propose de fournir des dessins de « fonds de tiroir », comme les appelle Montigny. Ensuite, l'artiste propose des dessins originaux sur la promesse d'une rémunération plus élevée de la part de LeFebvre. Celui-ci, déjà en litige avec la famille Hémon, intentera un procès à l'artiste qui réclamait son dû. Mais si « l'illustrateur n'a pas aidé la diffusion de l'œuvre de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, par contre, a contribué à la constitution de l'œuvre et à la renommée de Suzor-Coté[2]».

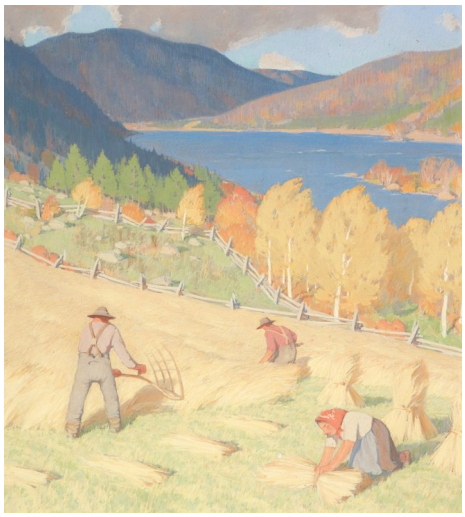
Dans ses illustrations, Suzor-Coté respecte l'interprétation primaire de l'œuvre, exprimée par Montigny dans sa longue préface. L'aspect réaliste, simple, pittoresque s'y retrouve. Montigny avait vu en *Maria Chapdelaine* le roman de la colonisation, glorifiant les pionniers : Suzor-Coté s'intéresse aux personnages typiques de cet imaginaire, comme le coureur de bois ou le bûcheron. Il montre peu les travaux d'agriculture, sauf dans sa représentation de Maria munie d'un râteau, en dessin et en sculpture. Il met en valeur le côté austère et rude de la vie des défricheurs, en amplifiant leur solitude. Il ne dessine presque pas la paroisse ou les veillées, mais plutôt des personnages ou des objets isolés.

1. Silvie Bernier, « L'illustration de *Maria Chapdelaine*. Les lectures de Suzor-Coté et de Clarence Gagnon », *Canadian Literature*, n° 113-114, été-automne 1987, p. 76-90.
2. Laurier Lacroix, « De l'illustration à la sculpture : *Maria Chapdelaine*, source d'inspiration de Suzor-Coté », *Les Cahiers des dix*, éditions La Liberté, n° 71, 2017, p. 19

Ci-dessus, à gauche : Edwige Légaré *; à droite :* La Pompe à eau*, Marc-Aurèle de Suzor-Côté, 1916, Musée national des Beaux-Arts du Québec.*

Clarence Gagnon illustre l'édition Mornay de 1933 de cinquante-quatre tableaux à la gouache colorée. Il est le premier illustrateur de *Maria Chapdelaine* à utiliser de la couleur et à montrer davantage la variété des paysages, essentiels au récit. Là où, en matière de paysages, les autres artistes se concentrent quasi-exclusivement sur la maison de bois dans la clairière, Gagnon peint les champs, la rivière, les collines, la forêt. On lui reprochera malgré tout d'avoir pris pour modèle la région de Charlevoix et non celle du Lac-Saint-Jean. Les paysages de Gagnon, contrairement à ceux de ses contemporains du Groupe des Sept[1], sont peuplés de personnages. Comme Suzor-Côté, il s'intéresse aux scènes de vie, aux cycles des saisons et aux rites qui les rythment. L'édition qu'illustre Gagnon est une édition de luxe, richement exécutée. Sur la page de garde, l'éditeur rappelle l'investissement de l'artiste, qui aurait passé « trois années d'un travail ininterrompu » sur ces tableaux. Le nom de Gagnon, sur la couverture, est imprimé en caractères aussi gros que celui de l'auteur : le livre vise autant les amateurs d'art que de littérature.

1. Groupe d'artistes peintres canadiens, se réunissant à Toronto depuis 1913. Ses membres originaux sont Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Frank Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald, Frederick Varley. Les peintres Tom Thomson et Emily Carr ont côtoyé ces artistes sans officiellement faire partie du groupe.



Ci-dessus, à gauche : le village de Péribonka ; à droite : les foins.
Clarence Gagnon, éditions Mornay, 1933.

Gagnon s'inspire de son prédécesseur Suzor-Coté, tantôt comme modèle, tantôt comme contre-modèle, illustrant des scènes similaires et en proposant une réinterprétation. Si Suzor-Coté avait accentué l'aspect « roman de la colonisation », Gagnon insiste plus sur la dimension paysanne et cultivatrice. Les grands travaux de la terre sont représentés, comme les foins, la boucherie, les labours. Gagnon est attaché aux scènes de communauté. Silvie Bernier compare la représentation d'une scène de défrichage chez les deux artistes :

> Chez le premier, l'image se compose d'un seul personnage, Edwige Légaré, en train d'essoucher un tronc d'arbre avec la forêt comme unique fond. La vision de Gagnon, au contraire, est celle d'un monde animé par la présence de cinq personnages en action, accompagnés d'un cheval, occupés soit à essoucher, soit à brûler les troncs d'arbres arrachés. Le feu, la rivière, l'activité des personnages, tout concourt à donner une image de vie[1].

Ci-dessus, à gauche : Edwige Légaré et la souche*, Suzor-Coté ; à droite : l'essouchage, Gagnon.*

1. Silvie Bernier, art. cit., p. 80.

Gagnon prend des libertés avec le texte d'Hémon, en ajoutant des scènes absentes du roman. Il s'abstient d'identifier les personnages sur les tableaux, et préfère les scènes de groupe ou les paysages aux portraits.

Les deux artistes ont des visions différentes de l'œuvre d'Hémon, mais aussi de la société canadienne-française – il est vrai que presque vingt ans séparent leurs productions. Suzor-Coté représente une société hiérarchisée, rude et austère. Gagnon montre une campagne prospère et heureuse. Les personnages statiques de Suzor-Coté, prenant parfois la pose, font songer à la phrase d'Hémon, « rien ne doit changer[1]», tandis que ceux de Gagnon sont toujours en action. Dans les deux cas, les artistes présentent une image idéalisée de la société des paysans-défricheurs : dans l'une, cet idéal est atteint par le labeur et la souffrance ; dans l'autre, il est offert et naturellement présent dans un univers chaud et sécurisant.

La parution de l'édition illustrée par Gagnon est l'occasion de raviver le mythe. Maurice Constantin-Weyer, ayant lui-même vécu au Québec, signe pour *L'Illustration* un long article agrémenté de quelques gouaches du peintre québécois. Il réactive le mythe de la « découverte » du Canada et de son peuplement par une « race » française idéale :

> [Nos frères canadiens] ont fait de la province de Québec un sol tellement français qu'il assimile plus qu'il n'élimine les apports étrangers. Voilà qui est conforme au profond génie de notre race. Il me plaît encore de constater que, fidèles au testament de Champlain, ce que les Canadiens français font rayonner sur toute l'Amérique du Nord, c'est le plus pur de notre force : l'ordre, la clarté, le travail et la discipline[2].

Cette rhétorique martiale contraste avec les scènes tranquilles représentées par les couleurs vives de Gagnon. Différents mythèmes du mythe de Maria Chapdelaine sont également présents :

Idéalisation du cadre	N'allez pas croire que ce spectacle soit triste. Il est de ces extraordinaires paysages d'hiver dont nul ne peut rendre complètement le charme. […] La vie humaine va se charger d'égayer les mois de froid. […] D'immenses avenues vont s'ouvrir dans les bois[3]…
Célébration des valeurs traditionnelles	Tandis que les hommes travaillent joyeusement, en défiant le froid, les femmes, à la cuisine, font sans trêve leurs odorantes pâtisseries. […] Le centre de la vie française au pays de Maria Chapdelaine, c'est l'église. On ne sait pas assez quelle reconnaissance nous devons au clergé canadien[4].
Contre l'influence de la modernité	[La langue française] est aujourd'hui menacée dans la province de Québec par trois ennemis puissants : c'est, d'abord, la prohibition, qui amène chaque année des millions de touristes américains dans le seul coin de l'Amérique du Nord où l'homme ait encore la liberté de boire ; c'est, ensuite, le film sonore, qui « passe » en anglais dans les cinémas de Montréal et de Québec ; c'est, enfin, la T. S. F[5].

1 MC, p. 198.
2. Maurice Constantin-Weyer, « Au pays de Maria Chapdelaine », *L'Illustration*, p. 474-475.
3. *Ibid.*, p. 477.
4. *Ibid.*, p. 477-478.
5. *Ibid.*, p. 480-481.

L'article de Constantin-Weyer verbalise l'idéologie présente dans les tableaux de Gagnon qui, consciemment ou non, idéalise le pays et l'histoire de *Maria Chapdelaine*. Malgré leurs qualités artistiques indéniables, ces tableaux participent à une propagande : illustrer un roman tragique de gouaches dont irradie la joie de vivre est un détournement de sens.

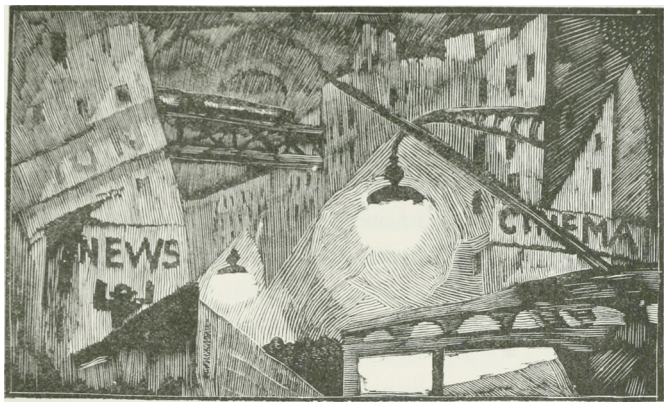
Plusieurs artistes français vont également s'attaquer à l'illustration de *Maria Chapdelaine* dans l'Entre-deux-guerres. Leur apport est d'ailleurs parfois raillé par les Canadiens :

> Ce n'est pas pour rien que nous craignons de voir des auteurs étrangers s'aventurer à mettre *Maria Chapdelaine* au théâtre, car nous nous rappelons trop ce qui est arrivé récemment à propos de ce roman. Un éditeur parisien voulut faire une édition de l'œuvre de Louis Hémon. Il chargea un dessinateur renommé de faire des dessins pour cette édition, qui fut en effet un grand succès au point de vue du luxe, mais qui est malheureusement remplie d'anachronismes et autres erreurs lamentables. C'est ainsi que le dessinateur a représenté la délicieuse Maria Chapdelaine en sabots ! Cela est plus que ridicule, cela est regrettable à tous les points de vue. […] Quand est-ce qu'on a vu des jeunes filles en sabots, de notre temps, au Canada, même dans les parties les plus éloignées des grands centres[1]?

Les même critiques reprocheront à Duvivier d'avoir représenté la cueillette des bleuets au milieu d'un champ de marguerites et autres incohérences : ce qui pose problème, c'est que la France confond le Québec avec l'une de ses campagnes sans chercher à comprendre et à mettre en scène ses différences autrement que d'une manière folklorique dévalorisante.

L'édition visée est celle de la Renaissance du livre, parue en 1922, avec des gravures de Gérard Cochet. Cet artiste nantais, peintre de la Marine et professeur à l'académie Ranson, se concentre sur la dimension rurale. Il a représenté en abondance la campagne normande et il a également signé une version illustrée des *Fables* de La Fontaine, comportant deux cent trente-sept gravures à la pointe sèche (1950). Pour *Maria Chapdelaine*, il choisit aussi de représenter de nombreux animaux, ceux de la ferme et ceux de la forêt, avec des scènes de chasse. La critique est un peu dure car malgré « l'erreur du sabot », Gérard Cochet dépeint les travaux spécifiques des paysans défricheurs, comme le bûcheronnage et l'essouchage. L'une des gravures a attiré notre attention par son originalité : c'est une scène urbaine, une image des descriptions que Lorenzo fait de la ville.

1. Cyrano, « *Maria Chapdelaine* au théâtre », *La Presse*, 18 décembre 1924, p. 6.



Ci-contre : illustration de Gérard Cochet, Maria Chapdelaine, *La Renaissance du livre, 1922.*

L'absence d'êtres humains et les bâtiments penchés donnent à la scène une ambiance inquiétante. La gravure veut montrer que la description de Lorenzo est mensongère : la réalité de la vie aux États-Unis, pour les Québécois, n'était pas aussi confortable qu'il veut la faire paraître. Lorenzo a émigré dans le Massachussets, vraisemblablement dans la ville de Lowell où de nombreux Canadiens français travaillaient dans les manufactures de textile. Ils vivaient ghettoïsés, privés de certains droits civiques et parfois empêchés de pratiquer leur langue ou leur religion.

En 1927, Alexandre Alexeïeff confie aux éditions du Polygone vingt-cinq lithographies originales pour *Maria Chapdelaine.* Ce graveur et illustrateur d'origine russe amplifie solennellement la dimension catholique de l'œuvre. Il représente Maria et la famille Chapdelaine en prières, l'enfant Jésus, la veillée funèbre de Laura Chapdelaine… La douceur et les noirs profonds apportés par la lithographie, ainsi que l'absence de traits sur les visages, apportent à l'ensemble une austérité et une gravité touchantes. Dans l'une des gravures figurent deux personnages, vraisemblablement un homme et une femme, les yeux baissés devant une fenêtre. Est-ce François et Maria ? On ne sait, mais ils sont dominés par le cadre de la fenêtre qui forme une grande croix à l'arrière plan, comme une manière de représenter l'emprise de la foi catholique sur les vies des personnages.

Ci-contre : illustration d'Alexandre Alexeïeff
Maria Chapdelaine*, Polygone, 1927.*

Un autre graveur d'origine russe illustre le roman deux ans plus tard : Jean Lébédeff, de son nom de naissance Ivan Lebedev, crée des gravures sur bois qui ornent l'édition Fayard de 1929. Il est installé à Paris depuis 1909 et fréquente Cendrars, Maïakovski et Matisse. Il est proche des milieux libertaires russes. D'un trait dur et fort, il représente majoritairement des maisons de bois entourées d'arbres. Rien de spectaculaire, pas de François Paradis dans la tempête ou de veillée funèbre. La critique de gauche avait admiré, dans *Maria Chapdelaine*, la capacité des pionniers à transformer leur sort par le travail et leur sens de la communauté : il nous semble que c'est aussi ce qu'exprime Lébédeff, à travers la rudesse des traits des personnages et des quelques scènes de défrichage. Le livre se clôt sur une vignette représentant un paysage d'hiver où la maison et les collines enneigées sont surmontées d'une grande croix. On peut y voir à nouveau une manière de représenter la domination de l'Église sur les esprits et son emprise sur la vie quotidienne.

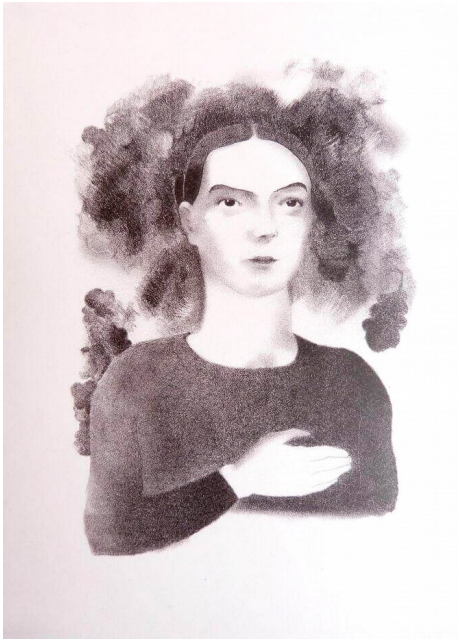
Ci-dessus : illustration de Jean Lébédeff
Maria Chapdelaine*, Fayard, 1929*

La représentation de la figure de Maria elle-même cristallise le mythe, qui pose la vie des défricheurs comme agréable et désirable et qui idéalise le personnage principal. Gabrielle Gourdeau

a consacré sa thèse de doctorat en philosophie à cette question[1]. Elle compare les descriptions de Maria dans le texte d'Hémon à ses représentations iconographiques, en commençant par son corps :

> Le texte de Hémon, avare de descriptions quant à l'être visible de Maria Chapdelaine, semble tout de même pencher vers le "robuste/fort" pour ce qui est du corps, alors que sur vingt-quatre corps observables dans le paratexte iconographique, dix-huit présentent une taille "fine/moyenne" et six seulement correspondent aux désignations "hanches larges," "formes héroïques," "poitrine profonde"; encore faut-il que cette dernière caractéristique disparaisse dans trois cas sous châles, pelisses ou autre vêtement qui ne laisse que deviner telle générosité. [...] En vérité, seuls Clarence Gagnon et Thoreau MacDonald retiennent cette particularité du texte[2].

Quant au visage de Maria, Hémon ne le décrit presque jamais. On s'attend donc à ce que les artistes fassent des choix différents. Pourtant, il n'en est rien. Son visage, dans une grande majorité d'illustrations, est banalisé, lissé, comme s'il fallait tendre vers l'universalité :



Ci-dessus, à gauche : Maria, par Alexandre Alexeïeff ; à droite : Maria au râteau*, par Suzor-Côté*

Le personnage de Maria est uniformisé, réduit à une femme aux traits droits sans reliefs et aux membres minces. Ce qui contredit le texte, puisque Hémon nous dit que Maria est une jeune paysanne qui ne recule pas devant les travaux musclant nécessairement son corps. Gabrielle Gourdeau pense que les artistes corrigent, consciemment ou non, le texte du roman, dans le sens où Maria est un personnage « démuni de force » puisque toujours soumise, résignée, dirigée, conseillée, et qu'ainsi elle doit avoir un corps banal, neutre et fin, et non les « formes héroïques »

1. Gabrielle Gourdeau, *Du portrait littéraire au portrait iconographique. Le cas « Maria Chapdelaine ». Pour une formulation du concept de signe iconique « illustration »*, thèse de doctorat en philosophie de l'université de Toronto, 1990.
2. Gabrielle Gourdeau, « Les connivences implicites entre le texte et l'image : le cas *Maria Chapdelaine* », *Canadian Literature*, n° 113-114, été-automne 1987, p. 97.

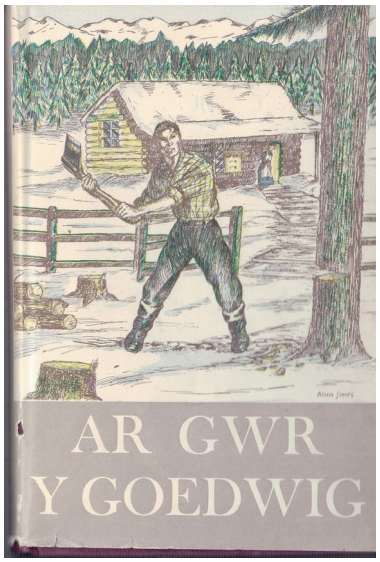
évoquées par Hémon. La jeune femme cesse ainsi rapidement d'être un personnage de roman et devient le symbole d'une féminité maîtrisée.

Il est intéressant d'étudier les couvertures des différentes éditions de *Maria Chapdelaine*, ainsi que celles de ses traductions. Ces couvertures, première image que le lecteur reçoit d'une œuvre, expriment quel aspect de ce roman polymorphe est privilégié : roman d'aventure et de travail dans des paysages enneigés, ou bien roman d'amour à l'héroïne idéalisée. La couverture de l'édition espagnole de 1923[1] fait partie de la première catégorie :

Ci-contre : illustrateur inconnu, couverture de Maria Chapdelaine*, traduction A. H. Cata, 1923.*

Le médaillon central représente la façade d'une maison de bois, au toit couvert de neige. Les silhouettes noires des arbres sans feuilles semblent envahir la maison – dans le roman, l'expression « la lisière sombre de la forêt » revient, avec variantes, près d'une cinquantaine de fois. Le personnage féminin, accoudé à la porte, semble bien être Maria devant sa « petite fenêtre carrée » - là encore, l'expression est abondamment reprise par Hémon. Les couvertures des éditions gaélique[2] et galloise[3] se concentrent elles aussi sur l'aspect exotique :

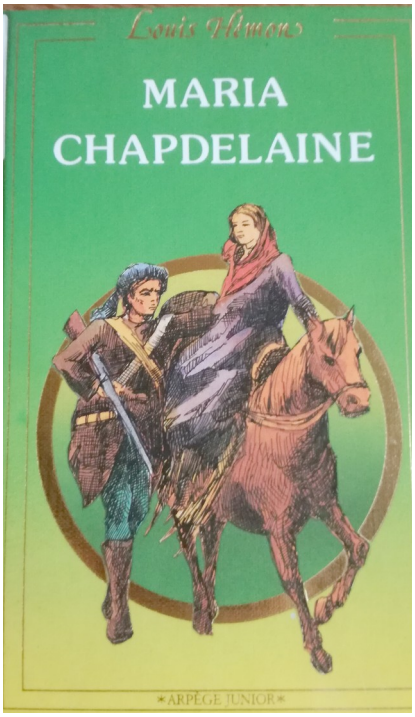
1. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, traduction en espagnol de Alfonso Hernandez Cata, prologue de Alberto Insua, Madrid, Liberia y editorial Rivadeneyra, coll. « Escritores contemporáneos », 1923.
2. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, traduction en gaélique par Risteard Ò Foghludha, Dublin, Oifig Diiolta Fiollseacain Rialtais, 1933.
3. Louis Hémon, *Ar gwr y goldwig* [À la lisière de la forêt], traduction en gallois par John Edwards, Aberystwyth, Cymdeithas Lyfrau Ceredigton Gyf, 1956.



Ci-dessus, à gauche : illustrateur inconnu, couverture de Maria Chapdelaine*, traduction Risteard Ò Foghludha, 1933 ; à droite : illustrateur inconnu, couverture de* Maria Chapdelaine*, traduction John Edwards, 1956.*

La cabane de bois, la neige, les travaux de bûcheronnage : tout l'imaginaire européen sur le Canada est mobilisé. Le personnage représenté est cette fois-ci un homme en mouvement.

D'autres éditions se concentrent quant à elles sur la romance de Maria Chapdelaine, de deux manières différentes. Certaines représentent le couple de Maria et François, comme l'édition suisse, adaptée pour la jeunesse, de 1983[1] :



Ci-contre : illustrateur inconnu, couverture de Maria Chapdelaine*, éditions de l'Éventail, 1983.*

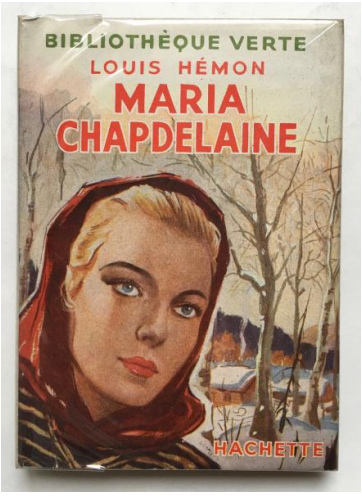
1. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, adaptation de Brigitte Tabet, Éditions de l'Éventail, coll. « Éventail Nuances », Genève, 1983.

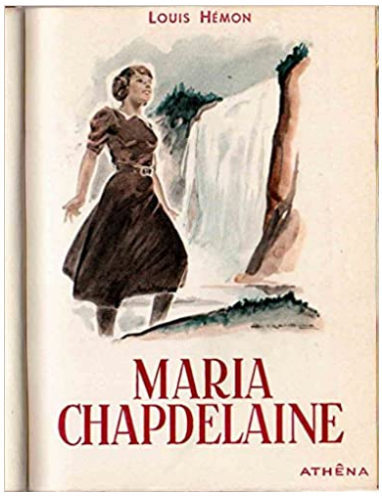
D'autres – mais il faut ouvrir le livre pour le savoir – représentent Maria et Eutrope, comme l'édition japonaise, adaptée pour la jeunesse, de 1978[1] :

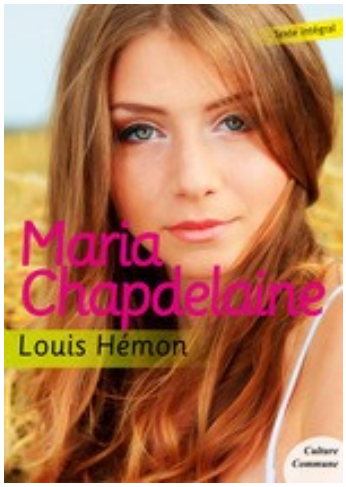
Ci-contre : illustrateur inconnu, couverture de Maria Chapdelaine*, traduction Thomas Jose Abbe de Figueiredo, 1978.*

Au loin, un voilier à deux-mâts, plutôt rare sur le Lac-Saint-Jean, rappelle l'histoire de la colonisation du Québec. Les sourires des personnages et l'intense activité agricole et sociale représentée à chaque plan donnent au lecteur une première impression joyeuse et ensoleillée.

Enfin, de nombreuses éditions choisissent de représenter exclusivement Maria, souvent de manière très stéréotypée :







Ci-dessus, de gauche à droite : Henri Faivre, illustration de couverture pour Maria Chapdelaine, *Hachette, 1924*[2]*; Dérambure, illustration de couverture pour* Maria Chapdelaine*, Athêna, 1946 ; photographe inconnu, illustration de couverture pour* Maria Chapdelaine*, Culture commune, 2012*[3].

1. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, traduction en japonais de Thomas Jose Abbe de Figueiredo, Tokyo, Hobun sha, 1978.
2. On croit presque voir dans cette couverture l'affiche de l'adaptation de Marc Allégret, avec Michèle Morgan dans le rôle-titre (1950). Le blond des cheveux et le bleu des yeux, caractéristiques absentes du roman, font entrer le personnage dans la galerie des actrices au parfum d'Hollywood.
3. Cet ouvrage est un e-book et n'a vraisemblablement pas connu d'édition papier.

Maria Chapdelaine, en dépit de tout ce qui est dit d'elle dans le roman, est ici conforme aux canons de beauté en vogue, maquillée, la taille fine, les yeux clairs, mystérieusement souriante. Elle semble aborder son destin de manière sereine et heureuse. Ainsi, les artistes qui illustrent *Maria Chapdelaine* ne remettent pas en cause l'interprétation dominante, ce qui participe du détournement de sens dont l'œuvre est victime, car l'impact des éditions illustrées est fort. Les illustrateurs ne subvertissent pas l'image de Maria et, consciemment ou non, la lissent et la banalisent. Ils la font accéder, sinon aux canons de beauté en vogue, au moins à une neutralité idéale et symbolique. Ils contreviennent à l'intention de l'auteur, et prouvent ainsi ce que Louis Hémon essayait de montrer : l'impossibilité de se libérer des contraintes sociales et des carcans de la tradition.

Quant à la littérature, l'influence de *Maria Chapdelaine* dans l'Entre-deux-guerres a été manifeste et déjà abondamment analysée[1]. En France, elle n'a pas toujours été facile « à cerner, parce qu'elle se confond avec la vogue du roman régionaliste et du roman rustique, dans les années 20, et se combine avec l'action de modèles antérieurs, tels que René Bazin[2]». Nous pouvons citer tout de même l'œuvre de Marie Le Franc, compatriote bretonne d'Hémon, qui fait aussi la traversée vers le Québec : *Au pays canadien français* (1930), *Pêcheurs de Gaspésie* (1938), *Ô Canada ! Terre de nos aïeux !* (1947) ; celle de Charles Sylvestre, dans la veine nationaliste : *Maria, fille de France (*1924) ; celle de Maxence van der Meersch pour l'intérêt chrétien porté aux gens modestes : *Maria, fille de Flandres* (1935), *L'Empreinte du Dieu* (1936) ; de Maurice Genevoix, qui a parcouru le Canada : *La Framboise et Bellehumeur (*1942), *Eva Charlebois (*1944) ; plus récemment, le roman de Bernard Clavel *Les Colonnes du Ciel. Compagnons du nouveau monde* (1981).

Une autre œuvre a un statut particulier : la première suite de *Maria Chapdelaine*, publiée en feuilleton sous le titre *Alma-Rose* par l'écrivain régionaliste Claude Sicard, sous le pseudonyme de Sylva Clapin. Ce roman « apparaît comme un élément constitutif essentiel au mythe dans la mesure où on peut le considérer à la fois comme une variante faisant l'éloge du mythe et comme un principe fondateur de celui-ci[3]». La littérature se met ici au service d'une vision dominante. Au moment de la publication, les réactions diffèrent au Canada et en France, reprenant en miroir inversé la querelle de la réception de *Maria Chapdelaine*. En France, l'accueil de cette suite est froid. Un rédacteur de *La Volonté nationale* la qualifie même « d'initiative barbare[4]». Au Canada,

1. Voir la thèse de Raymonde Héroux, *La fortune littéraire de Maria Chapdelaine en France*, 1974. Ou encore les articles suivants : Pierre Pagé, « *Maria Chapdelaine*, un problème d'histoire littéraire franco-canadien », *Revue d'Histoire littéraire de France*, 69e année, n° 5 « Le Québec et sa littérature », septembre-octobre 1969, p. 746-772 ; Jean Marmier, « *Maria Chapdelaine* et l'avenir », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 99-112. Dans le même ouvrage, voir aussi l'article d'Aurélien Boivin, « Louis Hémon et les romanciers québécois : influence et récupération du discours », p. 113-123.
2. Jean Marmier, « *Maria Chapdelaine* et l'avenir », art. cit. p. 101.
3. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de Maria Chapdelaine*, mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Rajotte, Université de Sherbrooke, 2006, p. 113.
4. Anonyme, « Inconscience et cacophonie », *La Volonté nationale*, 30 octobre 1925.

on semble au contraire ravi par ces nouveaux épisodes, « qui continuent l'admirable récit interrompu par la mort inopinée du jeune écrivain et font revivre les personnages créés par lui[1]». L'auteur est qualifié « d'un de nos meilleurs écrivains du terroir, excellent patriote et fidèle observateur des gens et des choses de chez nous, auteur de plusieurs pièces très estimées[2]». On estime que ce projet est en adéquation avec la volonté d'Hémon :

> Si Louis Hémon eût vécu, n'aurait-il pas été tenté de donner une suite quelconque à sa *Maria Chapdelaine* ? Bien des gens ont dû se poser cette question, et cela d'autant plus qu'il semble qu'il doit y avoir naturellement une suite à ce récit. […] Que sont devenus les autres, le père Chapdelaine et ses quatre garçons, Esdras, Da'Bé, Tit'Bé et Télesphore ? Qu'est devenue aussi l'autre sœur de Maria, la si gentille Alma-Rose, dont Louis Hémon parle à peine dans son livre, car elle était alors trop jeune, mais qui a dû ensuite grandir. On a pu aussi s'inquiéter du sort réservé au si pittoresque Edwige Légaré, l'homme engagé qui sous des dehors frustres et grossiers, cachait un tel cœur d'or. Enfin, comment oublier le bon vieux cheval Charles-Eugène qui, en raison de ses longs services, avait bien mérité d'être considéré comme étant de la famille[3]?

Ainsi, sous l'aimable caution de l'auteur mort, Claude Sicard déploie son récit en une vingtaine d'épisodes. Il reprend l'histoire là où Hémon l'avait arrêtée. Annie Bourgoin analyse *Alma-Rose* sous l'angle du roman à thèse, en s'appuyant sur la caractérisation de Susan Rubin Suleiman, qui le définit comme un « roman réaliste » et « porteur d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse[4]». La thèse défendue par Sicard n'est pas celle de Louis Hémon, mais celle des tenants de la première version du mythe de *Maria Chapdelaine.* En effet, une idéologie conservatrice et catholique imprègne son texte et soutient le mythe alors en pleine expansion. Les personnages sont idéalisés, sauf Tit'Bé, l'un des frères de Maria, utilisé comme contre-modèle : il part aux États-Unis sur les traces de Lorenzo Surprenant et en revient sous la forme d'un pauvre vagabond méconnaissable. Preuve irréfutable qu'il aurait mieux fait de rester sur la terre paternelle ! Les frères aînés, Esdras et Da'Bé, partis à la guerre en Europe, ne sont pas héroïsés non plus : Sicard ne présente pas leur sacrifice comme une action louable. Pour lui, suivre le droit chemin aurait consisté à rester sur la terre paternelle :

> C'est que la guerre elle-même était une chose que seuls les hommes, nés féroces et méchants, avaient pu concevoir et entreprendre, et que le bon Dieu n'avait rien eu à voir là-dedans. Cela n'entrait pas dans le plan qu'Il s'était tracé pour la gestion de ce monde, à Lui qui était tout Bonté et Miséricorde[5].

Maria, en revanche, est sanctifiée :

> Représentée comme l'incarnation même de l'Immaculée dans le récit d'origine, l'héroïne est décrite comme « une belle fille presque inaccessible » dont la particulière dévotion pour la Vierge Marie sert en quelque sorte à identifier ces

1. Anonyme, « Un roman du terroir », *La Presse*, [Montréal], 20 août 1925, p. 6.
2. Anonyme, « Pour faire suite à *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 15 août 1925, p. 1.
3. *Ibid.*
4. Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 14.
5. Claude Sicard, *Alma-Rose*, feuilleton du 6 septembre 1925 dans *La Presse*, [Montréal], p. 22.

> deux femmes l'une à l'autre, à les fondre en une seule. Le prénom de la jeune fille en dit d'ailleurs long sur sa nature sublime. Le parallèle entre Maria et la sainte Vierge amorcé par Hémon, glorifié et renforcé par l'élite conservatrice de la première moitié du XXe siècle, s'intensifie dans *Alma-Rose*. De l'Immaculée qu'elle était dans le roman hémonien, elle devient l'Immaculée Conception dans celui de Sylva Clapin[1].

Annie Bourgoin s'appuie sur la naissance de l'enfant de Maria. Venu au monde un 24 décembre, il est l'acteur miraculeux de la résolution du récit : il fait advenir le beau temps, ramène les hommes de la guerre et guérit le père Chapdelaine. La relation de Maria à Eutrope n'est jamais évoquée, et cet enfant semble naître de nulle part. La naissance de ce fils est précédée d'une forme d'Annonce, par les mêmes voix qui avaient convaincu Maria de rester au pays de Québec. Ces miracles sont appuyés par le personnage du curé, intervenant régulièrement d'un geste ou d'une parole pour mener le destin des Chapdelaine. La religion catholique est glorifiée.

L'idéalisation des personnages du roman se double de l'utilisation de personnes réelles dans la seconde partie du feuilleton : Sicard imagine Louis Hémon entretenir une correspondance avec deux personnages. Il mêle réalité et fiction en montrant Alma-Rose lire une sélection de livres laissés par Hémon lui-même chez la famille Bédard. L'auteur est ennobli par le soin que Claude Sicard met à pasticher son écriture. Il reprend des structures de phrases similaires, remet en scène la concordance entre les événements climatiques et l'intrigue et utilise des canadianismes. Le pays de Québec est lui aussi idéalisé, et Sicard emploie abondamment « l'image du colon riche et triomphant[2]», chère au Ministère de la Colonisation. Hémon, qui insiste plutôt sur le dénuement des habitants, a certes pu employer un vocabulaire guerrier pour décrire des scènes de défrichement et exalter avec mesure le travail de la terre. Mais Sicard va plus loin :

> Le décès du père Chapdelaine, trépassé tel un « soldat mort pour sa patrie » pendant qu'il défrichait, témoigne de la glorification du protagoniste en même temps que son travail ; son accession « au vrai champ d'honneur » a d'ailleurs été « si bien gagnée »[3].

De la même manière, les rigueurs hivernales sont minimisées, ainsi que la brûlure de l'été, les piqûres des insectes ou l'usure provoquée par les travaux des champs.

Enfin, le fantasme d'une union nationale transatlantique est réalisé par le mariage d'Alma-Rose, petite sœur de Maria, avec un Français. François de Cérignan, tombé sous le charme de la jeune jeannoise, prévoit de s'installer sur la terre du père Chapdelaine et donne l'assurance qu'elle sera préservée d'une influence étrangère. Symboliquement, la langue, les traditions et la religion du pays de Québec sont sauvées par la France. En faisant intervenir de mystérieuses voix à plusieurs reprises, Clapin réactive le mythe de Maria Chapdelaine, ainsi que ses autres mythèmes :

1. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 36.
2. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 44.
3. *Ibid.*

le destin des personnages est entre les mains d'une Providence bienveillante, qui leur offre une vie pleine de bonheur, car ils ont fait le choix de rester sur la terre de leurs ancêtres.

Le feuilleton d'*Alma-Rose* est publié en volume pour la première fois en 1982. Le mythe est alors déconstruit et analysé. Le Québec a vécu sa Révolution tranquille et la doctrine catholique a perdu de sa puissance. Les critiques sur cette première tentative de poursuivre l'histoire sont alors unanimement négatives. Guy Laflèche, par exemple, rédige une diatribe moqueuse contre l'auteur, son intrigue et même l'éditeur du volume. Il qualifie le tout d'« extravagante et hilarante niaiserie[1]». Le mythe a perdu de son pouvoir et devient ridicule et suranné.

Le succès international de *Maria Chapdelaine* permet à Hémon de continuer à traverser les frontières. En 1929, le romancier américain James Oliver Curwood, considéré comme l'un des maîtres des récits du grand Nord avec Jack London, écrit *Carla (The Crippled lady of Peribonka)*, « la Dame infirme de Péribonka », roman d'amour traduit en français en 1936 par Louis Postif. Il commence par y décrire, de manière réaliste, le village de Péribonka, et finit par mêler la réalité et la fiction :

> Jusqu'à ces derniers temps, les gens les plus heureux du village de Péribonka étaient Maria Chapdelaine et son mari, dont Louis Hémon nous a écrit l'histoire. Leur bonheur dure encore, bien que Samuel [*sic*] soit quelque peu déprimé par suite d'une grosse perte d'argent. Depuis des années il tient son petit magasin, et dans sa cuisine Maria prépare des succulents repas […]. Jusqu'à l'époque où s'achève ce récit, on aurait eu tout lieu de croire que Maria était la femme la plus fortunée de ce petit coin de terre.
>
> Maintenant il en existe une autre. Tous l'appellent la « Dame infirme »[2].

Ses souvenirs du roman d'Hémon semblent un peu flous, et il y a ajouté une suite. Cette « dame infirme » est Carla Haldan, une fille de défricheurs d'origine d'Europe centrale, et le roman raconte son histoire d'amour avec Paul Kirke, jeune homme d'ascendance autochtone qui va quitter sa famille fortunée et son entreprise new-yorkaise pour cette jeune femme infirme et les bords du Lac-Saint-Jean. Le roman se conclut sur un nouveau rappel du roman d'Hémon :

> Jamais, dit Paul, il ne pourra se déshabituer de porter Carla dans ses bras, même lorsqu'elle aura recouvré toutes ses forces.
>
> Leur présence à Péribonka est un rayon de soleil pour les villageois. Maria Chapdelaine elle-même est rajeunie et Samuel en oublie ses embarras pécuniaires[3].

James Oliver Curwood intégrera à nouveau les personnages de *Maria Chapdelaine* dans sa fiction *The Ancient Highway*, « la vieille route ». Une traduction de Louis Postif, sous le titre *Le Châtiment d'Ivan Hurd*, est publiée en feuilleton dans *Le Figaro* du 31 août au 15 novembre 1936. Curwood y raconte l'histoire de Clifton Brand, revenu au Québec après vingt ans d'absence pour venger le

1. Guy Laflèche, « *Alma-Rose* », *Livres et auteurs québécois*, Presses de l'Université Laval, Montréal, 1982, p. 40.
2. James Oliver Curwood, *Carla (The Crippled Lady of Peribonka)*, traduction de l'anglais par Louis Postif, Paris, Hachette, 1936, p. 10-11.
3. *Ibid.*, p. 169.

meurtre de son père qui fut assassiné par Ivan Hurd, propriétaire d'une usine de papier. Au moment de son passage à Péribonka, le héros est logé par Maria Chapdelaine et il raconte avoir connu Louis Hémon lui-même[1]. Samuel Chapdelaine lui prêtera main forte dans son combat contre le puissant industriel. Curwood fait référence à ces figures connues pour ancrer ses récits dans le réel : c'est dire à quel point l'on était convaincu que Louis Hémon avait rencontré ses personnages et s'était contenté de les décrire.

Outre-Atlantique, *Maria Chapdelaine* est toujours présente dans les esprits des écrivains québécois. Le roman est à la fois un modèle auquel on souhaite ressembler, un mètre étalon pour mesurer la qualité d'une œuvre et bientôt, un contre-modèle. On s'accorde majoritairement pour en louer les qualités artistiques, mais à travers lui, c'est l'idéologie que l'on combat. Comme le fait remarquer Aurélien Boivin, « tant les romanciers dits de la fidélité (Clapin, Bernard, Potvin, Côté…) que ceux dits de la contestation (Savard, Ringuet, Carrier, Paré…) se sont inspirés du roman de Hémon et ont interprété, à leur façon, le message du romancier[2]».

Dans *Le Français : roman paysan du pays de Québec* (1925), Damase Potvin reprend le thème du choix amoureux impliquant un choix de vie. Marguerite est courtisée par Jacques Duval, mais celui-ci souhaite quitter la terre paternelle. Elle finit par épouser un étranger, un Français, venu travailler pour son père. Cet étranger – heureusement de même langue et de même foi que la famille – est montré comme le choix raisonnable face à la traîtrise du fils du pays. Dans *La Terre ancestrale* (1933), Louis-Philippe Côté reprend ce thème d'attachement à la terre en évacuant la dimension amoureuse de manière spectaculaire, puisque son héroïne jure de ne jamais se marier pour ne jamais être obligée de quitter sa terre. On peut ajouter à cette liste *La Sève immortelle*, de Laure Conan (1925), *Trente arpents* de Ringuet (1938) ou encore le roman québécois de la française Marie Le Franc, *La Rivière solitaire* (1934). Tous exaltent un retour vers une société aux valeurs traditionnelles, tournée vers le passé.

Menaud, maître-draveur, de Félix-Antoine Savard (1937), se réclame explicitement de l'influence d'Hémon et cite le texte à plusieurs reprises, notamment le passage des voix qui, ici, ouvre le roman. Montigny le qualifie de « brillante paraphrase[3]». Pourtant, c'est avec ce texte que débute ce que Aurélien Boivin appelle la contestation : en partant des thèmes de *Maria Chapdelaine*, Savard ne met pas en scène que des personnages résignés. Certains sont combatifs. Dépossédé de son bien par la domination anglaise qui s'approprie les terres, le vieux Menaud s'accroche comme à une bouée à son idéal du « rien n'a changé » tout en étant forcé de se rendre à

1. James Oliver Curwood, *Le Châtiment d'Ivan Hurd*, *Le Figaro*, 11 octobre 1936, p. 2.
2. Aurélien Boivin, « *Maria Chapdelaine* : bilan et perspectives », dans *Les Littératures de langues européennes au tournant du siècle : lectures d'aujourd'hui*, série C, *L'optique Nord-américaine*, cahier I, *La Perspective critique québécoise*, dir. Pierre Vaillancourt et Sylvain Simard, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 104.
3. Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine, op. cit.*, p. 44.

l'évidence : les « étrangers », les Anglais, sont partout et possèdent tout. Il se lance dans un combat de reconquête. C'est un combat qui ne peut qu'être collectif, et Menaud fait la tournée des autres habitants pour les joindre à la cause. C'est aussi un combat voué à l'échec, parce que les paysans se contentent de leur sort et que Menaud, ébranlé par la mort de son fils, celui qui devait, symboliquement, hériter de sa terre, finit par devenir fou. Ce roman de Savard amorce ainsi une transition douloureuse vers la réinvention d'un pays de Québec, qui trouvera sa résolution dans des romans plus tardifs, après la Révolution tranquille, comme *Il n'y a pas de pays sans grands-pères* de Roch Carrier (1977) ou *Cogne la caboche* de Gabrielle Poulin (1979). Pour Isabelle Daunais, le lien entre le roman de Savard et celui d'Hémon est plus profond que la question identitaire liée au passage des voix :

> L'œuvre de Félix-Antoine Savard constitue d'ailleurs, on le sait, une « variation » (au sens musical du terme) sur celle de Louis Hémon, à laquelle il emprunte ses principaux motifs (la jeunesse intrépide, les voix, l'errance dans la forêt) en plus de la citer ouvertement. Que Savard ait choisi *Maria Chapdelaine* comme grande référence narrative pour son roman épique n'est pas un hasard. L'auteur de *Menaud* avait certainement perçu toute la force du drame que constitue la mort de François Paradis, et compris aussi que cette mort représentait, au sein de la littérature québécoise, le seul modèle de destin tragique à sa disposition. On a tendance à faire des « voix » qu'entend Menaud le grand lien qui unit les deux romans, mais il s'agit d'un lien superficiel et surtout secondaire. Le véritable lien, c'est la mort du jeune héros, dans laquelle Savard pouvait trouver la gravité qu'aucune autre œuvre d'ici ne lui offrait[1].

Deux romans d'après-guerre peuvent rentrer dans cette période de notre étude : *Le Survenant* de Germaine Guèvremont (1945) et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1947). Le premier est considéré comme typique de la littérature du terroir, moins moderne que le second, mais comportant tout de même un certain nombre d'interrogations constitutives d'une identité québécoise mouvante. Elle remporte le prix David de littérature[2], et le prix Sully-Olivier de Serres décerné par l'Académie française. Son roman raconte l'histoire d'un homme mystérieux simplement nommé le Survenant, qui s'embauche dans une exploitation agricole à Sainte-Anne-de-Sorel, entre Montréal et Trois-Rivières, sur le fleuve Saint-Laurent. Il a surgi du bois, personne ne sait qui il est ni d'où il vient, mais il gagne peu à peu la confiance de la famille – son destin rappelle celui d'Hémon lui-même. Il passe un an avec les Beauchemin, la famille qui l'accueille, tombe amoureux de leur voisine Angélina et malgré l'accueil mesquin de la plupart des villageois, il semble prêt à rester, à s'installer enfin. Mais au retour des beaux jours, l'appel de la route, de l'errance et de l'ailleurs se fait plus fort, et il s'en va comme il est venu, sans crier gare. Son instabilité, à la Samuel Chapdelaine, n'a pourtant que des conséquences positives : à son

1. Isabelle Daunais, *Le Roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 54-55.
2. Prix littéraire et scientifique québécois créé en 1923 par Athanase David, alors secrétaire de la province du Québec.

départ, le père Beauchemin se remarie, son fils a enfin un enfant, et Angélina, l'amoureuse, s'intègre à la communauté qu'elle avait dédaignée par fierté.

Gabrielle Roy gagne le prix Femina grâce à *Bonheur d'occasion*. D'une manière à la fois similaire et différente de *Maria Chapdelaine*, Gabrielle Roy fait disparaître (même s'il ne meurt pas), le héros qui avait toutes les qualités, Jean Lévesque, au profit d'une jeune femme, Florentine. Elle n'a pourtant pas les mêmes ambitions que Jean, l'aventurier, et souhaite surtout s'établir dans le confort. Gilles Marcotte se pose la question : « Que signifie pour une littérature, pour une culture, le fait de confier à une jeune fille portant toutes les marques de la fragilité le poids de sa transition historique vers la vie moderne, la ville[1]? » Isabelle Daunais présente à cette question plusieurs hypothèses de réponse. D'abord, comme Hémon, Gabrielle Roy préfère confier le destin de ses récits à des personnages plus humbles et médiocres au sens propre du terme. Ensuite, et c'est la thèse d'Isabelle Daunais dans son essai *Le Roman sans aventure*, les personnages d'aventuriers ne rencontrent tout simplement pas le succès au sein des romans québécois, qui les font mourir ou les évacuent d'une manière ou d'une autre. En effet, comment « faire évoluer de façon réaliste, ou disons naturelle, un personnage *fort* dans le petit monde de Saint-Henri[2]» ? Isabelle Daunais poursuit :

> Jean Lévesque est trop fort, trop habile, trop ambitieux, en un mot trop « performant » pour le petite monde où il évolue. Au moment d'entrer en scène, il a déjà vaincu ce monde sans même avoir eu à le combattre, de sorte que sa présence dans le roman, encore une fois à la manière de celle de François Paradis dans *Maria Chapdelaine*, ne peut-être que celle d'un personnage épisodique, appelé à être organiquement expulsé, sinon du roman lui-même, au moins de son avant-scène[3].

La fin de *Bonheur d'occasion* rejoint de nouveau *Maria Chapdelaine* : Florentine n'a pas épousé celui qu'elle aimait le mieux, mais « sa voie était nette, claire. Elle s'en allait vers l'avenir, sans grande joie, mais sans détresse. […] Bien sûr, elle n'espérait plus de violentes émotions, mais elle apercevait l'aisance, la tranquillité qui la dédommageraient de ses peines[4]». Florentine n'est pas aussi naïve et lyrique que Maria dans son consentement, mais exprime bien la même résolution à vivre sans aventure.

Une autrice canadienne devient un tant soit peu connue : on ne pouvait pas s'empêcher, en France, de faire référence à *Maria Chapdelaine*. Ces souvenirs témoignent à la fois de la persistance du mythe et de son évolution. À cet égard, Raymonde Héroux cite deux journalistes du *Figaro* :

> [Le livre de Gabrielle Roy] rompt avec une tradition littéraire qui correspond sans doute à une certaine vérité canadienne, qui surtout y a correspondu naguère,

1. Gilles Marcotte, « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », *Voix et Images*, n° 42, printemps 1989, p. 413.
2. Isabelle Daunais, *Le Roman sans aventure*, *op. cit.*, p. 92.
3. *Ibid.*, p. 94.
4. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 2011, p. 440.

> mais dont on comprend que les Canadiens soient excédés probablement comme du plus irritant des poncifs : le monde des paysans, des bûcherons, des trappeurs, de la forêt sous la neige […]. Avouons-le : pour beaucoup d'entre nous, le Canada littéraire est cela et rien d'autre. L'incroyable succès de *Maria Chapdelaine* nous fixe depuis bientôt trente ans dans cette idée toute faite…
>
> *
>
> [Gabrielle Roy] est frêle et menue, mais sa mâchoire dure a dû apprendre à se serrer très fort quand elle était petite, la plus petite de huit enfants dans la maison du défricheur. Et se durcir encore plus tard, pour échapper au destin de Maria Chapdelaine[1].

D'une part, on admet que l'on est resté bloqué dans une vision du Canada conditionnée par le roman d'Hémon, ou en tout cas par la lecture dominante de son texte. De l'autre, on ne peut s'empêcher de faire référence à des poncifs, parfois au mépris de la justesse de l'information. Gabrielle Roy, comme le précise Raymonde Héroux, n'est pas fille de défricheur mais fille d'un inspecteur de la colonisation, et elle vient de l'Ouest du Canada, non du Québec. Elle est issue d'un milieu relativement aisé et anglophone, non pas d'un milieu populaire francophone. La référence à la famille nombreuse est une survivance de l'injonction à la maternité pour les pionnières. La conclusion est néanmoins la preuve d'un changement. Dans l'Entre-deux-guerres, le destin de Maria était présenté comme enviable, comme un exemple de beauté dans le sacrifice des femmes qui échappaient ainsi à la dissolution des mœurs et allaient peupler la patrie de nombreux enfants. En 1947, son sort ne semble plus aussi attirant et provoque « plutôt la compassion que l'admiration[2]».

Trois adaptations thétrales de *Maria Chapdelaine* voient le jour dans l'Entre-deux-guerres : celle de Damase Potvin et Alonzo Cinq-Mars en 1919, que nous avons déjà mentionnée ; celle de Loc Le Gouriadec alias Paul Gury en 1923 ; celle de Louis Mulligan, en anglais, en 1937. La pièce de Potvin et Cinq-Mars n'a vraisemblablement jamais été représentée, mais le texte a été publié dans *Le Terroir*[3], la revue régionaliste fondée par Potvin. Quant à l'adaptation de Mulligan, les archives de l'Université de Montréal n'en conservent pas le texte. La pièce fut jouée une seule fois, le 19 janvier 1937 à l'Auditorium High School de Montréal. Elle ne déclencha guère d'écho dans la presse.

L'adaptation de Loc Le Gouriadec est la plus jouée et qui fera couler le plus d'encre entre les éditions Grasset et la famille Hémon. En effet, la sœur de l'écrivain avait autorisé à la pièce à être jouée pour « quatre ou cinq représentations », « en stipulant que la pièce ne serait pas jouée ailleurs[4]» qu'à Montréal. Selon elle, la pièce a été très mal reçue : « La pièce a été sifflée à

1. André Rousseaux, « Un roman canadien », *Le Figaro*, 8 novembre 1947, puis Dominique Arban, « Si vous aviez le prix Goncourt », *Le Figaro*, 29 novembre 1947, cités dans DHV, p. 125-126.
2. DHV p. 126.
3. *Le Terroir*, du 1er mai au 1er septembre 1919.
4. Lettre de Marie Hémon à Daniel Halévy, le 30 avril 1924, p. 1. Archives de la médiathèque Alain-Gérard, Quimper.

Montréal. "Cabale", dit l'auteur. "On a eu tort d'autoriser ces représentations ", m'a dit M. Louvigny de Montigny[1]. » Pourtant, Le Gouriadec parvient à intercéder auprès de Grasset, qui sollicite l'appui de dramaturges reconnus pour persuader Marie Hémon : « J'ai été très étonnée en recevant, par le même courrier, votre lettre et celle de M. Brun qui m'écrit que de Curel, de Flers, Antoine conseillent d'accorder l'autorisation de jouer la pièce[2]. » Malgré l'opinion favorable de ces spécialistes, Marie Hémon n'est pas convaincue :

> Je n'ai aucune compétence en la matière, mais mon opinion est que les meilleures parties du roman sont supprimées dans la pièce, et cela presque forcément : la cueillette des bleuets, la mort de la mère Chapdelaine. Toute l'action se passe dans la maison des Chapdelaine et l'adaptation s'écarte parfois sensiblement du texte : ainsi Eutrope Gagnon et Lorenzo Surprenant, dans une querelle, en viennent aux mains, ce qui ne m'a pas beaucoup plu. […] Je crains que le public n'éprouve une impression de monotonie et que la pièce ne réussisse pas du tout[3].

Les éditions Grasset intenteront plus tard un procès à Loïc Le Gouriadec, l'accusant d'avoir touché des droits sur un texte ne lui appartenant pas.

Cette liste est forcément incomplète puisque, comme nous avons pu le voir dans le cas de James Oliver Curwood, les personnages de Louis Hémon peuvent être mentionnés dans toute histoire se passant autour du Lac-Saint-Jean. Il y faut également ajouter les productions radiophoniques, qui furent nombreuses et certainement pas toutes recensées. Alonzo Cinq-Mars, qui avait travaillé avec Damase Potvin sur une adaptation théâtrale, propose en 1935 un sketch radiophonique à Radio-Canada. Le résumé, transcrit par Audrey Freeman-Campbell, montre que l'auteur n'a pas abandonné son idéal terroiriste :

> Un soir après dîner, Esdras Chapdelaine vient voir sa sœur Maria et son beau-frère Eutrope. Les deux hommes causent ; ils ont entendu parler des nombreux cas de chômage dans les villes. Ils s'apitoient, mais eux sont de vrais continuateurs de Samuel Chapdelaine, et leur dignité de cultivateurs vaillants et d'hommes libres s'accommoderait mal d'avoir à vivre des secours, nécessairement insuffisants et temporaires, du Gouvernement. Pour eux, comme pour leurs ancêtres, le travail n'a jamais manqué, car ils n'ont pas abandonné la terre pour les trompeuses facilités d'autres métiers. S'ils ne sont jamais bien riches, du moins ils mangent à leur faim et sont toujours logés et vêtus chaudement. Ils ont conservé l'esprit de leurs pères, pour lesquels l'argent n'était pas l'idéal, parce que la véritable richesse était et sera toujours la terre.
>
> Pendant qu'Eutrope et Esdras devisent, arrive le vieil Ephrem Surprenant, porteur de nouvelles qui, pour d'aucuns, seraient mauvaises, mais où il entrevoit, lui, un espoir réconfortant. Lorenzo, ayant vendu sa terre à des Français, avait d'abord vécu heureux et prospère aux États-Unis avec sa femme et ses enfants. Il avait jadis annoncé à son oncle sa visite et celle des siens, puis avait cessé d'écrire. Après cinq ans de silence, une lettre de son fils aîné révèle à Ephrem que, longtemps chômeur, Lorenzo vient de mourir misérablement à l'hôpital. Ses fils

1. *Ibid.*, p. 2.
2. *Ibid.*. Il s'agit des dramaturges François de Curel (1854-1928) et Robert de Flers (1872-1927), ainsi que du comédien et metteur en scène André Antoine (1858-1943).
3. *Ibid.,* p. 2-3.

> aussi sont sans travail, et celui qui écrit demande à son oncle de lui trouver un emploi sur une ferme, en attendant de s'établir colon. S'il réussit, ses frères ne tarderont pas à le suivre. C'est ainsi que les tristes nouvelles deviennent bonnes pour le fidèle terrien Ephrem, car il n'y a pas de chômage pour les « habitants »[1].

En 1935, *Maria Chapdelaine* est toujours, au Québec, la porte-parole de valeurs antimodernes. Ce mythème est, encore aujourd'hui, l'un des plus tenaces.

L'étude chronologique du mythe permet d'analyser sa progression. Vivace dans les années 1920, décennie de publication de l'œuvre, le mythe devient ensuite de plus en plus diffus. Maria se transforme en un souvenir doux mais flou, et quand certains commentateurs se sentent obligés de reparler d'elle, cela peut donner lieu à des articles confus. Dans un article publié dans *La Nouvelle Lanterne* en 1933, René de Planhol se souvient :

> *Maria Chappedelaine* [*sic*] parut pour la première fois dans *Le Temps*, en 1913 [*sic*]. Un critique influent ou un éditeur aurait pu remarquer ce feuilleton ; mais personne n'y fit attention et il passa inaperçu. Son auteur, Louis Hémon, à qui la vie était dure, mourut pendant la guerre [*sic*] à quelque trente-cinq ans [*sic*], pauvre et complètement ignoré. Ce n'est qu'après la victoire que M. Daniel Haléon [*sic*] découvrit *Maria Chapdelaine* et fut assez avisé pour inaugurer la série des *Cahiers Verts* en publiant le roman de Louis Hémon. Depuis lors on a tiré, en français et en anglais, à plus d'un million d'exemplaires, ce chef-d'œuvre simple, émouvant et délicieux[2].

Grasset avait bien perçu l'enjeu des années d'après-guerre pour les éditeurs qui devaient, le plus rapidement possible, mettre en avant de nouveaux talents. Un chroniqueur de *L'Ère nouvelle* résume ainsi cette période clé dans l'histoire de l'édition française :

> Le moment est bon pour un éditeur, pourvu de quelque audace et de quelque flair. Les vieux littérateurs, chargés d'ans et de gloire, sont, si j'ose dire, au bout du rouleau. C'est à cette heure que se prennent – et se gardent – les positions nouvelles. Dans trois ans, dans quatre ans, cinq ans, tout sera bouclé encore une fois et pour au moins un quart de siècle[3].

Grasset avait trouvé le roman parfait : un auteur au destin tragique et un texte à l'apparence si lisse que tout pouvait lui aller. Les derniers mots du chroniqueur sont particulièrement adéquats pour *Maria Chapdelaine* : son destin était fixé pour un quart de siècle.

L'interprétation dominante à la publication l'est toujours, globalement reprise à l'étranger et perpétuée par la majorité des représentations iconographiques de l'œuvre. Le film de Duvivier, surtout, exagère de beaucoup la dimension catholique de l'œuvre. Des malentendus subsistent entre Français et Canadiens, soit au sujet d'une statue de Maria au chapelet que les Canadiens voulaient installer à Brest, soit à propos des hésitations canadiennes sur le roman. Les Français peinent à

1. Résumé du sketch radiophonique d'Alonzo Cinq-Mars, *M. et Mme Eutrope Gagnon*, diffusé en avril 1935 sur Radio-Canada, dans Georges Bouchard, *La Renaissance campagnarde*, Montréal, Albert Lévesque, 1935, p. 195-196 ; reproduit dans AFC, p. 278-279.
2. René de Planhol, « De Louis Hémon à Claude Le Marguet », *La Nouvelle Lanterne*, juin 1933, p. 351.
3. R. D. (probablement Raoul Davray), *L'Ère nouvelle*, 4 février 1922.

comprendre pourquoi les Canadiens s'offusquent d'être dépeints comme de braves bûcherons en chemise de laine à carreaux, habitant de beaux chalets de bois dans une campagne enneigée. D'ailleurs, dès 1925, des Canadiens mécontents offrent un voyage outre-Atlantique à Henry Bordeaux pour écrire un « contre-*Maria Chapdelaine* », afin de rétablir ce qui selon eux doit être rétabli :

> Celui qui disait de si belles choses, naguère, de l'ouvrage de Hémon, *Maria Chapdelaine*, n'en pense plus que du pire depuis que le Comité de Propagande française pour le Canada vient de lui offrir 75 000 francs d'avance, plus son voyage et ses frais payés au Canada, ainsi que Mademoiselle Paul-Henry Bordeaux, s'il voulait bien écrire aujourd'hui, tout le contraire de sa pensée[1].

Malgré ces quelques désaccords, c'est la période où le mythe s'ancre dans les esprits en France, où la déférence pour ce « livre à lire » grandit. Les mêmes commentaires surgissent toujours : comment Hémon a bien su dépeindre le peuple canadien-français, comment l'amour de la patrie y est fort, comment la morale y est belle et bonne. Et pour s'assurer une pérennité chez les lecteurs, quoi de mieux que de mettre le livre entre les mains de ceux qui ont toute leur existence devant eux ?

Un modèle scolaire de littérature romanesque

Bernard Grasset, qui veut élargir le lectorat de *Maria Chapdelaine*, vise bientôt le jeune public. Pour intéresser celui-ci, de nombreux concours littéraires sont créés. En 1922, la Ligue maritime française propose le sujet suivant : « La critique du fameux livre de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, envisagé au point de vue de l'expansion de la tradition française. » La revue *Idéale Jeunesse* propose à ses lecteurs, en mars 1922, de tenter d'obtenir le prix Jeanne d'Arc en réalisant une étude littéraire sur *Maria Chapdelaine*[2]. L'éditeur entreprend de toucher plus particulièrement le public scolaire :

> Il envoya des lettres circulaires aux directeurs de collèges, aux professeurs de lycées et collèges de jeunes filles, et aux directrices de ces mêmes écoles. Aux Présidents d'Associations d'anciens élèves, aux aumôniers des lycées, aux directeurs des Institutions catholiques il envoya un exemplaire de *Maria Chapdelaine* en hommage, « persuadé qu'après l'avoir lu » ils n'hésiteraient pas « à le recommander autour d'eux ». Il se recommanda auprès des inspecteurs scolaires de différentes Académies pour qu'ils recommandent son livre[3].

1. Ces quelques anecdotes sont recueillies dans DHV, p. 116-118.
2. Gabriel Boillat, « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », art. cit., p. 250.
3. *Ibid*.

Au début de 1923, Grasset lance son édition pour les écoles, première d'une longue lignée. Il demande aux Bibliothèques de la Famille de recommander le livre « aux mères soucieuses des lectures de leurs enfants ». Les éditions scolaires de *Maria Chapdelaine* se multiplient en France mais aussi en Allemagne, en Angleterre, aux États-Unis et au Canada. Pour avoir une idée juste de la présence d'Hémon dans le monde scolaire en France et au Québec, nous avons comparé différentes sources : manuels scolaires, anthologies, volumes à destination des enseignants[1], sujets de concours et d'examens, albums illustrés, versions abrégées et même quelques cahiers d'écoliers.

Nous avons consulté une centaine de manuels scolaires français, datant du milieu des années 1920 jusqu'aux années 1990. Nous n'avons pas souhaité nous limiter à la période de l'Entre-deux-guerres, car nous avions la volonté de faire un relevé à tendance exhaustive de la présence d'Hémon dans le monde scolaire. De fait, c'est entre les années 1930 et le début des années 1960 que l'écrivain et ses œuvres sont le plus cités et commentés.

La première apparition d'Hémon dans un volume sur la littérature date de 1923. Il est mentionné par Gustave Lanson dans le deuxième tome de son *Histoire illustrée de la littérature française,* dans la section sur les auteurs régionalistes. Le père de l'histoire littéraire en France n'en dit qu'une phrase lapidaire : « Gérard d'Houville a évoqué la Nouvelle-Orléans, et Louis Hémon, la vie des Canadiens français[2]. » Une note donne le titre de *Maria Chapdelaine*. En 1925, l'abbé Henri Brémond l'évoque dans la préface de son *Manuel illustré de la littérature catholique de 1870 à nos jours* :

> Il convient de donner, en passant, un souvenir […] à Louis Hémon enfin, sur la mémoire duquel *La Belle que voilà* n'aurait pas évidemment attiré aussi longuement l'attention que cette pure, que cette exquise *Maria Chapdelaine*, dont le succès mondial, favorisé sans doute par l'entraînante poussée d'un intelligent éditeur, n'en est pas moins tout mérité[3].

Ces ouvrages sont avant tout destinés à un public adulte. C'est en 1931 que le nom d'Hémon apparaît dans un manuel consacré à l'enseignement, à savoir l'appendice des *Morceaux choisis d'auteurs français* de Charles-Marie Des Granges.

Les manuels s'occupent d'abord, en général, de donner un éclairage biographique. Dans le cas d'Hémon, les erreurs sont fréquentes, et symptomatiques du traitement d'un auteur dont l'ultime roman était plus connu que lui-même. Des Granges dit que « Louis Hémon avait écrit *Maria Chapdelaine* au cœur même du Canada, à Péribarke [*sic*], près du Lac-Saint-Jean, où il passa dix-huit mois [*sic*][4]». Dans la réédition de son manuel, en 1938, Hémon est sorti de l'appendice et a

1. On trouvera, dans la bibliographie, la liste des manuels dans lesquels nous avons trouvé mention ou étude d'Hémon et son œuvre. En tout et pour tout, nous avons consulté environ cent cinquante manuels scolaires et anthologies (cent trente en France et une vingtaine au Québec).
2. Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française,* t. II, Paris et Londres, Hachette, 1923, p. 418.
3. Henri Brémond, *Manuel illustré de la littérature catholique de 1870 à nos jours*, Paris, Spes, 1925, p. 9-10.
4. Charles.-Marie Des Granges, *Morceaux choisis des auteurs français,* Paris, Hatier, 1931, p. 75-86 de l'appendice.

gagné le corps du texte, mais la notice reste inchangée malgré la parution récente de la thèse de McAndrew qui corrigeait ces approximations. D'autres auteurs de manuels l'assimilent à son personnage François Paradis : « En 1913, l'année même où il devait mourir, à trente-trois ans, après s'être perdu comme le héros de son roman dans une forêt canadienne, Louis Hémon publiait en feuilleton dans un journal *Maria Chapdelaine, récit du Canada français*[1]. » La période qu'il a vécue en Angleterre n'est pas bien connue du public et n'est que très rarement mentionnée. Quand elle l'est, c'est brièvement et avec une erreur notable : « Ce fils d'un universitaire français (1880-1913), après avoir vécu en Angleterre et perdu sa femme, s'était rendu, aux environs de 1910, au Canada où il fut accueilli chez un paysan, M. Bédard[2]. » Par le biais de la thèse d'Allan McAndrew, très contrôlée par la famille Hémon, l'idée que Hémon s'est marié et est devenu veuf circule. Parfois c'est en Angleterre, parfois c'est en France : « À la mort de sa femme, il abandonna ses études, sa famille, le monde où il avait grandi et où il vivait (son père était professeur de l'Université) ; après huit ans de vagabondage en Angleterre, il s'établit au Canada[3]. » L'histoire, pour incohérente qu'elle soit, était plus correcte que la naissance, hors mariage, d'un enfant dont la mère fut internée. C'est dans le volume de Lagarde et Michard que l'on trouve la biographie la plus fournie :

> Louis Hémon (1880-1913) naquit à Brest d'une famille d'universitaires bretons. Après une enfance assez solitaire, qui se réfugiait volontiers dans la lecture, il vint terminer ses études au lycée Louis le Grand puis il prépara sa licence en droit et devint un fervent apologiste des sports. Bien qu'il eût été reçu en 1901 à l'École Coloniale, il se refusa à « devenir fonctionnaire » et partagea dès lors sa vie entre les *voyages* et ses activités *littéraires*. Il séjourna longtemps à Londres et partit, en 1911, pour Montréal. Cordialement reçu aux bords du lac Saint-Jean, il composera là-bas, en hommage à la présence française, le livre auquel il devra la célébrité, la touchante histoire de cette *Maria Chapdelaine* qui, après avoir perdu son François Paradis, accepte, par fidélité au terroir, un mariage de raison. Mais l'écrivain, blessé dans un accident, succombait en 1913, à Champleau [*sic*] (Ontario). Toutes ses œuvres sont posthumes, tels *Colin-Maillard* (1924), *Battling Malone, pugiliste* (1925), etc[4].

Cette biographie est la seule qui mentionne la passion d'Hémon pour le sport. Elle a, de toute évidence, été construite grâce aux travaux de McAndrew. Dans la réédition de 1997, cette notice subsiste mais une nouveauté étrange s'y est glissée : « Il séjourna longtemps à Londres et partit, en 1911, pour le Canada où il fut bûcheron[5]. » Cette activité n'a pourtant pas été la principale d'Hémon au Canada… On y retrouve l'écho de l'éternel stéréotype français sur le Canadien.

---

1. Blanche Cognet, Marcelle Janet et Pierre Clarac, *Textes de lecture, d'explication, de diction, classe de 4e*, Librairie Eugène Belin, Paris, 1941, p. 29.
2. Louis Chaigne, *Notre littérature vivante. t. VI : XXe siècle*, Paris, Ligel, 1959, p. 121.
3. Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, v. II, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1952, p. 488.
4. André Lagarde et Laurent Michard, *Les Grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire, vol. XXe siècle,* Paris, Bordas, 1962, p. 137.
5. André Lagarde et Laurent Michard, *Les Grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire, vol. XXe siècle,* Paris, Bordas, 1997, p. 143.

L'histoire de la réception française de *Maria Chapdelaine* tient souvent une part plus grande dans les notices que la biographie de l'auteur lui-même. L'abbé Brémond raconte que le roman « passa d'abord inaperçu, quand il parut en feuilleton », mais que par la suite il a reçu un « accueil enthousiaste » et constitue la « gloire posthume[1]» de son auteur. On parle de « prodigieux succès[2]», d'un « vif et légitime succès de librairie[3]». On qualifie *Maria Chapdelaine* de « pur chef-d'œuvre, qui en laissait présager beaucoup d'autres[4]» et d'« immortel roman[5]». Seul Louis Chaigne fait une brève référence à la controverse de la réception québécoise de l'œuvre : « Un immense succès mit en vedette ce récit tout simple et tout sincère, qui fut cependant très discuté par les Canadiens[6]. » Lagarde et Michard rappellent que *Maria Chapdelaine* a fait l'objet de nombreuses traductions, et qu'un lac du Québec porte désormais le nom de Louis Hémon. Des Granges émet quant à lui une hypothèse pour expliquer la fortune du roman :

> Ce roman, publié en 1921, très classique d'intrigue et de style, charma les lecteurs, fatigués des récits sanglants de la guerre, par la simple histoire d'une jeune Canadienne de race française. Le succès en fut prodigieux[7].

Pour accompagner la biographie d'Hémon, les éditeurs de manuels incluent parfois des extraits de son œuvre. C'est néanmoins assez rare : sur la vingtaine de manuels de notre corpus qui mentionnent Hémon, seuls six font apparaître un extrait. Il s'agit, à deux exceptions près, de passages de *Maria Chapdelaine* : la veillée du nouvel an et l'annonce de la mort de François Paradis par Eutrope Gagnon[8] dans le Des Granges de 1931[9]; une scène de défrichement[10] dans l'ouvrage de Cognet, Janet et Clarac en 1941[11]; Maurice Rat[12] choisit le récit de Samuel, à la mort de Laura, et particulièrement l'anecdote relatant sa bravoure face à deux ours[13]; enfin, le passage des voix[14] est sélectionné par Marcel Braunschvig[15]. Seuls deux de ces extraits (la scène de

1. Henri Brémond, *Manuel illustré de la littérature catholique de 1870 à nos jours*, Paris, Spes, 1938, p. 133-134.
2. Joseph Bédier et Paul Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée, tome 2*, Paris, Larousse, 1935, p. 302.
3. Fernand Baldensperger, *La Littérature française entre les deux guerres, 1919-1939*, Marseille, Éditions Sagittaire, 1943, p. 31.
4. Maurice Morel, *Abrégé de l'histoire de la littérature français à l'usage des classes de lettres*, Librairie Fernand Nathan, 1936, p. 379.
5. Maurice Rat, *Auteurs français, classe de sixième*, Fernand Nathan, 1950, p. 264.
6. Louis Chaigne, *Notre Littérature vivante. Tome VI. XXe siècle*, *op. cit.*, p. 121.
7. Charles-Marie Des Granges, *Histoire de la littérature française des origines à nos jours,* Paris, Hatier, 1962, p. 1078.
8. MC, p. 108-109, de « Il entra, souhaita le bonsoir » à « le seul homme au monde qui comptât vraiment ».
9. Charles-Marie Des Granges, *Morceaux choisis des auteurs français*, Hatier, 1931, p. 75-86 de l'appendice [réédition en 1938, p. 1513-1524]. L'extrait n'a pas de titre.
10. MC, p. 43-45, de « Le père Chapdelaine, ses trois fils et son homme engagé » à « frôlait les souches et écrasait les jeunes aulnes ».
11. Blanche Cognet, Marcelle Janet et Pierre Clarac, *Textes de lecture, d'explication, de diction, classe de 4e*, Librairie Eugène Belin, Paris, 1941, p. 29-31. L'extrait est intitulé « Faire de la terre ».
12. Maurice Rat, *Auteurs français, classe de sixième*, Fernand Nathan, 1950, p. 74-77. L'extrait est intitulé : « Au Canada : la paysanne et les deux ours ».
13. MC, p. 186-188, de « C'était en septembre » à « il y avait de quoi lui briser le cœur ».
14. MC, p. 193-194, de « Comme Maria songeait aux merveilles lointaines des cités... » à « la paix, une grande paix...».
15. Marcel Braunschvig, *La Littérature française contemporaine étudiée dans les textes, de 1850 à nos jours,* Librairie Armand Colin, 1950, p. 166. L'extrait s'intitule « Les douceurs de la terre canadienne ».

défrichement et l'affrontement avec les ours) sont accompagnés d'illustrations, pratiquement identiques, représentant une maison de bois sous la neige : le côté exotique et dépaysant est mis en avant. Ces extraits, peu nombreux par rapport au nombre de notices, indiquent que les auteurs de manuels scolaires ne sont pas, comme le fut la critique, obnubilés par le passage des voix, mentionné une seule fois et sans commentaire. Ils ne sont pas non plus attachés aux seules scènes de la vie religieuse – la messe, la nuit de Noël, la veillée funèbre – qui étaient les plus citées dans la presse. Le temps modifie le mythe de *Maria Chapdelaine*, qui entre, dès les années 1930, dans une phase plus diffuse. Les extraits choisis dévoilent les multiples facettes du roman : l'amour, la famille, le travail, l'exotisme du pays boréal et l'attachement au pays de Québec.

Deux extraits d'autres textes que *Maria Chapdelaine* sont cités par deux autres manuels. En 1959, Georges Lombardy et André-Dominique Jolly éditent *Pages d'action,* un manuel de lectures à destination des élèves de C.E.P[1]. Ils y insèrent un passage de *Battling Malone* : la défaite de Patrick Malone contre Jean Serrurier. Ils l'intitulent « Deux hommes sur un ring », et l'introduisent d'un court paratexte :

> Le combat que vous allez vivre se déroule entre le Français Serrurier (en réalité, le mi-lourd Georges Carpentier) qui, très jeune, est déjà champion du monde, et l'Anglais Pat Battling Malone. Toute la valeur du Français est faite de cet art qu'il a d'esquiver les coups tout en en donnant et de gagner ainsi ses combats aux points, alors que l'Anglais, moins habile peut-être, frappe plus fort et peut de ce fait prétendre finir le combat avant la limite, par ce qu'on appelle un K. O[2].

À la suite de l'extrait, quelques notes de vocabulaire renseignent les lecteurs sur des termes spécifiques du combat de boxe, « la parade », les « gestes rythmiques » ou « les arrêts et les contres ». Néanmoins, il n'y a ni présentation de l'auteur ni étude de sa place dans la littérature sportive.

En 1962, outre la biographie conséquente qu'ils donnent, Lagarde et Michard citent la fin de la nouvelle *La Belle que voilà,* précédé d'une brève analyse :

> Moins solidement charpentées que son célèbre roman, mais délicates de lignes et d'accent, les nouvelles « londoniennes », écrites à une date difficile à déterminer, témoignent chez Louis Hémon d'une veine *plus secrète*, au charme attachant, particulièrement révélateur dans le récit qui donne son titre au recueil : *La Belle que voilà* (1923). - Deux vieux amis se retrouvent après des années, et l'un d'eux, Raquet, fait à son camarade l'aveu d'une *passion d'enfance* pour une petite fille disparue, Liette. Cette confidence échappe à la mièvrerie et à la banalité par son *accent* et sa simplicité, d'émotion vraie et de délicate poésie[3].

1. Le certificat d'études primaires, examen de la fin de scolarité élémentaire supprimé en 1989.
2. Georges Lombardy et André-Dominique Jolly, *Pages d'action. Lectures pour la classe de C.E.P*, Paris, Nathan, 1959, p. 109.
3. André Lagarde et Laurent Michard, *Les Grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire, vol. : XXe siècle, op. cit.*, p. 138. Les termes en italiques sont dans le texte original.

Cet extrait sera expurgé de la réédition de 1997, où ne subsistera que la notice biographique. C'est un signe supplémentaire de la désaffection progressive du public français à l'égard d'Hémon.

Deux des extraits présentés, consacrés aux plus jeunes (classes de sixième et de quatrième) sont accompagnés de notes et de questions à l'intention des élèves. Celles-ci révèlent un autre aspect intéressant de la présence de *Maria Chapdelaine* dans le monde scolaire : la question de la langue. Aux élèves de sixième, on fait le récit de l'affrontement qui oppose Laura à deux ours noirs venus semer le trouble dans le troupeau de brebis. Il est précédé de cette notice :

> C'est un fermier du *Canada* qui parle, et qui parle ce français d'autrefois, expressif et fleuri de vieux termes dialectaux, qu'apportèrent jadis avec eux les immigrants venus des provinces de la Saintonge, du Poitou, de la Touraine et de la Normandie[1].

Toutes les notes qui accompagnent l'extrait portent sur des questions de vocabulaire et de grammaire : les syntaxes populaires de « pour pas que » et « à cause que », les mots archaïques « s'égailler », « à la brunante », l'orthographe phonétique de « dret » ou « voleux ». L'éditeur fait l'éloge du vocabulaire paysan : « Le terme s'égailler, qui est excellent, est encore très employé dans le Poitou et dans l'Ouest[2]. » Il ajoute des questions après l'extrait :

> 1. Sujet et péripéties du récit.
> 2. Souligner la simplicité vivante du langage tenu par le fermier canadien.
> 3. Pourquoi Maria est-elle interdite devant le récit de son père ? Pourquoi sa mère – si douce – paraît-elle soudain presque méchante ?
> 4. Réflexions morales.
> Exercice : Carte du Canada et petite histoire du Canada français[3].

Quelles furent les réflexions morales des élèves, ou de leur guide, à l'issue de cette lecture ? Les cahiers d'écoliers étant rares dans les archives, nous devons nous contenter de les imaginer.

L'extrait destiné aux classes de quatrième portait sur « Faire de la terre ». Il est précédé d'un court chapeau d'introduction :

> [L'action du roman] se déroule au pays de Québec (quelles sont les raisons historiques qui permettent d'appeler cette région « le Canada français » ?)
> Après l'interminable hiver, les pluies chaudes et les beaux jours ensoleillés de mai triomphent enfin du gel accumulé. Le père Samuel Chapdelaine en profite pour défricher, avec ses trois fils aînés Esdras, Da'Bé, Tit'Bé et son « homme engagé » Edwige Légaré, les bois sauvages qui entourent sa ferme isolée et les transformer en champs labourables. Il *fait de la terre* : « C'était sa passion, à lui, une passion d'homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture[4]. »

Ces considérations à la fois historiques et géographiques s'accompagnent d'une question de langue, posée en note après l'expression « de suite » :

---

1. Maurice Rat, *Auteurs français, classe de sixième*, Fernand Nathan, 1950, p. 74. L'italique est dans le texte original.
2. *Ibid.*, p. 76.
3. *Ibid.*, p. 77.
4. Blanche Cognet, Marcelle Janet et Pierre Clarac, *Textes de lecture, d'explication, de diction, classe de 4e*, *op. cit.*, p. 29.

> Le français est encore la langue la plus répandue dans la région de Québec ; mais c'est un français assez déformé. Louis Hémon a fait passer dans son roman un grand nombre d'expressions canadiennes. Cet emploi de « de suite » est-il correct[1]?

Moins élogieux que dans le manuel précédent, le commentaire cible la correction de la langue populaire en prétendant qu'il s'agirait du « français déformé » du Québec. L'auteur oublie que ces expressions et cette syntaxe étaient – et pour certaines sont encore – très employées dans les campagnes et les milieux populaires français.

Si les cahiers d'écoliers sont rares dans les archives, ils n'en sont pas absents. Les collections du Musée de l'Éducation de Rouen en conservent quelques-uns, qui permettent d'ajouter ici quelques remarques. Ainsi, les instituteurs et institutrices recouraient à *Maria Chapdelaine* pour se fournir en sujets de dictée : à Mozé-sur-Seine, on s'entraînait sur un extrait intitulé « Le vent » en 1931 ; à Quillebeuf-sur-Seine, sur « La neige », en 1937 ; à Lillebonne, sur « Une tempête au Canada » en 1943 ; à Sainte-Austreberthe, sur « Les bûcherons » en 1955 ou sur « L'hiver canadien » en 1958 ; à l'externat de l'Assomption du Havre, sur « Jours d'hiver au Canada » en 1962 ; ou encore à Saint-Etienne-du-Rouvray, sur « Un repas au Canada » en 1975[2]. Enfin, la Grande dictée francophone du 30 mars 2022, organisée par le Rectorat de Paris dans le cadre de la Journée internationale de la francophonie, était un extrait de *Maria Chapdelaine*.

La classification obligatoire des manuels scolaires oblige les compilateurs à définir le genre du roman. *Maria Chapdelaine* oscille entre le roman de l'ailleurs et de l'ici : il peut renvoyer à un espace sauvage et inconnu – c'est alors un récit exotique ou d'aventure –, ou bien à l'univers familier d'un passé proche – c'est alors un roman du terroir. Le passage du temps ne change guère cette classification : jusqu'aux années 1950, le roman est alternativement présenté comme un roman rustique, un roman exotique ou simplement comme un roman du début du XXe siècle. À partir des années 1960, on parle parfois de roman d'aventure ou de roman d'apprentissage. Néanmoins, aucune catégorie ne domine nettement les autres. La multiplicité des facettes de *Maria Chapdelaine* s'impose.

Les qualificatifs qui reviennent le plus souvent dans les notices sont « simple » (« Jamais ouvrage ne fut plus simple[3]», « des âmes simples[4]», « beau de sa simplicité même[5]») et « vieille » (« vieille famille canadienne-française[6]», « vieille idylle classique[7]», « vieille France[8]»). L'alliance

1. *Ibid.*, p. 30, n. 4.
2. Cahiers d'écoliers conservés au Musée national de l'éducation (Rouen).
3. Charles-Marie Des Granges, *Morceaux choisis des auteurs français*, Paris, Hatier, 1931, p. 75.
4. Maurice Morel, *Abrégé de l'histoire de la littérature français à l'usage des classes de lettres*, Librairie Fernand Nathan, 1936, p. 380.
5. Henri Brémond, *Manuel de la Littérature catholique en France*, Spes, 1939, p. 133.
6. Charles-Marie Des Granges, *Morceaux choisis des auteurs français*, *op. cit.*, p. 75.
7. Henri Brémond, *Manuel de la Littérature catholique en France*, *op. cit.*, p. 133.
8. Léon Le Meur, *Panorama d'histoire de la littérature française,* Paris, l'École, 1962, p. 222.

des deux est révélatrice : ce qu'on glorifie, c'est la permanence des traditions dans cette « vieille famille » et la simplicité naïve de ses personnages, qui semblent peu concernés par la grande marche du monde. Néanmoins, on oppose souvent au qualificatif de « simple » des termes comme « profond » ou « pénétrant » : plusieurs compilateurs perçoivent que la surface lisse du roman renferme quelque chose de plus complexe. On qualifie le style de l'auteur de « classique », voire d'« antique » :

> Ce roman exotique est très remarquable [...] par la gravité antique des personnages […]. Ce caractère de gravité antique se fait sentir, par exemple, dans le dramatique passage où un ami de la famille Chapdelaine qui aime lui aussi Maria, mais d'un amour discret et effacé, vient annoncer la mort de François Paradis. On lui a offert une chaise, et il s'est assis, les yeux baissés. C'est le soir du jour du l'An et il n'a pas voulu laisser passer ce jour-là sans venir. Et puis « il avait des nouvelles qu'il voulait répéter[1]. »

Jean Calvet, prêtre, théologien et professeur de littérature, estime dans sa *Petite Histoire illustrée de la littérature française* que le mouvement littéraire en construction au début du XXe siècle est le « réalisme mystique » : « Ce nouveau réalisme est pénétré de sentiment religieux. La littérature de demain ne pourra pas ignorer Dieu[2]. » La dimension catholique de *Maria Chapdelaine*, exacerbée par la critique de l'Entre-deux-guerres, semble la destiner à figurer en bonne place dans les anthologies scolaires conçues par des ecclésiastiques. Pourtant, il n'y a pas de différence notable entre le traitement de l'œuvre dans les manuels laïcs et les manuels d'inspiration catholique. Dans ces derniers, Hémon cède aussi souvent la place à des auteurs plus connus, qui sont néanmoins souvent la cible de la morale, comme André Gide ou Marcel Proust. C'est pourtant bien dans les manuels catholiques que l'on trouve les signes les plus clairs de la persistance du mythe, par exemple sous la plume de l'abbé Brémond :

> Maria, la grande fille *pure comme neige*, au cœur si *droit*, restera dans toutes les mémoires. […] Louis Hémon nous apportait à travers l'Atlantique un souffle sauvage de la *vieille France*, rajeunie au contact du continent américain, mais toujours *fidèle à l'esprit des ancêtres*[3].

Hémon disparaît progressivement des manuels français au début des années 1960. Il ne se maintient pas plus longtemps dans les manuels catholiques, d'autant que les programmes de l'enseignement privé sous contrat s'alignent progressivement sur ceux de l'enseignement public dès le milieu du XXe siècle. La dernière mention du roman d'Hémon y figure en 1962, dans le *Panorama d'histoire de la littérature française* de Léon Le Meur. Pour les manuels laïcs, c'est dans le Lagarde et Michard de 1964 qu'Hémon est mentionné pour la dernière fois – si l'on excepte les rééditions de ce même manuel jusqu'en 1997, où la notice le concernant a été amputée de son

1. Maurice Morel, *Abrégé de l'histoire de la littérature français à l'usage des classes de lettres*, *op. cit.,* p. 380.
2. Jean Calvet, *Petite Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, J. de Gigord, 1932, p. 236. Calvet ne parle pas d'Hémon dans cet ouvrage : il s'arrête en 1920 et *Maria Chapdelaine* est publiée en France en 1921.
3. Henri Brémond, *Manuel de la Littérature catholique en France*, *op. cit.*, p. 133-134. C'est nous qui soulignons.

extrait de *La Belle que voilà*. C'est là la différence entre les *best-sellers*, livres au succès fulgurant mais bref, et les *steady-sellers* dont les ventes, mais aussi la renommée, durent dans le temps.

Malgré cette absence des manuels, les publications d'éditions scolaires et d'éditions adaptées de *Maria Chapdelaine* se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. En 1983, Brigitte Bloch-Tabet, artiste et autrice française, conçoit une adaptation pour la jeunesse aux éditions suisses de l'Agora, qui sera rééditée plusieurs fois avant les années 2000, notamment en 1996 par les éditions parisiennes de la Fontaine au Roy. L'illustration de couverture et les quelques illustrations intégrées au texte rattachent le roman à un univers d'aventures à l'esthétique presque médiévale[1]. Cette adaptation comporte des modifications variées : la phrase latine d'ouverture, « *Ite missa est* », est supprimée ; les nombres sont transcrits en chiffres ; les expressions dialectales ne sont pas définies, mais également supprimées, à l'instar de « son père » qui devient « père » ou de « icitte » qui devient « ici ». Nazaire Larouche ne conte plus des paraboles à sa belle-sœur, mais lui « formule [ses] demandes d'une manière détournée[2]». Le résultat est un appauvrissement global du texte, certes généralement fatal dans le cas d'une adaptation pour la jeunesse. La tonalité ironique de certains passages, difficilement perceptible pour un public jeune – la critique elle-même échoua souvent à la voir – est modifiée par l'autrice. Après la mort de François, Maria est dévastée par le deuil et le narrateur s'adresse directement à la Vierge Marie : comparons cet extrait dans les deux versions.

> Aviez-vous douté d'elle, mère du Galiléen ? Parce qu'elle vous avait huit jours auparavant supplié[e] par mille fois et que vous n'aviez répondu à sa prière qu'en vous figeant dans une immobilité vraiment divine pendant que s'accomplissait le destin, pensiez-vous qu'elle allait, elle, douter ou de votre pouvoir ou de votre bonté ? C'eût été mal la connaître. Comme elle vous avait demandé votre protection pour un homme, voici qu'elle vous demande votre pardon pour une âme, avec les mêmes mots, la même humilité, la même foi sans limites[3].
>
> *
>
> Aviez-vous douté d'elle, mère de Jésus ? Ce n'est pas parce que huit jours plus tôt vous êtes restée figée dans votre silence divin alors qu'elle vous avait supplié[e] par mille fois d'accorder votre grâce à l'objet de son amour qu'elle allait douter à présent de votre clémence. La foi de Maria est sans limite. Après vous avoir demandé votre protection pour un homme, voilà qu'elle vous demande votre pardon pour une âme avec les mêmes mots, la même ferveur et la même humilité[4].

La négation restrictive de « vous n'aviez répondu à sa prière qu'en vous figeant », l'adverbe dans « une immobilité vraiment divine » et le pronom « elle » placé en incise : tous ces éléments participent à la tonalité ironique du passage original. Le narrateur, contrairement à Maria, doute de

1. Voir illustration p. 125.
2. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, adaptation de Brigitte Bloch-Tabet, Genève, Éditions de l'Agora, 1983, p. 16.
3. MC, p. 119.
4. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, adaptation de Brigitte Bloch-Tabet, *op. cit.*, p. 75.

la divinité et juge son attitude. L'adaptatrice simplifie les choses en faisant du sous-entendu une accusation directe : « vous êtes restée figée dans votre silence divin ».

En 2020, Brigitte Faucard-Martinez, traductrice et adaptatrice de textes pour le français langue étrangère (FLE), a conçu une édition adaptée de *Maria Chapdelaine*[1]. Le texte y est certes raccourci, mais il n'est pas modifié. L'*Ite missa est*, les « icitte » et les « son père » sont conservés et expliqués en notes, ainsi que les autres termes dialectaux. Une biographie précise précède le roman, ainsi qu'une introduction qui montre que la première version du mythe est remise en cause :

> *Maria Chapdelaine* – sous-titré *Récit du Canada français* par son auteur – relate l'histoire d'amour d'une jeune fille au Québec, au début du XXe siècle. […] Le roman parle avec une grande véracité de la dureté de la vie et des valeurs traditionnelles à cette époque, au Québec : hivers longs, pauvreté, attachement à la terre, à la famille, à la religion.
>
> Considérée comme un grand classique canadien, cette œuvre, écrite dans un langage authentique, ne cesse d'étonner pour la simple raison qu'elle a été rédigée non pas par un Canadien mais par un Français. Tout cela est sûrement dû au fait que Louis Hémon, pendant son séjour dans la région de Péribonka, a vécu et travaillé dans les mêmes conditions que les habitants du lieu et a donc compris et pu décrire avec une réelle profondeur la rude existence de ces gens[2].

Les chapitres sont raccourcis sans modifier le déroulement de l'intrigue et les passages retirés sont signalés par des astérisques. La suppression de passages clés, comme l'entrevue avec le curé ou les voix mystérieuses, dégage le texte de son cadre religieux et en fait, comme annoncé dans l'introduction, une histoire d'amour. Les élèves sont invités, à la fin du livre, à répondre à des questions de lecture pour vérifier leur compréhension du texte et entrer dans son interprétation. Les deux dernières invitent à réfléchir sur le choix de Maria :

> i) Qu'est-ce qui change chez Maria après la mort de sa mère ? Que comprend-elle ?
> j) Quelle décision sur son avenir prend-elle à la fin du chapitre ? À votre avis, pourquoi[3]?

Les réponses des élèves à ces questions seront peut-être influencées par la dernière illustration du texte, où Maria arbore une expression si ennuyée que c'en est presque comique :

1. Il existe également des éditions jeunesse abrégées en anglais, en japonais, en allemand et en italien.
2. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, adaptation pour les FLE par Brigitte Faucard-Martinez, éditions CLE International, 2020, p. 3-4.
3. *Ibid.*, p. 64.

Ci-contre : illustration de Conrado Guisti pour Maria Chapdelaine*, adaptation Brigitte Faucard-Martinez, éditions CLE International, 2020, p. 59.*

Le personnage principal nous gratifie d'un « regard caméra » qui rend le lecteur témoin impuissant de son malheur. Eutrope, quant à lui, se focalise sur Maria : la différence de leurs sentiments est ainsi mise en valeur. L'interprétation que les adaptateurs font du choix final est claire : c'est un sacrifice.

C'est donc chez les élèves plus jeunes, au collège, que *Maria Chapdelaine* va continuer d'être utilisée par les enseignants français, d'une manière certes difficile à quantifier et certainement minime. En 1993, la revue *Lire au collège*, à destination des professeurs, propose « un classique à redécouvrir ». Michel Leroux, enseignant et rédacteur de plusieurs fascicules pour l'académie de Grenoble, présente le roman dans un article dont nous citons un large extrait, car il témoigne de la connaissance du mythe et de son évolution :

> S'il y a lieu, en effet, de reconnaître que l'ouvrage de Louis Hémon a pris la dimension d'un mythe, comme le soutient N[icole] Deschamps […], c'est parce que les personnages du roman sont la parfaite incarnation d'une foi de pionniers, intouchée par l'évolution historique et dont les points d'application sont simplement la terre et le ciel. […] Les paysans de L[ouis] Hémon […] ont pris au pied de la lettre la sentence fulminée par Jéhovah au sortir de l'Éden : ils gagnent leur pain à la sueur de leur front. […] Chacun, comme [Samuel Chapdelaine], vit dans une adhésion paisible à un ordre du monde naïvement chrétien. […] Ce serait pourtant une erreur que de se cantonner dans cette vision car il est certain que le mythe de *Maria Chapdelaine* a rayonné sur le monde entier, et qu'il a pour auteur un homme dont les préoccupations dépassent la littérature régionaliste. […] On retiendra un élément plus profond et qui explique que *Maria Chapdelaine* ait été traduite dans toutes les langues du monde : c'est que les paysans canadiens du Lac-Saint-Jean sont les seigneurs illettrés d'un monde d'une sauvage innocence ; il y établissent leur « règne », sans obéir à aucun « boss », faisant, selon leur expression, « de la terre » dont ils sont à la fois les princes et les esclaves. Et l'on sent bien que la religion elle-même est davantage un moyen qu'un modèle pour des gens qu'habite une passion élémentaire du Cosmos dont la mère Chapdelaine se fait parfois l'interprète inspirée[1].

1. Michel Leroux, « *Maria Chapdelaine* », *Lire au collège*, CRDP et CDDP de l'académie de Grenoble, n° 36, hiver 1993, p. 7-8.

La première thèse universitaire sur l'œuvre d'Hémon est celle d'Allan McAndrew, un étudiant canadien de Toronto, qui a obtenu une aide financière de son gouvernement pour travailler sur Hémon en Europe. Il est inscrit à la faculté des lettres de Paris, et sa thèse est placée sous la direction de l'historien de la littérature Fortunat Strowski[1]. McAndrew est allé brièvement à Londres pour rencontrer les éditeurs anglais qui publièrent Hémon et faire une revue de la presse britannique, et a passé le reste de son temps à Paris. En 1936, il publie sa thèse de doctorat, *Louis Hémon, sa vie et son œuvre,* en France et non au Canada. Son analyse littéraire a le mérite de s'appuyer sur tous les textes de l'auteur, même *Monsieur Ripois et la Némésis*, encore inédit en France. Il consacre un chapitre entier aux récits sportifs et à la philosophie qu'Hémon y déploie, ce qui avait été jusque là négligé par la critique[2]. Pourtant, son interprétation de cette philosophie n'est pas toujours convaincante. Il estime même que « la majorité de ces contes n'offrent aucun intérêt pour nous, tant la matière est plate et la composition inégale[3]». Il apprécie les textes surtout par rapport à leur structure, qu'il souhaite la plus linéaire et classique possible, avec des chapitres de taille égale, une introduction, un milieu et une fin. Mais l'écriture d'Hémon suit parfois le cours de sa pensée, et cela désarçonne le critique. Il n'aime pas non plus « l'invraisemblance choquante[4]» qui veut que le narrateur à la première personne de *600-chevaux. Récits des temps probables* trouve la mort à la fin du récit : tout ce qui sort du cadre lui déplaît.

McAndrew a écrit la partie biographique de son travail avec l'aide – et sous la surveillance – de la famille Hémon. Le résultat est hagiographique, semé de détails qui contribuent au mythe auctorial. On rappelle qu'enfant « il eut la scarlatine – maladie qui lui laissa l'oreille paresseuse » et on impose des conclusions trop faciles : « Il faut voir sans doute dans ce commencement de surdité la cause de l'accident qui devait, plus tard, enlever un maître écrivain à la France[5]. » On veut montrer qu'en Angleterre, il est resté « bon Français[6]» et même « très patriotique[7]». On rassure aussi l'élite bretonne : « Il adorait la Bretagne, nous a dit sa sœur », et « s'il avait vécu plus

1. Fortunat Strowski n'a pas, quant à lui, publié d'étude sur *Maria Chapdelaine*. Il mentionne le roman dans un article paru dans *Le Quotidien* le 19 mars 1935 et intitulé « Le Fiasco des littératures pacifistes » : « Les littératures pacifistes n'ont pas lieu d'être fières. Dans la plupart des grands pays d'Europe, elles ont été balayées, comme des arbres sans racine. […] Il aurait donc fallu […] une littérature pacifiste active, qui sût faire aimer la paix, non point parce qu'elle est absence de guerre, mais parce qu'elle crée des vertus, des activités, des héroïsmes, comme la guerre, mieux que la guerre. […] *Maria Chapdelaine* avait paru avant la guerre (ce me semble) en feuilleton dans *Le Temps*. En tout cas son premier succès avait été nul. Mais en 1921, l'œuvre de Louis Hémon fut imprimée en volume. Aussitôt ce fut la ruée du succès. C'est que, dans une atmosphère de paix, ce roman campait des personnages simplifiés, et tels que la littérature même des tranchées avait représenté le héros. Ils étaient exposés à des dangers analogues, ils subissaient la même discipline avec la même patience, la même puissance, le même héroïsme. »
2. Hormis, évidemment, les articles que Montherlant lui consacre.
3. MA, p. 110.
4. MA, p. 118.
5. MA, p. 15.
6. MA, p. 41.
7. MA, p. 107.

longtemps, il se peut qu'il eût écrit un roman sur les Bretons après s'être bien documenté[1]». Ces vœux pieux ne coûtent rien et plaisent à ceux qui les lisent. On corrige ceux qui osaient prétendre qu'Hémon n'était pas intéressé par la carrière coloniale. On explique qu'il n'était pas révolté contre l'appareil d'État, la bourgeoisie ou l'autorité, mais contre un individu en particulier : le fonctionnaire, pour qui il « n'avait que haine et mépris[2]». Et d'ailleurs, son « fond d'hérédité bretonne devait fatalement l'emporter sur l'état d'âme du révolté[3]».

Son histoire avec Lydia O'Kelly est évoquée en trois lignes et est associée à sa passion de l'Angleterre : « Il épousera une Britannique, sinon une Anglaise, Lydia O'Kelly, et sa fille Lydia Kathleen naît le 12 avril 1909. » McAndrew se contente de cette allusion, sans corriger ceux qui prétendent qu'Hémon était veuf, sans mentionner la maladie mentale de Lydia. Quant à l'absence de mariage entre Lydia et Louis, il est probable qu'il n'en a jamais été au courant. McAndrew, en manque de sources biographiques, trouve au sein des romans et des nouvelles les détails manquants dans la vie de l'auteur : la symbiose entre l'auteur et ses personnages le distrait complètement de la distance critique qu'Hémon instaure avec eux. De la même manière, il manque de voir l'ironie dans *Maria Chapdelaine* et émet un nouveau vœu pieu :

> Le respect très évident pour le catholicisme dans *Maria Chapdelaine* ne nous surprend pas : c'est là la discipline intérieure que Louis Hémon recherchait. L'a-t-il acceptée ? C'est très probable[4].

D'autres étudiants ont travaillé sur Louis Hémon sans publier leurs travaux, mais aucun n'est français : Helmut Seild réalise sa thèse à Prague (1928), Theresa Amprino à Turin (1933), Dominique Gauthier à Moncton (1940). La Canadienne Audrey Freeman-Campbell, qui soutient sa thèse en 1950, est néanmoins inscrite à l'Université Paris-Sorbonne.

Dans l'enseignement supérieur français, qui ne comporte pas de programme, il est plus difficile d'estimer la présence de l'auteur, mais elle semble avoir été assez faible[5]. Aucune de ses œuvres n'a jamais été, selon nos recherches, au programme de l'agrégation de lettres modernes. Le succès populaire a-t-il éloigné le monde universitaire d'une œuvre devenue lassante ? Les couches d'interprétation catholique ou régionaliste ont-elles découragé les chercheurs ? Plus simplement, et comme l'atteste la progressive disparition d'Hémon des manuels scolaires, il était redevenu un inconnu.

L'histoire de l'éducation, au Canada français, est une histoire de langue et de religion. En effet, jusqu'à la fondation de l'Université Laval à Québec en 1854, l'enseignement supérieur ne

1. MA, p. 31.
2. MA , p. 39.
3. MA, p. 126.
4. MA, p. 133.
5. Signalons tout de même que Bernard Duchatelet donna longtemps un cours sur *Maria Chapdelaine* à l'Université de Bretagne occidentale (Brest).

s'effectuait qu'en anglais, à l'Université McGill de Montréal. La première université francophone est donc créée dans le but de former une élite francophone sans que les étudiants aient besoin de s'expatrier. Du côté anglophone, le but est exactement le même : la minorité de langue anglaise et de confession protestante du Québec fait jouer le principe de dissidence – qui l'autorise à se démarquer des lois fédérales – pour obtenir des écoles de sa langue et de sa foi. Les anglo-protestants disposent donc d'écoles autonomes sur lesquelles ils ont tout pouvoir.

Du côté des franco-catholiques, les futurs instituteurs sont formés à Montréal, soit à l'École Normale Jacques-Cartier, soit à l'École Normale de Québec. Grâce à l'influence d'un « courant ultramontain » venu d'Europe, qui « préconise la supériorité des initiatives de l'Église sur le pouvoir gouvernemental dans les domaines sociaux, politiques et scolaires[1]», le clergé renforce sa mainmise sur le système éducatif québécois. Considérés comme naturellement aptes à l'éducation, les femmes et les religieux sont exemptés des épreuves des futurs instituteurs. Cette mesure entraîne la féminisation du métier, sa précarisation et sa cléricalisation :

> N'étant pas soumis à ces examens, de nombreux ecclésiastiques (certains venus de France) pouvaient enseigner au Québec même s'ils ne possédaient pas les préalables. Une telle échappatoire permit d'augmenter, vers la fin du XIXe siècle, la représentation des religieux dans le corps professoral, notamment au palier primaire, et par le fait même le contrôle et la prise en charge du système éducatif par les autorités ecclésiastiques. Ne représentant qu'environ cinq pour cent des instituteurs au début du XIXe siècle, les membres issus du clergé occupent plus d'un tiers des postes au sein du corps enseignant à l'aube du XXe siècle[2].

Le pouvoir politique a donc, jusqu'en 1960, un rôle mineur dans l'éducation au Québec. Il se borne à l'administratif. La gestion et la direction sont les prérogatives du clergé. En 1897, le Parti libéral fraîchement élu tente de nommer un ministre de l'Instruction publique, dont le rôle serait de sélectionner les manuels scolaires et de choisir les inspecteurs d'écoles : le Conseil législatif l'en empêche. Celui-ci est contrôlé, à l'époque, par le Parti conservateur, lui-même aiguillé par les ecclésiastiques. Ils refusent la création de ce poste de ministre, y voyant un dangereux premier pas vers l'école laïque. Le Parti libéral, sous la pression des ultramontains, du clergé québécois et même du Pape, renonce à ce nouveau ministère. De même, l'instauration de l'école obligatoire sera retardée pendant un demi-siècle par les religieux, qui céderont finalement en 1943. Même destin pour l'uniformisation et la gratuité des manuels scolaires, dont l'édition était d'abord la prérogative des Frères du Sacré-Cœur.

La présence de *Maria Chapdelaine* dans les manuels et programmes scolaires québécois soulève d'autres questions que celles concernant l'analyse du roman ou la connaissance de son

1. Richard Leclerc, *Histoire de l'éducation au Québec*, Sillery (Québec), éd. Richard Leclerc, 1989, p. 45.
2. *Ibid.*, p. 46.

auteur. C'est ce que démontre Karine Cellard dans son ouvrage *Leçons de littérature*[1]. Louis Hémon étant français, sa place n'est d'abord pas acquise au sein de la littérature québécoise car les manuels scolaires se donnent pour mission mettre en valeur la littérature nationale :

> Le présent manuel est riche d'extraits puisés dans nos meilleurs auteurs et d'illustrations portant un caractère national ; nous avons désiré par là témoigner notre vif désir que l'enseignement même de la langue devienne une leçon de patriotisme en développant l'amour de la patrie canadienne[2].

Avant *L'Histoire de la littérature canadienne-française* de Camille Roy en 1930, les auteurs canadiens-français représentent environ un tiers des auteurs cités dans les manuels scolaires, contre deux tiers de Français. Après 1930, on observe une évolution et un rejet des écrivains français. Émile Chartier, prêtre et vice-recteur de l'Université de Montréal, donne de la « littérature canadienne-française » une définition souvent reprise par les auteurs de manuels :

> Par littérature canadienne-française, on doit entendre l'ensemble des ouvrages écrits par des Canadiens français de naissance ou d'adoption, où s'expriment des idées portant sur des sujets canadiens ou étrangers, mais parés d'images et de sentiment canadiens-français[3].

Dès 1925, les Sœurs de Sainte-Anne expriment ainsi leur méfiance vis-à-vis d'Hémon, et abordent *Maria Chapdelaine* de façon superficielle. « Louis Hémon est un écrivain de France et non de chez nous[4]», justifient-elles. Malgré tout, sœur Marie-Élise, la rédactrice principale de ce manuel, souhaite réhabiliter Louis Hémon, vu comme un mécréant par une partie des Québécois, en expliquant qu'il écrivait surtout « le dimanche, de retour de la messe » et qu'il repose « dans le cimetière catholique de Chapleau[5]».

Quelle est donc la place générale de *Maria Chapdelaine* dans les manuels québécois ? Si Karine Cellard estime que le roman d'Hémon est une « œuvre capitale[6]» pour le Canada français, ce n'est pas ce que montrent les relevés les plus anciens. Selon l'étude de Monique Lebrun[7], Hémon ne fait pas partie des vingt-quatre auteurs français les plus cités dans les manuels canadiens-français entre 1900 et 1950. Pourtant, les thèmes les plus fréquemment mobilisés dans ces ouvrages (patrie, famille, nature) auraient tout à fait permis d'insérer des extraits de *Maria Chapdelaine*. Il s'agit sans doute de la persistance de l'écho de la double réception de *Maria Chapdelaine* au Québec : le roman était regardé avec suspicion par ceux qui trouvaient pénible qu'un Français peu assidu à la

1. Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2011.
2. Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame, *Cours de langue française,* Montréal, Beauchemin, 1913, p. VI.
3. Cette citation est notamment reprise dans le manuel des Sœurs de Sainte-Anne, *Histoire des littératures française et canadienne,* édition refondue et mise à jour, Lachine, Procure des Missions des Sœurs, 1944, p. 319.
4. Sœurs de Sainte-Anne, *Précis d'histoire littéraire*, 1925, p. 305.
5. Sœurs de Sainte-Anne, *Précis d'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 305.
6. Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 131.
7. Monique Lebrun, « Un florilège moralisateur et nationaliste : le canon des études littéraires selon les manuels des communautés religieuses québécoises », *Études d'histoire religieuse*, vol. 71, 2005, p. 33-50.

messe prétende écrire un « récit du Canada français ». Le roman, de manière générale, est un genre très surveillé dans les manuels québécois du début du XXe siècle, car trop susceptible de détourner les jeunes lecteurs du droit chemin. On leur préfère la poésie, l'histoire ou l'éloquence religieuse. Comme la morale est le premier critère dans le choix des extraits, on met le lecteur en garde :

> Cependant, nous tenons à prémunir nos élèves contre certains [...] auteurs dont nous n'entendons nullement, par ces citations, recommander la lecture. Si Voltaire, J.-J. Rousseau, V. Hugot (sic), G. Sand et quelques autres ont habilement manié la langue française, par contre, leurs ouvrages, pour la plupart impies et immoraux, ne sont pas ceux qu'une femme puisse lire sans danger[1].

Dans sa préface à *Colin-Maillard*, Jacques Ferron se remémore l'un de ses manuels de collégien :

> Dans Sagehomme [un manuel scolaire] qui faisait autorité au collège et que nos directeurs, assez ignares, devaient consulter avant de nous permettre telle et telle lecture, ses livres avaient toutes les cotes, du TB au TM en passant par le D – D pour dangereux[2].

Le professeur Georges Sagehomme est un jésuite belge et a notamment conçu un *Répertoire alphabétique* d'auteurs, réédité de nombreuses fois dans l'Entre-deux-guerres. Publié pour la première fois en 1929, il recense plus de vingt-sept mille romans et pièces de théâtre. Il sera enrichi à chacune de ses rééditions, jusqu'à comprendre soixante-dix mille ouvrages en 1966. Cette somme bibliographique était très utilisée dans les écoles québécoises. Chaque ouvrage est noté du point de vue moral, avec un code de lettres :

TB	Tous lecteurs.
B	Adultes, et généralement à partir de 18 ans.
B'	Exigent formation morale, intellectuelle et religieuse suffisante.
D	Appellent de sérieuses réserves.
M	Œuvres nocives à rejeter.
I	Index [œuvres mises à l'*Index*, nouveauté de l'édition de 1966][3].

Une autre nouveauté de cette édition est la présence d'un astérisque à côté du sigle : il doit désigner « soit un ouvrage d'une plus grande valeur littéraire, soit le plus caractéristique de la manière de son auteur[4]». On se doute bien duquel il s'agit dans le cas de Louis Hémon. Voici comme ses œuvres sont notées en 1966 :

B'	Battling Malone.
B	La Belle que voilà.
B'	Colin-Maillard.
D	Lizzie Blakeston.
B*	Maria Chapdelaine.
D	M. Ripois et la Némésis[5].

1. Sœurs de la congrégation de Notre-Dame, *Cours de langue française*, *op. cit.*, p V et VI.
2. Louis Hémon, *Colin-Maillard*, préface de Jacques Ferron, Montréal, Éditions du Jour, coll. Répertoire québécois, 1972, p. iv.
3. Georges Sagehomme, *Répertoire alphabétique de 16700 auteurs,* 10e édition entièrement refondue par le chanoine. A. Donot, [Bruxelles], Casterman, 1966, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 11.
5. *Ibid.*, p. 352.

Sans surprise, *Monsieur Ripois* et ses aventures amoureuses ainsi que *Lizzie Blakeston* et son suicide d'enfant sont écartés des ouvrages bons à lire. La portée politique de *Colin-Maillard*, pourtant très forte, paraît moins subversive aux yeux de Sagehomme qui se concentre sur la moralité religieuse.

Il faut attendre la fin des années 1950 pour que Louis Hémon soit abordé dans les manuels québécois. Dans *La Littérature canadienne-française* (1957), Samuel Baillargeon le présente même comme l'élément déclencheur de la littérature québécoise, le « découvreur de la formule » :

> Hémon a passé à peu près dix-huit mois au Canada, dans le but d'étudier nos mœurs. Il est allé à La Tuque, aux Éboulements, puis a séjourné à Péribonka, comme garçon de ferme, chez Samuel Bédard. Après avoir rédigé ses notes, à Roberval, il se dirigeait vraisemblablement vers l'Ouest canadien quand il fut tué à Chapleau, Ontario, dans un accident de chemin de fer.
>
> Nous savons peu de choses de son *caractère*. Ceux qui l'ont connu à Péribonka ou à Roberval le dépeignent comme *indépendant* et distant, *méditatif* et peu loquace ; ce comportement singulier s'explique en partie par sa surdité. Il montrait un goût prononcé pour la vie d'aventure et de grand air, qu'il tenait peut-être de ses aptitudes sportives de jeunesse[1].

Cette biographie succincte se fonde visiblement sur l'étude de McAndrew qui faisait encore autorité, et peut-être sur celle d'Audrey Freeman-Campbell, parue en 1950. L'analyse de *Maria Chapdelaine* est plus intéressante, car elle montre l'évolution du mythe que l'on commence tout juste à remettre en question. L'auteur fait d'abord une mise au point sur la problématique centrale de la réception primaire du roman au Québec, à savoir l'image du pays : « Hémon a voulu esquisser un tableau de la *vie* des colons du Lac-Saint-Jean ; il n'a pas cru décrire ainsi *toute* la tradition paysanne canadienne-française, mais il a pensé en donner un *exemple assez représentatif* [2]. » L'auteur poursuit avec une brève analyse de la scène de la cueillette des bleuets, et conclut :

> *Maria Chapdelaine* est un chef-d'œuvre ; il prend place dans la littérature canadienne française, parce que sa formule a servi d'exemple. Tous les éléments (vie des habitants, problèmes sociaux, données historiques…) déjà en suspens dans la littérature du pays se sont cristallisés autour de cette formule[3].

Exclu par les premiers compilateurs pendant plus de quarante ans, Hémon revient dans les manuels scolaires québécois avec un statut de choix, celui du précurseur de toute une littérature.

La Révolution tranquille aidant, Hémon est redécouvert au Québec. *Maria Chapdelaine*, que l'on avait cru conservatrice, est relue à l'aune des bouleversements sociaux et de la définition à la fois ferme et mouvante d'une identité québécoise. Dans leur *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes* (1968), Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent reviennent sur un pan de la réception de ce roman :

---

1. Samuel Baillargeon, *La Littérature canadienne-française*, Montréal et Paris, Fides, 1957, p. 265.
2. *Ibid*., p. 266.
3. *Ibid*., p. 270.

> Il est compréhensible que le grand public (et même souvent le public cultivé), peu au fait de la chose canadienne, ait interprété ce roman comme la peinture exacte des conditions de vie de l'ensemble du Canada français. Ce phénomène para-littéraire, dont Louis Hémon aurait sans doute été le premier à s'étonner, reste indépendant de la valeur de l'œuvre. […] Tous [les] personnages sont foncièrement bons, sympathiques. Certains critiques les trouvent même trop parfaits, alors que d'autres leur reprochent leur excessive ignorance, leur résignation fataliste. De telles considérations, qui portent sur les personnages fictifs des jugements moraux, sont étrangères à la littérature[1].

Cette prise de recul par rapport à la réception primaire dénote l'évolution du mythe. Dans la lignée de Baillargeon, on estime que « Louis Hémon a donné à nos romanciers une leçon de réalisme. Il a mis fin chez nous à la tradition du roman champêtre, idyllique[2]. » Celui que l'on avait posé, au départ, comme le chantre du régionalisme, serait finalement son fossoyeur. De fait, les études de texte se situent sous un angle tout différent. Le premier extrait est le rêve éveillé de Maria devant le feu, et est commenté ainsi : « *Maria Chapdelaine* se situe dans la riche et belle tradition des *romans classiques* : *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *Atala*, *Adolphe*, *Dominique*. Ce sont des œuvres courtes qui racontent avec une grande simplicité une histoire d'amour, généralement malheureuse[3]. » Le second relate la mort de François, et est accompagné de ceci : « Relisez donc ce texte, c'est un très beau poème de l'amour et de la mort. Tout se passe entre Eutrope, messager de la Mort, et Maria, martyre de l'Amour[4]. » Le vocabulaire est bien grandiloquent pour la maison des Chapdelaine, mais l'idée est claire : *Maria Chapdelaine* est présenté comme un roman d'amour, dans la lignée des plus classiques d'entre eux.

La dimension sociologique de l'œuvre n'est pas évacuée par tous les manuels, car certains se donnent justement la sociologie comme angle d'attaque : c'est le cas de l'ouvrage de Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau, *Littérature et société canadiennes-françaises* (1964) qui mentionnent *Maria Chapdelaine* dans un chapitre intitulé « Les milieux sociaux dans le roman. Commentaire. Aliénation culturelle et roman canadien » :

> La nature des choses force le dominé, face au dominant, à se définir comme minorité, à adopter une idéologie de survivance nationale et finalement à survaloriser et à sacraliser sa société et sa culture. Ce n'est plus, finalement, à la réalité que s'intéressent idéologues et romanciers à thèse mais à l'image qu'ils se sont construite de cette société ; c'est à une société idéale plutôt qu'aux individus réels ou même à leurs personnages qu'ils s'intéressent. C'est pourquoi dans leurs schémas et dans leurs romans on ne retrouve ni les Canadiens, ni leur milieu, ni la nature. Tout est faux et déformé. Et, si par hasard, un romancier observe et rend bien cette réalité sociale, on se voile la face de honte. C'est le cas de Louis Hémon. On s'accorde maintenant pour dire que, dans *Maria Chapdelaine*, les personnages, le milieu social et la nature sont bien observés et bien décrits. [Gilles] Marcotte et

1. Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, p. 344.
2. *Ibid*., p. 346.
3. *Ibid*., p. 348.
4. *Ibid*., p. 352.

> [Monique] Bosco [deux chercheurs en littérature] s'entendent pour dire qu'avec ce roman la tendresse et l'amour apparaissent dans le roman canadien. Et pourtant, lors de sa parution, une bonne partie de la critique et du public lecteur jette de hauts cris et accuse l'auteur de caricaturer les *habitants*. On a affaire ici à une partie de la société – la plus instruite – qui ne veut plus se regarder, qui n'éprouve que du dégoût et de la honte pour elle-même. Déjà, il y a cinquante ans ! N'est-ce pas là une forme poussée d'aliénation ? L'homme et la société deviennent tellement étrangers à eux-mêmes qu'ils ne peuvent se reconnaître quand on leur présente un miroir. Le regard de mépris que l'Autre porte sur eux les rend insupportables à eux-mêmes[1].

Les auteurs estiment ainsi que *Maria Chapdelaine* est l'expression d'un peuple dans lequel la majorité des Québécois du début du XXe siècle, colonisés et aliénés par « l'Autre », c'est-à-dire l'Anglais, ne se reconnaissaient plus. Ce retour du politique dans l'interprétation du roman d'Hémon est caractéristique de la période de la Révolution tranquille, qui aboutira à la déconstruction du mythe.

La fin des années 1960 voit la publication de trois autres manuels qui étudient Hémon et son œuvre dans des termes plus généralistes : le *Manuel de littérature canadienne-française* de Roger Duhamel (1967), le *Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial* du père Paul Gay (1969) et l'*Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré (1969). Ces trois publications ont néanmoins peu de succès malgré l'expansion du marché due à un accroissement démographique. En effet, un désaveu général du manuel scolaire freine leur diffusion : « Dans la foulée de Mai 1968, les manuels seront bientôt associés à la domination sournoise de l'idéologie bourgeoise et de sa morale répressive, ainsi qu'à un conservatisme institutionnel dont les disciplines des sciences humaines, en particulier, chercheront par tous les moyens à se distancer[2]. »

Les années 1980 marquent un tournant dans la littérature québécoise : les écrivains ne se situent plus dans une perspective unique de littérature nationale, de fondation d'une identité sur une culture commune. En effet, la mondialisation et l'ouverture des frontières font perdre aux problématiques identitaires l'urgence qu'elles avaient au début du XXe siècle. Les écrivains ne se sentent, selon les mots de Michel Biron, « nul devoir face à l'avenir et nulle dette face au passé[3]». Néanmoins, l'institution scolaire vit de cette distinction entre littératures, et ne prend pas immédiatement ce nouveau virage. En revanche, « les rédacteurs [de manuels] des années 1990 problématisent l'histoire littéraire en la faisant voir comme un espace en partage, pris en charge par différentes sensibilités dont les rapports structuraux forment l'épine dorsale de la vulgate. Il ne

1. Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau, *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 147-148.
2. Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 210.
3. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 533.

s'agit plus en somme de formuler un canon d'auteurs singuliers (Hémon, Gabrielle Roy, Saint-Denys Garneau, Miron, etc.), mais plutôt d'établir une succession de tensions qui reconfigurent à leur manière l'objet littéraire québécois (le conflit entre régionalistes et exotiques auquel succède le roman de la ville, les poètes de la solitude préfigurant la génération de l'Hexagone, etc.)[1]. » Ainsi, dans l'*Anthologie de la littérature québécoise* de Michel Laurin (1996), très utilisée toujours aujourd'hui au niveau collégial[2], Hémon est mis en perspective d'autres auteurs : « Prouvez que Lionel Groulx, Félix-Antoine Savard et Louis Hémon véhiculent la même pensée, les deux derniers constituant une illustration métaphorique du premier[3]. » Les deux auteurs cités font partie de ce « courant agriculturiste » d'où est née « une implacable contestation du terroir » :

> La fidélité au passé et l'idéalisation de la vie paysanne font place à un triste constat : agriculture et misère sont si intimement liées que la ville se fait la convergence de tous les espoirs. En signant l'échec du rêve agriculturiste en même temps qu'ils écrivent l'épilogue des romans de la terre, tous ces romans annoncent l'effervescence qui va bientôt faire basculer la vieille littérature nationale[4].

Ce manuel propose d'ailleurs une analyse guidée du passage des voix, pour mettre en valeur le double discours d'Hémon en se demandant notamment ce qui « sur le plan narratif permet une double interprétation de ce texte[5]».

Dans l'enseignement supérieur, c'est au Québec qu'il faut chercher la fortune critique de Louis Hémon, grâce notamment à l'impulsion de Nicole Deschamps et de son cours sur le mythe de Maria Chapdelaine à l'Université de Montréal. Plusieurs étudiants travailleront à des mémoires et thèses sous sa direction. Raymonde Héroux et Normand Villeneuve deviendront d'ailleurs les co-rédacteurs du *Mythe de Maria Chapdelaine*, ouvrage majeur qui synthétise leurs productions. Il faut ajouter à cela le travail de Marcel Parenteau sur *L'Action française*[6], le premier établissement du texte de *Maria Chapdelaine* par Raymond Paul[7] et en parallèle l'analyse de l'évolution des éditions du roman par Normand Cormier[8], et enfin l'un des premiers travaux sur la réception

1. Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 330.
2. Au Québec, le collège ou niveau collégial est constitué de deux années après le lycée et avant l'université, alors que les étudiants ont généralement entre 17 et 19 ans.
3. Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1996, p. 86.
4. *Ibid*., p. 48.
5. *Ibid*., p. 50.
6. Marcel Parenteau, *L'Action française et Maria Chapdelaine*, compte-rendu de recherches pour Nicole Deschamps, Université de Montréal, mai 1969.
7. Raymond Paul, *Établissement du texte de* Maria Chapdelaine *(à partir du feuilleton publié dans* Le Temps*)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1973.
8. Normand Cormier, *Maria Chapdelaine. Évolution de l'édition, 1913-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1980.

internationale et l'analyse linguistique des traductions en espagnol de *Maria Chapdelaine* par Diane Desrosiers-Descheneau[1].

Le relevé de la présence d'Hémon dans les manuels scolaires québécois montre l'exact inverse de celui dans les manuels français : une absence presque totale avant les années 1960, jusqu'à une réappropriation de l'écrivain par les Québécois. Comme l'exprime Jacques Ferron, « Hémon, en renonçant aux avantages de la citoyenneté française, était devenu un Français neutre comme nous. Son œuvre nous appartient[2]. » D'ailleurs, Louis Hémon et *Maria Chapdelaine* sont encore présents dans l'enseignement au Québec, et notamment au programme de l'épreuve de français. Cet examen du Diplôme d'études collégiales, que les élèves passent à l'âge de dix-huit ans, est une dissertation, le plus souvent de littérature comparée, où les élèves sont invités à réfléchir à partir de plusieurs textes. De manière générale, la littérature française tient une bonne place dans ces sujets, avec la présence récurrente de Molière, Victor Hugo, Simone de Beauvoir ou Annie Ernaux. *Maria Chapdelaine* était l'un des sujets proposés le 13 mai 1998 et le 14 mai 2014 :

> Peut-on affirmer que, dans ces extraits de *Maria Chapdelaine* et du *Survenant*, les auteurs valorisent l'attachement à la terre ?
>
> Textes : un extrait de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (Les Éditions du CEC, 1997, p. 59-61) et un extrait du *Survenant* de Germaine Guèvremont (BQ, 1990, p. 190-192).
>
> *
>
> Est-il juste d'affirmer que, dans les extraits des romans *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, la perte d'un être cher est présentée de la même façon ?
>
> Textes : Un extrait du roman *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard (Montréal, Fidès, 1992, collection Bibliothèque québécoise, p. 60-65) et un extrait du roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (Montréal, Groupe Modulo, 2005, collection Bibliothèque La lignée, p. 118-120)[3].

Le premier extrait est la discussion entre Lorenzo Surprenant et Laura Chapdelaine, qui défendent chacun un point de vue opposé : il veut encourager les habitants à partir pour la ville ; elle souhaite rester dans les « vieilles paroisses ». C'est un sujet classique pour *Maria Chapdelaine*, qui met en valeur la transition entre ruralité et urbanité dans le peuplement du Québec. Le second sujet concerne la mort de François Paradis et la détresse de Maria. Il est intéressant que l'autre texte soit *Menaud, maître-draveur* : les deux romans ont un lien direct d'inspiration, Félix-Antoine Savard citant plusieurs fois le roman d'Hémon et notamment le passage des voix. Mais les deux textes

1. Diane Desrosiers-Descheneau, *Maria Chapdelaine en espagnol*, mémoire de maîtrise sous la direction de Nicole Deschamps, Université de Montréal, avril 1972.
2. Jacques Ferron, dans la préface de Louis Hémon, *Colin-Maillard*, Éditions du Jour, 1972, p. xv.
3. Annales à consulter sur le site du Ministère de l'Éducation du Québec : http://www.education.gouv.qc.ca/references/tx-solrtyperecherchepublicationtx-solrpublicationnouveaute/resultats-de-la-recherche/detail/article/epreuve-uniforme-de-francais-langue-denseignement-et-litterature-au-collegial-sujets-de-redactio/

entretiennent des rapports plus profonds, comme le montre Isabelle Daunais : « On a tendance à faire des "voix" qu'entend Menaud le grand lien qui unit les deux romans, mais il s'agit d'un lien superficiel et surtout secondaire. Le véritable lien, c'est la mort du jeune héros, dans laquelle Savard pouvait trouver la gravité qu'aucune autre œuvre d'ici lui offrait[1]. » Nous avons pu échanger avec plusieurs professeurs québécois au sujet de la place qu'ils accordent au roman d'Hémon dans leur enseignement. Voici, par exemple, le témoignage de Gabriel Marcoux-Chabot, enseignant au collège :

> Dans mon cours qui porte sur la littérature québécoise, j'accorde toujours une place à *Maria Chapdelaine*. Je ne donne pas l'œuvre à lire, mais je montre à quel point le texte était en adéquation avec l'état d'esprit de l'élite canadienne française de l'époque et je souligne l'impact que le roman a eu par la suite sur la littérature et la culture québécoises, notamment à travers l'intertextualité que l'on retrouve dans : 1. *Menaud, maître-draveur*, de Félix-Antoine Savard (1937) ; 2. *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, de Gabrielle Gourdeau (1992) ; 3. *Aria de laine*, poèmes découpés dans Maria Chapdelaine, de MEB (2017). Je mentionne bien sûr au passage les multiples adaptations cinématographiques et les suites livresques.

Ce que Gabriel Marcoux-Chabot exprime en écrivant que « le texte était en adéquation avec l'état d'esprit de l'élite canadienne française de l'époque » n'est pas une vision de Louis Hémon comme représentant de l'élite, mais bien le fait que cette élite utilisa le roman comme un outil « qui fait du colon saguenayen un homme de mémoire, un symbole d'enracinement et de continuité[2]».

Sylvain Brehm estime que l'on peut se demander « si une œuvre comme *Maria Chapdelaine* est enseignée en raison de sa classicité ou, au contraire, si elle demeure classique parce qu'on l'enseigne encore[3]». De fait, malgré une baisse de notoriété due à une forme de lassitude ainsi qu'à la mondialisation culturelle, *Maria Chapdelaine* est toujours un référent commun pour les Québécois qui connaissent et comprennent les allusions au roman, à son histoire, à ses personnages. De fait, l'héroïne de Louis Hémon est entrée dans leur imaginaire et c'est bien pour cela que le mythe n'a pas disparu. Dans un corpus de six manuels parus de 1995 à 2007, Sylvain Brehm en relève différentes résurgences : l'utilisation presque systématique de l'extrait du passage des voix, bien qu'il soit souvent commenté de manière nuancée, inscrit toujours le récit dans le domaine du nationalisme ; le fait de voir Hémon comme l'homme d'un seul livre (un seul manuel mentionne ses autres textes) ; l'importance donnée à sa filiation dans la littérature régionaliste. Sylvain Brehm conclut : « En somme, le discours des manuels offre une perspective partielle et, à certains égards, partiale, sur *Maria Chapdelaine*. Le choix consensuel du passage le plus controversé du roman

1. Isabelle Daunais, *Le Roman sans aventure*, *op. cit.*, p. 54-55.
2. Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 49.
3. Sylvain Brehm, « La classicité de *Maria Chapdelaine* : un cas d'école ? », *Tangence*, Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 75.

semble moins motivé par le désir d'amener les élèves à adopter une position critique qu'à les conforter dans l'idée que le roman incarne parfaitement l'idéologie des romans du terroir[1]. »

Œuvre patrimoniale et marquante pour des générations de Québécois, le roman d'Hémon est également classique par sa pertinence actuelle, « tout à la fois production passée *et* réception présente[2]». Comme nous le soulignerons au long de cette étude, *Maria Chapdelaine* permet aussi de réfléchir à des problématiques contemporaines aussi variées que l'écologie, l'identité mouvante, la féminité, le désir de changement. D'ailleurs, la question de Louis Hémon dans le monde scolaire québécois connaît un sursaut d'actualité en 2021, quand le parti Coalition Avenir Québec[3] (CAQ) propose de créer une liste de livres à lire à destination des scolaires, afin de promouvoir la littérature québécoise. Cette proposition émane d'une commission du parti, dont « les membres s'inquiètent du fait que plusieurs jeunes ne connaissent pas les classiques de la littérature québécoise, comme *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, ou des auteurs comme Kim Thuy, Fred Pellerin ou David Goudreault par exemple[4]». Le but est « de valoriser notre langue [le québécois] par la création d'un corpus commun de grandes œuvres de la littérature québécoise pour toutes les écoles primaires et secondaires[5]».

Le titre de l'article du *Devoir* que nous venons de citer résume le problème : les Québécois devraient-ils tous avoir lu *Maria Chapdelaine* ? Karine Cellard, interviewée pour l'occasion en sa qualité d'enseignante et de chercheuse en histoire de l'enseignement de la littérature, exprime qu'il « est vraiment réducteur de penser qu'une liste nationale de livres va créer un sentiment national chez les étudiants[6]». Cette utilisation politique de la littérature pour créer un socle de culture commune existe également en France : les programmes, notamment dans le secondaire, se concentrant quasi-exclusivement sur des œuvres françaises permettent-ils pour autant à la jeunesse du pays de développer un sentiment national positif ? Les arguments s'enchaînent entre partisans et détracteurs : les premiers estiment que cette liste laisserait toute liberté aux enseignants (ce qui est assez paradoxal) tout en valorisant la culture québécoise ; les seconds estiment que la latitude

1. *Ibid*., p. 83.
2. Brigitte Louichon, « Définir la littérature patrimoniale » dans *Enseigner les classiques aujourd'hui. Approches critiques et didactiques*, dir. Isabelle de Peretti et Béatrice Ferrier, Bruxelles, Peter Lang, vol. V, 2012.
3. Ce parti de centre-droit accède au pouvoir grâce aux élections législatives de 2018, où il remporte 74 sièges à l'Assemblée nationale. Son chef de file, François Legault, est alors élu Premier ministre. La CAQ est un parti conservateur, libéral, autonomiste et nationaliste.
4. Transcription de la chronique radiophonique de Geneviève Pettersen avec Benoit Dutrizac sur QUB Radio, *Journal du Québec*, 18 mars 2021, https://www.journaldequebec.com/2021/03/18/aile-jeunesse-de-la-caq-des-listes-dauteurs-quebecois-dans-les-ecoles.
5. Catherine Lalonde et Annabelle Caillou, « Les Québécois devraient-ils tous avoir lu *Maria Chapdelaine* ? », *Le Devoir,* Montréal, 19 mars 2021, https://www.ledevoir.com/societe/education/597231/les-quebecois-devraient-ils-tous-avoir-lu-maria-chapdelaine.
6. Propos de Karine Cellard, recueillis dans *ibid.*. Karine Cellard est enseignante au niveau collégial, chargée de cours à l'UQAM, et autrice de *Leçons de littérature, op. cit.*

pédagogique nécessaire à l'enseignement ne pourrait être assurée, et que ce serait priver les élèves des richesses de la littérature internationale.

Mais le problème est plus profond encore, et c'est ce qu'aborde le sociologue Michel Lacroix, professeur à l'UQAM :

> Le vrai objectif semble être politique : faire vibrer la culture nationale. On vise clairement là une littérature au service de la patrie. Il y a une double réduction : réduire la richesse du corpus aux textes les plus proches des enjeux nationalistes ; ensuite, n'en lire que le nationalisme, et pas le reste. Ça mène les étudiants à avoir une lecture appauvrissante ou à s'opposer constitutivement à la littérature québécoise vue comme obsédée par ce nationalisme[1].

Il serait en effet dommage qu'un siècle après sa publication, *Maria Chapdelaine* retombe dans une interprétation ultra-nationaliste que la critique et la recherche, des années 1960 à aujourd'hui, se sont donné tant de mal à déconstruire. Les corpus actuels, selon Michel Lacroix, sont déjà élaborés de manière à ce que le nationalisme y occupe une place centrale, ce qui décourage les étudiants de poursuivre leurs recherches dans la voie littéraire. Enfin, il est peut-être à déplorer que la question nationaliste occupe une telle place centrale, alors que les débats littéraires actuels portent sur des sujets plus vastes :

> La place des femmes, des queers, la question du mot en n, ces discussions tournaient toutes autour de l'idée « qu'on doit être plus sensible aux autres », note [Karine Cellard], « aux autres types d'identité que nationale, et qu'il est peut-être plutôt temps de remettre en question justement notre grand récit — la Révolution tranquille, "Maîtres chez nous"… — pour aborder ce qu'on peut inclure comme diversité des voix dans ce grand "nous" québécois…[2]»

*

Jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, *Maria Chapdelaine* est, pour les Français, l'allégorie de tout le Canada. Le sous-titre du roman, *Récit du Canada français*, prend une dimension historique et la fiction, l'intrigue, la création littéraire, sont placées au second plan. Mais l'effervescence provoquée par le succès de ce *best-seller* est, à partir des années 1930, déjà passée. Si le roman reste très célèbre en France, le nom d'Hémon sombre peu à peu dans l'oubli auprès du grand public. Sa présence dans les manuels scolaires n'est ni suffisante ni assez durable pour garantir à l'auteur un véritable héritage. Comme l'exprime Sylvie Sagnes, « le texte d'Hémon semble dès lors disposé, sinon à sombrer dans un irrémédiable oubli, du moins à échouer au musée

1. Propos de Michel Lacroix, recueillis dans *ibid.*
2. Propos de Karine Cellard, recueillis dans *ibid.*

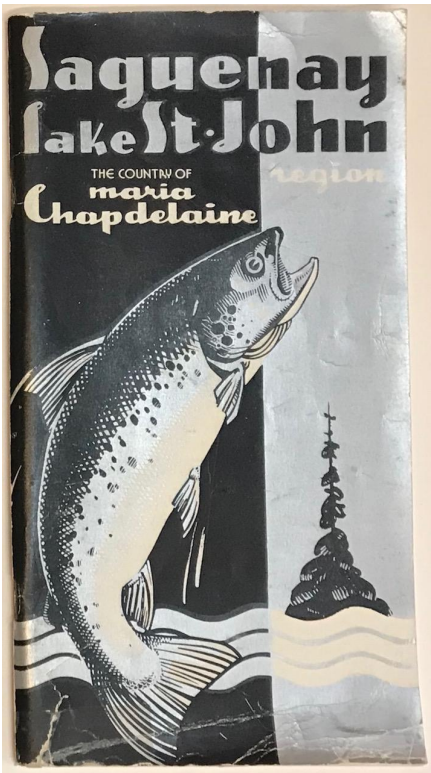
de la littérature et à rejoindre, sur les rayonnages des classiques, *Jane Eyre*, *Tess d'Urberville*, *Madame Bovary*[1]». C'est sans compter sur la survivance du mythe au Québec.

Au Québec, alors que le pays s'est fortement urbanisé et industrialisé, la fracture entre les « gens de la ville » et les habitants des zones rurales s'est élargie. À Montréal, on folklorise le Lac-Saint-Jean. Pour les fêtes, telle la Saint-Jean-Baptiste le 24 juin, fête religieuse devenue fête nationale en 1977, on défile sur des chars exaltant les traditions, le catholicisme et l'héroïne nationale :

Ci-contre : char Maria Chapdelaine, défilé de la Saint Jean-Baptiste, Montréal, 1931. Archives nationales du Québec, fonds Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal (P82).

Les inscriptions « Dieu » et « Patrie » ornent les côtés du char et encadrent le nom de Maria Chapdelaine. En 1940, dans un documentaire réalisé par l'Office du Tourisme de la Province de Québec[2], le Lac-Saint-Jean est mentionné pour ses truites et pour sa *Maria Chapdelaine*. La région prend d'ailleurs rapidement le nom périphrastique de « pays de Maria Chapdelaine » :

1. Sylvie Sagnes, « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », art. cit., p. 589.
2. *Paysages de la Nouvelle France*, Montréal, Associated Screen News, 1940, 11 min. Site consulté le 31/03/2021 : https://www.youtube.com/watch?v=av3MmFW-l00.



Ci-contre : brochure touristique pour le Saguenay-Lac-Saint-Jean, éditée en 1930. Archives nationales du Québec.

Louis Hémon lui-même est glorifié comme une figure nationale. En 1938, année du vingt-cinquième anniversaire de sa mort, de nombreuses commémorations ont lieu. Marie et Lydia Hémon sont invitées au Canada, où elles font une véritable tournée, de Montréal à Péribonka, puis à Chapleau, Québec, Roberval et Chicoutimi. De nombreux articles, dans les journaux et les revues, célèbrent l'auteur disparu. Le musée administré par Éva Bouchard est officiellement inauguré et une médaille de bronze et d'or, à l'effigie d'Hémon, est frappée par la Monnaie canadienne. Olivier Maurault, recteur de l'Université de Montréal, offre un doctorat *honoris causa post mortem* à l'écrivain, et un monument en son honneur est dévoilé devant la gare de Chapleau, grâce à la bonté de la *Canadian Pacific Railway*. Plusieurs plaques commémoratives voient le jour dans les différents endroits fréquentés par Hémon. Ces plaques jalonnant son parcours lui donnent une dimension sacrée : *Maria Chapdelaine* est une religion, le Canada un lieu de pèlerinage, sanctuaire d'une France pré-révolutionnaire, et Louis Hémon « le thaumaturge », celui qui, en écrivant, fait des miracles :

> Le mythe va naître ainsi, aux confins du profane et du sacré. Il trahit une obsession du réel, un réel souvent perçu comme insaisissable et menaçant, qui entraîne l'imaginaire à vouloir le transcender pour le posséder[1].

On assiste ainsi, dans l'Entre-deux-guerres, à la naissance et à la croissance de deux mythes entremêlés : celui qui s'appuie sur *Maria Chapdelaine*, le récit mensonger des élites québécoises qui professent que le retour à la terre est une mission divine et agréable, et l'ensemble des erreurs,

1. DHV, p. 147.

des hypothèses et des vœux pieux autour d'Hémon lui-même. Comme « un seul roman a sculpté son image posthume », puisque les autres textes passèrent presque inaperçus, reste l'image d'un « romancier "catholisant" (à défaut d'un vrai catholique militant), chantre candide d'un retour à la terre[1]». Dans les deux cas, il faut attendre les années 1960 pour, enfin, revenir à la réalité et voir Hémon et son œuvre d'un œil neuf.

Avant cela, une autre possibilité de regard décalé s'offre à nous grâce aux très nombreuses traductions de *Maria Chapdelaine*. Pourquoi ce roman fut-il si traduit ? Sa langue (bien que comportant québécismes et archaïsmes) et sa syntaxe sont plutôt simples. Dès 1922, le roman est traduit en anglais : cela a aidé à sa diffusion mondiale, notamment parce que cette traduction fut certainement prise comme base par d'autres traducteurs. Son histoire, si canadienne, est enfin très universelle et garantit au roman d'être compris et apprécié aux quatre coins du monde.

1. BP, p. 84.

Chapitre III

Le rayonnement international de *Maria Chapdelaine*

Les études de la réception de *Maria Chapdelaine* se sont concentrées sur les deux pays avec lesquels le roman entretient des liens évidents : la France et le Canada. Pourtant, l'œuvre a été lue dans le monde entier. Comme le soulignent Mickaëlle Cedergren et Ylva Lindberg, « alors que la sociologie de la littérature s'est longtemps basée sur des données exclusivement nationales, appréhender la circulation transnationale des œuvres littéraires à une échelle mondiale s'avère aujourd'hui d'autant plus urgent que nécessaire pour d'une part décloisonner les histoires littéraires et d'autre part leur rendre justice en montrant leur complexité[1]». C'est aussi rendre justice à un roman trop longtemps limité à des perspectives nationalistes et à l'exaltation de la « race » française. *Maria Chapdelaine* est un roman dont le texte contient quelque chose de fondamentalement fluide et insaisissable : cette particularité est-elle traduisible ?

Notre analyse du rayonnement international de *Maria Chapdelaine* s'est majoritairement fondée sur la critique journalistique, qui cherche à atteindre le grand public, ainsi que sur l'étude du paratexte des traductions. L'institution journalistique n'est guère neutre à l'égard de la production littéraire : elle diffuse tout un ensemble de valeurs. À l'échelle mondiale, la littérature française jouit, dans les années 1920, d'une popularité croissante. Beaucoup de prix littéraires prestigieux sont français (le Goncourt, le Renaudot, le Femina) et sont très régulièrement attribués à des auteurs français, au point que Sylvie Ducas les qualifie « d'instrument d'hégémonie culturelle à la française[2]». Même le prix Nobel suédois récompense largement la littérature française[3]. Un rapport de force existe donc entre le pays d'origine d'un livre et le pays qui le reçoit : une relation de

1. Mickaëlle Cedergren et Ylva Lindberg, « L'importation de la littérature française : un triple détournement de capital. Réflexions à partir d'une étude de réception journalistique en Suède », *Modern Sprak : Special Issue,* 2016, p. 109.
2. Sylvie Ducas, *La Littérature à quel prix ?*, Paris, La Découverte, 2013, p. 206.
3. De 1901 à 1939, la France cumule six prix Nobel de littérature : Sully-Prudhomme (1901), Frédéric Mistral (1904), Romain Rolland (1915), Anatole France (1921), Henri Bergson (1927), Roger Martin du Gard (1937). Les autres prix se répartissent comme suit : quatre pour l'Empire allemand, trois pour la Norvège, l'Italie et les États-Unis, deux pour l'Espagne, le Royaume-Uni, l'Irlande, la Suède, la Pologne, un pour l'Allemagne, la Belgique, le Danemark, le Raj britannique, la Suisse, la Russie et la Finlande (sachant que 1914, 1918 et 1935 furent des années blanches).

domination les unit, et la littérature française fait autorité. La réception populaire internationale est aussi difficile à analyser que la réception populaire française : seuls les chiffres de vente, la variété des traductions et la récurrence des rééditions nous indiquent que l'œuvre a rencontré un véritable succès.

De 1921 à la mort de Bernard Grasset en 1956, « l'édition courante atteignait exactement six cent dix-sept mille huit cent quarante-cinq exemplaires. Si on y ajoute les éditions de luxe, les éditions scolaires, les livres de poche, *Maria Chapdelaine* s'est vendue dans les pays francophones à près d'un million et demi d'exemplaires[1]». Il faut y additionner les ventes internationales et les traductions en vingt langues : la littérature française s'exportait déjà activement dans l'Entre-deux-guerres. Pourquoi autant traduire *Maria Chapdelaine* ? Louvigny de Montigny rapporte une anecdote à ce sujet :

> Un jour, à Paris, les beaux-frères de l'éditeur Grasset, les véritables animateurs de sa maison, me disent : « Nous allons publier une traduction chinoise de *Maria* [Chapdelaine] ! Je sursaute. « Une édition chinoise ! Mais il n'y a pas un Chinois qui va s'intéresser à ce récit ! » à quoi on me réplique : « C'est possible. Mais nos frais d'édition sont depuis longtemps comblés ; tout ce que nous souhaitons maintenant, c'est de pouvoir dire que le livre a été traduit en toutes les langues[2]! »

La multiplication des traductions est donc bien un élément commercial, idéal pour la publicité. Néanmoins, cela a été suivi d'une véritable réception internationale. Montigny ajoute : « N'oublions pas que l'Égypte, par exemple, a acheté 22 000 exemplaires du roman, tandis qu'il ne s'en est vendu que 5 000 à 6 000 au Canada[3]… » Outre les chiffres de vente et la présence du roman dans la presse, d'autres preuves d'affection du public international pour le roman existent :

> Lorsque, du Japon ou d'Amérique du Sud, d'Allemagne ou de Madagascar, de Montmartre ou du Bordelais, un lecteur écrit à *Mademoiselle Maria Chapdelaine Éva Bouchard. Péribonka Québec*, n'est-ce pas le signe qu'un personnage de roman lui est allé au fond du cœur ?
>
> Je vois en ce geste la preuve que si Hémon était un grand romancier, il a eu de très bons lecteurs. Comme moi, des millions de femmes et d'hommes dans le monde ont cru à sa vérité. Cette vérité du roman qui, quand l'œuvre est forte, devient *la* réalité[4].

L'universalisme contre la pensée identitaire : les traductions de *Maria Chapdelaine*, en forçant le décentrement, ouvrent de nouvelles perspectives. L'histoire du pays neuf, de la rudesse du travail de la terre, des amours adolescentes se révèle enfin débarrassée des lourdes considérations nationalistes dont l'ont encombrée ses premiers lecteurs.

---

1. Jean Bothorel, « Le miracle de *Maria Chapdelaine* », *op. cit.*, p. 153.
2. Jean Béraud, « *Maria Chapdelaine* : le roman et le film » [entretien avec Louvigny de Montigny], *La Presse*, 5 janvier 1935, p. 35.
3. *Ibid.*, p. 36.
4. Bernard Clavel, postface de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, BQ, coll. Bibliothèque québécoise, 1990, p. 209.

Réactions du monde anglophone

Maria Chapdelaine, traduite en vingt-quatre langues, le fut d'abord en anglais. Sir John Andrew Macphail[1] et William Hume Blake[2] y travaillent dès 1921, mais des divergences au sujet de la traduction leur font prendre des directions différentes, et finalement deux traductions anglaises paraissent la même année : celle de Macphail sous le titre de *A Romance in French Canada* (« une romance au Canada français ») et celle de Blake, intitulée simplement *Maria Chapdelaine*. Cette édition a rapidement supplanté celle de Macphail, car la grande majorité des articles s'y réfère. Beryl Parker considère que là où la traduction de Macphail est « harsh, blunt, almost military » et pleine d'un « rigid Calvinism », celle de Blake est faite de « compassion, a compassion born perhaps of an idealistic acceptance of the divinity of Quebec life[3]».

Blake livre, avec sa traduction, une longue introduction dans laquelle il analyse le roman. En tant que traducteur, il a dû s'intéresser aux mots et au langage utilisés par Hémon avec plus de précision que les lecteurs français, qui se sont contentés de réactions nostalgiques ou moqueuses à l'égard d'un parler qu'ils reconnaissaient comme la forme ancienne ou rurale du leur. Mais l'approche linguistique de Blake donne des informations précieuses sur le destinataire du roman d'Hémon. Le traducteur remarque que l'écrivain a dilué la langue locale pour qu'elle soit plus intelligible au public visé :

> His characters suggest rather than speak the vernacular. Had he allowed them the full scope of their native speech and intonation those equipped only with modern French would often find themselves at a loss. […] It is surely important to be aware that Hémon's pen was no machine for the dull recording of what ear heard and eye witnessed. He was busy with matters of higher consequence – things of the spirit – and troubled himself not greatly with trivilaties outside the intent of his theme. We think no less of Shakespeare because he gave a seacoast to Bohemia where his convenience required it[4]!

1. Sir John Andrew Macphail était physicien, professeur de médecine, militaire et écrivain influent dans le Canada anglais du début du XXe siècle. Son titre de chevalier lui est décerné en 1918 pour ses œuvres littéraires et ses services en tant que médecin militaire pendant la Première Guerre mondiale. Il naît à Orwell, sur l'île canadienne du Prince Edward en 1864, et meurt à Montréal en 1938.
2. Né à Toronto en 1861 dans une famille anglicane d'origine irlandaise, William Hume Blake entame une carrière de droit. Passionné de chasse et de pêche, il fréquente assidûment les espaces sauvages du Canada, notamment la région de Charlevoix. Il écrit plusieurs articles compilés en récits de voyage, comme *Brown Waters* (1915) et *In a Fishing Country* (1922). Maîtrisant la langue française, il s'attache aux habitants francophones de la région et aime leur façon de vivre et de penser.
3. Beryl Parker, « Étude sur les traductions anglaises de *Maria Chapdelaine* », article en anglais non publié, s. d., p. 1. Université de Montréal, fonds Nicole Deschamps.
4. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine,* traduction et introduction de W. H. Blake, Toronto, MacMillan, 1921, p. vii et xi. Traduction : « Ses personnages suggèrent plutôt que parlent le vernaculaire. S'il leur avait permis d'utiliser le spectre entier de leur langue natale et leur intonation, ceux qui ne comprennent que le français moderne auraient souvent été perdus. […] Il est particulièrement important d'être conscient du fait que la plume d'Hémon n'était pas une machine qui enregistrait bêtement ce que l'oreille et l'œil percevaient. Il s'occupait de problèmes de plus haute

Cette généreuse comparaison avec Shakespeare permet à Blake d'illustrer un point généralement mis de côté par la critique francophone : Hémon destinait son texte au lecteur français, comme tous ses autres écrits d'ailleurs[1]. Il ne désirait pas montrer aux Canadiens français le miroir de leur âme : il écrivait un roman situé au Québec pour le public français. S'il présente les personnages ou les paysages de telle ou telle façon, s'il utilise tel ou tel mot, ce n'est pas un défaut d'observation ou une cruelle moquerie, mais simplement une volonté d'écrivain. Blake, lui-même auteur de récits de voyage, relève cet aspect de l'écriture d'Hémon que la critique francophone avait tantôt manqué, tantôt mal interprété.

Le roman rencontre un grand succès mondial, ce qui étonne la presse américaine. Frank Parker Stockbridge, écrivain et journaliste au *Bookman,* commente l'entrée du roman dans le « top 10 » des ventes de l'année 1922 :

> Six titles new to the Monthly Score appear in the May list of books in demand at the public libraries, and four of them are fiction. Concerning three of these, Oppenheim's "The Great Prince Shan", Henry Sydnor Sarrison's "Saint Teresa", and Joseph Hergesheimer's "Cytherea", comment is hardly necessary. These three authors find their way into any possible list of books in demand by a process so natural and irresistible as to be akin to gravitation. But there is a bit of a mystery in the sudden popularity, all over the United States, of "Maria Chapdelaine". This little piece of real literature suddenly finds itself even more popular among the book borrowing library public than the current works of Mrs. Porter, Mrs. Burnett, and Mr. Wright ! Nothing more mysterious has occurred since the present compiler began to keep the Monthly Score[2].

On peut en effet imaginer l'étonnement de la critique américaine devant le succès d'un livre qui exalte la vie rurale du Canada français contre la séduction des grandes villes et de l'émigration aux États-Unis. De plus, l'auteur, un parfait inconnu, est mort depuis presque dix ans. Il est mis en parallèle avec trois auteurs. Mrs Porter est Eleanor H. Porter, tout juste décédée en 1920, une écrivaine à succès aux États-Unis, principalement autrice de romans pour enfants, de romans d'aventure ou de romances. Mrs Burnett est Frances Hodgson Burnett, une romancière anglaise émigrée aux États-Unis. Ses romans, des aventures historiques pour enfants ou pour adultes, se

---

importance – des choses de l'esprit – et ne s'embêtait pas trop avec des trivialités extérieures à son intention. Nous n'estimons pas moins Shakespeare quand il donne une côte maritime à la Bohème parce qu'il en avait besoin ! »

1. En Angleterre, Hémon ne semble pas avoir écrit pour les journaux anglais. Au Canada, il donne quatre chroniques au journal *La Presse* de Montréal à l'automne 1911, sous le pseudonyme d'Ambulator. Ces articles qui exaltent le Canada français comme nation sportive sont « Le sport de la marche » (I et II), « Le sport et la race » et « Le sport et l'argent » (OC, t. II, p. 293-318).

2. Frank Parker Stockbridge, « The Bookman's Monthly Score », *The Bookman*, juillet 1922, p. 539. « Six titres nouveaux dans le Monthly Score (le record du mois) apparaissent dans la liste du mois de mai des livres en demande dans les bibliothèques publiques, et quatre d'entre eux sont de la fiction. Concernant trois d'entre eux, *The Great Prince Shan* d'Oppenheim, *Saint Teresa* d'Henry Sydnor Sarrison et *Cytherea* de Joseph Hergesheimer, nullement besoin de commentaire. Ces trois auteurs se retrouvent dans toutes les listes de livres possibles par un procédé qui n'est pas sans ressembler à la gravitation. Mais il y a un peu de mystère à la popularité soudaine, à travers les États-Unis, de *Maria Chapdelaine*. Ce petit morceau de littérature réaliste se trouve soudainement plus populaire parmi les lecteurs des bibliothèques publiques que les œuvres récentes de Mme Porter, Mme Burnett et M. Wright ! Rien de plus mystérieux n'était arrivé depuis que le présent compilateur a commencé à tenir le Monthly Score. »

classent très régulièrement dans les premières places du classement des ventes. La popularité du patronyme Wright aux États-Unis rend difficile l'identification certaine du dernier, mais la comparaison avec les deux premières révèle assez le genre littéraire dans lequel Stockbridge range le roman d'Hémon.

Dans le classement des livres les plus demandés en librairie, l'œuvre d'Hémon est en effet quatrième, et huitième dans le classement général de l'année 1922. La publicité de Grasset a-t-elle porté jusqu'aux États-Unis ? Le public s'est-il pris d'affection pour le roman sans qu'on lui force la main ? Une autre *review* nous apprend que le livre s'est longtemps classé parmi les cinq livres les mieux vendus de l'année en Angleterre[1]. Les lecteurs anglophones semblent avoir été conquis par l'histoire de Maria. Les critiques sont élogieuses, comme celle de *The Dial* :

> [*Maria Chapdelaine*] is a prose symphony, vibrant and harmonious ; it touches reality with a serene and memorable simplicity. As a picture of the hinterland of Quebec, it gives one an immediate sense of life in terms of hardship linked with beauty ; the book is a classic in the unerring rightness of its exclusions no less than in the enduring richness of what it contains. Life and death and tenderness ; love and labour and contentment – these are its materials, and out of them Hemon wrought a story of crystalline charm, of refreshing grace – a narrative with the sweep of a clean wind in it[2].

D'autres critiques proposent une interprétation plus approfondie. Le roman permet d'abord un rapprochement entre le Canada et l'Irlande, pays colonisés dont l'un a conservé sa langue d'origine (si l'on excepte évidemment les langues autochtones), l'autre non[3]. Ernest Boyd, écrivain irlandais installé à New York, écrit dans la *North American Review* en janvier 1922 :

> The history of French Canadian and Anglo-Irish literature suggests some interesting parallels. In both cases there is the effort of a racial minority to preserve its national identity. In French Canada the substitution of English for the native language has not succeeded as in Ireland, and the situation is somewhat similar to that of two centuries ago, when Irish was still the medium of literary expression. [...] *Maria Chapdelaine* is typical of the literature of French Canada, which has been chiefly concerned with rural conditions, as is the case with Irish literature. The Canadians have to face the same problem as their Irish contemporaries. It is not in the half Anglicized drawing-rooms of Montreal and Quebec that the native spirit thrives, but in the smaller communities and scattered farms, outside the reach of urban influences[4].

1. Anonyme, « Book Notices », *The English Journal,* vol. 11, n° 7, septembre 1922, p. 450.
2. Anonyme, « Briefer mention », *The Dial*, vol. 72, 1922, p. 431. Traduction : « [*Maria Chapdelaine*] est une symphonie en prose, vibrante et harmonieuse ; elle touche la réalité avec une simplicité sereine et mémorable. Comme image de l'arrière-pays du Québec, elle donne au lecteur une vision de la vie immédiate, où le dur travail est lié à la beauté ; le livre est un classique dans l'infaillible justesse de ses silences autant que dans la richesse durable de ce qu'il contient. Vie et mort et tendresse ; amour et travail et résignation – voilà ses matériaux, et de ceux-là Hémon écrivit une histoire au charme cristallin, à la grâce rafraîchissante – un récit qui porte en lui le souffle d'un vent nouveau. »
3. À cette époque, l'Irlande est encore soumise à l'Angleterre et l'irlandais n'est pas une langue officielle, et ne le sera qu'en 1937 grâce à la nouvelle constitution. De 1921 à 1923, le pays est plongé dans une guerre civile opposant les différentes factions d'indépendantistes.
4. Ernest Boyd, « Some French Canadian fiction », *The North American Review*, janvier 1922, p. 94. Traduction : « L'histoire des littératures franco-canadienne et anglo-irlandaise suggère quelques parallèles intéressants. Dans les deux cas, il y a l'effort d'une minorité raciale pour préserver son identité nationale. Au Canada français, la substitution

Malgré les traductions du recueil de nouvelles *La Belle que voilà,* de *Colin-Maillard* et du *Journal* en 1924, Ernest Boyd voit toujours en Hémon l'homme d'un seul livre :

> Another one novel author is Louis Hémon, the vogue of whose *Maria Chapdelaine* both here and in France encouraged the publication of *My Pretty Lady* and his *Journal*, neither of which has had very much success. *Blind Man's Buff* is better than either ; but in spite of the author's familiarity with English and with London, this story of an Irishman's adventures in search of a clue to the riddle of his universe, first in Socialism and then in the Salvation Army, has the rigidity of a still life. Louis Hémon's work prior to *Maria Chapdelaine* had been offered to French readers in serial form without attracting much attention, even though he once won a fiction prize. The English influence on him was so strong that, after his death, stories by Kipling which he had translated for his own amusement were actually printed as his by a Paris review. It was not until he got to Canada and wrote *Maria Chapdelaine* that he found himself ; then fate intervened, as usual, and he was killed[1].

Ernest Boyd ne va pas plus loin dans son analyse des œuvres, même de *Colin-Maillard* qui met en scène un Irlandais. Étonnamment, on constaste une absence quasi-totale de Louis Hémon et *Maria Chapdelaine* dans les journaux irlandais, hormis une publicité ou deux.

La traduction anglaise de *Maria Chapdelaine* est diffusée dans tout le Commonwealth. En Australie, la première apparition du roman dans les colonnes d'un journal est étonnante. Seul le titre est mentionné, sans le nom de l'auteur ni du traducteur. Ce n'est pas la dimension littéraire qui intéresse le *Catholic Press* de Sydney, à tel point que le court résumé qui accompagne la mention du roman ne raconte pas son intrigue mais une anecdote :

> In the battle of life we are not left to our own resources. We have the grace of God, which strengthens us. Experience as well as faith teaches this. A sincere Catholic after a good Confession and a worthy reception of the Body and Blood of Our Lord in Holy Communion is conscious of a divine calm, and of a strength beyond his powers due to the presence of his Unseen Friend. Of himself he is as unstable as water, but an influence surrounds him that guides him onward and upward, and will not let him fall.
>
> We have a striking illustration of this in that excellent Catholic novel, 'Maria Chapdelaine,' which is to-day one of the six best sellers. A pious French-Canadian Catholic is telling the story of the fruitless efforts of a band of strong men to launch

---

du langage original par l'anglais n'a pas réussi comme en Irlande, et la situation est assez similaire à celle de l'Irlande il y a deux siècles, où l'irlandais était encore la langue de la littérature. [...] *Maria Chapdelaine* est typique de la littérature du Canada français, qui a été principalement intéressée par la vie rurale, comme la littérature irlandaise. Les Canadiens doivent faire face au même problème que leurs contemporains irlandais. Ce n'est pas dans les salons à moitié anglicisés de Montréal et de Québec que l'esprit d'origine prospère, mais dans les plus petites communautés et les fermes éparpillées, en dehors de portée des influences urbaines. »

1. Ernest Boyd, « A Shelf of recent books », *The Bookman*, New York, avril 1925, p. 222. Traduction : « Un autre « homme d'un seul livre » est Louis Hémon, dont le succès du *Maria Chapdelaine*, ici et en France, a encouragé la publication de *La Belle que voilà* et de son *Journal*, dont aucun n'a eu beaucoup de succès. *Colin-Maillard* est meilleur que ces deux derniers ; mais malgré la familiarité de l'auteur avec l'Angleterre et Londres, ce récit des aventures d'un Irlandais à la recherche d'un indice pour résoudre l'énigme de son univers, d'abord dans le socialisme puis à l'Armée du salut, a la rigidité d'une nature morte. Le travail de Louis Hémon antérieur à *Maria Chapdelaine* a été offert aux lecteurs français sous la forme d'une série, sans attirer beaucoup d'attention, même s'il avait un jour gagné un prix littéraire. L'influence anglaise était si forte sur lui qu'après sa mort, des nouvelles de Kipling qu'il avait traduites pour son propre divertissement ont été publiées sous son nom dans une revue parisienne. Ce n'est que lorsqu'il est allé au Canada et qu'il a écrit *Maria Chapdelaine* qu'il s'est trouvé. Puis le destin intervint, comme d'habitude, et il fut tué. »

> a heavy boat, to carry the priest on a sick call across a river. Then the priest, who was carrying the Blessed Sacrament, laid his hand on the gunwale, and to the astonishment of the onlookers the boat glided lightly into the water. The power of the Blessed Sacrament had done the work of ten men[1].

Cette anecdote, qui capte toute l'attention, n'occupe pourtant qu'une page du roman. Elle intervient dans un moment dramatique – la mort de Laura Chapdelaine – qui la rend très secondaire. Mais significatif est le décalage de ton entre l'anecdote elle-même, rapportée par le *Catholic Press* sur un ton extrêmement solennel et mystique, et celle du remmancheur Tit'Sèbe dans le roman d'Hémon :

> Nous avons trouvé une grosse chaloupe qui était restée dans le sable tout l'hiver, et quand nous avons essayé de la mettre à l'eau elle était si enfoncée dans le sable, et si pesante, qu'à quatre hommes nous n'avons seulement pas pu la faire grouiller. Il y avait là Simon Martel, le grand Lalancette, de Saint-Méthode, un autre que je ne me rappelle plus, et moi, et à nous autres, halant et poussant à nous briser le cœur en pensant à ce pauvre homme qui était en train de mourir comme un païen de l'autre bord de l'eau, nous n'avons seulement pas pu grouiller cette chaloupe-là d'un quart de pouce.
>
> Eh bien, M. le curé est venu ; il a mis sa main sur le bordage… rien que mis sa main sur le bordage, de même… « Poussez encore un coup », qu'il a dit ; et la chaloupe est partie quasiment seule et s'en est allée vers l'eau comme une créature en vie. Cet homme qui était malade a reçu le bon Dieu comme il faut et il est mort en monsieur, juste comme le jour venait. Oui, c'est fort, un prêtre[2]!

Ce décalage permet de mettre en évidence les différents niveaux de lecture de l'œuvre : l'anecdote, au premier plan, racontée par un personnage à la foi profonde et naïve ; et le regard surplombant de l'auteur, tendrement ironique, qui positionne cette anecdote au moment même où l'intervention du prêtre n'aura, cette fois, pas d'effet miraculeux. Le critique du *Catholic Press*, dont la posture de lecteur est déterminée par sa conviction religieuse, ne repère pas la présence de l'écrivain et livre donc une interprétation du passage au premier degré. Sa citation, sans aucune précision sur le roman, montre néanmoins que le livre était alors assez connu pour que l'on puisse y faire une telle référence. Le mythe a traversé le globe sans peine et avec célérité.

Les excellents chiffres de vente du roman sont également connus jusqu'en Australie : le *Northern Star* du 1er juillet 1922 atteste que le roman s'est vendu à 349 000 exemplaires[3]. Un critique anonyme australien félicite les lecteurs français pour leur goût manifeste en littérature, qui

---

1. Anonyme, « A Life of Peace », *Catholic Press*, Sydney, 25 mai 1922, p. 6. Traduction : « Dans la bataille de la vie nous ne sommes pas abandonnés à nos seules ressources. Nous avons la grâce de Dieu pour nous renforcer. L'expérience, aussi bien que la foi, nous enseigne ceci. Un catholique sincère, après une bonne confession et une bonne réception du corps et du sang de notre Seigneur dans la communion sacrée, ressent un calme divin, et une force au-delà de ses propres pouvoirs, dus à la présence de son Ami Invisible. Seul il est aussi instable que l'eau, mais un pouvoir l'entoure et le guide en avant et plus haut, et ne le laissera pas tomber. / Nous avons une frappante illustration de ceci dans cet excellent roman catholique, « Maria Chapdelaine », qui est l'un des six best-sellers d'aujourd'hui. Un pieux Canadien-français catholique fait le récit des vains efforts d'un groupe d'hommes forts à bouger un lourd bateau, pour transporter le prêtre de l'autre côté de la rivière auprès d'un malade. Puis le prêtre, qui transportait le Saint Sacrement, pose sa main sur le plat-bord, et à l'ébahissement des témoins, le bateau avança tranquillement dans l'eau. Le pouvoir du Saint Sacrement avait fait le travail de dix hommes. »
2. MC, p. 176, 177.
3. The Gleaner [pseudonyme], « Books and reviews », *The Northern Star*, Lismore, [Australie], 1er juillet 1922, p. 8.

explique l'immense succès du roman. Dans son article dans le journal *The Sun*, il livre une courte interprétation du texte :

> The man who complains of our occasional droughts is commended to this charming story of life in the far north of Canada. The long winter, when the world is buried under a shroud of snow ; the brief spring, when the waters are unlocked, and the tracks are impassable owing to the soaked ground ; the sudden summer of heat and mosquitoes, when every hour must be worked without a pause in the fields or in the woods ; the saddening autumn ; the isolation of the winter, and the long fight against the cold — these are described with exquisite art by Louis Hémon. But the art in the description and the beauty of the simple story commend this novel with an even stronger appeal to the lover of literature. The story is one of a pious French-Canadian Catholic family buried in the woods, and the love that dawns in the heart of the daughter for a fine type of fur trapper. He perishes in the snow, making his dangerous trip to see the girl. After her first deep grief Maria learns resignation ; and her choice between two other suitors is dictated by her hereditary love for the life of her people. Few modern authors have written such an exquisite story : and Louis Hémon died shortly after writing his masterpiece. The high literary taste of the French is shown by the fact that this simple and truthful story of life in the Canadian woods has reached an enormous sale in France[1].

Cette critique aborde plusieurs points intéressants : la comparaison avec le climat australien et ses difficultés propres, très éloignées de celles des personnages canadiens ; la perception de l'enchaînement des saisons sur lequel Hémon met un accent particulier ; l'histoire d'amour et la décision de Maria. Les termes utilisés pour désigner celle-ci, « resignation », « her choice […] is dictated by her hereditary love of the life of her people », montrent que pour le critique, son choix n'en est pas un : il lui est imposé par les circonstances et par une tradition si ancrée qu'elle en devient héréditaire. Ce point de vue, hérité d'une tradition naturaliste, est à l'époque suffisamment rare pour être souligné.

Mais de manière générale, la critique anglophone des années 1920 suit la critique française dans son jugement et son interprétation de *Maria Chapdelaine*. La qualification de « chef-d'œuvre », abondamment utilisée pour décrire le roman, est elle aussi traduite en plusieurs langues. La dimension chrétienne de l'œuvre est le premier dénominateur commun. Un critique du *Catholic Press* de Sydney analyse ainsi la réussite du roman :

---

1. Anonyme, « Books of the day », *The Sun*, Sydney, 16 juillet 1922, p. 14. « À l'homme qui se plaint de nos sécheresses occasionnelles, on recommande cette charmante histoire de la vie dans le grand nord du Canada. Le long hiver, quand le monde est enseveli d'une enveloppe de neige ; le court printemps, quand les eaux sont libérées et les chemins impraticables à cause du sol détrempé ; l'été soudain, de la chaleur et des moustiques, quand chaque heure doit être travaillée sans une pause dans les champs ou les bois ; l'automne triste ; l'isolement de l'hiver et le long combat contre le froid – ces choses sont décrites avec un art exquis par Louis Hémon. Mais l'art de la description et la beauté de de l'histoire simple recommandent ce roman à l'amoureux de littérature avec une force encore plus grande. L'histoire est celle d'une pieuse famille catholique canadienne-français, coincée dans les bois, et l'amour qui s'éveille dans le cœur de la fille pour un brave trappeur vendeur de fourrures. Il périt dans la neige, tentant le dangereux voyage pour voir la fille. Après son premier deuil profond, Maria apprend la résignation ; et son choix entre deux prétendants est motivé par son amour héréditaire pour la vie de son peuple. Peu d'auteurs modernes ont écrit une si exquise histoire : et Louis Hémon est mort peu de temps après avoir écrit son chef-d'œuvre. Le haut goût littéraire des Français est démontré par le fait que cette simple et authentique histoire de la vie dans les bois canadiens a atteint des chiffres de vente énormes en France.

> In the case of *Maria Chapdelaine* there are accidental circumstances. As a tale of French-Canadian life it appealed to the sentimental curiosity and patriotic affection of the French people, who longed to know something of the life and character of a scattered fragment of their race more tenacious of ancient customs and ideals than any of the French themselves. But this curiosity, this pre-existing desire to welcome a picture of French-Canadian life, though it may have aided powerfully in getting a hearing for *Maria Chapdelaine*, could not have decided its prodigious success. People do not buy 400,000 copies of a book because they want to know something ; they do so only because they are convinced that they are going to enjoy themselves. Four hundred thousand people have bought a good book. Perhaps we ought to be satisfied with that, and go on our way rejoicing. But there are quite a number of good books which are not bought by 400,000 people, or 40,000, or 4000. Why this good book rather than another good book ? The answer, we suppose, is this : First, *Maria Chapdelaine* is a very simple story ; second, it is idyllic ; third, it is heroic[1].

Le critique explique d'abord le succès du roman en France par la curiosité patriotique de redécouvrir ce « fragment de leur race » exilé dans un autre pays. Ensuite, le triptyque familier réapparaît : la simplicité et les aspects idylliques et héroïques de l'histoire de Maria. Après sa démonstration, le journaliste clôt son article par la retranscription et le commentaire de la scène de Noël, assortis d'une exaltation des vertus de la religion catholique :

> There is, in this passage, a hint of what is perhaps the most remarkable achievement in the book — the way in which we are made to feel the reality of religion, one might almost say the necessity of religion. Without an ardent and unquestioning faith the life would be unbearable ; with it, the life is not only endurable, but positively beautiful. Whether it was a fine literary discrimination, or a simple instinct, which led the author to place immediately before the news of Francois' death the chapter in which Maria recites a thousand Aves, the effect is overwhelming. Only such a faith could resist such a blow[2].

Il ne fait pas de remarque sur l'échec de la prière de Maria, ni sur les doutes exprimés par le narrateur. La foi est présentée comme l'explication de la résilience des habitants de ces régions hostiles, plus que le ciment social ou familial. De mai 1922 jusqu'à octobre 1924, le *Catholic Press* de Sydney publie une vingtaine d'articles ou de publicités sur *Maria Chapdelaine,* ce qui est

1. Anonyme, « Books and bookmen », *The Catholic Press*, Sydney, 24 août 1922, p. 3. Traduction : « Dans le cas de *Maria Chapdelaine*, il y a des circonstances accidentelles. En tant que récit de la vie canadienne-française, il a fait appel à la curiosité sentimentale et à l'affection patriotique des Français, qui désiraient ardemment connaître quelque chose de la vie et des caractères d'un fragment éparpillé de leur race, plus tenace dans les coutumes anciennes et les idéaux que n'importe lequel des Français eux-mêmes. Mais cette curiosité, ce désir préexistant de connaître une image du Canada français, même si cela a profondément aidé à obtenir un public pour *Maria Chapdelaine*, n'auraient pu déclencher seuls son prodigieux succès. Les gens n'achètent pas 400 000 exemplaires d'un livre parce qu'ils veulent savoir quelque chose. Ils ne le font que parce qu'ils sont convaincus qu'ils vont passer un bon moment. Quatre cent mille personnes ont acheté un bon livre. Peut-être devrions-nous nous satisfaire de cela, et passer notre chemin en nous réjouissant. Mais il y a un certain nombre de bons livres qui ne sont pas achetés par 400 000 personnes, ni 40 000 ou 4000. Pourquoi ce bon livre plutôt qu'un autre ? La réponse que nous supposons est celle-ci : d'abord, *Maria Chapdelaine* est une histoire très simple ; ensuite, elle est idyllique ; enfin, elle est héroïque. »

2. *Ibid.* Traduction : « Il y a, dans ce passage, un indice de ce qui est peut-être le plus remarquable dans le livre – la manière dont on nous fait ressentir la réalité de la religion, on pourrait presque dire la nécessité de la religion. Sans une foi ardente et indiscutable, la vie serait insupportable ; avec elle, la vie est non seulement supportable mais positivement belle. Que ce fût une belle élégance littéraire ou un simple instinct qui poussa l'auteur à placer juste avant la nouvelle de la mort de François le chapitre dans lequel Maria récite mille *Ave*, l'effet en est irrésistible. Seule une telle foi pouvait résister à un tel malheur. »

beaucoup pour un livre des antipodes. De manière générale, la presse australienne fait la part belle au roman, multipliant les encarts publicitaires et les rappels réguliers des chiffres de vente gonflés par Grasset. On commence même à faire référence au roman pour faire la promotion d'autres œuvres qui seraient de la même veine – c'est-à-dire de la veine catholique[1].

Dans l'édition du 4 octobre 1923 du *Freeman's Journal* se trouve un curieux conte du poète australien Robert FitzGerald. Intitulé « A Fairy Tale for The Critics », il se déroule dans la bibliothèque d'une université mystérieuse. Lorsque les cloches sonnent minuit, les personnages des livres s'éveillent et sortent de leurs étagères, se déplacent et se parlent. Au niveau de l'étagère du XIXe siècle sortent Mr. Pickwick et Mr. Jingle, deux personnages du premier roman de Dickens, *The Pickwick Papers*. L'un est un vieux monsieur sympathique et respectable, que ses aventures entraînent dans des situations burlesques. Momentanément emprisonné, il rencontre Alfred Jingle, un comédien extravagant, et un charlatan. Dans le conte de FitzGerald, les deux personnages se promènent dans la bibliothèque et Mr. Jingle mène son compagnon vers la section « Littérature moderne ». Là, Mr. Pickwick est choqué par des personnages étranges, ceux de W. L. George[2], d'A. S. M. Hutchinson[3] et de Joseph Hergesheimer[4]. Ces personnages peu conventionnels troublent profondément Mr. Pickwick, jusqu'à ce qu'il pose les yeux sur une jeune femme :

> As they drew near a window his eyes fell upon a tall, plainly-dressed girl, who stared out into the night with vision-touched eyes. There was an indescribable air of purity and reserve about the maiden, a sorrow-touched meekness, which differentiated her strangely from the bustling crowd. As Jingle's eyes rested upon her, a note of respect softened his staccato utterance.
>
> 'Nice girl that – very. Poor thing – lonely. Other girls here no use for her. She kept all the Commandments – stayed at home.' His voice fell to a whisper as he added. 'Scandalous thing – very – says her prayers at night.'
>
> 'What is her name?' whispered Mr. Pickwick, moved by the pain-kissed visage of the girl.
>
> 'Maria Chapdelaine. Frenchman— Hemon – introduced her. Surprising thing – all the readers like her – best seller.'
>
> 'Thank God !' exclaimed Mr. Pickwick. 'Jingle, I was begining to fear that literature had become hopelessly insane. This makes me hope for the future[5].

1. L'Australie n'est pas, comme l'Angleterre, un pays majoritairement protestant. L'immigration massive irlandaise et italienne (forcée ou non) a garantit un fort socle catholique.
2. Walter Lionel George (1882-1926), romancier anglais, pacifiste, féministe et pro-Labour. Il est notamment célèbre pour son *Caliban* (1920).
3. Arthur Stuart-Menteth Hutchinson (1879-1971), romancier anglais, particulièrement connu pour *If winter comes* (*best-seller* aux États-Unis en 1922). Il y aborde des problématiques modernes comme les mariages malheureux et la possibilité du divorce.
4. Joseph Hergesheimer (1880-1954), romancier américain. Ses romans naturalistes plongent dans l'univers décadent des riches familles. Il est particulièrement connu pour *Cytherea* (1922), mentionné auparavant dans l'article de Stockbridge pour le *Bookman*.
5. Robert FitzGerald, « A Fairy Tale for The Critics », *Freeman's Journal,* 4 octobre 1923, p. 8. « Alors qu'ils s'approchaient d'une fenêtre, il posa les yeux sur une grande fille, habillée banalement, qui regardait dehors dans la nuit avec des yeux marqués d'une vision. Il y avait un indescriptible air de pureté et de réserve chez la jeune femme, une douceur marquée de chagrin, qui la différenciait étrangement de la foule animée. Alors que les yeux de Jingle se posaient sur elle, une note de respect adoucit son élocution hachée. / « Gentille fille ça – très. Pauvre petite – solitaire. Autres filles ici ne lui sont d'aucun secours. Elle a respecté tous les Commandements – est restée à la maison. » Sa voix

À la fin du conte, Sam, fidèle valet de Mr. Pickwick, lui donne ce conseil : « Next time you want to take a walk, sir, take my advice and stay in your own century[1]. » Fitzgerald est un poète moderniste, et les autres auteurs qu'il évoque dans son conte et dont les personnages terrifient Mr. Pickwick, sont les représentants d'une littérature qui s'intéresse à de nouvelles problématiques. De toute évidence, *Maria Chapdelaine* incarne à ses yeux un ancien modèle de littérature, hérité du XIXe siècle, dont il serait temps de se défaire afin de créer du nouveau.

Dans son essai *Je remballe ma bibliothèque*, l'écrivain Alberto Manguel redécouvre un exemplaire de *Maria Chapdelaine* qui cristallise la réception du roman d'Hémon au Canada anglais :

> Et ici, Maria Chapdelaine, de Louis Hémon, un livre qui avait appartenu à l'homme d'affaires canadien Timothy Eaton et dont les pages n'avaient été coupées que jusqu'à la quatre-vingt-treizième, avec un marque-page de l'hôtel Savoy, à Londres – et qui symbolisait pour moi mon pays d'adoption : la quintessence du roman québécois, écrit par un Français, lu jusqu'à la moitié par un magnat anglo-canadien dans un aristocratique hôtel londonien[2].

L'analyse des réactions à la traduction de *Maria Chapdelaine* dans le Canada anglais constitue en effet un objet d'étude à part : c'est « la plus absolue, la plus infime et, par conséquent, la plus définitoire de toutes[3]», selon François Paré. En effet, *Maria Chapdelaine* est un roman traduit dans son propre pays, pour la langue majoritaire sur le territoire. Elle subit également un transfert de religion, puisque le Canada anglophone est largement protestant.

On constate d'abord que les réactions sont peu nombreuses au Canada anglais, ce qui est étonnant en proportion de celles qu'a suscité le roman en Angleterre ou en Australie. Sur les vingt-cinq textes repérés par François Paré, sur une période d'environ cinquante ans, dix traitent uniquement de l'ouverture du Musée Louis-Hémon à Péribonka, et les autres n'abordent le roman que de manière assez détournée, comme timide : « Délaissant les facettes périlleuses d'un roman auquel le Canada français attachait, à ses yeux, trop d'importance, la presse canadienne-anglaise a concentré son intérêt sur la biographie de Louis Hémon[4]. » Les articles sur Éva Bouchard et le séjour d'Hémon à Péribonka dominent, là où les analyses du roman manquent. Pour parler aux

---

se transforma en chuchotement alors qu'il ajoutait : « Chose scandaleuse – très – fait ses prières la nuit. » / « Quel est son nom ? » murmura Mr. Pickwick, ému par le visage marqué de douleur de la fille. / « Maria Chapdelaine. Un Français – Hémon – nous l'a présentée. Chose surprenante – tous les lecteurs l'aiment – best-seller. » / « Grâce à Dieu ! » s'exclama Mr. Pickwick. « Jingle, je commençais à craindre que la littérature fût devenue désespérément folle. Cela me donne de l'espoir pour le futur. »

1. Traduction : « La prochaine fois que vous voulez vous promener, monsieur, suivez mon conseil et restez dans votre propre siècle. »

2. Alberto Manguel, *Je remballe ma bibliothèque*, Paris, Actes sud, 2018, p. 14. Voir également l'exposition « La bibliothèque, la nuit », conçue par Robert Lesage autour de l'ouvrage de Manguel : https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/6316/robert-lepage-alberto-manguel-et-banq-la-bibliotheque-la-nuit.

3. François Paré, « *Maria Chapdelaine* au Canada anglais : réflexions sur notre extravagance », *Voix et images*, vol. 2, n°2, Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 265.

4. *Ibid*., p. 267.

lecteurs anglophones, la critique opère un transfert : les colons de Péribonka tiennent beaucoup moins de paysans d'origine française que des pauvres Anglais de Dickens. Ainsi, on rejette l'idée que le roman exprime une « identité » québécoise, en rejetant dans le même mouvement l'idée qu'une telle identité existe. De manière générale, la critique du Canada anglophone tente de dépouiller le roman de sa dimension politique et d'en faire soit une banale histoire d'amour universelle, soit un récit appuyé sur le réel, un compte-rendu, un simple reportage sur la visite d'un Français à Péribonka. Plutôt que de s'inscrire en concurrence d'une identité québécoise en formation, le Canada anglais oppose un silence qui annihile toute possibilité de débat. Et François Paré de conclure : « Ce détour dans l'histoire de la critique canadienne-anglaise aura surtout été décevant. Non, nous n'y étions pas présents. Personne, en fait, ne se trouvait là. Il n'y avait d'extravagant que notre propre discours[1]. »

Un critique anonyme du *Canadian Bookman* estime que Louis Hémon n'avait pas la connaissance de tensions entre le Canada anglais et sa minorité francophone : « Louis Hémon writes as if he did not know (and we are very sure that he did not care) that there was in Canada any such thing as a 'clash' or a bilingual question, or Imperialism[2]. » François Paré estime que « une telle ignorance de la part de Hémon est souhaitée par le Canada anglais, pour qui la reconnaissance même d'une présence française est l'acceptation d'une incurable maladie (et une condition de survie)[3]. » *L'Itinéraire*, que l'écrivain compose à son arrivée au Canada, ainsi que les quelques nouvelles écrites à Montréal, montrent qu'Hémon avait bien conscience de la fracture entre les deux entités canadiennes, et du mépris des anglophones, pour qui « le Canada français et la race qui l'habite ne paraissent être que des entités de second plan dont le rôle est fini, falotes, vieillottes, confites dans le passé[4]». Ainsi, *Maria Chapdelaine* voyage grâce aux nombreuses éditions de la traduction de Blake, mais, selon François Paré, sans son bagage idéologique qui « n'a jamais franchi la frontière du Québec[5]». Ce qui est vrai pour le Canada anglais ne l'est pas de manière générale : nous le verrons notamment avec le cas des traductions en langues minoritaires.

Pour un roman comme *Maria Chapdelaine*, la traduction est un enjeu de taille : elle peut ou réparer les modifications abusives des premières éditions, ou en commettre de nouvelles qui perpétueront le détournement de sens. Sur quel texte travaillent les traducteurs ? La langue utilisée par Hémon dans *Maria Chapdelaine* a la particularité d'être un mélange de deux langues : le français, principalement utilisé par le narrateur, et le « canadien-français », aujourd'hui nommé québécois, plutôt édulcoré car Hémon destinait son roman au lecteur français. Il faut aussi compter

1. *Ibid.*, p. 277.
2. Anonyme, *Canadian Bookman*, décembre 1921, p. 7.
3. François Paré, art. cit., p. 270.
4. *Itinéraire*, OC, t. III, p. 195.
5. François Paré, art. cit., p. 272.

avec les nombreux anglicismes utilisés par les personnages. De ce point de vue, les traducteurs sont face à de multiples difficultés. C'est ce qu'analyse Jacques Bierre dans un travail inédit conservé aux archives de l'Université de Montréal[1]. Ce long article, annoté par Nicole Deschamps alors professeure, se pose la question de l'enjeu linguistique de la traduction de *Maria Chapdelaine* en anglais à travers des mots clés comme « lisière », « sombre », « solennel » ou « miracle ».

Grâce à une comparaison de la traduction avec les éditions françaises, il paraît clair que Blake a utilisé la version de 1916, probablement parce qu'il pouvait plus facilement se la procurer au Canada. Il a fait quelques modifications par rapport au texte édité par Louvigny de Montigny, mais il n'a pas pu réparer les corrections abusives. Toutefois, Blake a abandonné la mise entre guillemets des termes québécois. Il y substitue des termes peu communs, comme « shanties » pour les chantiers du bois, qui est introuvable dans le dictionnaire de Spiers et Surenne[2]. Blake garde quelques termes français qu'il place en italiques, dont le premier et le plus intéressant est le « curé » : en effet, l'anglais ne possède pas d'équivalent pour ce terme, qui peut comporter une connotation familière, contrairement à « prêtre ». D'autres changements ont été faits dans le sens du changement de registre de langue. « La mère Chapdelaine » est remplacée par « Madame Chapdelaine ». Lors de l'entrevue de Maria avec le curé de Saint-Henri, la phrase « Viens un peu icitte, toué », supprimée par Montigny, n'apparaît pas non plus dans la traduction. Un peu plus loin, la phrase « Assis-toué là » qui avait été modifiée par Montigny en « Assis-toi là » devient « Be seated there[3]», une formule n'ayant rien d'argotique dans la forme ou la prononciation. Blake, qui n'a pas eu accès au tapuscrit original, n'a pas pu remédier aux censures de la première édition.

Un autre terme français conservé est « la tire[4]» : c'est le nom de la confiserie faite de cassonade et de sirop pour le soir du Nouvel An. Le terme est intraduisible car cette spécialité est cantonnée au Canada français. Le troisième terme français conservé est le mot « écarté », mais non dans la phrase marquante d'Eutrope Gagnon annonçant la mort de François Paradis (« il s'est écarté », qui est traduite par « he went astray »). Le mot apparaît ensuite, lors de l'explication donnée par le narrateur : « In Quebec, and above all in the far regions of the north, the very word, *écarté*, has taken on a new and sinister import[5]. » Hémon essaye de ne jamais traduire les termes québécois en français, mais de les définir de manière détournée ou en employant des synonymes :

1. Jacques Bierre, « *Maria Chapdelaine*. Étude linguistique et comparée des traductions anglaises ». Article non publié, annoté par Nicole Deschamps, été 1968. Fonds Nicole Deschamps, Université de Montréal.
2. Dictionnaire publié en 1907 (New York, Appelton & Co), consultable en ligne : https://archive.org/details/spierssurennesfr1to2spie.
3. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, traduction de W. H. Blake, Laurentian Library 17, Toronto, Mac Millan, 1921, p. 101.
4. *Ibid.*, p. 87.
5. *Ibid.*, p. 91.

l'exercice, avec une nouvelle traduction, est complexe pour Blake qui se trouve obligé de le faire à plusieurs reprises.

Parfois, la traduction ôte un peu la poésie du texte. La superbe phrase « Le lendemain fut une journée bleue », qui ouvre la journée du serment entre Maria et François, est traduite par « The morrow was a day of blue sky[1]» : en précisant d'où provient cette couleur bleue, la traduction perd la poésie du moment et également la justesse, puisque le bleu vient aussi des grappes de bleuets dans les fourrés, et revêt une dimension symbolique. Jacques Bierre relève aussi que Blake traduit « lisière » par « forest », « outline » ou « background », mots plus généraux, concrets, dénués de la notion de frontière et de menace larvée. En choisissant des termes variés là où Hémon n'en emploie qu'un seul, Blake atténue la force du symbole.

Mais la traduction peut aussi apporter des nuances intéressantes, absentes ou moins visibles dans le texte français. Par exemple, la phrase que Hémon prête à Laura Chapdelaine (« Une personne qui a quelque chose à demander et qui dit ses mille *Ave* comme il faut avant le minuit de Noël… c'est bien rare si elle ne reçoit pas ce qu'elle demande[2]») est traduite par : « One desiring a favor who says her thousand Aves properly before midnight on Christmas Eve, very seldom fails to receive what she asks[3]» : la marque du féminin se remarque moins en français, car elle est simplement le résultat de l'accord avec « une personne ». En anglais, néanmoins, avec « her » et « she », le féminin est plus visible, alors qu'on aurait pu traduire par « they » et « one » pour garder une neutralité. Cela semble moins une erreur qu'une manière de souligner que la mère Chapdelaine sait très bien, lorsque sa fille lui pose innocemment la question, qu'elle cherche à savoir pour demander quelque chose elle-même. La traduction rend ainsi plus évident le discret clin d'œil d'une mère à sa fille et renforce leur proximité.

Un autre exemple intéressant se trouve dans le passage évoquant la mort de la mère Chapdelaine, une nuit où la tempête fait rage à l'extérieur. Hémon écrit : « La maison de bois frissonnait du sol à la cheminée et semblait osciller sur sa base, si bien que ses *habitants*, entendant les mugissements et les clameurs aiguës de l'ennemi, sentant tout autour d'eux l'ébranlement de son choc, souffraient en vérité de presque toute l'horreur de la tempête[4]. » Blake traduit ainsi ce passage : « The house trembled from base to chimney top, and swayed on its foundation in such a fashion that the *inmates*, feeling the onslaught, hearing the roar and shriek of the foe, were almost as sensible of the terros of the storm as though they were exposed to it[5]. » Traduire « habitants » par « inmates » donne une nuance intéressante, car le terme « inmate » est également utilisé en anglais

1. *Ibid.*, p. 35.
2. MC, p. 95.
3. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, traduction de W. H. Blake, *op. cit.*, p. 78.
4. MC, p. 178. C'est nous qui soulignons.
5. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, traduction de W. H. Blake, *op. cit.*, p. 144. C'est nous qui soulignons.

pour désigner un détenu, un « habitant de prison ». À ce moment de l'histoire, la famille Chapdelaine se sent bien emprisonnée dans sa cabane loin de tout secours.

Le changement de religion est palpable dans la traduction anglaise de Blake, même si elle est moins austère que celle de MacPhail et conserve un fort sentiment d'empathie. Jacques Bierre relève les principales variantes dans la traduction de termes fréquemment employés par Hémon. Par exemple, Blake traduit régulièrement « miracle » par « marvel », qui partage bien la même racine mais qui perd la connotation religieuse. En fait, Blake tente souvent d'expliquer le miraculeux, alors qu'Hémon emploie le terme justement pour montrer qu'il y a, aux yeux des paysans-défricheurs, de nombreuses choses à la fois inexplicables et certaines. Blake atténue le mystère du mot « magie » et des termes de son champ lexical : il traduit « philtres » par « bottles », « l'inconnu magique des villes » par « unknown delights ». Par contre, il rend de manière emphatique les sentiments de Maria, qu'Hémon exprime avec subtilité. Le « plaisir ému » est traduit par le banal « happiness », la « surprise émouvante » par le trop fort « joyous surprise ».

La traduction de *Maria Chapdelaine* en anglais s'analyse ainsi sous différents angles. L'angle linguistique révèle que la simplicité de la langue utilisée par Hémon n'est qu'apparente. Les variations subtiles du vocabulaire, les répétitions signifiantes ou encore l'ironie du narrateur sont difficilement rendues par la traduction. L'angle religieux montre que le côté catholique de *Maria Chapdelaine* lui permet d'être reconnue jusqu'en Australie, mais paradoxalement pas dans la très catholique Irlande – peut-être réfractaire aux textes en langue anglaise. Dans les pays protestants, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante, la catholicité du roman d'Hémon est atténuée.

Cette traduction anglaise s'aborde également sous un angle politique puisque dans le roman et au Québec actuel, l'anglais est la langue de l'étranger, voire du dominant. En passant dans la langue de l'oppresseur, *Maria Chapdelaine* se retrouve, malgré elle, un instrument de domination utilisé par le Canada anglais pour nier les spécificités de l'identité québécoise.

Du Québec à la Scandinavie

L'intérêt d'analyser la réception de *Maria Chapdelaine* en Scandinavie vient du parallèle que l'on peut faire entre le Québec et la péninsule septentrionale de l'Europe : ces deux zones géographiques ont en commun les hivers rigoureux et l'isolement des communautés rurales au début du XXe siècle. Elles se situent également à la marge d'un fort pôle d'influence – le Canada

anglais et les États-Unis pour le Québec, l'Europe occidentale pour la Scandinavie. Des parallèles littéraires et géographiques ont déjà été pensés par les chercheurs, par exemple lors du colloque québéco-norvégien *Frontières* organisé en 2014 à Montréal[1]. Même si la Scandinavie est deux fois moins vaste que le Québec, il est intéressant de se demander si le roman d'Hémon, présenté souvent comme « la *Mireille* des neiges[2]», y a été perçu de la même façon.

La critique norvégienne, danoise et suédoise se situe dans une perspective différente de la critique britannique. En Scandinavie, la langue et la littérature française ont longtemps eu une place de choix[3]. Les traductions de *Maria Chapdelaine* y paraissent très rapidement après la publication en France : en 1922 pour la Norvège et le Danemark, en 1923 pour la Suède.

Le 5 mars 1923, l'écrivain et critique Kristian Elster, de l'*Aftenposten* d'Oslo, s'intéresse au roman de Louis Hémon :

> C'est une histoire du Canada français, un livre simple et doux, dont chaque mot est authentique. Il est rempli d'une ambiance « grande nature » et il y a un sentiment sous-jacent profond et intense. La jeune femme de ce roman hésite entre deux hommes, les deux gentils et honorables, l'un travaille dans une grande ville aux États-Unis, l'autre est le voisin le plus proche de son père, un essarteur dans les forêts. Maria choisit ce dernier, mais ici le choix est bien fondé. Elle n'aime ni l'un ni l'autre, l'homme qu'elle a aimé est mort dans une tempête de neige ce même hiver. Naturellement, elle doit tout de même se marier, et lorsqu'elle choisit de rester dans la région sauvage, malgré le fait que la vie citadine qu'elle n'a jamais connue l'attire et la tente, c'est grâce à des puissances complexes et fortes qui la bouleversent, qui l'obligent. Le sentiment que c'est ici qu'on a besoin d'elle le plus, c'est ici qu'elle pourra servir plus, un attachement à la nature qui est un mélange de peur et d'amour ; mais surtout elle est vaincue par un instinct profond et secret – dont elle ne peut se détacher. Cette petite histoire est racontée d'une façon simple et avec une clarté, une pureté dans l'art de raconter, ce qui est typiquement français et très séduisant. Elle est complètement non-sentimentale, mais elle a une force et une richesse de sentiments. Le chapitre où Maria apprend que celui qu'elle aime est mort est authentique jusqu'au bout et sincère dans son ton tranquille et profond[4].

1. Voir les actes de ce colloque, publiés aux Presses universitaires du Québec en partenariat avec l'université de Bergen, dans la collection Isberg, 2017.
2. Cette périphrase, inventée par Henry Bordeaux, vient de la *Mireille* de Frédéric Mistral, écrite en provençal et publiée en 1859. Les deux œuvres ont été régulièrement comparées, notamment sous l'angle de l'exaltation d'une communauté rurale soudée par sa langue et ses traditions.
3. Karin Gundersen, « Le XXe siècle français en Scandinavie », dans *La Littérature française du XXe siècle lue de l'étranger,* sous la direction de Dominique Viart, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 77.
4. Kristian Elster, « Franske bøger », *Aftenposten,* Oslo, 5 mars 1923, p. 5. Traduction d'Astrid Kristoffersen, titulaire d'une maîtrise en pédagogie en norvégien et français langue seconde. Texte original : « Det er en beretning fra fransk Kanada, eu enkel og stilfærdig bog, hvori hvert ord er egte. Den er fyldt ai en stor naturs stemning og baaret af en dyb og inderlig følelse. Den unge pige i denne roman vakler ogsaa mellem to mænd, begge bra og hæderlige, den ene har sit arbei de i en af de store byer i Stater ne, den anden er hendes fars nærmeste nabo, en ny ryddern ude i skogene. Maria vælger den sidste, men her er valget dybt begrundet. Hun elsker ingen af dem, den mand, hun elskede, er samme vinter omkommet i snestormen. Naturligvis maa hun alligevel gifte sig, og naar hun saa vælger at blive derude i vildmarken, skjønt bylivet, tom hun aldrig har kendt, lokker og drager hende, er det i kraft af mange sammensatte og stærke magter, som overvælder og tvinger hende. En følelse af, at her trænger de hende mest, her kan hun gøre mest nytte for sig, en bundethed til naturen i en blanding af rædsel og kjærlighed; men først og fremmest overvindes hun af\et dybt og hemmelig instinkt — hun kan ikke rive sig løs. Den lille fortælling er fortalt med de enkleste virkemidler og med en klarhed og renhed i fortællekunsten, som er typisk fransk og meget indtagende. Den er helt usentimental, men kraf tig

Le compte-rendu de Kristian Elster est dans la ligne de la critique française, mais la dimension catholique en est absente : le recenseur parle seulement de « puissances complexes et fortes », en restant vague sur la nature de ces entités supérieures. Dans la Norvège luthérienne, où la vie quotidienne est encore marquée de traces de paganisme, c'est ainsi que se traduit la foi catholique de Maria.

L'historien et homme politique Arne Ording écrit une critique pour le *Social-demokrat* le 16 novembre 1922. Affilié au *Mot Dag,* parti socialiste révolutionnaire, puis au *Norske Arbeiderparti*, le parti travailliste, il a étudié en France et est l'auteur d'une étude sur la Terreur. Son article commence par un exposé sur l'évolution de la natalité et de la population françaises :

> Dans la vie intellectuelle française, on remarque depuis longtemps une nervosité au sujet de la vitalité défaillante de la race française. Dans les années précédant la guerre, lorsque le nationalisme donnait le « la » et que le contraste avec l'Allemagne ressortait de plus en plus clairement, le problème de la surpopulation occupait l'opinion bourgeoise directement et indirectement. Malgré l'ivresse de la victoire, la question, après les pertes sanglantes de la guerre, est encore plus envahissante. Et la baisse du taux de natalité est pour les auteurs français une conséquence naturelle de la dégénérescence morale générale. La colère et la haine se tournent surtout vers Paris, ce monstre qui grandit toujours pendant que le reste de la France se dépeuple[1].

Arne Ording estime donc que la littérature bourgeoise se donne dès lors pour objectif d'exalter la race française afin d'encourager la natalité. Il donne l'exemple du roman exotique *Atlandide* de Pierre Benoît, grand succès de l'année 1919, qu'il considère malgré tout comme de la « mauvaise littérature », et du roman du terroir *Colette Baudoche* de Barrès, qui décrit « les petits-bourgeois français [qui] mènent encore des vies ennuyeuses et fatigantes attachées à leur fidélité et leur religiosité[2]». C'est dans cet optique qu'il présente *Maria Chapdelaine* :

> *Maria Chapdelaine* parle de la vie paysanne du Canada français. Elle est fatigante et dure, les fermes sont loin les unes des autres et la forêt dense les entoure comme un monde hostile et mystérieux. De nombreux hommes y ont disparu en hiver, dans la neige et dans les tempêtes. […] Les gens sont simples et sympathiques et leur esprit est connecté à la terre et aux forêts. En hiver, quand la neige se pose comme un linceul sur la terre gelée et que les arbres de la forêt sont raides et froids comme dans un cimetière, la vie peut sembler triste et dure, et des images floues apparaissent dans leur esprit, des images des grandes villes du sud avec des rues et des lumières et beaucoup de gens qui parlent et rient. […]

og rig i følelsen. Det kapitel, hvor Maria faar vide, at den, hun elsker, er død, er gjennem ført egte og sandfærdig i sin stille og dybe tone. »

1. Arne Ording, « Angoisse de mort et espoir de vie français », *Social-demokrat*, Oslo, 16 novembre 1922, p. 6. Texte original : « I fransk aandsliv har man længe merket en nervøsitet over den franske rases svigtende vitalitet. I årene før krigen da nasjonalismen var toneangivende og modsætningen til Tyskland traadte stadig klarere frem, beskæftiget problemet om det synkende befolkningsoverskudd direkte og indirekte hele den borgerlige opinion. Til trods for seiersrusen er spørsmålet efter krigens blodtapning blotblit endnu mere påtrængende. Og barnetallets synkning blir for franske forfattere til en naturlig følge av en almindelig moralsk degeneration. Forargelsen og hatet vender sig først og fremst mot Paris, dette uhyre som stadig vokser, mens resten av Frankrike avfolkes. »

2. Arne Ording, art. cit. Texte original : « franske smaa borgere endnu lever kæderlig og slitsomt i pligtt roskap og religiøsitet ».

> L'intention de Louis Hémon dans ce livre a été de rendre hommage au Canada français comme une des sources de force de la race, qui a gardé vivante la langue française et les anciennes mœurs françaises à travers les siècles dans un nouveau pays où une race étrangère gouverne[1].

La religion est de nouveau totalement absente de la critique, mais malgré son orientation politique radicale socialiste, Arne Ording se conforme plutôt à l'interprétation générale en réduisant le roman à une apologie de la « race » française et du retour à la terre.

Le journaliste et écrivain Helge Krog présente *Maria Chapdelaine* en parallèle d'*Ariane, jeune fille russe* de Claude Anet, paru en 1920. Il estime que les deux romans

> ont en commun qu'ils sont écrits par des Français sur des gens qui n'habitent pas en France. Sinon, ils n'ont aucune ressemblance extérieure. Les motifs, les environnements, les points de vue et les intentions de la part des auteurs sont aussi différents que possible. Mais c'est justement pour cela qu'il peut être intéressant de les regarder ensemble. Puisqu'ils représentent deux pôles contraires, deux extrêmes de la perception de la vie, des sentiments et des manières de penser, ils donnent ensemble une image étrangement complète de la psychique française. Parce que français, indubitablement français, ils le sont tous les deux du fond de leur nature[2].

Quelle est cette « nature française » ? Selon Helge Krog, elle s'exprime surtout par l'attachement à la terre originelle :

> Aucune nation n'est plus attachée à la maison et moins aventureuse que la française. Aucun paysan n'est comme le français, lié si fortement à sa terre héritée. Mais il se peut que, même dans une famille paysanne française, un ancien instinct de nomade profondément dormant puisse revenir comme un entrain de fraîche date. Louis Hémon nous en dresse le portrait. Parce que parmi « les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile », il y avait certains chez qui « le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure »[3].

C'est la dichotomie entre les pionniers et les sédentaires, chère à Louis Hémon, que Helge Krog met d'abord en valeur dans sa critique. Il décrit ainsi le personnage de Samuel Chapdelaine :

> Sa passion est de défricher la terre, pas de la cultiver. C'est un conquérant, heureux pendant la bataille mais non capable de se réjouir des fruits de la victoire.

---

1. *Ibid.* Texte original : « *Maria Chapdelaine* handler om bondeliv i fransk Kanada. Det er slitsomt og haardt, gaardene ligger spredt og skogen staar tæt omkring som en fiendtlig og hemmelighetsfull verden. Mangen en ung mand er blit borte der vedvintertid i snetykke og storm. […] Menneskene er enkle og gode cg deres sind er bundet til jorden og skogene. Om vinteren naar sneen ligger som et liklaken over den frosne jord og trærne i skogen staar stive og kolde som paa en kirkegaard, kan livet kjendes ødslig og tungt og uklare billeder stiger frem i sindet, billeder fra de store byer i syd med gater og lys eg mange mennesker som snakker cg ler. »

2. Helge Krog, « Deux romans français », *Dagbladet*, Oslo, 18 avril 1925, p. 5. Texte original : « Claude Anets *Ariane* og Louis Hémons *Maria Chapdelaine* har den egenskap til felles at de erskrevet av franskmenn om mennesker som ikke lever i Frankrike. Ellers liar de ingen som helst ytre likhetspunkter. Motiv, miljø, forfatternes hensikter og synspnnkter saa forskjellige som overhodet mulig. Men nettop derfor kan det ha sin interesse aa betrakte dem i sammenheng. Fordi de representererto motsatte poler, to ytterpnnkter i livsopfatning, sinnelag og tenkemaate, gir de tilsammenlagt et merkelig fullstendig billede avfransk sjeleliv. Ti franske, umiskjennelig franske, er de begge to i sin innerste art. »

3. Helge Krog, art. cit., p. 1. Texte original : « Ingen nasjon er mer hjemkjær, mindre vandrelysten enn den franske. Ingen bonde er som den franske knyttet til sin arvede jord. Men det kan jo hende, selv i en fransk bondeslekt, at et urgammelt dypt slumrende nomadeinstinkt kan dukke op som en nybakt drift. Louis Hémon kan fortelle oss noget om det. For blandt de bønder, hvis forfedre fra Frankrike overførte sine idealer om orden og en fredelig tilværelse til det nye land var det enkelte " hos hvem det store, ville landskap hadde vakt fjerne slekters nedarvede lyst til omstreiferliv og eventyr". » Pour les citations issues du roman d'Hémon, nous avons directement remis le texte original.

> Il aime sa terre tant qu'elle est récalcitrante et lui donne de la résistance contre laquelle il peut éprouver sa volonté et mesurer ses forces. Mais lorsqu'elle lui est soumise, c'est fini[1].

Le journaliste norvégien loue également la capacité d'Hémon à nous faire voir et ressentir la vie des pionniers :

> Nous suivons la vie quotidienne de cette famille de printemps à printemps, à travers les conditions changeantes des quatre saisons. Nous nous familiarisons intimement aux vies de chacune de ces personnes, nous apprenons à connaître leurs caractéristiques et leurs particularités, leurs deuils et leurs rêves. Les mille petits traits quotidiens de leur vie qui s'ajoutent à une image si proche et présente que le lecteur même semble être présent dans le salon et sentir la bonne chaleur du grand poêle ou écouter le premier bruissement du fleuve lorsqu'il casse la glace et prévient d'un printemps encore lointain[2].

Il résume l'intrigue principale avec les quelques mots qui lui suffisent :

> La fille, Maria, retrouve un ami d'enfance, il rend de temps en temps visite [aux Chapdelaine]. Au printemps, lorsqu'il va travailler dans le bois, il dit qu'il va revenir dans un an et lui demande si elle y sera encore. Elle dit oui – et c'est tout ce qui se passe. Ils se sont fait une promesse. Désormais, sa vie va être un sombre rêve de bonheur. Et puis, au milieu de l'hiver, arrive le message qu'il est décédé dans les bois. Son deuil est si violent que l'on s'attend à ce qu'elle en soit anéantie. Mais, l'auteur dit : « Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour, ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont trop près de la nature, et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent[3]. »

Ces mots d'Hémon permettent à Helge Krog de relever les aspects apparemment contradictoires qui cohabitent dans le roman :

> L'histoire est une idylle, elle est poétique comme un poème pastoral – et pourtant, elle est dépourvue de toute trace de romance. À sa manière, elle est pathétique – mais c'est en vertu de sa simplicité naturelle et de son originalité indubitable. Tout est raconté de façon réaliste, aucun personnage n'est présenté dans une lumière idéalisante, aucun sentiment n'est exagéré. Et c'est justement pour cela que nous sommes emprisonnés si fort dans ces petits destins[4].

---

1. *Ibid.* Texte original : « Han er en erobrer, lykkelig under kampen men uten evne til aa glede sig ved seirens frukter. Han elsker sin jord så lenge den er gjenstridig og byr ham motstand, som han kan prøve sin vilje og maale sine krefter paa. Men naar han bar gjort sig den underdanig er det forbi. »
2. *Ibid.* Texte original : « Vii følger familien i dens daglige liv fra vaar til va ar, gjennom fire a-arstiders vekslende vilkår. Vi blir intimt fortrolige med liver av disse enkle mennesker, vi lærer aa kjenne deres egenart og deres egenheter, deres sorger og deres drømme. De tusen smaa hverdagslige trekk i deres liv som føyer sig til et billede saa nært og nærværende at leseren synes selv aa være tilstede i stuen og kjenne den gode varme fra den store ovn eller lytte til den første brusen fra floden, naar den bryter isen og innvarsler en ennu fjern vår. »
3. *Ibid.* Texte original : Datteren, Maria, treffer en barndomsvenn, han besøker en sjelden gang hennes foreldre. Om vaaren, da han skal dra ut paa skogsarbeid, sier han at han kommer tilbake om et aar og spør'r om hun da fremdeles er der. Hun. svarer ja — og mer hender der ikke. De har gitt hverandre sitt ord. Hennes liv blir fra nu av en dunkel lykkedrøm. Saa kommer midtvinters, budskapet om at ban er omkommet i skogen. Hennes sorg er saa voldsom, at man venter den skal knuse henne, Men, sier forfatteren: "bønder- dør ikke av kjærlighetssorg, preges heller ikke av den paa tragisk vis for hele livet. Dertil er de altfor nær ved naturen og har et altfor klart inntrykk av andre tings langt større viktigbet". »
4. *Ibid.*, p. 5. Texte original : « Fortellingen er en idyll, den er poetisk som et hyrdedikt — og dog er den blottet for ethvert stenk av romantikk. Den er paa sitt vis patetisk — men det er nettop i kraft av sin naturlige jevnhet og umiskjennelige ekthet. Alt fortelles ganske som det er og maa være, ingen skikkelser stilles i idealiserende belysning, ingen følelser forstørres. Nettop derfor fengsles vi saa sterkt av disse smaa skjebner. »

L'idylle non-romantique, le réalisme poétisé, la simplicité apparente qui camoufle l'originalité : la critique d'Helge Krog dépasse les préoccupations des amateurs du mythe de *Maria Chapdelaine*. Le décalage de l'étude de la réception, vers des pays moins directement concernés par l'histoire, permet de mettre en lumière ces analyses précises, déployées par des critiques qui ne sont pas obnubilés par les questions identitaires.

L'adaptation cinématographique réalisée par Julien Duvivier en 1936 voyage jusqu'en Norvège, sous le titre *Nybyggere*, qui signifie les « pionniers » ou les « colons ». Là encore, la provenance française de l'œuvre est perçue comme un gage de qualité :

> Généralement, c'est un plaisir artistique de regarder un film français quand il traite de thèmes sérieux et précieux. Aucune nation n'a, à travers sa culture, un sens si élevé du raffiné, de l'art. [...] C'est pour cela une jouissance d'assister à cette projection. Marie [*sic*] Renaud de la Comédie Française joue le rôle principal, Maria Chapdelaine, et on ne peut pas s'imaginer une meilleure représentation. Avec une réplique magnifique, elle a tout de l'artiste de scène. Sa performance est du grand art, pleine d'âme.
>
> *Nybyggere* nous donne un extrait authentique et efficace de la vie d'émigrant dans un pays étranger et pour cette raison, il s'adresse aussi à nous, les Norvégiens. La lutte quotidienne pour l'existence est décrite de manière émouvante et véridique[1].

Si *Nybyggere* « s'adresse aussi à nous, les Norvégiens », c'est que les Norvégiens ont eux aussi connu une période de forte immigration vers l'Amérique du nord et particulièrement les États-Unis, à la fin du XIXe et dans les deux premières décennies du XXe siècle : « The annual average number of Norwegian emigrants of the period 1866-1873 was 14 000, of the years 1880-93 18 000 and of the quinennium 1902-1907 23 000. In proportion to the population, Ireland was the only European country with a more intense emigration than Norway during the fifty years 1865-1914[2]. »

Au Danemark, le roman bénéficie d'une excellente réclame dans les journaux : l'encart publicitaire de la maison d'édition Peter Haase & Sons, avec quelques mots des critiques, est repris toutes les semaines à partir de septembre 1922, par plusieurs quotidiens. Cet encart est parfois accompagné d'un court mot de l'éditeur, qui pointe notamment la dimension philosophique de *Maria Chapdelaine* : « L'histoire du Canada racontée par Hémon est une incarnation de la doctrine

---

1. Anonyme, « FILM : Koncertpaleet : *Nybyggere* », *Bergens Arbeitblad*, Bergen, 16 juin 1936, p. 3. Texte original : « Det er som regel en kunstnerisk nytelse å se fransk film når den får arbeide med alvorlige og verdifulle oppgaver. Ingen nasjon har gjennem sin kultur en så bevisst elsket sans for det raffinerte, for artisteriet. […] Det er derfor en udelt nytelse å overvære forestillingen. Marie Renaud fra Théåtre francais spiller hovedrollen, Maria Chapdelaine, og en bedre fremstiller inne kan man vel ikke ønske sig. Med en helt vidunderlig replikk forener hun et godt scene ytre. Hvad hun presterer er stor og sjelfull kunst. «Nybyggere » gir oss ekte og virkningsfulle utsnitt av utflyttere livet i et fremmed land og har av den grunn også adresse til oss nordmenn. Den daglige kamp for tilværelsen er skildret gripende og sannferdig. »

2. Brynjulv Gjerdåker, Bjørn Myhre, *Norwegian Agricultural History*, éd. Reidar Almås, Oslo, Tapir Academic Press, 2004, p. 48. Traduction : « Le nombre annuel moyen d'émigrants norvégiens sur la période 1866-1873 était de 14 000, 18 000 pour les années 1880-1893 et 23 000 pour le quinquennat 1902-1907. Proportionnellement à leurs populations, l'Irlande était alors le seul pays d'Europe avec une émigration plus intense que la Norvège durant cinquante ans (1865-1914). »

de Rousseau de vivre conformément à la nature[1]. » La critique est très positive, et fait souvent référence au succès français : « Ce livre du Canada français est si curieux et si beau qu'il mérite un grand cercle de lecteurs, ainsi que cela s'est passé en France[2]. » Culturellement, un livre consacré par la France avait un poids non négligeable au Danemark. Ce succès, pourtant, éveille les soupçons de certains :

> C'est avec une certaine suspicion que l'on ouvre *Maria Chapdelaine*, une histoire du Canada français de l'auteur français Louis Hémon qui a paru en traduction danoise par madame Elise Koppel à la maison d'édition de P. Haase & Son (avant Lehmann & Stage).
>
> Non parce que l'apparence du livre a des défauts. Il a l'air magnifique. Mais dans son pays natal, il a rencontré un tel succès sans égal que c'en est presque désagréable. Pendant une courte période, il en a paru plus de cents éditions, et on a tellement écrit et parlé de ce livre que l'on se méfie de ses propriétés artistiques, et que l'on croit que c'est un roman sensationnel[3].

Mais vraisemblablement, le critique est convaincu par sa lecture :

> Mais [le roman] est le contraire de cela. C'est une histoire si calme que c'est sans doute la plus calme écrite en français depuis que Pierre Loti a écrit *Pêcheurs d'Islande,* sur ceux qui restent au pays en attendant les solides hommes qui ont émigré et ne sont jamais revenus. Le succès énorme qu'a rencontré l'histoire de Louis Hémon est vraiment dû à sa valeur interne. Cela n'enlève rien au mérite du roman si ce qui a contribué à son succès est la sympathie naturelle des Français pour la thématique du livre : le combat de leurs compatriotes pionniers pour faire de la nouvelle terre fertile au Canada.
>
> Louis Hémon parle de ces pionniers, de leur travail éreintant et de leur simplicité. Il le fait si joliment et si intensément, avec une admiration si sincère, que même si le ton reste égal, son livre devient un drame héroïque[4] de la pauvreté[5].

---

1. Anonyme, « Deux romans éminents : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », Copenhague, *Nationaltidende*, 25 octobre 1922, p. 4. Texte original : « Hémons Fortælling fra Canada er en Levendegørelse og Rousseaus Doktrin om at leve i Overenstemmelse med Naturen. »
2. U., « Bøger : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », Lolland-Falster, *Lolland-Falster Stifts Tidende,* 3 novembre 1922, p. 1. Texte original : « Denne Bog fra det transke Canada er saa ejendommelig og saa fin, at den fortjener en stor Læsekreds, ligesom den i Frankrig hurtigt har faaet det. »
3. H. F., « *Maria Chapdelaine* », Copenhague, *Nationaltidende*, 9 juin 1923, p. 6. Texte original : « Det er med en vis Mistænksomhed, man aabner þÿ *Maria Chapdelaine*, eu Fortælling fra FranskCanada af den franske Forfatter Louis Hémon, som er udkommet i dansk Oversættelse ved Fru Elise Koppel paa P. Haase & Søn s Forlag (forhen Lehmann & Stage). Ikke fordi der er noget i Vejen med Bogens Udstyr. Den ser meget nydelig ud. Men den har i sit Hjemland gjort en saa eksempelløs Lykke, at det næsten er uhyggeligt. Den er i Løbet af kort Tid udkommet i over fent Hundrede Oplag, og der er blevet talt og skrevet saa meget om den, at ntan uvilkaarligt maa fatte Mistillid til dens kunstneriske Egenskaber og tro, den er en Sensationsroman. »
4. Le terme original est « Heltedrapa », « heltedrama » en norvégien, littéralement « meurtre de héros » ou « drame de héros ». Le mot est vraisemblablement hérité de l'anglais, « heroic drama », ce qui explique notre choix de traduction.
5. H. F., « *Maria Chapdelaine* », art. cit. Texte original : « Den er lige det modsatte. Det er en saa stilfærdig Fortælling, at der maaske næppe er skrevet noget saa afdæmpet paa Fransk, siden Pierre Loti skrev þÿ *Islandsfiskeme* om dem, der gaar hjemme og venter prjt de raske Mænd, som sejlede ud og aldrig kom tilbage. Den kolossale Lykke, Louis Hémons Fortælling har gjort, ntaa virkelig skyldes dens eget indre Værd ; og det forringer ikke Bogen, hvis det har været medvirkende til dens Held, at der blandt Franskmænd er en naturlig Sympati for selve Emnet : deres Landsmænds, Pionerernes Kamp for at vinde Republiken nyt frugtbart Landomraade i Canada. Louis Hémon fortæller om disse Pionerer og om deres Slid og om deres Nøjsomhed; og han gør det saa smukt og saa indtrængende og med en saa oprigtig Beundring, at skont Ordene er ganske jævne, bii ver hans Bog dog til et Fattigdommens Heltedrapa. »

La dimension épique relevée par certains commentateurs n'est pas loin. De là, le critique relève la dimension universelle de l'histoire d'Hémon, en faisant une intéressante référence à l'histoire coloniale :

> Les lecteurs de toute nation vont pouvoir comprendre la fierté avec laquelle Louis Hémon a raconté le combat de ces hommes courageux, et le renoncement et la persévérance de ces femmes bonnes et souriantes. Nous avons tous notre « Canada », petit ou grand, quelque part dans le monde, des colonies et des compatriotes, qui existent pour notre honneur à nous, qui restons au pays dans des conditions plus faciles. […] [Ce roman] mérite d'être lu en pensant aux plus vieux parmi nos vrais compatriotes qui se trouvent loin, pour qui le Danemark est le paradis perdu[1].

Même si le critique écrit « colonies », le mot n'est pas à prendre dans la même acception que pour la France ou l'Angleterre. Si l'Empire colonial danois, en union personnelle avec la Norvège, a possédé le Groenland, l'Islande, les îles Feroë, les îles Shetland, les Orcades et des comptoirs sur les côtes africaines et indiennes, il atteint son apogée au début du XVIe siècle et connaît ensuite un lent déclin. Beaucoup de ces colonies et comptoirs sont vendus à l'Angleterre et aux États-Unis, ou bien retrouvent lentement leur indépendance au cours du XXe siècle, comme l'Islande et le Groenland. Ces « colonies » dont parle le critique du *Nationaltidende* n'en sont plus vraiment au moment auquel il écrit. Il fait surtout référence à l'émigration nord-américaine, assez forte au Danemark à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, avec un pic en 1882 où 12 000 Danois s'installent aux États-Unis. Cela n'a rien à voir avec la colonisation de peuplement française ou anglaise, qui visait à renforcer leurs puissances politiques respectives : c'est le manque de terres et la pauvreté qui conduisent ces Danois à quitter leur pays. Le constat est le même pour la Suède, qui n'a pas véritablement été un Empire colonial, bien qu'elle ait brièvement possédé un territoire en Amérique du nord, à l'embouchure du fleuve Delaware. Cette Nouvelle-Suède est perdue au profit des Néerlandais, et ne sera suédoise qu'entre 1638 et 1655. Néanmoins, l'accroissement de la population et la promesse de terres arables, notamment dans le Midwest, a fait qu'environ 1,3 millions de Suédois quittent leur pays du milieu du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale.

En 2007, Daniel Chartier signe un article de littérature comparée[2] où il met en regard deux romans régionalistes : *Maria Chapdelaine* et *Markens Grøde* (*L'Éveil de la glèbe*) de Knut Hamsun, prix Nobel de littérature en 1920. Ce roman norvégien de 1917 raconte l'histoire d'un couple, Isak

1. *Ibid.* Texte original : « Læsere af enhver Nation vil kunne forstaa den Stolthed, hvormed Louis Hémon har fortalt om disse tapre Mænds Kamp og om disse blide og gode Kvinders Forsagelse og Udholdenhed. Vi har jo allesammen vort større eller mindre "Canada" ude omkring i Verden, Kolonier af Landsmænd, der er til Ære for os, som sidder hjemme i de lettere Kaar. […] Den fortjener at blive læst her med Tanken paa de lædste af vore egne Landsmænd i det Fjerne, for hvem Danmark er det tabte Paradis. »

2. Daniel Chartier, « Continuité, disjonction et recommencement dans le roman régionaliste : étude comparée de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1916) et de *Markens Grøde* de Knut Hamsun (1917) », dans *L'Artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'Entre-deux-guerres face à la modernité*, dir. Denis Saint-Jacques, Québec, Nota Bene, coll. Convergences, 2007, p. 165-182.

et Inger, et leur vie dans la région reculée du Nordland. Knut Hamsun choisit, tout au long de son œuvre, des thèmes qui le rapprochent de Louis Hémon : peintures sociales, conflit entre nature et culture, vagabonds, récits de voyage… C'est dans la perspective régionaliste que l'analyse Daniel Chartier, tout en montrant comment les deux auteurs modernisent cette veine romanesque :

> Le régionalisme est apparu pour les petites cultures (que ces cultures régionales soient internes, comme celles des régions de France, ou en marge de cultures dominantes comme celles du Québec et des pays nordiques) une manière de concilier les préoccupations littéraires originales ainsi que des étapes dans le développement d'une littérature nationale[1].

C'est bien le Québec qui inspire à Louis Hémon ce qui constitue finalement sa seule œuvre régionaliste.

Les deux romans présentent une intrigue similaire en beaucoup de points : « Un couple s'établit au Nord dans une forêt vierge, ingrate à la culture, et construit, comme au début du monde, un domaine qui lui appartient[2]. » L'irruption du monde moderne dans ce cadre dur mais idéal le conduit à sa perte. Dans l'histoire de leur réception, les deux auteurs ont pour point commun d'avoir été « rejetés » par le pays sur lequel ils ont écrit : Hémon parce qu'il était Français et que son roman projetait une ombre trop large sur la littérature québécoise, et Hamsun parce qu'il a appuyé le parti nazi pendant la Seconde Guerre mondiale. La Norvège, tout récemment indépendante (1905), et le Québec, deux pays en recherche d'identité, avaient trouvé leur écrivain national et avaient été obligés de le répudier.

Isak et Inger, le couple de Hamsun, ressemble à celui de Laura et Samuel Chapdelaine. Poussé par la haine de ses voisins et de la terre faite, Samuel entraîne son épouse toujours plus haut dans le bois. Au départ, cette situation difficile est néanmoins vécue dans l'harmonie, au sein d'une nature idéale proche d'un jardin d'Eden. Ces couples sont si proches de la nature qu'ils en développent un côté animal. La force de la nature finit presque par dérégler leur rapport à Dieu. Mais les rudesses du labeur font émerger de nombreuses tentations, notamment celle de l'ailleurs, la fuite, le départ. La rupture de la symbiose se manifeste dans les descriptions de la nature, montrée alors comme hostile et dangereuse. Dans *Maria Chapdelaine*, le point pivot est la mort de François. Chez Hamsun, la transition est progressive et lancinante. La forêt accueillante se transforme en mur, en frontière redoutable. La ville, par contraste, devient un nouveau paradis à désirer – les grandes villes des États-Unis pour Maria, les « paroisses », villages bien établis, pour Laura. La ville porte en elle deux contradictions : elle est à la fois un lieu du mal, de tentations, de dépenses superflues, un monde étranger, et à la fois le lieu du confort, de la modernité, de l'émancipation, de l'art. La seconde contradiction est que les personnages la fuient tout en étant les acteurs principaux de sa

1. *Ibid.*, p. 167.
2. *Ibid.*, p. 166.

création : c'est le travail des colons qui permet la création de nouveaux villages et de nouvelles routes. Cinq fois Samuel Chapdelaine a participé à fonder de nouvelles paroisses, qu'il a quittées dès qu'il a eu des voisins trop proches. Isak constate les mêmes transformations :

> Eh ! mon Dieu ! tout a changé. Le pays lui-même s'est métamorphosé. Cette large route, qui suit la ligne du télégraphe, n'existait pas auparavant. […] Les gens disaient : « La paix soit avec toi ! » […] Maintenant ils se contentent de vous adresser un signe de tête, ou même ne saluent pas du tout[1].

On retrouve dans cette citation la crainte des Chapdelaine envers les « gens de la ville » qui sont de manière générale décrits comme des étrangers, quand bien même une forte émigration canadienne-française créait des poches francophones et catholiques dans les villes du nord des États-Unis.

La différence la plus notable entre ces deux textes est une différence philosophique. Hémon est proche de Rousseau : ses personnages sont presque parfaits. Leur proximité avec la nature les rend simples, bons, honnêtes, travailleurs. Le personnage le plus négatif est celui de Lorenzo : la ville l'a rendu prétentieux et matérialiste. Hamsun, de son côté, considère que l'homme est mauvais par nature. Ses personnages parviennent à être bons uniquement parce qu'ils sont éloignés des tentations. Il décrit Isak comme « honnête sans doute, mais parce que l'occasion de ne pas l'être lui avait manqué[2]». Si Inger cède à la tentation de l'adultère, c'est avec Gustaf le Suédois, représentant de l'ailleurs.

Les ruptures provoquées par l'irruption de la civilisation dans le milieu naturel idéal de ces couples trouvent leur résolution dans ce que Daniel Chartier appelle « l'idéalisme et l'utopie circulaire[3]». Les dimensions réaliste et historique sont évacuées et le temps, par sa dimension cyclique de printemps à printemps, forme une boucle continue. La transmission des valeurs des parents aux enfants est réussie, et la permanence de cette famille vivant à la lisière du monde est exaltée : « Rien ne doit mourir, rien ne doit changer. » Dans *Markens Grøde* comme dans *Maria Chapdelaine*, « l'histoire d'*un* homme » laisse place à « l'histoire *de* l'homme[4]» : la littérature régionaliste se transcende en touchant à l'universel.

La littérature française a toujours eu un fort impact en Scandinavie, mais ce facteur n'explique pas seul le succès de *Maria Chapdelaine* dans la région. De nombreux émigrants ont quitté leur pays, non vers une colonie comme les Français puis les Anglais, mais vers un pays neuf qui promettait de nouvelles perspectives. Cette histoire particulière permet aux lecteurs scandinaves

1. Knut Hamsun, *L'Éveil de la glèbe*, 1917 (cité par Daniel Chatier dans *ibid.*).
2. *Ibid.*
3. Daniel Chartier, art. cit., p. 178.
4. *Ibid.*, p. 180.

de s'identifier avec un autre aspect de *Maria Chapdelaine* : celui du déracinement et du départ vers un nouvel espace, en dehors des considérations très politiques de la colonisation de peuplement.

Il est possible de déplacer encore cette analyse à d'autres pays de la zone boréale ou de sa bordure, comme la Pologne ou la Russie, deux pays où le roman rencontra un vif succès. Traduit dès 1924, *Maria Chapdelaine* y sera plusieurs fois retraduit et réédité. La recherche y sera également active. En Pologne, Janusz Odrowąż-Pieniążek, écrivain et historien de la littérature, publie *Mit Marii Chapdelaine*, « le mythe de Maria Chapdelaine », aux éditions Agawa (1985). Il y mêle réalité et fiction en mettant en scène un chercheur voyageant au Québec pour participer à un séminaire sur le mythe de Maria Chapdelaine, et finit par rencontrer le personnage. Ce livre n'a, à notre grand regret, pas été traduit en français.

Paul Austin, professeur au Département d'études russes de l'Université McGill de Montréal, a consacré un article à la réception russe de *Maria Chapdelaine*[1]. Il y analyse l'évolution entre les deux traductions, celle de 1924, aux lendemains de la guerre civile, et celle de 1978. Il rend compte de la préface de la première traduction, écrite par M. Gerbach, le traducteur :

> [Selon Gerbach], *Maria Chapdelaine* doit son succès [en Russie] à la sincérité avec laquelle Louis Hémon décrit la rude vie des paysans canadiens. L'année 1924 se caractérisait en effet par l'éclosion générale d'une nouvelle attitude face à la vie traditionnelle des paysans. Mais pour les Russes, souligne M. Gerbach, le roman offre un intérêt particulier. L'homme russe comprend parfaitement la vie au Canada – le travail pénible, les hivers rigoureux, le terroir – parce qu'il vit dans les mêmes conditions. Mais après la révolution, le paysan russe s'est libéré des « fantômes » qui poursuivent encore les Canadiens, car « la forêt canadienne est pleine de préjugés ». Ces préjugés tuent tout le « bon » de ces paysans qui ne peuvent vraiment être sauvé que par la prière. L'influence nuisible de l'Église et l'analphabétisme produisent un vrai « dominion des ténèbres »[2].

Paul Austin poursuit avec l'édition de 1978 et l'analyse de la préface de Georges Kosikov, philologue russe :

> L'interprétation soviétique de 1978 est beaucoup plus nuancée, mais on y retrouve malgré tout un certain fondement social. […] Kosikov explique que Hémon n'aimait pas la civilisation contemporaine européenne, alors dominée par une bourgeoisie exaltante. Aspirant à trouver son indépendance personnelle, Hémon fuit cette société moribonde[3].

Cette interprétation « marxiste très orthodoxe[4]» évolue vers une lecture plus symbolique :

> Selon Kosikov, « la lutte contre les forces naturelles représente pour Hémon une lutte contre la mort. […] [Cette lutte] de l'homme contre la forêt acquiert sous la

1. Paul Austin, « *Maria Chapdeleine* [*sic*] chez les Russes », *Le Devoir*, 21 juin 1980, p. 24.
2. *Ibid.* Les citations sont issues de la préface de Gerbach (1924).
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

> plume d'Hémon les traits du conflit universel entre l'Ordre et le Chaos, la Vie et la Mort, la Chaleur et le Froid »[1].

Enfin, Kosikov estime que « Maria Chapdelaine est un personnage dans lequel sont incarnés les meilleurs traits du caractère populaire[2]». Ainsi, ses vertus de patience, de don de soi et d'ardeur au travail ne seraient pas l'apanage de la « race » française mais plutôt celui du monde paysan dans son ensemble ? Kosikov ne va pas aussi loin et conclut en disant que Maria est « imbue de l'esprit et de la force de son peuple[3]». Paul Austin achève ainsi son analyse :

> Kosikov abandonne donc toute prétention à une interprétation marxiste en préférant considérer le roman comme l'expression claire de l'esprit national de Québec. Si l'interprétation de Gerbach reflète l'époque de ce dernier (1924) en insistant sur la lutte des classes et l'image négative d'un Québec qui accepte passivement son destin, celle de Kosikov donne en 1978 une nouvelle signification positive aux mêmes traditions québécoises, dont *Maria Chapdelaine* devient le fier symbole[4].

Cette évolution intéressante de la perspective russe témoigne de l'étonnante capacité de *Maria Chapdelaine* à s'adapter presque indéfiniment aux lieux, aux époques et aux idéologies.

Un renouveau idéologique grâce aux langues minoritaires

Avec ses vingt-cinq traductions, *Maria Chapdelaine* n'échappe pas à la question linguistique, comme nous avons pu le montrer en analysant quelques occurrences du texte anglais. Mais au-delà de l'échelle sémantique, il y a le bagage idéologique de l'œuvre. Le roman, contrairement à son auteur, ne voyage pas léger : la réflexion sociale et politique d'Hémon et les couches successives d'interprétation dans la première phase du mythe puis à sa déconstruction pèsent un certain poids. Comment les traducteurs s'en sont-ils emparés ?

L'espagnol n'est pas une langue minoritaire, mais l'étude de cette traduction de *Maria Chapdelaine* permet de mettre en valeur l'opposition avec la traduction catalane. Les traductions de *Maria Chapdelaine* en espagnol et en catalan ont déjà fait l'objet d'études approfondies par des spécialistes de ces deux langues, et voici leurs conclusions. Ben-Zion Shek et Sergio Chaple Mesa ont travaillé sur les traductions hispano-américaines[5], et Diane Desrosiers-Descheneau a écrit un mémoire, sous la direction de Nicole Deschamps, intitulé *Maria Chapdelaine en espagnol* en 1972. La première traduction espagnole de *Maria Chapdelaine* a en effet été réalisée en 1923 par Alfonso

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Ben-Zion Shek et Sergio Chaple Mesa, « *Maria Chapdelaine* in Iberoamerica. Hernandez Cata's translation of the French-Canadian classic », *Canadian litterature*, n° 142-143, 1994, p. 63-74.

Hernández-Catá, écrivain et nouvelliste cubain très célèbre en Espagne et en Amérique du Sud. Son nom, mis en valeur sur la couverture du livre, est une caution prestigieuse.

On se demande ce qui a poussé Hernández-Catá à traduire le roman d'Hémon. Peut-être est-ce un sentiment de proximité : tous deux sont en rupture avec leur milieu social d'origine, aiment les voyages et ont mené une vie de bohème. Hernández-Catá aimait l'œuvre d'Hémon. Sa petite-fille s'est confiée aux chercheurs :

> According to my mother, Uva Marquez Sterling (her maiden name was Uva Hernández-Catá), her father translated *Maria Chapdelaine* because he fell in love with the novel. She recalls that as a youngster she was given a copy of the book to read, and that her father often praised Hémon's work and was very proud of having translated it. As far as she knows, he did it out of his own initiative and not at the request of any publisher[1].

Comme pour la traduction anglaise, la question des québécismes se pose, et Hernández-Catá n'a guère opté pour des termes archaïques espagnols pour les traduire. Il ajoute de courts passages absents du texte original, souvent pour expliciter au lecteur hispanophone ce qui était évident pour le lecteur francophone. Les anglicismes, qui abondent dans le texte d'Hémon, ne sont pas non plus conservés ni remplacés par des termes dialectaux. Ils sont simplement traduits en espagnol standardisé.

Au-delà des questions de langue, l'analyse du travail de Hernández-Catá demande de s'intéresser à l'œuvre littéraire du traducteur et à ses propres partis pris. Hernández-Catá ambitionnait de donner à ses intrigues une dimension universelle, et c'est peut-être la raison pour laquelle il situe moins explicitement le récit de *Maria Chapdelaine* dans un cadre canadien-français. La langue qu'il utilise dans ses propres romans est faite pour être comprise de tous, quels que soient la région ou le pays du lecteur hispanophone, hormis pour quelques nouvelles cubaines dans lesquelles il emploie des termes locaux.

Hernández-Catá prend plusieurs libertés avec le texte d'Hémon, certaines provoquées par les erreurs de l'édition Grasset sur laquelle il s'appuie, d'autres par son goût pour le *Modernismo*, courant littéraire latino-américain proche de l'art pour l'art. Il substitue souvent, à la subtilité d'Hémon, des images plus explicites qui cherchent à poétiser le texte. Ben-Zion Shek choisit l'exemple suivant : Hémon écrit que les Québécois appartiennent à « une race […] que rien ne peut empêcher de rire », et Hernández-Catá traduit par « una raza […] duena del supremor tesor de la risa », c'est-à-dire « une race maîtresse du suprême trésor du rire ».

1. *Ibid.,* p. 66. Traduction : « Selon ma mère, Uva Marquez Sterling (son nom de jeune fille était Uva Hernández-Catá), son père a traduit *Maria Chapdelaine* parce qu'il est tombé amoureux du roman. Elle se rappelle qu'elle avait reçu son exemplaire du livre, étant jeune, et que son père louait souvent l'œuvre d'Hémon, et était très fier de l'avoir traduite. Pour autant qu'elle le sache, il l'a fait de sa propre initiative et non à la demande d'un éditeur. »

Comme beaucoup de lecteurs catholiques de *Maria Chapdelaine*, Hernández-Catá idéalise l'héroïne du roman, au point d'en faire « a near replica of her sacred namesake[1]». Ben-Zion Shek relève l'ajout régulier de termes sacrés. Par exemple, lorsque Hémon écrit à propos de François Paradis : « une grande faim d'elle lui venait et en même temps un attendrissement émerveillé, parce qu'il avait vécu presque toute sa vie rien qu'avec d'autres hommes, durement... », Hernández-Catá traduit : « Francisco sentia verdadera hambre de toda ella. Y al mismo tiempo, sentia también un respeto casi religioso y una especie de maravillada ternura al pensar que aquella flor viva habia nacido y se habia abierto entre hombres, duramente » : « François ressentit un vrai désir pour tout son être. Et au même moment, il ressentit un respect presque religieux et une sorte de merveilleuse tendresse à la pensée que cette vivante fleur était née et s'était épanouie dans la dure compagnie des hommes. » Hernández-Catá ajoute ici de nombreux éléments : la dimension religieuse, la métaphore florale et le changement de perspective (François élevé au milieu des hommes devient Maria élevée au milieu des hommes). De la même manière, il affaiblit ou supprime les pointes d'ironie de l'auteur contre la religion. Sous la plume de Hernández-Catá, le jugement « sans subtilité ni doute » devient « sin que la menor sombra empane su fe » : « sans que la moindre ombre ne se projette sur leur foi ».

Dans la traduction de Hernández-Catá, l'interprétation dominante se traduit ainsi à un niveau sémantique. En nous éloignant du texte, nous pouvons aussi faire de fructueuses analyses. C'est ce que fait Maria Sierra Cordoba en étudiant le paratexte des traductions espagnoles et catalanes de *Maria Chapdelaine*[2]: le roman y est-il présenté comme une œuvre neutre ou comme un ouvrage portant une charge idéologique dans les milieux espagnol et catalan ? Les éditions traduites en Espagne et en Catalogne sont accompagnées de préfaces qui révèlent bien l'inscription du roman dans une lutte contemporaine de sa traduction.

La traduction de Hernández-Catá, la seule qui ait existé en espagnol jusqu'aux années 1960, est rééditée de nombreuses fois pendant la période franquiste. Selon Maria Sierra Cordoba,

> il n'est pas surprenant que le roman ait complètement échappé à la censure. Au contraire, on pourrait avancer que celui-ci, sorte d'étendard d'une idéologie conservatrice axée sur la terre, la famille et la religion cadre bien avec l'idéologie franquiste et que sa publication et ses rééditions pourraient contribuer à renforcer le *statu quo*. Qui plus est, certains lecteurs espagnols se seraient sentis visés par le portrait de la vie rurale brossée par Hémon (pensons, par exemple, à la vie rurale des villages andalous des années 50 et 60)[3].

1. *Ibid.*, p. 69. Traduction : « une proche réplique de son homonyme sacrée ».
2. Maria Sierra Cordoba, « *Maria Chapdelaine* vue d'ailleurs : les agents et les enjeux derrière la traduction espagnole et catalane d'un classique de la littérature canadienne-française », Ottawa, *Quaderns*, janvier 2010, p. 131-147.
3. *Ibid.*, p. 136.

La traduction de Hernández-Catá se débarrasse volontiers des signes qui rattachent l'intrigue au Canada français. Du point de vue du franquisme, c'est de loin préférable à la mise en valeur d'un nationalisme autre qu'espagnol.

La préface de l'édition de 1923 est rédigée par Alberto Insúa, le beau-frère de Hernández-Catá, lui aussi cubain. C'est un journaliste et un auteur de romans érotiques particulièrement prisés. Dans son introduction, il renseigne le lecteur sur la vie de Louis Hémon, puis présente *Maria Chapdelaine* en mettant un accent particulier sur le style anglais de son récit, tout en pudeur, et non « exuberante o "hacia afuera", como las del Sur » : « pas exubérants ou "extérieurs" comme ceux du sud ». De la même manière que le traducteur, Maria Sierra Cordoba considère que le préfacier « tend à la décontextualisation[1]» :

> À la différence de ce que l'on verra dans l'appareil préfaciel de la traduction catalane, Insúa ne mentionne pas les difficultés que pose la traduction, en particulier celles associées aux canadianismes et aux difficultés liées au maintien de la spécificité de la langue. Il n'y a pas non plus de mention explicite aux caractéristiques et à l'histoire du nationalisme canadien-français, ni d'allusions à la réception controversée que le roman a suscitée au Canada français[2].

Mais Insúa fait bien référence à un nationalisme, celui des Français :

> Les Bazin, les Daudet, les Bordeaux et autres représentants littéraires du nationalisme français, veulent s'approprier la gloire de Louis Hémon comme s'il s'agissait d'un Charles Péguy ou d'un Ernest Psichari. Mais cette gloire leur échappe des mains et s'en va par toute la terre[3].

Insúa conclut par cet éloge : *Maria Chapdelaine* est « un libro casto, un poema en prosa, suave y cándido como los de Longfellow » (« un livre chaste, un poème en prose, suave et candide comme ceux de Longfellow »). La comparaison avec Longfellow est le seul élément de cette préface qui renvoie, indirectement, au Canada français. En effet, ce poète a lui aussi écrit sur la communauté francophone d'Amérique du Nord dans son poème épique « Évangéline » (1847), avec lequel *Maria Chapdelaine* sera comparée par Geneviève Chovrelat-Péchoux[4]. Il y raconte la déportation des Acadiens depuis l'est du Canada jusqu'en Louisiane et plus largement aux États-Unis, et participe lui aussi à la fondation d'un mythe identitaire[5].

La traduction catalane de Tomàs Garcés paraît d'abord sous forme de feuilleton dans le journal barcelonais *La Publicitat*[6], entre août 1923 et février 1924, puis en volume en 1925, chez

1. *Ibid.*, p. 140.
2. *Ibid.*, p. 140.
3. Préface d'Alberto Insúa, traduite par Diane Desrosiers-Descheneau, annexe de son mémoire *Maria Chapdelaine en espagnol*, dir. Nicole Deschamps, avril 1972, p. 111.
4. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Évangéline et Maria Chapdelaine, sœurs mythiques de la survivance nationale ou sœurs de légende ? », *Études canadiennes*, n° 34, 1994.
5. Ce mythe acadien est d'ailleurs détourné par la traduction du poème de Longfellow de Pamphile Le May, qui traduit le texte en 1865. Il le transforme au profit des Canadiens-français.
6. Ce journal catalan était publié à Barcelone de 1922 à 1930. Berceau du catalanisme intellectuel, il se maintint pendant la dictature de Primo de Rivera mais disparut à l'arrivée des troupes de Franco à Barcelone en 1939.

Ediorial Catalana[1]. Elle sera retravaillée et rééditée en 1952 et 1984 : en Catalogne, c'est l'œuvre la plus traduite de la littérature du Québec[2]. Tomàs Garcés accompagne son feuilleton d'une courte introduction, dans laquelle il exprime ce qui l'a poussé à traduire ce roman. Selon lui, le personnage de Maria, qui a « purifié son cœur dans la souffrance [et] a surmonté sa faiblesse de créature douloureuse, obéissant aux voix immortelles de la race[3]», est une source d'espoir dans une Europe dévastée par la guerre. L'écrivain Josep-Maria de Sagarra estime que le succès du roman en Catalogne est d'abord dû à l'exotisme des scènes présentées, qui dépaysent les lecteurs[4]. Il n'y a pas, comme dans la traduction de Hernández-Catá, d'insistance particulière sur la dimension catholique de l'œuvre dans la traduction. Garcés se concentre plutôt sur les problèmes linguistiques posés par les termes anglais et québécois. Il modifie d'ailleurs des détails sa traduction dans les rééditions de 1952 et 1984[5].

La seconde édition, en volume, comporte une préface du traducteur. Ce dernier présente brièvement Louis Hémon, ainsi que l'histoire de la publication de *Maria Chapdelaine* en France, puis il guide le lecteur dans l'appréciation de l'œuvre. Les qualificatifs déjà récurrents dans la critique française reviennent sous la plume du traducteur catalan : une histoire d'amour simple et belle. Garcés poursuit : « És, alhora, el llibre d'una raça. L'ànima del Canadà francès batega en les seves pàgines » : « C'est aussi l'histoire d'une race. L'âme du Canada français bat dans ses pages. » Maria Sierra Cordoba estime qu'il s'agit d'un discret « appel à la sympathie identitaire des lecteurs catalans », qui, à cause de la censure, ne pouvait se faire « qu'à l'état de suggestion[6]». À cette période, le récit d'Hémon est également adapté pour la radio castillane, dans une version considérablement modifiée.

Il faut attendre la chute du régime de Franco pour que cette dimension politique de *Maria Chapdelaine* en Catalogne puisse s'exprimer. Dans la réédition de 1984, libérée de la censure, August Bover i Font, critique et professeur à l'Université de Barcelone, rédige une longue préface. Il aborde enfin la question identitaire. Il commence par une réflexion sur l'origine bretonne de Hémon qui lui aurait été d'une grande utilité pour comprendre le Canada français. Il poursuit en

1. Cette maison d'édition barcelonaise a été fondée en 1917, sous le patronage de la Ligue Régionaliste, parti politique du catalanisme. Elle publiait des auteurs catalans mais aussi des traductions de grands récits antiques, comme *L'Odyssée* et *L'Enéide*.
2. L'expression « littérature du Québec » est employée par Lluna Llecha Llop Garcia dans son article « *Maria Chapdelaine* en Catalogne », *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 4, 2008, p. 143-150. Hémon est néanmoins français.
3. La traduction est de Lluna Llecha Llop Garcia, dans son article « *Maria Chapdelaine* en Catalogne », art. cit., p. 145.
4. *Ibid.*, p. 146.
5. Pour une étude linguistique de la traduction de Garcés, voir *ibid.*, p. 148-149.
6. Maria Sierra Cordoba, *« Maria Chapdelaine* vue d'ailleurs : les agents et les enjeux derrière la traduction espagnole et catalane d'un classique de la littérature canadienne-française », art. cit., p. 142.

comparant Hémon au poète catalan Salvador Espriu et met en évidence les similitudes entre son poème « Assaig de Càntic en el temple » et la fin de *Maria Chapdelaine* :

Però no he de seguir mai el meu somni	Mais je ne vais jamais suivre mon rêve
i em quedaré aquí fins a la mort.	et je resterai ici jusqu'à ma mort.
Car sóc també molt covard i salvatge	Car je suis moi aussi lâche et sauvage
i estimo a més amb un	et j'aime, en outre, avec
desesperat dolor	une souffrance sans espoir
aquesta meva pobra,	cette mienne, pauvre,
bruta, trista, dissortada pàtria[1].	sale, triste, malheureuse patrie[2].

Symbole de résistance sous l'oppression franquiste, la poésie de Salvador Espriu résonne ici avec le choix de Maria et sa décision de rester au pays de Québec. Bover n'en reste pas à cette comparaison et la fin de sa préface dépasse du cadre littéraire :

> Bover profite de l'occasion pour déborder l'objet de la préface, soit l'analyse de *Maria Chapdelaine* (version originale ou traduction), et traiter de circonstances politico-historiques qui ont peu à voir avec l'œuvre traduite présentée. Il concentre plutôt son attention sur le contexte politique du Québec d'après la Révolution tranquille, un Québec qui, au moment où il écrit, constitue pour la Catalogne un modèle à suivre. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque la Catalogne se trouve dans l'antichambre du processus de normalisation linguistique et du rétablissement de l'institutionnalisation de la langue et de la culture catalanes, après 40 ans de répression franquiste (rappelons que la loi de normalisation linguistique du catalan, Llei 7/1987, fut approuvée en 1987). La Catalogne a donc besoin à l'époque d'un cadre de référence, de l'histoire d'un succès (même idéalisé) et le Québec semble remplir ce rôle[3].

Maria Chapdelaine prend une nouvelle dimension : celle de créer un lien entre deux nations, et donner à un autre pays en quête d'indépendance, la Catalogne, un modèle à atteindre. L'aspect politique du roman ne se restreint pas aux frontières françaises ou québécoises : il les dépasse et devient un point de référence pour les autres peuples soumis à des dictatures ou des puissances extérieures. Cette vocation politique paraît plus proche des intentions de l'auteur, attaché à se faire la voix des opprimés, que l'interprétation nationaliste en vogue lors de la première réception du roman, et qui voulait que la France, non contente d'être elle-même actrice de la tyrannie colonisatrice, s'approprie les qualités démontrées par Maria et sa famille. L'exemple des langues espagnole et catalane est révélateur : la traduction de la langue hégémonique ignore le bagage idéologique du texte, tandis que la traduction de la langue minoritaire le met en valeur.

C'était dans cette perspective que nous voulions analyser les traductions en gaélique et en gallois de *Maria Chapdelaine*, datant respectivement de 1933 et 1956. De toute évidence, traduire ce roman dans des langues elles-mêmes opprimées, cette fois par l'anglais, était un acte politique. Le traducteur anglais Blake, dans sa préface, se concentrait exclusivement sur des problématiques linguistiques : ce ne sera pas le cas de John Edwards, traducteur de la version galloise.

1. Salvador Espriu, « Assaig de Càntic en el temple », *El Caminant i el mur*, Barcelone, l'Escorpi, 1954.
2. Traduction de Jordi Sarsanedas, dans *Anthologie lyrique*, Paris, Debresse, 1959, p. 62-63.
3. Maria Sierra Cordoba, art. cit., p. 144.

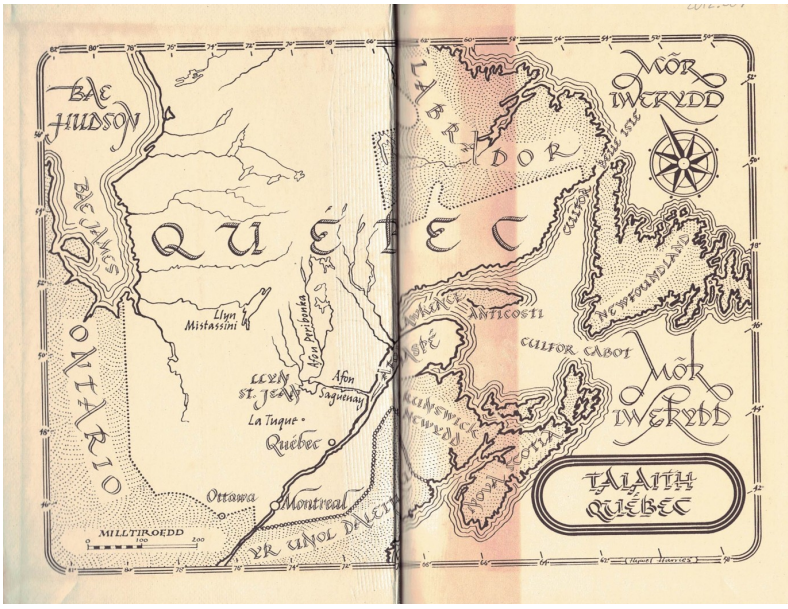
John Edwards est né en 1882 à Llanbardarn au Pays de Galles. C'est un homme politique passionné de théâtre et de littérature. Le Pays de Galles était alors friand de romans européens. Dans les années 1950, on traduit *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti, *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, les romans de Françoise Sagan, des recueils de nouvelles de Balzac, Flaubert ou Daudet, mais aussi de nombreux auteurs allemands, scandinaves ou d'Europe de l'Est. Ces éditions étaient subventionnées, notamment par le *Literature Committee of the Welsh Arts Council*. Cette organisation culturelle était alors présidée par Meic Stephens, auteur d'une étude sur les langues minoritaires européennes. L'édition du roman d'Hémon en gallois a ainsi été subventionnée par la bibliothèque du comté de Ceredigion, d'où le traducteur était originaire. Le chercheur gallois Wynn Thomas estime néanmoins que ces traductions étaient destinées à un tout petit public de lettrés :

> When marveilling at the richness of cultural literary translations of continental authors at this time one needs to guard against a misapprehension. The actual readership for these texts was so tiny that they would have been unprofitable to produce had it not been for the generous public subsidy received from a number of bodies[1].

Wynn Thomas poursuit en expliquant que la promotion de la langue galloise était, pour certains des intellectuels et écrivains à l'impulsion de ces traductions, assez secondaire : ils voulaient surtout montrer leur appartenance à une culture européenne. Néanmoins, ces initiatives ont eu l'effet positif que l'on connaît : aujourd'hui, le gallois est la langue celtique la plus pratiquée dans le monde. La loi sur la langue galloise de 1993 (*Deddf Iaith Gymraeg*) l'a rendue obligatoire dans tous les services administratifs du comté. Plus de la moitié des habitants du pays de Galles parlent gallois quotidiennement, et il est enseigné à l'école jusqu'à seize ans.

Avant même la préface, les liens entre l'univers québécois et l'univers celte sont resserrés par une carte de la région :

1. Wynn Thomas, *Eutopia : studies in cultural Euro-Welshness, 1850-1980 : writing Wales in English*, Cardiff, University of Wales Press, 2021, p. 199. Traduction : Alors qu'on s'émerveille devant la richesse des traductions d'écrivains continentaux à cette période, il faut se prémunir d'une mésinterprétation. Le lectorat réel de ces publications était si petit qu'elles auraient été ruineuses à produire sans les généreuses subventions publiques reçues de plusieurs institutions.



Ci-contre : page de garde de la traduction de Maria Chapdelaine *en gallois, 1956.*

Des codes de la typographie celtique sont repris : barres en travers des A et N majuscules, arabesques et entrelacs, utilisation de caractères de la graphie onciale, adaptée à l'écriture à la plume. La couverture, quant à elle, représente un bûcheron[1], et résonne avec le titre choisi par le traducteur : *Ar gwr y goedwig* signifie « à la lisière de la forêt ».

John Edwards adresse sa préface au lecteur gallois (« At y darllenydd cymraeg[2]»). Il lui décrit ainsi le récit québécois d'Hémon :

> C'est un endroit reculé de cette province du Canada, à la lisière de la sauvage forêt du Nord, qui est dépeint ici, avec la vie de ses habitants. Un endroit très différent du pays de Galles, cher lecteur, et une vie très différente aussi, du moins en apparence. Pas de doutes : il y aura beaucoup de choses dans ce roman qui vous apparaîtront étranges au premier regard – des noms étranges, des coutumes et un environnement étrangers, une religion différente[3].

Pourtant, Edwards considère que le lecteur gallois va rapidement se familiariser avec ce nouvel univers, car « Dyn yw dyn ar bum cyfandir », l'homme est un homme sur cinq continents. La citation est de Howell Elvet Lewis, pasteur protestant et poète gallois plus connu sous son nom bardique Elfed. Il est, de fait, si célèbre au pays de Galles que Edwards ne prend pas la peine de sourcer sa citation, connue de tous ses lecteurs. Le traducteur poursuit :

> Les expériences essentielles de la vie sont les mêmes pour les Français du Nouveau monde qu'elles étaient pour les Gallois dans l'ancien monde ; l'aventure

1. Voir couverture p. 125.
2. La traduction de cette préface a été réalisée du gallois vers l'anglais par Mr. Huw Edwards, journaliste et présentateur de la BBC. Engagé depuis toujours dans la promotion de la langue galloise, il a répondu favorablement à notre appel à traducteur : qu'il en soit profondément remercié. Nous avons ensuite, pour plus de clarté, traduit son travail en français.
3. Préface de John Edwards à Louis Hémon, *Ar gwr y goedwig*, traduction galloise de *Maria Chapdelaine* par John Edwards, Aberystwyth, bibliothèque du comté de Ceredigion, 1956, p. vii. Texte original : « Ardal anghysbell yn y dalaith honno yng Nghanada, ar gwr y goedwig wyllt ogleddol, a ddarlunir yma, a bywyd ei thrigolion. Gwlad wahanol iawn i Gymru, ddarllenydd, a bywyd gwahanol iawn hefyd, yn ei allanolion o leiaf. Diau y bydd llawer o bethau yn y nofel yn ymddangos yn chwithig iti ar y cyntaf – yr enwau od anghyfiaith, yr amgylchedd a'r arferion yn ddieithr, y grefydd yn wahanol. »

> et l'échec, la confiance et les déceptions, la vie et la mort – elles sont les mêmes au Canada et au Pays de Galles ; il n'y a pas de différences entre la lutte des travailleurs de Péribonka et ceux de la vallée d'Eithin à une époque[1].

Au-delà d'une vision universaliste, John Edwards pointe que l'expérience galloise est un avantage pour saisir le sens de *Maria Chapdelaine* :

> L'instinct qui pousse Maria, dans l'histoire, à refuser d'être déracinée, malgré la tentation, à refuser d'être transplantée dans un monde et une vie d'une culture et d'un langage étrangers, est le même instinct que vous, [lecteur gallois], ressentiriez. En effet, vous pouvez, mieux que beaucoup, comprendre et apprécier ce roman[2].

Parce qu'il est lui aussi issu d'une culture minoritaire, le lecteur gallois sera, selon John Edwards, plus sensible au roman de Hémon. Malgré cette remarque finale, la préface galloise a une dimension nettement moins militante que la préface catalane de August Bover i Font en 1982. La Catalogne sous dictature franquiste et le Pays de Galles au Royaume-Uni n'ont pas la même histoire politique, ce qui explique cette différence.

La traduction en gaélique avait, pour nous, une évidente dimension politique de par la date de sa réalisation, 1933. En 1932, le parti républicain *Fianna Fáil*, perdant de la guerre civile de 1921-1923, est démocratiquement élu à la tête du pays. Éamon De Valera est le président du conseil, et en 1933 il abroge la loi de soumission à la couronne britannique qui avait déclenché le conflit. C'est le début des lois qui garantiront l'indépendance de l'Irlande. Le traducteur lui-même était engagé dans la défense de la langue irlandaise. Risteard Ó Foghludha était un écrivain, professeur, journaliste et éditeur irlandais, né dans le comté de Cork en 1871. Il est d'abord vendeur de machines à écrire en Angleterre, puis à Belfast et Dublin, avant de fonder une branche du *Conradh na Gaeilge* (*Gaelic college* en anglais) en 1901. Le *Conradh na Gaeilge* est une organisation internationale de promotion de la langue gaélique, qui obtient une victoire notable en 1904 avec le retour de l'enseignement de l'irlandais dans les écoles. L'association se présente comme apolitique, mais beaucoup de ses membres sont engagés dans le combat nationaliste et indépendantiste. Pour eux, la langue irlandaise est un instrument politique contre l'oppression anglaise. En tant qu'éditeur, Risteard Ó Foghludha publiait principalement des poètes irlandais qui écrivent en *Munster Irish*, le gaélique du sud de l'Irlande. Il traduit également de nombreux ouvrages européens, de Tchekov à François Coppée, en passant par Louis Hémon en 1933.

Malheureusement, cette édition en gaélique, publiée simultanément en Irlande et en Écosse – alors que les deux pays ne parlent pas le même gaélique –, ne comporte aucun paratexte qui

1. *Ibid.*, p. viii. Texte original : « Yr un yw profiadau hanfodol bywyd i Ffrancwyr yn y byd newydd ag i Gymry yn yr hen ; yr un yw antur ac aflwydd, hyder a siom, byw a marw ynd Nghanada ag yng Nghymru ; yr un yw ymegnïo llafurus gwerin syml yn wyned caledi yn nyffryn Péribonka ag a oedd yng Nghwm Eithin gynt. »
2. *Ibid*. Texte original : « Ie, a'r un yw'r reddf a barodd i Maria yn y stori wrthod cymryd ei dadwreiddio, er cymaint y demtasiwn, a'i thrawsblannu i fyd a bywyd estron ei iaith a'i ddiwylliant ag a bair i tithau, hwyrach. Yn wir, y mae gennyt ti drech mantais na llawer i fredu deall a gwerthfawrogi'r nofel hon. »

pourrait témoigner de la volonté politique du traducteur ou de l'éditeur, pourtant certaine. Nous n'avons pas trouvé de réédition, et nous avons également abouti dans une impasse lors de nos recherches au sein de la presse en langue gaélique, où nous n'avons pas réussi à trouver d'écho de cette traduction de *Maria Chapdelaine.*

Maria Chapdelaine n'a jamais été traduite en breton. C'est étonnant pour plusieurs raisons : Hémon était souvent présenté par la critique comme typiquement breton ; la famille de l'auteur était très engagée dans la promotion de la langue et de la culture bretonnes ; une grande vague de traductions en langue bretonne a lieu au milieu du XXe siècle, notamment sous l'impulsion de Roparz Hemon. Les nationalistes bretons ont, de plus, pris pour exemple le FLQ (Front de libération du Québec) dans les années 1960, pendant la Révolution tranquille[1].

En fait, Louis Hémon n'intéresse pas tous les Bretons. Des républicains, tels le poète Charles Le Goffic ou l'écrivain Charles Chassé, lui ont consacré plusieurs articles[2], et les publications bretonnes francophones (*La Démocratie de l'Ouest*, *La Dépêche de Brest*, *L'Ouest-Éclair*, *Le Télégramme…*) lui ont toujours gardé une bonne place. Mais Hémon est resté introuvable dans nos recherches au sein de la presse brittophone (*Arvor*, *An Oaled*, *Breiz Atao*, *Gwenn ha du, Al Liamm*), où l'essentiel des revendications nationalistes étaient exprimées. Sa récupération très parisienne et franco-française a probablement repoussé les nationalistes bretons, également méprisants à l'égard du sentiment universaliste qui se ressent dans l'œuvre de l'écrivain et qu'exprimait aussi le préfacier gallois John Edwards.

Pour comprendre cette question bretonne, il faut se déplacer dans les autres régions de France où des langues régionales s'opposaient au français, comme en Occitanie. *Maria Chapdelaine* y rencontre la même absence d'écho. Si les Catalans du sud traduisent et encensent le roman d'Hémon, et si les Catalans du nord lui opposent un silence éloquent, c'est parce que leur situation linguistique diffère : les premiers s'opposent à l'espagnol, les seconds au français. Ainsi, pour les langues régionales de France, défendre le français du Québec s'est confondu avec défendre le français lui-même. Des œuvres variées sont toujours traduites en breton aujourd'hui, notamment grâce au Conseil Régional de Bretagne. Pourtant, ni *Maria Chapdelaine* ni aucun autre texte de Louis Hémon ne figurent dans la liste des ouvrages « retenus pour l'aide à la traduction littéraire en langue bretonne », constituée en 2018 par l'Office public de la langue bretonne. La raison en est ici

1. Ils s'en détachent au fur et à mesure que les Québécois acquièrent des droits, soutiennent la guerre du Vietnam et oppriment les Autochtones.
2. Voir par exemple Charles Le Goffic, « Le livre du Canada. Un chef-d'œuvre inconnu », *Démocratie nouvelle*, 23 avril 1921 ; « *Maria Chapdelaine* », *Larousse Mensuel,* août 1921, p. 548-550. Charles Chassé, « La Littérature sportive », *Le Bulletin du livre français*, août-septembre 1932, p. 137-146 ; « Louis Hémon, précurseur de la littérature sportive », *Bretagne*, 14ème année, n° 123, avril 1935, p. 107-110.

certainement plus prosaïque : le succès de l'œuvre maîtresse d'Hémon fut fulgurant, mais pas durable, et il est aujourd'hui presque un inconnu dans son pays natal.

Maria Chapdelaine a fait l'objet de traductions dans d'autres langues minoritaires, comme l'albanais ou le flamand, ou des langues dites « en tension » comme le tchèque, le slovaque, l'argentin. Cette étude pourrait donc encore se poursuivre vers ces textes, voire sortir du monde occidental et chrétien et analyser les traductions perse, coréenne, chinoise ou japonaise. *Maria Chapdelaine*, récit pourtant fortement lié au Canada français d'une manière géographique, linguistique, culturelle, trouve une résonance dans des régions et pays aussi variés que la Catalogne, la Norvège ou le Pays de Galles. Malgré leurs différences, les lecteurs de ces pays trouvent dans le roman d'Hémon quelque chose qui leur parle de leur propre histoire ou de leur propre langue. Malgré les difficultés linguistiques de traduction posées par les nombreux niveaux de lecture, *Maria Chapdelaine* garde, à l'étranger, toute sa complexité.

*

Ainsi, *Maria Chapdelaine* aura subi des doubles, des triples lectures, en fonction des interprétations, des adaptations, des références et des horizons d'attente des lecteurs. Au Québec, le roman de l'oppression aura été opprimé, compressé, réduit à un conte moral et bien pensant. En France, le roman du pionnier aura été colonisé, envahi d'une pensée qui n'était pas la sienne. Durant l'Entre-deux-guerres, période du premier état du mythe, l'œuvre d'Hémon devient la porte-parole de ce que son auteur avait fui. L'espoir semble venir de l'étranger : la critique scandinave, par exemple, n'est pas obnubilée par les questions identitaires et déploie une réflexion lucide sur le roman.

L'étude de la réception internationale de *Maria Chapdelaine* que nous avons amorcée permet de commencer à répondre à l'interrogation de Nicole Deschamps dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine,* lorsqu'elle évoque cette « improbable enquête » : « Quel écho de leurs rêves étouffés, de leur silencieuse résignation, du mystère de leur angoisse, ces foules de lecteurs de par le monde auront-elles trouvé dans la triste histoire de survivance racontée par Hémon[1]? »

Les réactions sont en fait scindées en deux : d'un côté, les traductions en langues hégémoniques – nous avons surtout parlé de l'anglais et de l'espagnol, mais le cas semble identique en allemand et en italien – perpétuent une lecture ou bien très neutre, ou bien très catholique du

1. DHV, p. 12.

roman d'Hémon. *Maria Chapdelaine* y voyage sans trace de la controverse québécoise et sans sa dimension politique. Par contre, les traductions en langues minoritaires révèlent cet aspect idéologique, et en accentuent parfois les traits : le roman devient cette fois le porte-parole des peuples opprimés dans leur langue et leur culture, et par elle, le Québec représente un modèle à atteindre.

Ce destin ne sera pas immédiatement altéré par les parutions successives des autres écrits d'Hémon. Son œuvre londonienne passe plutôt inaperçue malgré un succès critique correct. C'est pourquoi nous la qualifions d'œuvre éclipsée, presque invisible. *Maria Chapdelaine* est l'arbre qui cache la forêt. Toutefois, cette œuvre éclipsée est paradoxalement celle qui invite toute une nouvelle génération de chercheuses et de chercheurs à se pencher sur le cas de Louis Hémon. En permettant de changer drastiquement d'angle d'approche, ces textes londoniens sauvent *Maria Chapdelaine* de l'oubli auquel, si elle était toujours identifiée comme un roman catholique et bien pensant, elle aurait été condamnée.

DEUXIÈME PARTIE

L'Œuvre éclipsée

Discret dans sa vie, Louis Hémon a été invisibilisé dans sa mort. D'un cté, *Maria Chapdelaine* projette une ombre à laquelle il est difficile d'échapper. De l'autre, une image biaisée de l'écrivain est diffusée par les premiers biographes, avec la complicité de la famille Hémon qui souhaite atténuer la tache laissée par sa mort de vagabond. Au lieu d'enquêter sur les périodes mystérieuses de son existence, la critique se subordonne presque totalement à la *doxa* familiale, et utilise pour parler de Louis Hémon des qualificatifs peu à peu vidés de leur sens. À la manière de Sainte-Beuve, on tente d'interpréter l'auteur comme on a interprété Maria : en comblant ses silences par ce que l'on désire y lire. Deux mythes, celui de l'œuvre et celui de son auteur, naissent et se développent pendant les années 1920. De manière étonnante, ils prennent des directions différentes, voire incompatibles. Comment celui qui était décrit comme un aventurier solitaire et mélancolique a pu être l'auteur du roman du retour à la terre et des traditions chrétiennes ?

La critique hémonienne des années 1920 s'appuie sur le seul document biographique à sa disposition : la lettre envoyée par Marie Hémon à Charles Le Goffic en 1921. Cette lettre, conservée dans les archives Louis Hémon à l'Université de Montréal, reprend les différentes étapes de la vie de l'écrivain, son enfance, ses études, son départ pour l'Angleterre puis pour le Canada. Marie Hémon donne néanmoins une image très compassée de son frère, en évitant certains traits et en appuyant exagérément sur d'autres. Charles Le Goffic reprend des passages de cette lettre dans sa notice sur Louis Hémon au sein du *Larousse illustré* de 1921[1], et ils sont significatifs du mythe que la famille essayait de créer autour de l'écrivain disparu :

> Louis Hémon était né à Brest, le 12 octobre 1880, « juste en face de la rade », nous écrit sa sœur, qui est tentée de voir là une prédestination, et qui croirait volontiers qu'en donnant carrière, de si bonne heure, à sa passion des aventures, il n'ait fait que céder aux grandes voix tentatrices du large, qui soufflaient autour de

1. Charles Le Goffic, « *Maria Chapdelaine* par Louis Hémon », dans *Larousse mensuel illustré, revue encyclopédique universelle*, sous la direction de Claude Augé, n° 174, août 1921, p. 548-550.

> son berceau. Toujours est-il, ajoute-t-elle, que « l'idée des voyages lointains » le hanta presque dès l'enfance. […]
>
> Sa sœur le peint comme un caractère renfermé, fuyant le monde, aimant la solitude et la méditation […]. Un séjour de quelque durée qu'il avait fait en Angleterre, où il se maria, croyons-nous, […] put bien lui avoir communiqué ce faciès un peu sec de jeune *bachelor*, corrigé par la mélancolie voilée d'un beau regard de Celte.
>
> Que se passa-t-il ensuite dans sa vie ? Il semble que, devenu veuf à trente-deux ans, rongé de spleen, il ait cherché dans le vaste monde un coin solitaire pour y enfouir son chagrin[1].

La figure de l'aventurier solitaire et sombre, veuf inconsolable… Cette mythologie est l'œuvre de Marie Hémon, qui sait que son frère ne s'est jamais marié avec Lydia O'Kelly, et que celle-ci est vivante, bien qu'internée. Elle ne mentionne pas non plus leur fille, Lydia, qui pourtant vit avec la famille Hémon depuis février 1914. Elle présente son frère comme n'ayant aucun ami, aucune relation profonde, alors qu'elle sait, par exemple, qu'il a passé beaucoup de temps avec son ami Jacques de Marsillac à Londres. C'est ce qui fera dire à Daniel Halévy, dans la préface de *Battling Malone, pugiliste*, qu'Hémon « n'avait laissé ni un ami, ni une lettre ». Lydia Louis-Hémon, sa fille, corrigera : « Halévy se fiait aux dires de Marie Hémon qui, justement, passait sous silence amis et lettres qui eussent pu éclairer sur la personnalité de L[ouis]. H[émon].[2]» En effet, Marie Hémon écrit à Daniel Halévy, en 1925 :

> Je ne crois qu'il ait eu en Angleterre de vrais amis, mais plutôt des compagnons de sport. […] Un de ses rares amis parisiens a passé plusieurs mois en même temps que lui à Londres. Il nous disait depuis sa mort : « J'étais le seul que Louis admît dans son intimité parce que ayant été son camarade de lycée et de régiment, je connaissais bien son caractère et respectais son indépendance[3]. »

Cet ami est Jacques de Marsillac, qui jouera un rôle déterminant dans la publication de *Monsieur Ripois et la Némésis*. Mais Marie Hémon ne donne pas son nom à Daniel Halévy, et euphémise grandement une relation qu'elle savait profonde et régulière, durant plusieurs années et non plusieurs mois. Elle a certainement lu la lettre que Louis adresse à sa mère le 11 août 1911, où il écrit ceci :

> Je passe presque tous mes dimanches à Richmond, en grande partie sur l'eau, grâce aux inlassables invitations de mon ami Marsillac. Je n'ai jamais eu beaucoup d'amis, mais ceux que j'ai eus ont toujours été prodigieux d'hospitalité[4]!

---

1. *Ibid.*, p. 549.
2. Note manuscrite, datée de 1974, en marge de l'article de Charles Chassé, « Louis Hémon, précurseur de la littérature sportive », *Bretagne*, 14ème année, n° 123, avril 1935, p. 107-110. Fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351 S4.
3. Lettre de Marie Hémon à Daniel Halévy, 16 octobre 1925, p. 1. Consultable en ligne : https://mediatheques.quimper-bretagne-occidentale.bzh/iguana/www.main.cls?surl=search&p=af3e6a0a-94ab-11e8-a80b-0050568050bf#recordId=1.408472&srchDb=1,4.
4. Lettre de Louis Hémon à sa mère, 11 août 1911, OC, t. III, p. 134.

Marie Hémon redoute peut-être également un nouveau scandale : elle n'a pas oublié que Lydia O'Kelly avait « accusé Louis d'une chose horrible avec son ami d'école[1]». Impliquer Marsillac serait risquer que ce genre d'insinuation refasse surface. Malgré tout, les lettres inédites de Louis Hémon à Jacques de Marsillac, que nous avons retrouvées dans les archives d'Henry Poulaille, infirment cette hypothèse : les deux hommes étaient certainement de simples amis[2].

Pourquoi Marsillac et les autres amis de l'écrivain ne se font-ils pas connaître quand Hémon devient célèbre ? Sans doute respectent-ils la pudeur d'Hémon lui-même qui se refusait à tout épanchement. Lydia Louis-Hémon rappelle aussi, dans ses annotations des *Lettres à sa famille*, que bien des amis d'Hémon sont « morts très jeunes[3]», avant la Première Guerre mondiale ou pendant les combats. En 1936, Allan McAndrew rédige sa thèse de doctorat, qui a pour sujet Louis Hémon et son œuvre. Il a des entretiens répétés avec Marie Hémon, qui garde le même discours, et ne contacte ni Jacques de Marsillac ni d'autres proches d'Hémon. Le résultat est une biographie hagiographique, comportant les mêmes omissions essentielles. De manière générale, les années de Louis Hémon en Angleterre sont fort mal connues et subissent régulièrement des ellipses dramatiques : « [Hémon] faisait le voyage du Canada pour se distraire, étudier, comparer et se renseigner sur la vie du Nouveau Monde. Quand il partit de France, avait-il l'intention d'écrire[4]? »

Grasset avait perçu le côté dramatique de la mort mystérieuse d'Hémon et il l'utilisa comme élément de publicité. Cette énigme entraîne son lot d'erreurs dans la critique : Hémon serait soudain mort à vingt-deux ans[5], ou bien à la guerre[6]. Pour Frédéric Masson qui s'exprime au nom de l'Académie française[7], Hémon « a été écrasé par un train qui passait en vitesse dans l'Ouest des États-Unis ». Cette assertion de Frédéric Masson met en lumière que « de l'Ouest des États-Unis à Chapleau, il y a une bonne distance physique qui n'est que l'image de la distance qui se créait entre la réalité et le mythe[8]». La mort d'Hémon a continué de nourrir les inventions les plus bizarres jusqu'à plus récemment : « Quand Louis Hémon, l'auteur de *Maria Chapdelaine* quitta la famille Bédard, où il travaillait, pour aller vers le Grand Nord, une Indienne l'en dissuada en lui prédisant

1. Lettre de Kathleen Phillipps à Marie Hémon, 19 novembre 1913, recueillie dans *Correspondance de Marie Hémon, Kathleen Phillipps et Lydia Louis-Hémon, op. cit.*, p. 61.
2. Lettres à consulter en annexe, p. 601-610.
3. Note manuscrite de Lydia Louis-Hémon dans son exemplaire des *Lettres à sa famille*, bas de la p. 14. Fonds Nicole Deschamps, Université de Montréal, P0178. Lydia Louis-Hémon cite « R. Balcam, Pelvey, E. Milne, J[acques]. Antoine, Jacques Rambaut ». Seul Jacques Antoine, également ami de Félix Hémon, nous est connu. Il était officier de cavalier et mourut lors d'une expédition au Niger en avril 1902.
4. Albert Descoqs, *Propos sur Maria Chapdelaine*, Mortain, Gabriel Letellier, 1935, p. 3.
5. Anonyme, « Entrefilet », *Midi-Bruxelles*, 21 juin 1921.
6. Anonyme, « Un bon et beau roman de la terre, *Maria Chapdelaine* », *La France rurale*, 28 janvier 1922.
7. En novembre 1921, Frédéric Masson rend un hommage public à *Maria Chapdelaine* et Louis Hémon à l'Académie française. C'est la première fois de son histoire que l'institution rend hommage à un écrivain disparu.
8. DHV, p. 114. La ville de Chapleau est située à l'est du Canada, dans l'état de l'Ontario, à presque 4 000 kilomètres de Seattle, à l'ouest des États-Unis.

qu'il serait victime d'un accident de chemin de fer[1]. » Certains en profitent pour alimenter l'idée qu'Hémon est en fait le François Paradis du roman, et est donc mort dans une tempête de neige (en plein juillet). Albert Descoqs raconte qu'Hémon est mort en « passant à cheval sur une voie de chemin de fer[2]» ! Marcel de Verneuil, sous le nom de plume d'Henri Mareuil, rappelle quelques autres des théories plus ou moins farfelues qui tentent d'expliquer la « fécondité posthume » d'Hémon :

> [Certains] soupçonnent qu'on « fabrique » du Louis Hémon en série pour exploiter un filon de mine particulièrement riche. D'autres propagent la légende qu'Hémon n'est pas mort, qu'au vrai on ne lui a jamais identifié le cadavre trouvé sur la voie ferrée à Chapleau, et que, tel cet empereur des contes germaniques, retiré dans une caverne, il laisse pousser sa barbe jusqu'au jour où il viendra revendiquer publiquement les lauriers qui couronnent les œuvres dont il est le père clandestin[3]!

La mort d'Hémon, accidentelle ou volontaire, en tout cas mystérieuse et non élucidée, fait partie de son mythe et de sa fortune littéraire, puisque c'est un motif que plusieurs écrivains reprendront plus tard, dans des biographies romancées comme Matthieu-Robert Sauvé et Bernard Courteau, ou dans des travaux de fiction comme Anne Walter ou Jacques Ferron. Mais dans les années de l'Entre-deux-guerres, cette mort est surtout un instrument commercial pour un éditeur qui sait susciter la sympathie de son lectorat.

Il est un qualificatif régulièrement appliqué à Hémon sur lequel nous souhaitons revenir : breton. L'écrivain est certes né à Brest, mais le terme est invariablement utilisé pour décrire, non son état civil, mais sa personnalité, sa « race », selon le terme abondamment employé à l'époque. L'envie de liberté, la ténacité, la discrétion, l'amour de la mer et des grands espaces… Ces caractéristiques seraient typiques de la « psychologie bretonne » :

> On nous le peint comme un caractère renfermé, fuyant le monde, amoureux de la solitude, de la méditation, et mettant son orgueil à arriver au succès tout seul, sans recommandation, ce qui est très breton[4].
>
> *
>
> Les songes ne sont pas toujours les mêmes, mais toute la Bretagne est songeuse : elle sera reconnaissable aussi chez Louis Hémon, la race imaginative et tendre, secrète et subtile, qui ne s'exprime que par élans, et souffre de plus de maux qu'elle n'en a en partage. […] Comme tous ceux du rivage, il appartient à l'espèce des inscrits, des hommes dont le nom figure au grand livre de la mer et des îles[5].
>
> *
>
> Il était de race bretonne, et sans doute, dès son adolescence, connut-il le désir de partir, ce désir qu'a exprimé d'une phrase son grand compatriote, Chateaubriand, quand il a écrit : « Je ne puis voir un vaisseau sans mourir d'envie de m'en aller. » […] On peut aisément imaginer [Louis Hémon] religieux, cultivé, ardent, assombri

1. Anonyme, « Entrefilet : la Fatalité », *Le Parisien libéré,* 22 juillet 1971.
2. Albert Descoqs, *Propos sur Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 4.
3. Marcel de Verneuil sous le pseudonyme d'Henri Mareuil, « *Colin-Maillard* de Louis Hémon », *La Revue moderne*, octobre 1924, p. 11.
4. Léon Daudet, « Louis Hémon », *L'Action Française*, 8 juin 1921, p. 1.
5. René Bazin, *Revue des Deux mondes,* art. cit., p. 528.

> par la mort et bercé par la mer, portant en soi les atavismes d'une race rêveuse et vagabonde[1].

Sans doute influencés par Hippolyte Taine et son idée de psychologie d'un peuple, les critiques remplissent les vides de la biographie d'Hémon en s'inspirant des stéréotypes en vogue. Plus récemment, Paul Bleton et Mario Poirier émettent l'hypothèse qu'Hémon a choisi deux héros d'origine irlandaise dans *Colin-Maillard* et *Battling Malone, pugiliste* parce qu'il ressent un lien de « celtitude » avec eux. Nous pensons que c'est, plus simplement, parce que les immigrés irlandais étaient au bas de l'échelle sociale dans l'Angleterre du début du XXe siècle. C'est la classe populaire et laborieuse qui intéresse l'écrivain, non des origines communes dont il n'écrit rien.

Ces clichés n'enlèvent rien à la sincérité ou la justesse de certaines des analyses déployées par les critiques, mais il faut rétablir certaines réalités. L'attraction pour la mer et le rivage n'a rien de spécifiquement breton et les facteurs sociologiques construits sont beaucoup plus importants qu'une forme d'atavisme. Les Bretons ne sont pas toujours attirés par le rivage et la mer, ni épris de liberté, ni forcément secrets ou obstinés. Ces stéréotypes ont certes pu être revendiqués par Chateaubriand ou Renan, mais Hémon ne semble pas accorder la même importance à ses origines. En cela, il s'inscrit de nouveau en opposition à sa famille, qui cultive ses racines bretonnes[2]. Hémon passe seulement ses deux premières années à Brest. Il n'habite jamais en Bretagne, et revient seulement pour des vacances chez ses oncles ou sa grand-mère. Il est, de fait, plutôt un touriste. Parfois, dans sa correspondance, il mentionne quelques lieux comme Saint-Brieuc ou Beg-Meil, mais cela tient plus d'une nostalgie de sa famille et de son enfance. Les lieux qu'il mentionne avec affection sont des lieux parisiens[3], car c'est là qu'il a passé le plus clair de son existence. Il ne parle pas de la Bretagne dans son œuvre romanesque, au grand regret de nombreux critiques bretons. De la même manière que l'on avait ignoré des pans entiers de *Maria Chapdelaine* pour y insérer une idéologie absente, on s'intéresse d'abord peu aux aspects connus de la vie d'Hémon – il faut par exemple attendre la thèse de McAndrew en 1936 pour une étude complète sur l'œuvre sportive de l'écrivain – et on fantasme sur les aspects inconnus. La parole des critiques devient performative. Hémon n'a rien écrit sur la Bretagne ? Qu'importe ! Auguste Dupouy émet l'hypothèse « qu'il l'aurait fait peut-être, s'il en avait eu le temps[4]». Charles Le Goffic va plus loin encore :

---

1. Henry Bordeaux, *Portraits d'hommes*, *op. cit.*, p. 339.
2. Notamment ses oncles Louis et Prosper, ainsi que son père Félix. Pour plus de détails, consulter l'article de Georges-Michel Thomas, « La famille Hémon », dans les *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, p. 15-20, ou encore celui de Donatien Laurent, « Le père de Louis Hémon et la chanson populaire bretonne », même ouvrage, p. 21-25.
3. « En ce moment j'ai envie : de réveillonner ; de manger du dindon avec des marrons dedans […] de me promener sur les grands boulevards […] d'aller dans les petits théâtres de la Butte […] d'aller sous les galeries de l'Odéon. », lettre de Louis Hémon à sa mère, 19 décembre 1906, Lettres, p. 94. Nous pouvons aussi nous souvenir des lieux sportifs parisiens, comme la rivière ou le gymnase des nouvelles éponymes.
4. Auguste Dupouy, « Souvenirs à Louis Hémon », *La Dépêche de Brest*, 28 janvier 1935, p. 1.

> On a dit de lui qu'il avait deux passions : le sport et le silence. Il en eut peut-être une troisième dans la Bretagne, mais qui, j'imagine, fut rejetée tout à l'intérieur jusqu'à la fin. Outre que rien n'égale, pour certaines âmes, les voluptés d'une passion silencieuse, toute passion diminue en s'exprimant, et Louis Hémon voulait garder intacte en lui sa Bretagne[1].

Comme le résume Raymonde Héroux, « du Louis Hémon qui avait choisi la route, on voudra faire un Breton fixé à sa Bretagne natale[2]». Par réaction, les nationalistes bretons rejettent plutôt Hémon en opposant un silence éloquent aux bavardages de la critique : pour eux, dans *Maria Chapdelaine*, Hémon glorifie l'oppresseur français.

La spiritualité d'Hémon a également fait couler beaucoup d'encre. Bazin écrit : « À cette époque, [Hémon] n'était pas croyant ; - plus tard le devint-il ? On peut se le demander, je ne sais pas ; - mais il avait un respect profond, et certainement même un attrait pour les choses religieuses[3]. » Des habitants de Péribonka disent qu'Hémon « faisait sa religion comme tout le monde », mais d'autres admettent qu'il restait loin de l'église pendant la messe, avec son carnet d'écriture, observant les habitants[4]. Charles Chassé se demande si « pareil spectacle, en faisant tout à coup surgir dans son cœur tous ses souvenirs d'enfance, n'a pas déterminé en lui une crise mystique dont *Maria Chapdelaine* est sorti[5]». Cette hypothèse originale s'ajoute à toutes les autres et a pour seul effet de dissimuler un peu plus l'identité de l'écrivain sous les conjectures.

La destinée étrange de Louis Hémon fait que l'on s'attache, presque pour excuser la déformation première, à restaurer une vérité qui nous échappe. Est-ce Hémon qui parle dans *Maria Chapdelaine* ? Est-il totalement absent de son œuvre, comme le dit René Bazin, ou est-il dans les voix de tous ses personnages, comme le dit Gilbert Lévesque ? Anglais, français, breton, québécois. Mort et vivant. Inconnu et célèbre. Hémon est partout ou nulle part, il est l'écrivain invisible qui, accompagné du reste de son œuvre, s'est effacé derrière sa pièce maîtresse.

1. Discours de Charles Le Goffic lors de la cérémonie d'apposition de la plaque en hommage à l'auteur, sur sa maison natale de Brest, rapporté dans « À la mémoire de Louis Hémon », *Le Figaro*, 6 août 1925, p. 1.
2. DHV, p. 84.
3. René Bazin, *Revue des deux mondes*, art. cit., p. 533.
4. *Sur les traces de Maria Chapdelaine*, documentaire de Jean-Claude Labrecque, 2015.
5. Charles Chassé, « Louis Hémon et la Bretagne », *La Dépêche de Brest*, Brest, 24 juin 1925.

Chapitre I

« Un inédit de l'auteur de *Maria Chapdelaine* »

La formule qui donne son titre à notre chapitre s'écrit régulièrement dans les journaux entre 1923 et 1925. Cette périphrase désignant Hémon n'est pas innocente : son nom, peu connu, commence déjà à s'effacer des esprits, et seul reste celui de *Maria Chapdelaine.* De là, le mythe de l'homme d'un seul livre n'est pas loin. Pourtant, Marie Hémon, qui dispose des autres manuscrits et tapuscrits de son frère, décide de les faire publier tout de suite après *Maria Chapdelaine*. Bernard Grasset est enthousiaste à cette idée. On peut faire l'hypothèse qu'il souhaitait profiter de la vogue de *Maria Chapdelaine* pour vendre d'autres livres, mais il serait faux de penser qu'il aurait délaissé le reste de l'œuvre de l'écrivain. Malgré tout, il est vrai que les trois publications qui suivent *Maria Chapdelaine* dans les années 1920 ne rencontent pas le même succès et Grasset lui-même les considère comme des « échecs » :

> Deux ans après *Maria Chapdelaine*, je publiai un nouveau roman de Louis Hémon, *Colin-Maillard*, qui appartient à ce qu'on peut appeler la « période anglaise » de l'écrivain, celle où, dit-on, il connut Charlie Chaplin. C'était, en somme, l'histoire d'un prébolchévique. J'y avais pris autant de goût qu'à *Maria Chapdelaine*, dont la vente dépassait alors le chiffre de trois cent mille. Je crus pouvoir tirer sans risque *Colin-Maillard* à quarante mille exemplaires. Or, après trente ans, ce tirage n'est pas épuisé. *La Belle que voilà* (1923), *Battling Malone* (1925) furent aussi des échecs[1].

Nous retraçons ici l'histoire de la publication de ces textes, dans les coulisses des éditions Grasset, et de leur réception immédiate dans la presse. La parution de *Monsieur Ripois* est révélatrice des forces qui se sont exercées sur l'œuvre d'Hémon pour la soustraire à ses lecteurs. Nous procéderons ensuite au même décalage qu'avec *Maria Chapdelaine* en montrant que, non seulement ces textes eurent un écho en France, mais ils connurent aussi de nombreuses traductions et une réception internationale. Nous nous contenterons d'abord de donner un bref résumé de

1. Bernard Grasset, cité dans Jean Bothorel, « Le miracle de *Maria Chapdelaine* », dans *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Paris, Bernard Grasset, 1989, p. 154.

chaque texte. Les chapitres suivants, avec l'étude de l'ironie de Louis Hémon, de son influence sur la littérature sportive ou encore de ses tendances politiques, seront les lieux privilégiés de l'analyse littéraire de l'œuvre éclipsée.

Nouvelles et romans londoniens

La Belle que voil... est publiée en premier, au début de l'année 1923. Le recueil comporte huit nouvelles, dont les cinq qu'Hémon voulait à l'origine regrouper dans un recueil intitulé *De Marble Arch à Whitechapel.* Dans ce titre se retrouve à la fois l'idée de déplacement géographique et la volonté de faire de Londres une unité, spatiale, sociale et thématique. Néanmoins, les éditions Grasset n'optent pas pour ce titre, car elles y ajoutent des nouvelles qui ont la France pour cadre, comme celle dont le titre poétique est choisi pour être celui du volume. C'est le dix-neuvième ouvrage de la collection des Cahiers verts : dans sa logique de sérialisation commerciale, Grasset contrevient à la logique littéraire qui aurait voulu que ces textes paraissent avant *Maria Chapdelaine*. Comme pour les romans qui suivront, le lien de filiation avec l'œuvre ultime est inversé.

Le lancement du recueil est impacté par une affaire qui fait quelque bruit dans le Landerneau littéraire malgré les efforts de Grasset et d'Halévy pour l'étouffer : parmi les textes retrouvés par Marie Hémon se trouvait une traduction de la nouvelle *In the Pride of his Youth* de Kipling, qu'Hémon avait réalisée pour s'entraner. Marie Hémon écrit à Daniel Halévy le 13 février 1913 : « Je reçois à l'instant votre lettre et j'en suis bouleversée ; naturellement j'ignorais absolument que ces nouvelles ne fussent pas de mon frère ; j'ai lu presque tout Kipling et ne me rappelle pas de ces pages-là[1]. » L'impression du volume, qui avait commencé, est interrompue : les pages incriminées doivent être retirées et tout l'ouvrage doit être retravaillé en conséquence. Des frais supplémentaires s'imposent, et Grasset est si en colère que Marie Hémon craint de lui écrire directement. Tous redoutent que d'autres nouvelles du recueil soient elles aussi des traductions. Louis Brun prend les choses en charge :

> Dès le 12 février, nous avons chargé deux des traducteurs de Kipling de vérifier sur l'œuvre entière de Kipling non traduite (qui est très importante eu égard aux parties traduites) si quelques-unes des nouvelles faisant partie de *La Belle que voilà* ne s'y trouvaient pas. Nous avons mis également en campagne, pour la même besogne, trois de nos auteurs très versés dans la littérature anglaise. Jusqu'à maintenant, ils n'ont pas trouvé d'autre nouvelle que « Dans l'orgueil de son âge »[2].

1. Lettre de Marie Hémon à Daniel Halévy, 13 février 1923, p. 1. Archives de la Médiathèque Alain-Gérard, Quimper.
2. Lettre de Louis Brun à Marie Hémon, 15 février 1923, p. 2. Archives de la Médiathèque Alain-Gérard, Quimper.

Marie Hémon s'acquitte de 16 000 anciens francs de frais pour compenser les pertes. Le recueil doit être lancé sans tarder, car la publicité est payée et les journalistes et critiques sont au courant. Louis Brun évoque une autre raison :

> Par suite de toutes les jalousies éveillées par le succès de *Maria Chapdelaine*, commencent à circuler sur l'authenticité de *La Belle que voilà* des bruits tellement fâcheux que si nous ne paraissons pas tout de suite, une foule d'échos et d'articles vont paraître, qui peuvent compromettre complètement la vente des nouvelles et même des autres inédits de votre frère[1].

La Revue de France, dans laquelle avait été publiée la nouvelle en question, publie un article qui, sans explicitement accuser Hémon de plagiat, invite à la prudence : « L'auteur de *Maria Chapdelaine* a-t-il laissé d'autres manuscrits de même nature ? Jusqu'ici, on n'en a point signalé : mais il est à peu près impossible, et il sera certainement fort long de recenser toutes les nouvelles parues en langue anglaise, même depuis vingt ans[2]. » Malgré tout, le scandale ne décolle pas grâce à l'intervention prompte des éditions Grasset et *La Belle que voilà…* paraît sans retard. La maison fait paraître plusieurs encarts dans les journaux justifiant cette erreur, comme ici dans *Le Figaro* dès le 14 février :

> L'auteur de l'admirable *Maria Chapdelaine* avait laissé des manuscrits de nouvelles inédites que ses héritiers crurent être, toutes, originales. Or, quelques-unes de ces nouvelles étaient des traductions que, dans son admiration pour Kipling, Louis Hémon avait faites de récits du grand écrivain anglais.
>
> C'est ainsi qu'une revue [*La Revue de France*] nous avait transmis les fragments d'une de ces nouvelles : *Dans l'orgueil de son âge*, en l'attribuant à Louis Hémon, et un grand nombre de nos lecteurs nous écrivent pour nous signaler que ce conte est de Kipling.
>
> Louis Hémon, qui avait fait cette traduction il y a plus de vingt ans, est mort sans avoir prévenu les siens qu'il s'était livré à ce travail pieux de traduire en français sans le trahir en rien, le texte anglais du maître qu'il admirait[3].

Le recueil n'est pas un si grand échec commercial que Grasset laisse entendre. L'ouvrage a nécessité quatre tirages les deux premiers mois de son lancement, soit 52 000 exemplaires[4]. Peut-être Grasset avait-il présumé du succès du recueil et, s'attendant à de nombreuses commandes, avait-il fait des tirages optimistes. Ces nouvelles ont pour point commun leur tonalité sombre, et certaines sont révélatrices des grandes influences de l'auteur. Dans *La Vieille,* qui se déroule en France, la cruauté qu'Hémon met dans son intrigue et ses personnages fait penser à du Maupassant. C'est l'histoire d'une pauvre vieille, que son petit-fils utilise comme pièce de musée pour de rares touristes. Usée par l'existence, elle espère mourir sans le pouvoir, et Hémon place en épigraphe le vers de Vigny : « Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre ». *La Belle que voilà…* est l'autre

1. *Ibid.,* p. 5.
2. Anonyme, « Les Lettres françaises. Les manuscrits posthumes de Louis Hémon », *La Revue de France*, 1er mars 1923, p. 224.
3. Le Masque de fer, « Les manuscrits de Louis Hémon », *Le Figaro*, 14 février 1923, p. 1.
4. Gabriel Boillat, « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », *Revue d'histoire littéraire de France*, mars-avril 1974, p. 237.

nouvelle française. Hémon y écrit la nostalgie de l'enfance, des beaux souvenirs dont son personnage, Raquet, ravive la mémoire en chantant la comptine. Cette mémoire lumineuse contraste avec la réalité présente de Raquet : il est non seulement pauvre, mais surtout sans amour, car Liette, qu'il aimait depuis toujours, est morte.

Les autres nouvelles se déroulent en Angleterre. *La Peur* est une nouvelle fantastique à la Kipling. Le narrateur y raconte (à la première personne, ce qui est rare chez Hémon) sa rencontre avec un nageur, au bord de la mer. Celui-ci l'invite dans sa propriété du Devonshire, pour continuer à profiter des plaisirs de l'eau vive dans un étang de son parc. Mais une fois dans l'eau, l'hôte est pris d'une étrange frayeur et regagne la rive à toute vitesse. La même scène se reproduit deux fois avant que le narrateur, lassé et inquiet, ne prenne congé. Il apprend dans le journal, quelques jours plus tard, la mort mystérieuse du nageur.

« Celui qui voit les dieux » raconte l'histoire de Taoufa, immigrée à Londres d'une île du Pacifique, qui vient se soigner dans un dispensaire catholique. Là, le prosélyte Father Flanagan l'accueille et s'entretient avec elle pour s'assurer qu'elle continue bien à pratiquer la religion que les missionnaires lui ont enseignée. Mais il était plus facile d'être catholique sur son île paradisiaque que dans le cloaque de l'East End londonien, lui explique Taoufa sans remords. Elle est confortée par « Celui qui voit les dieux », un vieillard de son île, que Father Flanagan décide de visiter. Dans leur logis miteux, le père lui agite un crucifix devant les yeux, avant de s'apercevoir qu'il est aveugle : « Que la vision qu'il portait en lui lui montrât les dieux de pierre de son île ou les dieux de feu qu'avait forgés son cœur, il n'aurait jamais d'autre vision, il ne verrait jamais le dieu d'ivoire.[1]» Ce thème du prosélytisme est également abordé dans *La Foire aux vérités*, où une jeune femme tente « d'apporter le Christ » dans la cordonnerie de Gudelsky, immigré juif polonais ayant fui les pogroms. Elle ignore l'histoire terrible qu'il lui raconte sur sa vie à Varsovie et ne cesse de répéter : « Il n'y a de vérité qu'en Christ ! » Le vieux Gudelsky lui répond que sa vérité est morte, à cause de toutes les souffrances endurées. Derrière eux, sa fille Leah, agonisante et coincée dans un fauteuil, mange des reliefs de bonbons dans l'ombre.

Le Dernier Soir est l'histoire de la fin d'une amitié de trois jeunes gens que la vie sépare. Sal, Bill et Tom se retrouvent dans un pub de l'East End, le soir de Noël, sans savoir comment exprimer la tristesse qui les étreint, ni l'amour qu'ils ressentent les uns pour les autres. Ils ne se quittent même pas pour une vie meilleure, mais parce qu'ils y sont forcés. Ils s'enivrent, chantent, se déchirent et voient le jour pâle se lever sur le trottoir, malades d'alcool et d'une vie qui n'est jamais de leur côté.

1. Louis Hémon, *« Celui qui voit les dieux »*, OC, tome I, p. 38.

Miss Winthrop-Smith est le personnage d'une autre nouvelle, *La Destinée de Miss Winthrop-Smith*, qui raconte avec mélancolie comment cette jeune dactylographe, trop persuadée de son importance, refuse la demande en mariage d'un timide pépiniériste. Juste après avoir posté la lettre qui le repousse, elle est assaillie par la réalité de sa vie : elle est remplaçable et ne compte pour personne d'autre que celui qu'elle vient de refuser. Son quotidien sera les rues boueuses, le travail acharné et les tramways bondés, et elle rêve à la serre remplie de fleurs parfumées. Allan McAndrew l'accuse de « stupidité[1]», tout en reconnaissant qu'Hémon met en évidence ce qui la pousse à l'erreur : elle vit dans un monde où être utile à une grande entreprise et créer de la valeur pour d'autres est posé comme valeur suprême.

Le recueil se clôt sur *Lizzie Blakeston*. La nouvelle raconte l'histoire d'une jeune fille de l'East End, qui mène son existence entre nourriture rare, père violent et absence d'espoir de changement. Son seul plaisir est la danse, et un jour, un oncle bienveillant l'entraîne et lui offre une plateforme de bois pour y pratiquer son art. Elle va participer à un concours de talents. À partir de ce moment, son espoir ne connaît plus de limites : enfin, le grand bouleversement est venu, celui qu'elle a mérité en étant patiente et sage. Elle s'entraîne avec acharnement et gagne le concours. En lieu et place de la métamorphose qu'elle attendait, elle repart avec deux livres :

> Les figures familières, les voix connues, le décor de chaque jour, rien de tout cela n'avait changé ; tout était comme auparavant, et voilà que Faith Street s'ouvrait de nouveau devant elle, étroite et sombre, ramassant entre ses murailles souillées l'air étouffant du soir, tous ses relents pauvres, et la tristesse de la nuit[2].

Doit-elle retourner à sa vie de misère, à son travail exténuant à la corderie ? Elle le refuse et se suicide dans se jetant dans la Tamise. Cette longue nouvelle avait été publiée par le journal *Le Temps* en 1908, qui l'avait appréciée en ces termes : « D'une originalité un peu voulue, mais intéressant et correctement écrit[3]. » C'est le premier texte pour lequel Hémon manifeste un véritable intérêt, avec sa mesure et son ironie habituelles. Ainsi, il prend la peine de le signaler à sa famille tout en le qualifiant d'« historiette dont le principal avantage sera de me payer ma garde-robe d'été[4]».

Par les thèmes abordés, ces textes réfutent à eux seuls l'hypothèse d'un Hémon catholique. Allan McAndrew lui-même, qui pourtant devait ménager la famille Hémon, écrit à leur sujet :

> On est frappé, après les avoir lus, du rôle libérateur joué par la mort auprès des personnages qui y évoluent. Mais ce n'est pas la mort selon le dogme chrétien, qui promet le bonheur futur à ceux qui ont peiné sur cette terre : nulle part, dans ces

1. MA, p. 155.
2. Louis Hémon, *Lizzie Blakeston*, OC, t. I, p. 148.
3. Georges Montorgueil, « L'auteur de *Maria Chapdelaine* au *Temps* », *Le Temps*, 6 août 1925, p. 3.
4. Lettre à sa mère, 6 mars 1908, OC, t. III, p. 115.

> contes, d'allusion permettant de supposer que la mort est dans l'esprit de Hémon autre chose que le chemin du néant[1].

Malheureusement, peu de réactions critiques iront dans ce sens. L'ouvrage est placé immédiatement sous le patronage de *Maria Chapdelaine* :

> Louis Hémon, le jeune écrivain mort si prématurément, a laissé des nouvelles où l'on retrouve toute la fraîcheur d'imagination et toute la saveur d'originalité qui ont fait l'universel succès de *Maria Chapdelaine*. Celles que nous donnons ici feront partie d'un volume qui paraîtra aux *Cahiers verts*. Nous adressons tous nos remerciements à M. Daniel Halévy, qui dirige cette publication, et à l'éditeur M. Bernard Grasset, qui a réservé la primeur de ces curieuses pages aux lecteurs de la *Revue*[2].

Les trois nouvelles dont il est question sont *La Belle que voilà...*, *« Celui qui voit les dieux »* et *La Destinée de Miss Winthorp-Smith*, mais elles ne font l'objet d'aucun commentaire. Le même ton est employé par Jean-Baptiste Séverac dans *Le Populaire*, en avril 1923 :

> Avant de partir pour le Canada, où il devait écrire *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon fit un séjour de plusieurs années en Angleterre. « Il avait, nous dit M. Daniel Halévy, le goût des atmosphères étrangères et une singulière aptitude à s'en pénétrer, à les exprimer. Il s'enfonça dans la vie londonienne, la vie sportive et populaire... ». Il en a tiré la matière de deux romans encore inédits, mais dont on nous annonce la publication prochaine, *Battling Malone* et· *M. Ripois et la Némésis,* et aussi un certain nombre d'essais, esquisses et nouvelles qui viennent de paraître, dans la Collection des « Cahiers verts » (Paris, Grasset, 1923), sous le joli titre de *La Belle que voilà...* L'essentiel du talent de Louis Hémon, sa sensibilité, ses dons d'observateur, la solidité et la simplicité de son expression, se retrouvent dans ce nouveau livre posthume de l'auteur de *Maria Chapdelaine*[3].

L'œuvre-maîtresse encadre la pensée du critique, au début et à la fin de sa courte réflexion, comme des bornes infranchissables à l'intérieur desquelles il faut absolument penser tous les écrits d'Hémon. La périphrase finale est révélatrice : Louis Hémon existe grâce à *Maria Chapdelaine*. Séverac, politicien pourtant proche des mouvements socialistes, ne relève pas la dimension sociale et politique de ces nouvelles.

Certains, comme Jean de Pierrefeu, remarquent néanmoins que la publication de nouveaux textes a le mérite de démythifier l'auteur disparu :

> Louis Hémon, avant son éclatante réussite, comme tous les écrivains, s'était beaucoup cherché. Les ouvrages qui nous restent de lui et qu'on va publier peu a peu nous le montreront aux prises avec son métier d'auteur, dont il pénétra un peu plus chaque fois les secrets.
>
> Il ne me déplaît pas que Louis Hémon perde ainsi ce caractère mythique dont nous l'avions revêtu à la première révélation de *Maria Chapdelaine*. Il n'y a pas de chef-d'œuvre spontané ; dans la réalité, tout résulte du travail et de l'effort et c'est un métier de faire un livre comme de faire une pendule[4].

1. MA, p. 127.
2. Anonyme, *La Revue des deux mondes*, janvier-février 1923, p. 391.
3. Jean-Baptiste Séverac, « Les Livres. Louis Hémon, *La Belle que voilà* », *Le Populaire*, 11 avril 1923, p. 4.
4. Jean de Pierrefeu, « La Vie littéraire », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 18 avril 1923, p. 9.

Louis Hémon n'est ainsi plus l'homme d'un livre, et la publication de ses premières nouvelles permet de mesurer le chemin qu'il a parcouru en tant qu'écrivain.

Colin-Maillard est le second roman d'Hémon publié par Grasset. Il raconte l'histoire de Mike O'Brady, un Irlandais ayant quitté Dublin à la suite d'un « malentendu » avec la police locale : on comprend entre les lignes qu'il a probablement tué un homme lors d'une rixe. L'essentiel de la personnalité de Mike est ainsi posé dès les premières lignes : il est jeune, fort et bagarreur. Il s'embauche sur les docks cosmopolites de l'East End, où le travail est difficile. Il le fait sans aucun zèle, farouchement attaché à son indépendance, mais avec le plaisir de sentir la vigueur de son corps, en harmonie avec le souffle salé du vent sur la Tamise :

> Le vent venait en rafale clamer que c'était un sacrilège de s'enfermer entre des murailles et d'obéir à des lois mesquines et à des coutumes piètres alors que le monde était plein de vie qui attendait, et qu'à tous ceux qui voulaient vivre et être forts, il soufflerait la force sans compter.
>
> Mike avait la curieuse habitude de s'énumérer parfois mentalement, l'une après l'autre, et avec une attention scrupuleuse, toutes les raisons qu'il avait d'être heureux[1].

Mike, bien qu'isolé à Londres, est ainsi heureux au début de l'histoire. Il a un travail, un toit, il est « dans l'orgueil de sa jeunesse ». Il va boire son salaire au pub des Trois Dauphins et discute avec Wynnie la serveuse, qui jette un œil inquiet vers son patron qui abuse sexuellement d'elle. Wynnie est une résignée, toujours pleine de fiel à l'égard de ceux qui possèdent, mais incrédule quant aux changements à venir.

Mike est touché par les harangues publiques qui promettent la révolution, et se rend au défilé du 1er mai, pour le plaisir de se mêler à la foule et de mettre un coup de poing au visage d'un policier sans risquer de se faire prendre. Mais c'est un échec, car tout lui fait plus penser à un inutile carnaval qu'à une révolution, et le narrateur semble se joindre à ce constat :

> Ni les noms des Syndicats ni les figures de leurs représentants, n'annonçaient la révolution prochaine. Les travailleurs du gaz et les débardeurs, les tailleurs et les relieurs, les employés des chemins de fer et les ouvriers du mobilier venaient, pour la plupart, revendiquer les droits du peuple écrasé, avec des chemises blanches et des vêtements de drap qui gardaient encore les plis de l'armoire. Leur présence en groupe constituait évidemment à leurs yeux une protestation suffisante, le bêlement de leurs cuivres et la pourpre ternie et leurs étendards, l'extrême limite de leur révolte[2].

Dans une bousculade qui tourne à l'émeute, Mike sauve Hydleman, boutiquier juif, et sa fille Hannah. Il les connaît de vue, mais cet acte de bravoure – qu'il commet avec une bonne dose d'ironie, car il lui permet d'emmener Hannah sur son épaule – lui vaut d'être invité dans leur cercle. Il fait bon écouter le père discourir sur le socialisme en regardant la fille. Malgré la déception du 1er

1. CM, p. 17.
2. CM, p. 41.

mai, Mike vit sa première révélation, et croit trouver dans le socialisme ce qu'il avait toujours cherché. Mais il n'y comprend pas grand'chose, car Mike est un individualiste forcené.

Mike est un nostalgique de l'état de nature, où seules sa force et sa santé compteraient. Là, il pourrait séduire Hannah, car les conventions sociales qui les séparent seraient abolies. Dans cette jungle, il serait le prédateur le plus craint. Dans son esprit, la révolution socialiste est liée à sa masculinité bridée, et il rejoint ceux qui se demandaient « quelle révolution serait assez puissante pour leur rendre leur virilité volée[1]». Il ne l'a pas encore compris, mais ce qu'il cherche, ce qui lui manque, c'est une sorte d'âme sœur :

> Il se sentait singulièrement seul au milieu de toute cette foule, comprenant qu'il ne trouverait personne là – ni peut-être ailleurs – qui pensât exactement comme lui ni souhaitât les mêmes choses[2].

Simplicité, brutalité, soif d'absolu : Mike est un enfant terrible qui n'a pas réussi à grandir. Plongé dans la culture médiatique des journaux et des magasines, il y trouve des images qui détruisent tout son espoir révolutionnaire : des mines radieuses de jeunes aristocrates. Il réalise que :

> Aucune révolution n'aurait pu le rendre semblable à eux, ni les abaisser jusqu'à lui, et il n'était même plus certain qu'elle eût été juste ; ils semblaient si forts de leurs droits, si loin de soupçonner qu'on pût leur en vouloir d'être ce qu'ils étaient.

C'est à partir de ce moment-là que son intériorité s'anime : « Il s'émerveillait grandement de se sentir si troublé, de percevoir en lui le jeu confus de forces ignorées. […] Quelque chose d'autre s'éveillait en lui, qu'il n'avait jamais soupçonné[3]. » Il se rend de nouveau chez Hydleman, mais y apprend qu'Hannah est fiancée : cela signe la rupture et il n'y retournera plus. C'est la fin de la première partie du roman.

La seconde partie commence avec un Mike toujours étonné de sentir les changements qui se sont faits en lui : il a mûri et « les limites de ses rêves de bonheur [se sont] élargies[4]». Il ne lui suffit plus d'avoir un toit et de la nourriture pour être heureux, il aspire à plus. Sur le perron de l'église de Limehouse, il est abordé par un certain Wilkins, jeune homme gentiment prosélyte qui l'invite à profiter des salles de sport et de jeux convenables. Mike commence par rire et mépriser la proposition de Wilkins, jusqu'à l'apparition d'une jeune femme :

> Mike la regarda, et compris ce qui lui avait tout à l'heure échappé : le droit de parler familièrement à une créature d'essence aussi manifestement divine devait suffire à donner au plus humble des mortels le sentiment que sa part des biens de ce monde méritait l'envie[5].

Cette femme, qui cristallise les nouvelles envies d'absolu de Mike, est Audrey Gordon-Ingram, une aristocrate qui donne de son temps à l'œuvre de charité de Limehouse. Après cette brève première

1. CM, p. 42.
2. CM, p. 47.
3. CM, p. 77.
4. CM, p. 82.
5. CM, p. 84.

entrevue, il ne se rappelle pas les détails de son visage (« Elle avait probablement des yeux bleus[1]») mais uniquement cette impression que son regard lui offrait : enfin, il comptait pour quelqu'un. Elle ressemble à la Liette de *La Belle que voilà…*, reine généreuse des jeux d'enfants qui dispense équitablement ses dons. Mike devient membre de l'Institut Chrétien de Limehouse, mais la religion n'entre pas encore dans l'équation : « Cette jeune fille, son apparence, ce qu'elle devait être, ce qu'elle avait dit, cela c'était l'important[2]. » Il est ravi de pouvoir exister dans sa lumière et d'avoir quelqu'un pour guider son chemin : l'enfant terrible tente de revenir dans un giron maternel.

Mike fréquente régulièrement l'Institut dans l'espoir de l'apercevoir. Elle organise, un dimanche après-midi, une discussion avec un Révérend respecté de tous. Dans un mélange d'étonnement et de mystique, Mike se confesse devant l'assemblée et se convertit officiellement au protestantisme. On lui déclare qu'il est sauvé. À peine instituée, sa foi nouvelle est vacillante :

> Il avait besoin d'y penser constamment pour le croire ; il lui semblait presque impossible qu'un si court espace de temps eût pu le transformer ainsi ; il cherchait un signe tangible de sa sainteté nouvelle, et n'en trouvait pas.

Il s'enfonce dans une routine, entre travail et errance dans l'East End dont il se sent maintenant coupé : sa conversion récente l'éloigne de ses semblables pécheurs. Il commence à fréquenter, juste pour écouter, des réunions de l'Armée du Salut. Mais un jour, pour essayer de raviver la flamme qu'il avait ressentie lors de sa conversion… il se convertit de nouveau, sous les yeux médusés de Boulter, un autre prosélyte de Limehouse qui l'avait pris sous son aile. Son monde se fragilise encore car après être monté si haut dans la félicité, la chute est terrible pour Mike, qui commence à entendre des voix contradictoires. Le coup final est porté par Audrey Gordon-Ingram qui se fiance et part pour l'Égypte, retournant à sa vraie vie.

Mike se résigne alors, car il se sent, comme un héros tragique, aux prises avec des forces qui le dépassent :

> La persécution des puissances invisibles, se manifestant sous cette forme [l'insomnie], acheva de le démoraliser. L'inégalité de la lutte était trop flagrante : il n'était qu'un jouet entre des mains inexorables, un jouet vivant qu'elles maniaient lentement, rusées et cruelles, mutilant d'abord puis frottant la plaie[3].

Comme après lui Amédée Ripois et Maria Chapdelaine, son premier réflexe est d'avoir envie de fuir : « Il lui vint peu à peu un instinct d'évasion, le désir d'aller plus loin, de voir des choses nouvelles[4]. » Mais il ne quitte pas l'East End, dans lequel il erre sans but. Il voit Wilkins, son camarade de l'Institut Chrétien, entrer dans un pub et les derniers pans de sa foi s'écroulent :

> Si Wilkins lui-même s'écartait du sentier de la vertu, quelle chance de salut restait-il aux hommes comme lui ? Tout était de travers. […] Des hommes

1. CM, p. 84.
2. CM, p. 89.
3. CM, p. 154.
4. CM, p. 154.

> trébuchaient vers la perdition, parce que leur créateur avait lui-même mis dans leurs cœurs le désir de choses inaccessibles[1].

Il y a un écho pascalien dans la détresse de Mike, qui après avoir accusé les puissants de son malheur, se retourne contre la divinité. Il pousse machinalement la porte du pub des Trois Dauphins. Rien ne sera plus pareil, il le sent :

> Il avait l'impression très nette, et complètement inexplicable, que ce jour-là n'aurait pas de lendemain, du moins pas de lendemain qui comptât. Il sentait qu'il était arrivé au fond d'un cul-de-sac, et que la vie ne revient guère sur ses pas[2]…

Il discute avec Wynnie et s'enivre tranquillement, à l'écoute des pensées confuses qui vont et viennent dans son esprit. Puis son regard rencontre celui du patron, symbole de tout ce qu'il hait :

> Il l'outrageait de sa hideur, de son argent, de sa satisfaction immonde, du pouvoir qu'il avait de vivre en maître, d'opprimer, de souiller et de meurtrir, et de relever le front impudemment au milieu d'un univers fait pour lui. Cette figure violacée et bouffie ! … Sa chaîne d'or ! … Son ventre repu… Et voilà qu'il allait l'insulter encore[3].

Enfin, Mike fait ce dont il avait envie depuis le début : il attaque le patron et lui brise le cou au milieu des clients. Le récit se termine sur cette scène, alors que Mike, essoufflé mais souriant, fait face à trois policiers armés de barres de fer entrés dans les Trois Dauphins et clame : « On va rire ! »

Même si le texte semble un premier jet, ainsi que le suppose Daniel Halévy dans sa préface[4], Hémon le considérait assez abouti pour l'envoyer au journal *Le Temps*, qui avait publié *Lizzie Blakeston*. La note du lecteur est à nouveau élogieuse :

> Travail excellent. Étude forte, pénétrante, digne d'être comparée avec la peinture remarquable de J.-J. Rosny (*Nell Horn*) représentant les basses classes anglaises[5].

Pourtant, l'ouvrage n'est pas publié, pour des « raisons d'opportunités », précise Montorgueil – pseudonyme de l'écrivain Octave Lebesgue, alors rédacteur en chef du *Temps*.

Grasset fait à nouveau preuve de créativité éditoriale pour lancer le roman. Dans *Le Gaulois* du 22 mars 1924, le courrier des lettres fait état de l'actualité littéraire :

> Un autre grand éditeur parisien, avec *Colin-Maillard*, roman posthume de Louis Hémon, vient d'essayer un mode inédit de « lancement ». Nous en avons déjà parlé et nous avons laissé entendre que cette méthode nouvelle faisait, dans le petit monde littéraire, quelque tapage. Rappelons que l'éditeur en question a récemment adressé à deux cents personnalités les bonnes feuilles de *Colin-Maillard*, en les priant de lui donner leur sentiment sur l'ouvrage. Dans *Comœdia* paraissent les premiers résultats de cette manière d'enquête. Les réponses de MM. Rosny jeune, Thibaudet, J. Cambon, Guy-Grand, H.-D. Davray, Le Grix, Nesmy, sont très élogieuses pour *Colin-Maillard* et expriment l'admiration de leurs signataires pour Louis Hémon.

1. CM, p. 166.
2. CM, p. 167.
3. CM, p. 174.
4. Cette supposition vient du fait qu'Halévy avait accès à la copie manuscrite, écrite à la main et au crayon à papier. Il est probable qu'Hémon avait néanmoins dactylographié son texte pour l'envoyer au *Temps*.
5. Georges Montorgueil, « L'auteur de *Maria Chapdelaine* au *Temps* », art. cit.

De fait, ces deux cents personnalités ont été choisies par Grasset comme « les plus qualifiées pour juger l'œuvre[1]». On retrouve parmi elles plusieurs critiques ayant déjà commenté *Maria Chapdelaine* de manière élogieuse, comme Albert Thibaudet ou Rosny jeune. La plupart de ces critiques, dont celle d'Albert Thibaudet, publiée dans *L'Europe nouvelle*[2], sont en effet dithyrambiques :

> On se demandait si cette fin tragique [la mort d'Hémon], cette coupure brusque, n'avait pas fait bénéficier le livre de son isolement, si *Maria Chapdelaine* ne rendait pas le son, à la *Manon Lescaut* ou à la *Paul et Virginie*, des œuvres destinées à demeurer uniques, des gros lots qu'on ne gagne qu'une fois dans la vie. Un volume de nouvelles, *La Belle que voilà*, ne suffisait pas à écarter ce pronostic possible. Le voilà maintenant effacé, rompu en morceaux par *Colin-Maillard*.
>
> À présent, nous ne pouvons conserver aucun doute. Le transcanadien que, par un jour de pluie et de vent, marchant sur la voie, Louis Hémon n'entendit pas arriver, a détruit en fleur un homme qui fût devenu l'arbre le plus solide et le créateur le plus magistral du roman français contemporain, le seul qui nous eût donné l'équivalent de ces libres romanciers anglo-saxons, les Kipling, les Hardy, les Conrad, les London. […]
>
> M. Halévy nous avertit que le manuscrit de *Colin-Maillard* est « sans doute un premier jet, écrit au crayon, mais exécuté de la première à la dernière ligne avec une remarquable sûreté ». Cependant, en dehors de quelques répétitions de mots insignifiantes, on n'a presque jamais la sensation de se trouver en face d'un brouillon. Ce premier jet au crayon est plus correct, plus aidé, plus vigoureux que bien des œuvres laborieusement corrigées. Lamartine appelle la facilité la grâce du génie. Cette grâce surabondait évidemment en Louis Hémon.

Malgré ces comparaisons élogieuses, Thibaudet ne les utilise pas comme nouveaux angles d'interprétation de *Maria Chapdelaine.* Ces critiques très positives ont leur effet : le roman voit « trois tirages s'épuiser – 56 000 exemplaires – le mois même de sa mise en vente[3]». C'est un succès.

Toute la critique n'est néanmoins pas unanime, et nous pouvons notamment citer Paul Souday :

> Sur *Colin-Maillard*, j'ai lu des appréciations enthousiastes : je vous les signale avec la même impartialité que pour *Galafieu*[4]. Mais il y a des gens qui ont l'enthousiasme facile, et je ne puis non plus partager celui-là. Déjà *Maria Chapdelaine* n'était, à mon avis, qu'une gentille petite chose, avec une certaine fraîcheur, qu'on a bien fait de publier ici en feuilleton, mais qui ne dépassait pas le niveau des romans de M. René Bazin. *Colin-Maillard* est, selon moi, nettement inférieur… Un Irlandais, ouvrier aux docks de Londres, fréquente les réunions socialistes, qui ne le satisfont qu'à demi, et lève un instant les yeux sans résultat sur une belle juive, fille d'un boutiquier de l'East-End, qu'il habite. Après quoi il se laisse affilier à une espèce de patronage protestant – lui catholique – et même un instant à l'Armée du Salut, et il contemple de loin avec émotion une belle et aristocratique jeune fille, qui patronne ce patronage, mais suit bientôt en Égypte un capitaine qu'elle épouse. N'étant plus soutenu par cette vague adoration platonique,

1. « Une enquête littéraire à propos de Colin-Maillard », *Comœdia,* 15 mars 1924, p. 24.
2. Albert Thibaudet, « Les Lettres. *Colin-Maillard* », *L'Europe nouvelle*, 15 mars 1924, p. 336, 337.
3. Gabriel Boillat, art. cit., p. 345.
4. Roman de Henri Fèvre, paru au même moment aux éditions du Monde nouveau.

> notre Irlandais retourne à la boisson, sombre dans l'anarchie, et assassine sans motif particulier le tenancier d'un public-house. C'est tout. Les discours socialistes et les sermons puritains occupent une grande place dans ce roman et n'y sont pas plus divertissants qu'ils ne devraient l'être dans la réalité. L'étude de mœurs est assez exacte, je crois, mais terne et banale[1].

Paul Souday n'avait en effet pas non plus goûté *Maria Chapdelaine*, qu'il qualifiait à sa publication de « drame sentimental » à la « conclusion traditionaliste[2]». Il n'aime pas non plus *Colin-Maillard*, même si ses reproches ne sont parfois guère justifiés, voire erronés[3]. Cette critique inquiète vivement Marie Hémon, qui aussitôt écrit à Daniel Halévy. Celui-ci la rassure : « Vous avez tort de vous laisser impressionner par l'article de Souday. Non seulement Souday a des partis pris mais, chose plus grave, il est, en présence d'une œuvre d'art, complètement insensible[4]. »

A-t-on compris, à la lecture de *Colin-Maillard*, qu'il fallait relire *Maria Chapdelaine* sous un angle nouveau ? Commence-t-on à percevoir qu'il existe un autre Louis Hémon que l'image fabriquée de toute pièce par Grasset avec l'appui de la famille Hémon ? Ce n'est pas le cas de la majorité des critiques, mais à la marge, certains se posent la question, comme André Chaumeix. Dans sa critique pour *Le Gaulois,* il écrit :

> Louis Hémon a eu le destin littéraire le plus inattendu et le plus remarquable. C'est une personnalité qui semble étrange, à mi-chemin entre le réel et l'ailleurs, et qui prend une physionomie plus particulière à mesure que le temps s'écoule. […] Ainsi, ce jeune romancier, qui a aimé par-dessus tout l'âme anglaise – je veux dire que cette âme l'a intéressé plus que toute autre comme représentation de l'âme universelle – est mort d'un banal accident, totalement ignoré des lettres. Puis la gloire survient, presque démesurée, et créant un Louis Hémon nouveau, une sorte de double. […] C'est pourquoi Louis Hémon reste à mi-chemin du réel et de l'irréel, pourquoi sa personnalité surprend. Volontairement effacé durant sa brève vie, il est aujourd'hui un de ceux dont le nom a le plus de rayonnement. Inconnu de son vivant, il devient célèbre mort, et non pas lentement comme Stendhal, mais en coup de foudre. Français, il semble adapté de l'anglais par un traducteur artiste. Peignant la vie humble et dépourvue de romantisme des fermiers canadiens, des ouvriers londoniens, il a renouvelé ces sujets humbles à force de simplicité. Enfin, la personne de Louis Hémon disparaît un peu écrasée sous sa gloire posthume. Il est curieux de retrouver dans *Colin-Maillard*, en étudiant l'œuvre, certains aspects du caractère de cet auteur presque ignoré quoique illustre. […] Certes, on peut préférer *Maria Chapdelaine*, œuvre plus réussie peut-être, plus achevée, où Louis Hémon a choisi sa discipline. Mais *Colin-Maillard*, tout bouillonnant de sève, de sensibilité blessée, est plus varié et plus riche. C'est une œuvre qui honore grandement la littérature de notre pays[5].

1. Paul Souday, « Les livres », *Le Temps*, 27 mars 1924, p. 8.
2. Paul Souday, « Les livres », *Le Temps*, 12 mai 1921, p. 3.
3. Nous aurions pu faire suivre d'un [*sic*] la mention « assassine sans motif particulier le tenancier d'un public-house », puisque Mike O'Brady venge la serveuse Wynnie d'un patron qui l'abuse sexuellement. C'est d'ailleurs une promesse qu'il lui fait dès le début du roman : « Quand le grand jour viendra la première chose que je ferai ce sera de passer par ici et de démolir le patron. Qu'est-ce que vous dites de ça ? », CM, p. 35.
4. Lettre de Daniel Halévy à Marie Hémon, 7 mai 1924, archives Bernard Grasset. Paul Souday n'était pas très en vogue dans les années 1920 : Paul Claudel le considère comme « le plus stupide et le plus grossier des critiques » (*Journal*, tome 1, 1904-1932, Gallimard, 1968, p. 846) et Roger Martin du Gard écrit à André Gide qu'il « rigole en lisant les cuistreries de Souday » (lettre du 3 octobre 1928, *Correspondance*, tome 3, p. 358-359).
5. André Chaumeix, « Entretiens littéraire : Louis Hémon », *Le Gaulois*, 22 mars 1924, p. 4.

C'est la première fois qu'apparaît aussi clairement la figure double de l'écrivain. André Chaumeix perçoit qu'Hémon navigue entre des opposés : inconnu et célèbre, vivant et mort, ou encore français et anglais. *Colin-Maillard* est, comparé à *Maria Chapdelaine*, une œuvre de jeunesse – l'écrivain la compose à environ vingt-cinq ans. En cela, le roman comporte bien cette « sève », cette authenticité, qui le rend aussi intéressant que celui qui fit la célébrité de son auteur. N'apparaissent pas encore dans la critique les nombreux points de comparaison entre ce roman londonien et le roman canadien-français : la triple intrigue amoureuse, les voix, la tragédie… Il faudra, pour cela, attendre une véritable relecture de *Maria Chapdelaine.*

La dernière publication de l'œuvre d'Hémon dans l'Entre-deux-guerres est le roman *Battling Malone, pugiliste* en 1925. Son succès est moindre : « 15 500 exemplaires suffirent à la demande immédiate[1]. » Le texte de *Battling Malone, pugiliste* fut lui aussi retouché, mais pas dans les mêmes largeurs que *Maria Chapdelaine*. Ces corrections furent faites par Marie Hémon et Daniel Halévy, et elles concernent presque uniquement des questions de répétitions, d'orthographe ou de ponctuation[2]. La sœur de l'écrivain est d'ailleurs pressée de publier ce nouvel inédit, car elle considère que « plus on attendra, plus *Malone* datera[3]». Le roman, qu'Hémon avait tenté de faire publier autour de 1910, avait déjà circulé dans les milieux de l'édition : « Quelqu'un s'occupant de littérature sportive avait dit autrefois à M. [Louis] Brun qu'il avait, ou avait eu, entre les mains un roman de mon frère. Peut-être est-ce *Battling Malone*[4]? » Marie Hémon suppose que l'écrivain avait envoyé son manuscrit au journal sportif pour lequel il était le correspondant en Angleterre, *L'Auto*. Elle ne dispose que d'une copie dactylographiée, signée seulement « Wilful Missing ». Elle craint qu'après l'erreur de *La Belle que voilà…*, on accuse de nouveau le manque d'authenticité de l'ouvrage. Elle n'a pourtant aucun doute sur le fait que Louis Hémon soit bien l'auteur original du texte, et les éditions Grasset sont également convaincues. Dès le mois d'octobre, les épreuves sont prêtes pour la correction.

Battling Malone, pugiliste raconte l'histoire de Patrick Malone, jeune homme d'origine irlandaise vivant dans l'East End de Londres. Il n'est pas boxeur professionnel, mais sa vie rude d'enfant des rues lui a peu à peu appris les mouvements et les techniques des pugilistes. Sa force et son courage lui permettent de défendre ardemment les coins de rue où il vend des journaux. Comme une plante rustique, il s'épanouit sans mal dans ce milieu difficile. Une énième bagarre le trouve en

1. Gabriel Boillat, « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », art. cit., p. 251.
2. À cet égard, consulter l'index des modifications dans l'édition critique de Ghislaine Legendre et Chantal Bouchard, Montréal, Boréal, 1994, p. 193-197.
3. Lettre de Marie Hémon à Daniel Halévy, 21 septembre 1925, p. 1. Médiathèque Alain-Gérard, Quimper. Consultable en ligne : https://mediatheques.quimper-bretagne-occidentale.bzh/iguana/www.main.cls?surl=search&p=af3e6a0a-94ab-11e8-a80b-0050568050bf#recordId=1.408472&srchDb=1,4.
4. *Ibid.*, p. 2.

mauvaise posture face aux forces de l'ordre, mais il est alors sauvé par un homme qui fera son destin de champion : Lord Westmount. Ce jeune aristocrate est membre du « British Champion Research Syndicate », un club de nobles et de riches bourgeois cherchant à rendre sa gloire à la boxe anglaise, de plus en plus menacée par les succès américains et français. Ainsi repéré dans la rue, Patrick Malone est recueilli, habillé et entraîné par Lord Westmount. Il remporte de premiers combats et ravive l'enthousiasme nationaliste de ceux qu'il finit par croire ses égaux.

En effet, aligné au combat contre Westmount, puis invité à des soirées et des déjeuners avec sa charmante sœur lady Hailsham, Patrick commence à penser qu'il a enfin franchi la frontière qui le séparait du monde de lumière dans lequel évoluent tous ces personnages raffinés. Si l'amitié entre Lord Westmount et Patrick semble sincère, l'affection que lady Hailsham lui porte est intéressée : elle aime l'action et le scandale, et adore s'afficher auprès d'un roturier au visage de bandit et à la carrure incroyable. Patrick n'y voit que du feu et tombe amoureux. C'est à elle qu'il pense lorsqu'il rassemble son courage pour vaincre Sam Langdon, le champion noir américain, lors d'un combat d'anthologie.

Mais sa joie est de courte durée car son prochain adversaire est Jean Serrurier, champion français inspiré du véritable boxeur Georges Carpentier. Bien que tous lui répètent « Rossez ce Français ! », Patrick ne se sent pas soutenu ni encouragé, à l'inverse de Serrurier qui, lui, semble poussé par la force de toute une nation. Patrick Malone est plus fort que lui mais Serrurier est plus vif, plus agile, et au terme de rounds interminables et flous, il remporte le match aux points. Triste et écœuré, Patrick est surtout seul, car la déception a fait fuir tous ses soutiens et tous ceux qu'il croyait ses amis. Il se réfugie à l'hôtel de lady Hailsham, et lui avoue son besoin de tendresse et de réconfort, avant de lui proposer de l'épouser. D'abord touchée par son émotion, lady Hailsham lui rit au nez : rien de plus ridicule qu'un homme battu qui croit pouvoir prétendre à sa main. De colère, Patrick s'avance vers elle et assomme le page venu s'interposer, avant d'être abattu d'un coup de revolver par l'aristocrate, maintenant terrifiée d'avoir provoqué le courroux d'un homme aussi simple que Patrick.

Si le roman ne rencontre pas un franc succès public, les critiques sont plutôt élogieuses. John Carpentier donne un article au *Mercure de France* :

> [Cette nouvelle œuvre] vaut, peut-être, par son pathétique et l'impression de violente réalité qu'elle dégage, le roman canadien qui a rendu célèbre le nom de son auteur. On sent à lire ce livre que l'étrange jeune homme, qu'un train, dont il empruntait le rail pour marcher vers la région des grands Lacs, devait broyer, s'était exalté à vivre, toutes attaches rompues avec sa patrie, dans le grouillement tentaculaire des villes britanniques, et à Londres, en particulier, au milieu des *roughs* et de ces indicibles gueux dont la misère est la plus pittoresque de la planète. C'est avec une couleur admirable et l'accent le plus persuasif, en effet, qu'Hémon raconte l'histoire de Malone, bête irlandaise de pugilat, que de nobles et

> riches *gentlemen* mettent à l'entraînement comme on dresse des *bulls* ou des coqs pour le combat, afin qu'en abattant le champion français, il restitue bientôt à la vieille Angleterre son titre – qu'on lui avait ravi par surprise – de première nation sportive du monde[1].

Henri du Passage, père jésuite et fondateur de la revue *Études*, y écrit un article du même ton :

> Cette histoire brutale se déroule, pour ainsi dire, en trois scènes principales qui décrivent autant de combats. Toutes les phases y sont décrites avec précision. Mais au-delà des coups échangés, l'auteur excelle à discerner et à peindre les sentiments collectifs que suppose ou développe le sport de la boxe, instinct de la lutte, admiration du courage offensif et plus encore de l'obstination endurante, vertu primordiale pour tout Anglo-Saxon, enfin orgueil des races qui, avec les nuances propres à leur caractère, se défient et s'affrontent par leurs champions. Ce sont là les tableaux, brossés avec une simplicité experte, des régions frustes, parfois sauvages, de la psychologie humaine et plus spécialement britannique[2].

Ainsi, la réception du roman est bonne, même si son écho est moindre que celui de *Maria Chapdelaine*. Néanmoins, *Battling Malone* ouvre de nouvelles portes à Hémon : celles de la littérature sportive. Montherlant le présente comme l'un des précurseurs de ce courant dans un article donné dans *Les Nouvelles littéraires* en février 1926, sur lequel nous reviendrons.

En 1924 fut également publié un autre inédit d'Hémon, mais son histoire et les circonstances de sa publication en font un cas particulier. Ce n'est pas, à proprement parler, un écrit londonien, car Hémon l'a commencé sur le bateau qui l'emmenait de Liverpool à Québec. Ce texte existe sous des titres différents : la première édition en volume est une traduction, *The Journal of Louis Hémon*, publiée à New-York en 1924 par les éditions Mac Millan, puis *L'Itinéraire*, paru en tirage limité chez Grasset en 1927 à des fins de documentation et non de vente. Hémon, quant à lui, avait pensé au titre *Au pays de Québec* :

> Je vous envoie les premiers chapitres de ce qui pourrait être un livre sur le Canada français : *Au Pays de Québec*. Ces premiers chapitres sont mal venus, me déplaisent et demanderaient à être remaniés. […] Enfin, une deuxième partie, qui ne pourra être écrite qu'au cours du printemps prochain ; une étude sur la vraie campagne franco-canadienne, et sa population ; partie qui sera peut-être moins commune que les autres[3].

Cette deuxième partie est *Maria Chapdelaine*. Il est intéressant de noter qu'Hémon conçoit alors ce texte, qu'il n'a pas encore écrit, comme « une étude ». Les dimensions sociologique et ethnologique se font sentir. Son projet évolue vers le romanesque, à l'opposé de *L'Itinéraire*. Ce texte a également été reproduit par Louis-Janvier Dalbis, dans son propre essai *Le Bouclier canadien-français*, en 1925. Aucune de ces publications n'a été autorisée par la famille de l'écrivain. De plus, le manuscrit envoyé par Louis Hémon à Grasset a été égaré.

1. John Carpentier, « Revue de la quinzaine », *Le Mercure de France,* 1er mars 1926, p. 401-402.
2. Henri du Passage, « Revue des livres », *Études,* janvier 1926, p. 635.
3. Lettre de Louis Hémon à Bernard Grasset, 6 février 1912, ALH, Université de Montréal.

Au mois de juillet 1939, Marie Hémon menace les éditions Grasset d'intenter une action en justice :

> À M. Brun
> Éditions Grasset 6 Juillet 1939
>
> Cher Monsieur,
>
> Allez-vous nous obliger à vous envoyer l'huissier pour rentrer en possession du manuscrit « Le Journal de L. Hémon » qui a vous a déjà été réclamé par ma nièce à cinq ou six reprises ? Nous ne sommes pas assez naïves pour croire que ce manuscrit a été égaré. D'ailleurs, il a été exposé à la « Société des Gens de Lettres » il y a exactement un an aujourd'hui. M. Grasset espère – sans doute – qu'il prendra de la valeur un jour et cherche à le garder.
>
> Je vous rappelle d'ailleurs que, en tout ce qui concerne cette œuvre de mon frère, la Maison Grasset a fait bon marché du droit des gens : elle a autorisé la publication de ces chapitres dans une revue parisienne et leur traduction chez Mac Millan de New York. Dans l'un et l'autre cas, elle a touché des droits d'éditeur alors qu'elle n'a jamais édité ces chapitres et que, à ma connaissance, il n'existe aucun traité les concernant.
>
> M. Grasset a une fâcheuse tendance à se croire l'héritier de Louis Hémon. Il ne faudrait tout de même pas exagérer !
>
> Nous comptons bien que ces pages manuscrites vont sortir sans délai de leur cachette et nous être rendues[1].

Ce courrier reste sans réponse jusqu'à la fin du mois de juillet, où les éditions informent Marie Hémon que Louis Brun est dans le sud de la France. L'histoire semble s'arrêter là pendant la guerre. Mais le fameux manuscrit perdu ne réapparaît pas malgré de nouvelles menaces. René Jouglet, des éditions Grasset, s'en excuse le 5 mars 1946. La revue *Demain,* qui avait publié le texte (sans autorisation de la famille Hémon), a perdu toutes ses archives pendant l'Occupation. La seule trace de *L'Itinéraire* est cette traduction anglaise par la maison new-yorkaise Mac Millan en 1924. René Jouglet écrit à la veuve du traducteur, sans succès. En dehors de l'édition au sein du *Bouclier canadien-français* de Louis-Janvier Dalbis, *L'Itinéraire* sera finalement la dernière œuvre d'Hémon publiée en volume en France, en 1985.

L'Itinéraire est un ouvrage singulier dans l'œuvre d'Hémon, car il en est, et pour une fois très clairement, le personnage principal. C'est un court récit de voyage construit en plusieurs sections : « De Liverpool à Québec », « Sur la terrasse » (une grande esplanade sur les hauteurs de Québec), « Dans les rues de Québec », et enfin « De Québec à Montréal ». Hémon y embrasse le style du récit de voyage et raconte son arrivée en Amérique. Néanmoins, il n'écrit pas un journal de voyage très classique. L'emploi du « je » y est assez rare, car Hémon lui préfère le « nous » : il s'inclut dans la foule de jeunes gens qui font la traversée en quête d'une nouvelle vie. L'écrivain mélange les descriptions des rives du Saint-Laurent, de la ville de Québec, des routes et des chemins de fer avec des observations et réflexions sociologiques sur le Canada français. Il n'utilise

1. Sauf mention contraire, toutes les lettres de Marie Hémon et Lydia Louis-Hémon aux éditions Grasset ainsi que leurs réponses citées dans ce chapitre proviennent des archives de Marie-Thérèse de Rodellec, conservées à Quimper.

pas de dates précises pour structurer la chronologie de son œuvre, comme c'est l'usage dans le journal de bord.

Étant donné la publication tardive de l'œuvre, on ne trouve guère de réaction en France avant les années 1980, à une époque où le mythe Louis Hémon avait déjà entamé sa déconstruction. Pourtant, l'analyse de ce court récit est précieuse pour celle de *Maria Chapdelaine*, car elle révèle que l'auteur franchit l'Atlantique avec un projet dans la tête. Ce n'est pas au contact des pionniers que lui est venue l'idée de ce roman : les germes en étaient déjà présents sur le *Virginian*, parti de Liverpool le 12 octobre 1911. C'est ce que démontre notamment Ben-Zion Shek dans son article « Louis Hémon's Trans-Atlantic Diary[1]».

Depuis le pont du bateau, Hémon remarque déjà que les maisons sont « toujours groupées autour d'un clocher pointu[2]». Il note aussi à quel point le Canada français est une terre du passé aux yeux des voyageurs majoritairement anglais : « Le Canada français et la race qui l'habite ne paraissent être que des entités de second plan dont le rôle est fini, falotes, vieillottes, confites dans le passé[3]. » L'écrivain anticipe ainsi le conflit politique et linguistique qui se joue sur les terres canadiennes. Hémon admire la résistance des Canadiens-français : « Et la fécondité de cette race est telle qu'elle maintient ses positions bien qu'elle ne reçoive, elle, qu'une immigration insignifiante. Sa force de résistance à tout changement – aussi bien à ceux qui américanisent qu'à ceux qui anglicisent – est telle qu'elle se maintient intacte et pure de génération en génération[4]. » Mais cette admiration ne va pas sans critique : pour un homme en constante recherche de nouveauté tel qu'Hémon, une telle persistance n'est pas toujours une qualité.

Les cloches de Québec, dont la voix résonne à la fin de *Maria Chapdelaine*, apparaissent dès le début du second chapitre de *L'Itinéraire* :

> Les cloches de Québec… On se rend compte tout à coup que leur voix était là depuis le commencement, qu'elle n'a jamais cessé de se faire entendre. […] Il y a des gens qui disent avoir entendu dans la voix des cloches toutes sortes de choses délicates et émouvantes : en les écoutant avec honnêteté on n'y perçoit le plus souvent qu'une répétition persistante et qu'il ne faut pas discuter : « C'est ainsi !… C'est ainsi !… C'est ainsi !... », chaque choc nouveau du battant enfonçant le dogme un peu plus avant dans les têtes, comme des coups de marteau sur un clou. […] Les cloches ne s'arrêtent pas un instant de se répondre d'une rive à l'autre, et d'un bout à l'autre de cette ville qui leur appartient. Leur voix témoigne que Québec n'a rien appris et rien oublié ; qu'elle a conservé miraculeusement intacte la piété ponctuelle d'autrefois. […] Mais en l'honneur de quel saint de légende sonnaient-elles ce jour-là toutes ensembles, les cloches de Québec[5]?

1. Ben-Zion Shek, « Louis Hémon's Trans-Atlantic Diary », *Canadian litterature*, automne 1990, p. 180-184.
2. Louis Hémon, *L'Itinéraire*, OC, t. III, p. 192.
3. *Ibid.*, p. 195.
4. *Ibid.*, p. 197.
5. *Ibid.*, p. 202-203.

« Rien appris et rien oublié » : cette expression se retrouve exactement dans les voix finales de *Maria Chapdelaine*. L'écrivain fait déjà preuve ici de l'ironie qui sera le ton de son futur roman. Les attaques contre la religion et son « dogme » sont à peine voilées. On perçoit, en filigrane, l'injonction qui forcera Maria à rester dans un pays qui ne lui offre que peu d'espoir.

Daniel Halévy, défendant son auteur, explique que « rien n'est moins fondé que l'opinion qui fait de Louis Hémon l'homme d'un livre[1]» dans la préface de *Battling Malone* en 1925. Il y esquisse les traits d'un Hémon plus sombre : « Pas un ami, pas une lettre ; pas une confidence, pas une anecdote ; une vie constamment dérobée, une suite de disparitions[2]. » C'est l'émergence, timide mais qui prendra plus tard plus de force, d'un Hémon nervalien, le ténébreux, le veuf, l'inconsolé, dont l'histoire tragique avec Lydia O'Kelly commence à être connue, mais seulement par bribes contrôlées.

Aucune des œuvres publiées après *Maria Chapdelaine* ne remporte le même succès. Bernard Grasset met un enthousiasme moindre dans leur lancement, ce qui, dans les esprits, en fait aussi des œuvres de moindre valeur. De plus, la violente ironie de certaines nouvelles de *La Belle que voilà,* les attaques anarchistes ou antireligieuses de *Colin-Maillard* et les théories darwinistes exposées et appliquées dans *Battling Malone* remettent en question l'interprétation dogmatique de *Maria Chapdelaine*. Pourtant, la transition se fera sans fracas :

> Après la publication de *La Belle que voilà*, puis celle de *Colin-Maillard*, on parla moins de l'auteur « catholique » Hémon. Et même, au moment de l'inauguration du monument Hémon en France, la presse catholique déclara qu'Hémon n'était pas des siens. Bien entendu, on ne fit pas de publicité à ce désaveu[3].

Le constat est le même du côté de l'extrême droite. Sans scandale mais par un silence progressif, *L'Action française* délaisse Hémon. Quelques publicités marquent la parution de *La Belle que voilà* (sept en 1923), mais aucun article d'opinion ou de critique ne commente le recueil. Même résultat pour *Colin-Maillard* : on publie simplement quelques extraits de critiques publiées hors du journal, par des personnalités non affiliées à l'extrême droite. *Battling Malone* n'éveille l'intérêt de *L'Action française* qu'à trois reprises, pour deux entrefilets publicitaires et une très brève critique d'Eugène Marsan, sous son pseudonyme d'Orion :

> Il a dessiné des hommes de sport anglais, lords ou portefaix, pour qui une défaite en boxe prend les proportions d'une humiliation nationale, avec une intelligente pointe d'ironie qui enchante le lecteur français. Tout est vu et peint. […] Quant à l'aventure sentimentale de Battling Malone, elle a le tort de ne plus rien devoir au milieu particulier de la boxe. On est surpris que Louis Hémon, ayant

1. Daniel Halévy, préface à Louis Hémon, *Battling Malone, pugiliste*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers verts, 1925, p. xvi.
2. *Ibid.*, p. v.
3. Henry Poulaille, manuscrit inédit du *Vrai Visage de Louis Hémon*, p. 9. Centre de littérature prolétarienne, Cachan.

> su nous intéresser aux sportsmen, soit tombé dans la banalité quand il a abordé l'acteur même[1].

La désertion des critiques catholiques et d'extrême droite ouvre un nouvel espace pour interpréter Hémon. Il faudra quelque temps pour que certains s'y engouffrent avec succès, Henry Poulaille le premier dans les années 1930. Le roman qui pouvait véritablement ébranler les certitudes au sujet de l'auteur de *Maria Chapdelaine* est gardé secret dans les tiroirs des éditions Grasset jusqu'en 1951 : sa parution signe le début d'une nouvelle phase du mythe.

Le cas de Monsieur Ripois et la Némésis

Le dernier roman d'Hémon a être publié en France est *Monsieur Ripois et la Némésis*, écrit à Londres autour de 1910. Sa publication est retardée jusqu'en 1951. Pourtant, Bernard Grasset avait beaucoup aimé le roman. Il est, semble-t-il, le premier à l'avoir lu, puisque Hémon lui l'a envoyé, fin 1910 ou début 1911, pour lui en proposer la publication :

> J'ai bien reçu votre lettre du 28 octobre[2] et vous en remercie. Il y a fort longtemps que j'ai lu votre manuscrit M. RIPOIS et LA NEMESIS. C'est une fort belle chose et que je m'honorerais d'éditer ; je me rappelle d'ailleurs fort bien les nouvelles que vous m'avez fait lire.
>
> Malheureusement il est absolument impossible à un éditeur de prendre un premier roman à ses frais. Il y a alors tout un public à conquérir, un effort pécuniaire et d'activité important à fournir et les résultats sont souvent assez longs à venir. J'ajouterais que tout cet effort fourni sur le premier livre profite beaucoup plus à l'ensemble de la carrière d'un auteur qu'il ne peut procurer de bénéfice à son éditeur.
>
> J'espère encore que vous le comprendrez, et que vous seriez moins intransigeant sur la question de participation aux frais, dans le cas contraire, je me verrais à mon grand regret obligé de renoncer à vous éditer[3].

Hémon, dans une lettre inhabituellement longue, tente de convaincre le jeune éditeur :

> Je n'ai pas la prétention de vous faire changer d'avis, mais j'aimerais vous exposer les faits en toute candeur avant que nous ne renoncions définitivement l'un à l'autre.
>
> Tout d'abord mes fréquents voyages vous font peut-être croire que je suis en mesure de faire éditer un livre à mes frais, s'il me plaît. Il n'en est rien, et même si je désirais agir ainsi, ce qui n'est pas le cas, la chose me serait pécuniairement impossible.
>
> Il n'en est pas moins vrai que j'écris, que je continuerai à écrire, qu'un jour ou l'autre un éditeur acceptera un premier livre de moi, et que cet éditeur-là aura les

1. Orion [pseudonyme d'Eugène Marsan], « Carnet des lettres, des sciences et des arts », *L'Action française*, Paris, 18ème année, n° 337, 3 décembre 1925, p. 4.
2. Cette lettre n'a pas été retrouvée.
3. Lettre de Bernard Grasset à Louis Hémon, 7 novembre 1911, conservée à l'Université de Montréal et publiée dans Louis Hémon, *Cartes et lettres inédites,* recueillies et présentées par Pierre E. Richard, Nîmes, Nombre 7, 2012, p. 36-37.

> autres. Le premier livre de nouvelles que je vous ai soumis était peu vendable ; le second « M. Ripois » l'est davantage ; le troisième, un roman des campagnes canadiennes françaises d'ici un an environ, sera encore un peu plus vendable, etc. Maintenant, en tout sincérité, « M. Ripois... » doit se vendre assez pour payer les frais. Voici quelques raisons de fait[1].

Après avoir promis fidélité et ouvrages à venir à Grasset, Hémon se lance dans un exercice avec lequel il n'est pas familier : il essaye de se vendre. C'est dire à quel point il tenait à la publication de *Monsieur Ripois*, plus qu'à n'importe lequel de ses romans précédents :

> Mon nom, peu connu, n'est pourtant pas totalement inconnu. Outre un feuilleton du « Temps » dont je vous ai parlé, j'ai donné continuellement des articles de tête, chroniques et nouvelles à tous les journaux et revues sportifs. « Le Vélo » et le « Journal de l'automobile » jadis, plus récemment « Force » et « L'Auto », ce dernier depuis deux ans. Ma signature est donc connue des lecteurs de ce dernier journal, dont vous connaissez le tirage. Une partie de ces lecteurs sont des gens aisés, acheteurs de livres à l'occasion. Cela veut dire quelques ventes.
>
> En outre, le nom que je porte est également celui de mon père, Félix Hémon, Inspecteur Général de l'Enseignement secondaire, officier de la Lég[ion]. d'Honn[eur]., etc. qui a publié un grand nombre de livres de littérature et d'histoire littéraire et est connu de toute l'Université. Un grand nombre de gens qui le connaissent achèteront un livre de moi, surtout le premier, par curiosité. Je ne parle pas des amitiés qu'il a parmi les divers critiques des grands journaux et revues, amitiés qui ne pourraient qu'agir automatiquement dans un sens favorable[2].

Faire valoir son lectorat sportif est une chose ; mobiliser le nom de son père, et ses diverses distinctions, en est une toute autre pour un homme dédaigneux des honneurs. S'épancher ainsi n'est pas dans ses habitudes, et il s'en excuse dans une formule lapidaire qui lui ressemble plus : « Pardon de ces prolixités. » Allan McAndrew fait remarquer à quel point « il dédaigne de donner du "Cher Maître" et de "l'Éminent Confrère" aux directeurs[3]» des revues, et il se comporte de la même manière avec Grasset : simplicité et confiance en soi, sans excès de fierté. Mais cette stratégie ne paye pas :

> Quant à votre roman M. RIPOIS ET LA NEMESIS, je vais le relire, et ferai l'impossible pour pouvoir le caser dans ma production de cette année. Croyez, cher Monsieur, que quel que soit le mérite d'un auteur nouveau, il est très difficile de lui trouver un public, et comme j'ai de très nombreux travaux en cours, la chose présente encore plus de difficultés[4].

Hémon accepte temporairement ce refus mais relance l'éditeur en février 1912 pour lui demander des nouvelles de son manuscrit et lui proposer *L'Itinéraire* et sa suite, germe de *Maria Chapdelaine*. Grasset lui oppose les mêmes arguments que dans sa lettre précédente :

> La littérature d'imagination subit actuellement une mévente terrible et par contre il n'est pas possible de trouver un public à un auteur nouveau sans un effort

1. Lettre de Louis Hémon à Bernard Grasset, 24 novembre 1911, collection Pierre E. Richard, publiée dans *ibid.*, p. 38-40.
2. *Ibid.*, p. 40-41.
3. MA, p. 47.
4. Lettre de Bernard Grasset à Louis Hémon, 8 décembre 1911, conservée à l'Université de Montréal, publiée dans Louis Hémon, *Cartes et lettres inédites, op. cit.*, p. 43.

> d'activité et un effort pécuniaire que l'éditeur ne peut absolument pas supporter tout seul.
>
> Je désire, croyez-le, vous faciliter cette édition dans toute la mesure du possible, car je fonde de réelles espérances sur votre talent, mais veuillez comprendre un peu la situation et me dire très franchement la limite de ce que vous pourriez faire pécuniairement pour faciliter mon effort. Dans tous les cas, il me paraît vraiment impossible que nous arrivions à nous entendre, si votre contribution personnelle ne s'élève pas à 600 frs environ[1].

Hémon n'a pas essayé de réunir cette somme. Il n'a pas non plus sollicité l'aide familiale : c'était un seuil à ne pas franchir s'il voulait conserver son indépendance. Henry Poulaille nous apprend qu'Hémon a plutôt impliqué son ami Jacques de Marsillac, journaliste resté à Londres :

> [Hémon] demandait que le manuscrit fut expédié à son ami M. J[acques]. de Marsillac [:]
>
> 431 Imperial Building Lydgate [*sic*] Circus London
>
> Le 3 juin [1912][,] deux lettres de quatre lignes partaient de chez l'éditeur en même temps que *M. Ripois*. Voici celle adressée à Hémon.
>
> Éditions
> Bernard GRASSET
> 61 Rue des Sts Pères Monsieur,
>
> Nous avons bien reçu votre lettre du 20 mai [1912] ; nous envoyons votre manuscrit « M. Ripois et la Némésis » à M. de Marsillac à Londres.
>
> Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations distinguées,
>
> Louis Brun
>
> Pourquoi Hémon faisait-il adresser son manuscrit à M. de Marsillac à Londres ? Pensait-il retourner en Angleterre ? Nostalgie ? Non, mais il ne jugeait pas devoir s'encombrer… Le beau temps était là de nouveau, Hémon se sentant repris par son humeur vagabonde, il ne tenait pas à alourdir son sac d'itinérant avec des « possessions terrestres » d'une aussi parfaite inutilité qu'une copie de roman. Il ne prenait pas même soin de dire à son ami qu'il lui faisait faire l'envoi[2].

Marsillac a-t-il bien reçu ce manuscrit, lui qui disait en 1986 ne pas savoir qu'Hémon écrivait des romans avant la publication de *Maria Chapdelaine* ? C'est peut-être lui qui a conseillé à Hémon de retravailler son texte. L'écrivain demande en effet à sa mère de lui faire parvenir, à Kénogami, le manuscrit qu'il avait laissé en France :

> Ma chère maman,
>
> Je n'ai jamais songé à te demander si tu avais bien reçu la malle qu'en quittant Londres je t'avais envoyée, contenant des papiers.
>
> Si oui, veux-tu me rendre le service suivant :
>
> Tu trouverais parmi ces papiers, s'ils existent toujours, un paquet marqué, je crois, à l'extérieur « M. Rip. ». Tu l'ouvriras et tu y trouveras un manuscrit dactylographié portant le titre *Monsieur Ripois et la Némésis*. Je crois qu'il y a deux exemplaires de ce manuscrit. Veux-tu m'en envoyer un, de suite, en faisant attention qu'il soit complet. Je ne me rappelle plus si les feuillets avaient été reliés ensemble mais il doit y avoir 230 à 250 pages dans le manuscrit complet.
>
> Tu n'as qu'à me l'envoyer ici, comme papiers d'affaires recommandés.
>
> Célérité ! Discrétion[3] !

1. Lettre de Bernard Grasset à Louis Hémon, 23 avril 1912, conservée à l'Université de Montréal, publiée dans *ibid.*, p. 47-48.
2. Henry Poulaille, manuscrit inédit du *Vrai Visage de Louis Hémon*, Centre de littérature prolétarienne, Cachan.
3. Lettre de Louis Hémon à sa mère, 26 mars 1913, OC, tome III, p. 175-176.

Le manuscrit lui arrive alors qu'il est revenu à Montréal. Le 2 juin 1913, Marie Hémon dépose un tapuscrit à la *Revue critique* pour le Concours Stendhal :

> Reçu de Mademoiselle Hémon pour le Concours Stendhal 1914 un manuscrit de M. L. Hémon, signé L. Hémon, intitulé M. Ripois et la Némésis, de 293 pages à la machine. Le 2 juin 1913[1].

Le reçu porte la signature d'Eugène Masson. Nulle part dans la correspondance, Hémon ne demande à sa sœur de lui rendre ce service : avait-elle pris cette initiative seule pour aider son frère cadet ? Il ne s'agit néanmoins pas de la version finale, retravaillée sans doute – mais dans quelles proportions ? Impossible de le savoir. Hémon renvoie cette version en France le 24 juin 1913. Elle n'arrive pas à destination. *Monsieur Ripois et la Némésis* peut donc être considéré comme un roman inachevé.

Le roman a été gardé secret par la famille Hémon, car Louise, la mère, ne souhaitait pas le voir paraître :

> Ma grand-mère fut choquée, effrayée même, par le côté hardi et anticonformiste du roman. C'était une brave femme rigoriste qui ne transigeait pas avec ce qu'elle considérait comme la bonne morale. Elle refusa que *Monsieur Ripois* paraisse. Ma tante, la sœur de Louis, qui a aujourd'hui quatre-vingt quatre ans, l'approuva et montra par la suite la même hostilité au livre[2].

Marie Hémon, qui avait pourtant tenté de placer le roman au Concours Stendhal, s'opposera à sa publication dans la lignée de sa mère. Bernard Grasset, au moment de la parution de *Maria Chapdelaine*, pense la même chose : il ne souhaite pas qu'un roman moins consensuel réduise à néant les efforts colossaux qu'il avait déployés pour conquérir le public catholique. En 1927, Louis Brun fait une première tentative pour convaincre la famille Hémon de publier le roman, sans succès[3]. Au milieu des années 1930, sous l'impulsion d'Henry Poulaille, c'est Lydia Louis-Hémon elle-même qui s'y essaye : « Dès avant la guerre, je me mis en tête de faire éditer *Ripois*. Un collaborateur de Bernard Grasset, un homme délicieux, Henry Poulaille, en était très partisan. Grasset lui-même hésitait[4]. » Le 2 décembre 1936, après une conversation avec Poulaille, Louis Brun écrit à Lydia Louis-Hémon :

> Poulaille me fait part de la récente conversation qu'il a eue avec vous et j'ai regretté d'être absent, car nous aurions pu régler cette affaire de *Monsieur Ripois et la Némésis*. Je crois en effet que maintenant les raisons qui vous ont empêchée de publier ce livre n'existent pas. Je serais très heureux si tel est votre sentiment d'avoir un mot de vous nous y autorisant et je vous ferai aussitôt tenir le traité relatif à ce livre[5].

---

1. Document retrouvé par Geneviève Chovrelat-Péchoux dans les Archives départementales du Finistère.
2. Lydia Louis-Hémon dans Michel Portal, « Manuscrits et partitions : défense de toucher ! », *Lectures pour tous*, août 1961, p. 38.
3. Lettre de Louis Brun à Marie Hémon, 11 avril 1927. Archives départementales du Finistère, MI 70.
4. Lydia Louis-Hémon dans Michel Portal, « Manuscrits et partitions : défense de toucher ! », art. cit.
5. Sauf mention contraire, toutes les lettres citées ci-après proviennent des archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper. Pour plus de lisibilité, nous avons transcrit les lettres et brouillons en faisant les modifications nécessaires

Cette lettre ne semble pas avoir reçu de réponse : la pression de Louise et Marie Hémon était sans doute trop forte. En 1938, Louis Brun retente sa chance alors que Marie et Lydia Louis-Hémon s'apprêtent à partir au Canada pour inaugurer le monument à la mémoire de l'écrivain :

Paris, le 23 Mai 1938,

Mademoiselle Lydia HÉMON
Chère Mademoiselle,

Je suis désolé d'apprendre que vous partiez si tôt et qu'il vous est impossible de corriger les épreuves de RIPOIS. J'aurais dû en effet vous les envoyer plus tôt ; je comptais faire un effort pour l'été car je n'ai pas cette année de livre de vacances et j'espérais faire avec RIPOIS notre effort de la saison.

Pourquoi n'emporteriez-vous pas ces épreuves et ne les liriez vous pas à bord, cela vous permettrait de me les retourner du Canada et ne retarderait pas notre lancement.

Enfin, je mets le sort de ce livre entre vos mains. Je sais bien qu'il a attendu si longtemps, qu'il peut bien attendre un peu plus, mais les événements se prêteraient à ce lancement dans la première quinzaine de Juillet.

Lydia Louis-Hémon lui écrit pour refuser sa proposition :

A M. Brun 26 Mai 1938
Cher Monsieur,

Je vous avoue franchement que je n'ai aucun désir de corriger des épreuves à bord. De Cherbourg à Québec, l'Express of Britain ne met que cinq jours, et je ne me vois pas faisant ce travail minutieux dans le bruit des conversations d'un salon.

Nous tenons d'ailleurs à comparer les épreuves avec le manuscrit au crayon que nous avons entre les mains et que nous ne voulons pas emporter. Vous vous souvenez peut-être que M. Ripois a déjà fait la traversée et s'est perdu en route, car l'exemplaire relu, corrigé et réexpédié en France par mon père, n'est jamais arrivé à destination.

Il ne nous semble pas d'autre part que M. R. soit un livre de vacances très indiqué, car il n'atteindra sans doute qu'un public restreint.

Les lettres sont écrites de la main de Lydia, mais on y lit plutôt l'intransigeance de sa tante Marie. L'été passe donc, sans livre de vacances pour les éditions Grasset.

Dans un brouillon de lettre daté du 16 novembre 1938, Lydia Louis-Hémon essaye de relancer la publication du roman. Elle écrit : « Les objections que nous faisons en Mai à la publication de M. Ripois n'existent plus et nous sommes prêtes à revoir ce livre que nous n'avons pas lu depuis fort longtemps. Quel traité me proposez-vous ? » Même si la fille de l'écrivain ne pense guère que l'ouvrage sera un succès, les éditions Grasset sont confiantes et déterminées à publier, quitte à faire quelques entorses au règlement de la maison :

Paris, le 24 Novembre 1938

Mademoiselle Lydia HÉMON
17 rue du Général Nyox

Chère Mademoiselle,

Je reçois votre dernière lettre. Évidemment les conditions que nous faisons actuellement sont tout à fait différentes car si autrefois les droits étaient réglés à la

sans encombrer le texte de mentions.

mise en vente, nous vivions une autre époque. Par suite des circonstances de la vie et des lois sociales, la vente a tellement diminué que nous avons été obligés d'appliquer d'autres mesures que d'ailleurs nos confrères appliquent également.

Ne vous inquiétez d'ailleurs pas de la partie de l'article qui dit que « si deux mille exemplaires n'ont pas été vendus », ceci n'a aucune importance, d'abord parce que nous en vendrons plus de deux mille et puis vous pensez bien d'ailleurs que si nous en vendons 1950, nous nous considérerons comme engagés à payer. D'ailleurs je supprime purement et simplement cette clause de votre contrat.

De plus, pour vous marquer toute notre bonne volonté, je fais une entorse à nos nouveaux règlements en vous réglant la moitié des droits afférents au premier tirage à la mise en vente du tirage.

Lydia Louis-Hémon accepte ces nouvelles conditions et reprend le travail de relecture des épreuves. Mais Marie Hémon intervient, et prend la plume elle-même contre *Monsieur Ripois*, à la fin de décembre 1938 :

A M. Brun 25/12 1938

Cher Monsieur,

Nous avons terminé depuis plusieurs jours la seconde lecture de « M. Ripois et la Némésis » et, au moment de faire paraître le roman, notre perplexité est grande. Nous trouvons qu'il mérite d'être publié, mais nous craignons que cette publication ne scandalise les Canadiens. Ils sont très loin des Français par certains côtés, s'ils en sont très près par d'autres. Nous pensons qu'ils ne seront pas sensibles au talent qu'il y a, nous semble-t-il, dans l'œuvre, ni à l'étude des caractères, et qu'ils remarqueront uniquement ce qu'elle contient de scabreux.

Le 26 Avril 1913 mon frère m'écrivait de Montréal : « Non ! Il ne paraîtra pas ici ! (M. Ripois) Si tu connaissais le Canada français, tu n'émettrais pas de supposition aussi comique. » Il se rendait compte de l'effet que produirait là-bas ce livre. J'ai grand peur qu'il nuise et à sa mémoire et à « Maria Chapdelaine ». Le lac St Jean a déjà été agité par la publication de « M. Ch. » et le monument élevé à la mémoire de mon frère a été précipité dans la Péribonka. La population est calmée depuis peu mais le clergé local reste plutôt hostile. Le curé qui était à Péribonka en même temps que mon frère n'a pas voulu assister à l'inauguration du petit Musée et le curé actuel a hésité jusqu'au dernier moment à s'y rendre. Si par contre, le seul Cardinal que possède le Canada a tenu à parler le 6 juillet, c'est pour imposer silence aux détracteurs du roman. Je me demande si l'hostilité ne renaîtrait pas sous le moindre prétexte.

Nous devrions, avant de prendre une décision, faire lire « M. Ripois » à des intellectuels de nos amis qui connaissent la mentalité des pays bigots et puritains. Nous passerons d'ailleurs un de ces jours rue des Saints-Pères pour causer de cela avec vous.

Ces mots ont été prêtés à Louis Brun par Raymonde Héroux[1], mais c'est une erreur : ils sont bien de Marie Hémon. Tout se joue dans cette lettre : Marie Hémon souhaite protéger la mémoire de son frère et le succès de son premier roman. Elle fait appel à lui avec une référence à l'une de ses lettres. Hémon pensait – même si le trait d'humour n'est pas à ignorer – que le roman n'aurait pu être publié au Canada… en 1913, soit vingt-cinq années auparavant. Si l'on imagine que le pays n'a pas évolué durant cette période, on peut comprendre les raisons de Marie Hémon qui souhaite apaiser les relations avec le public canadien. Marie Hémon emploie un « nous » qui inclut la fille de

1. DHV, p. 127.

l'écrivain. Pourtant, cette dernière était prête à publier le roman un mois plus tôt. Dans la correspondance entre les éditions Grasset et la famille Hémon, Lydia Louis-Hémon se charge de l'écriture de la majorité des lettres à partir de 1933, à l'exception de celle-ci : les deux femmes n'étaient pas d'accord au sujet de *Monsieur Ripois*.

Toujours déterminé à publier le roman, Louis Brun propose une solution :

> Paris, le 26 Décembre 1938
>
> Mademoiselle HÉMON
>
> Chère Mademoiselle,
>
> Je comprends vos scrupules, ce n'est pas un livre qui aidera à la gloire canadienne de Louis Hémon, mais ne pensez-vous pas qu'il s'agit précisément de ne pas considérer cette agitation stupide ? Il me semble véritablement que nous pouvons ici voir les choses sous un autre angle ; d'ailleurs il est très simple de ne pas envoyer le livre au Canada, pas de service de presse et pas de mise en vente en librairie, le risque sera donc réduit au minimum.

Mais il ne reçoit pas de réponse de la famille Hémon jusqu'en février, au moment où il les relance pour l'envoi des épreuves relues. Lydia Louis-Hémon lui écrit, le 7 février 1939, une phrase très brève entre d'autres considérations : « Pour M. Ripois, après réflexion faite et conseils pris auprès d'intellectuels de nos amis, nous sommes de moins en moins disposées à le publier. »

Pourquoi cette défiance à l'égard de *Monsieur Ripois* ? D'où vient cette crainte de heurter le public catholique ? Il est vrai que ce roman raconte une histoire bien loin des neiges apparemment innocentes de *Maria Chapdelaine.* S'il a été facile de détourner l'attention des quelques passages ironiques ou inconvenants du *Récit du Canada français*, la tâche est plus ardue pour *Monsieur Ripois*.

Le personnage principal est un Bel-Ami, un Don Juan de piètre d'envergure, qui promène son âme brute et conquérante dans les rues de Londres. Les similitudes indéniables entre Louis Hémon et son anti-héros ont certainement ajouté aux réticences de sa famille : l'amalgame entre le personnage et l'écrivain aurait été facile et dangereux pour sa réputation. Amédée Ripois est un Français, ayant émigré à Londres par ambition. Il est employé administratif dans une grande entreprise, et il est trop plein de sa propre importance pour se rendre compte à quel point il est remplaçable. Il vit depuis plus d'un an avec une jeune Anglaise à laquelle Hémon ne prend pas la peine de donner un prénom. C'est qu'elle est, pour Ripois, plus proche de l'objet que de l'être humain :

> M. Ripois la considérait sans admiration et sans tendresse, mais avec une sorte de vanité instinctive de possesseur. Devant ce corps de femme, vivant et normal, il se disait : « C'est à moi. » Et ensuite : « Cela vaut-il la peine qu'on le garde[1]? »

Comme un enfant lassé de son jouet, Ripois quitte sa maîtresse et va courir les rues. Il remporte des succès sordides. Winifred, une jeune fleuriste sans abri, vient passer quelques nuits chez lui pour

1. MR, p. 16.

éviter de dormir à la rue. Ripois refuse bientôt de continuer à la nourrir et la loger, et la conduit à la prostitution. Il promet ensuite le mariage à une seconde jeune femme, Mabel, afin de la convaincre de le suivre dans son appartement de célibataire. Il prend l'habitude de fuir et sa vie devient une suite de disparitions, car il change de quartier au gré de ses aventures. Hémon le compare alternativement à un « marchand d'esclaves[1]», « un pointer à l'arrêt[2]», un chasseur ou un prédateur « attendant gibier à sa taille[3]». Son rapport à la séduction n'est pas tant un jeu sensuel qu'un acte de vengeance contre les petites humiliations de la vie. Comme un enfant gâté, il ne supporte pas qu'on lui dise non :

> Enfin, beaucoup [de femmes] ont ri et plaisanté avec lui et lui ont accordé sans difficulté un rendez-vous auquel elles ne se sont pas rendues. Il les a attendues quelque temps, puis il s'en est allé par les rues, lissant sa moustache d'un geste un peu rageur, et murmurant :
> – Ça va bien, ma fille ! Ça va bien !… Une autre paiera pour toi[4]…

La réalité rattrape pourtant Amédée Ripois : lui qui se croyait indispensable dans son travail est évincé par un jeune homme plus motivé et plus talentueux que lui. Il termine son dernier mois, encore rassuré par le salaire qui continue d'arriver, puis goûte des journées de chômage et d'ennui. Petit à petit, ses ressources s'amenuisent et il finit par se contenter d'un seul repas par jour, pris dans des restaurants ouvriers ou dans sa chambre. Il évite de croiser son propriétaire, mais un matin, à bout de patience, celui-ci le met à la porte. Amédée passe alors une nuit dehors, terrorisé, à errer entre les ponts et les parcs qui abritent une foule comme lui. La faim, compagne « aux aguets, patiente », se rappelle à lui. Là encore, il fait preuve d'une forme de naïveté enfantine à expérimenter quelque chose qu'il ne connaît pas :

> N'ayant pas un penny en poche, il ne pouvait que se résigner. Il le fit, après avoir maudit le sort, avec une nuance de curiosité, se demandant de quelle manière il allait souffrir. Et à maintes reprises, pendant la journée, il s'arrêta et cessa de penser pour écouter sa faim, attentif[5].

Cette attention que Ripois détourne de son environnement pour la porter sur lui-même est le prélude de l'éveil de sa conscience. Pour l'instant, il reste un être primitif concentré sur son corps.

À la tombée du soir, terrifié à l'idée de dormir à nouveau dehors, il hésite à commettre un crime. Un vol ? Un meurtre ? S'attaquer à une femme sans défense ? Il jette son dévolu sur Marcelle, une prostituée française qui accepte de l'emmener chez elle. Mais au moment de passer à l'acte, il prend peur et fond en larmes. Contrairement à lui, Marcelle est pleine de bonté et le prend sous son aile. Il devient son compagnon, pendant les rudes mois de l'hiver, et vit paisiblement à son crochet. Un jour, Marcelle est arrêtée par la police. Amédée prend le chemin du commissariat pour

1. MR, p. 39.
2. MR, p. 43.
3. MR, p. 55.
4. MR, p. 57.
5. MR, p. 131.

l'en faire sortir, puis se détourne. Sa lâcheté prend le dessus : il retourne dans leur appartement, vole l'argent de Marcelle et disparaît à nouveau.

Cette fois, sa destination est « la lisière de Londres ». Le printemps est là et Amédée a la sensation que sa vie recommence :

> Il avait conscience d'être différent de la plupart des autres hommes et plus fortuné, [grâce à] cette faculté de vivre par chapitres qui, le moment venu, se terminaient absolument sans effort de sa part, ne lui laissant que des souvenirs légers[1].

Amédée est un personnage de papier qui vit « par chapitres », et pourtant cette nouvelle étape qui s'ouvre dans sa vie s'annonce différente de toutes les autres. Amédée ouvre un petit bureau dans lequel il donne des leçons de français sous le pseudonyme pompeux de Raoul Cadet-Chenonceaux. L'été s'avance et Amédée sent s'éveiller en lui un désir différent de celui auquel il était habitué : sans qu'il ne sache le comprendre ou l'exprimer vraiment, il a envie de tomber amoureux. Il rencontre Ella, une jeune fille intelligente et pleine de vie. Il n'a pas besoin de manœuvrer et de mentir pour la séduire : Ella sait ce qu'elle veut et elle est tombée amoureuse de lui. Elle l'invite même à habiter avec elle, chez l'oncle et la tante qui l'ont accueillie après la mort de ses parents. Amédée ne revient pas d'être aussi chanceux. Mi-ironique mi sincère, il s'ouvre à un sentiment encore inconnu. Bientôt, il le nomme : c'est « le grand amour ». Pourtant, il se garde à distance et ses réflexes malsains reviennent :

> - Et, demanda-t-elle encore, vous n'aviez jamais aimé comme cela ?
> - Jamais ! répondit M. Ripois avec un sourire léger.
> Elle ne vit aucune ironie dans ce sourire et lui pressa doucement la main[2].

Car Amédée n'est pas encore prêt, il n'a pas encore assez mûri pour aimer, et il a peur de ce nouveau sentiment qui le laisse vulnérable :

> Comme [Ella] paraissait grande et forte, dressée ainsi en face de lui ! Il vint à M. Ripois une sorte d'étonnement d'avoir pu l'asservir et la posséder ; et, de nouveau, il se sentit gêné et désira être seul[3].

Ripois nomme asservissement ce qui fut, pour Ella, un don de soi. Il est prisonnier de son mode de pensée, qui a un nom : le patriarcat. Il préfère s'en retourner à ses combines. Aurora Barnes, une riche jeune femme, vient quérir des leçons de français, et il se met en tête de la séduire. Au même moment, Ella lui annonce qu'elle est enceinte : aux oreilles d'Amédée résonne l'habituelle alarme qui le pousse à fuir. Il quitte Ella dans le secret de la nuit et s'attaque de plus belle à Aurora. Mais celle-ci, et surtout sa fortune, est protégée par son père et ses avocats. Ils piègent Amédée Ripois en lui proposant de choisir entre Aurora et cinq cents livres : il opte pour l'argent et découvre la jeune fille et son père derrière la porte. Humilié et honteux, il retourne à sa pauvre existence qui lui paraît

1. MR, p. 172.
2. MR, p. 206.
3. MR, p. 226.

vide et triste. Il hésite longuement sur la conduite à suivre puis se décide enfin : il retourne vers Ella le cœur plein d'excuses.

Hémon expérimente alors dans *Monsieur Ripois et la Némésis* une technique qu'il réutilisera dans *Maria Chapdelaine* et qui se rapproche du *stream of consciousness*. Quand l'intériorité et la conscience de Ripois s'éveillent, il détourne régulièrement les yeux de ce qui l'entoure pour regarder en lui-même. Syntaxiquement, cela se manifeste par des changements de paragraphe et le passage au présent :

> Il rentra à Hornsey sur l'impériale d'un autobus ; quand il fut rentré, il ouvrit sa fenêtre toute grande et s'assit dans l'unique fauteuil boiteux de sa chambre, sentant qu'il lui serait impossible de dormir.
>
> La nuit est presque silencieuse ici. Au fond du petit jardin rectangulaire, un grand mur couvert de lierre s'élève, qui arrête les regards et ne laisse voir qu'un pan du ciel terne et trouble d'automne qui rougeoie encore au-dessus de Londres. M. Ripois regarde tantôt le ciel et tantôt le mur, et il écoute son cœur qui bruit comme un feuillage sous le vent[1].

Ces longues hypotyposes, qui relèvent parfois de l'hallucination, émaillent la fin du roman. Toute la fin du chapitre XXIV est ainsi rédigée au présent. Dans le chapitre XXV, seul le premier paragraphe est aux temps du récit, puis le présent prend le relais pendant quatre pages : Ripois observe la maison d'Ella et attend que quelqu'un sorte afin de s'enquérir de sa jeune amoureuse. C'est l'oncle qui apparaît pour sa promenade nocturne. Le passé simple revient au moment où Ripois pose la question fatidique : « M. Ripois demanda encore à voix basse : Où est Ella[2]? » C'est trop tard, évidemment : elle est morte, heurtée par un tramway.

Le chapitre XXVI est coupé en son milieu, la narration des difficultés que Ripois rencontre pour relancer son affaire de leçons de littérature s'interrompt avec l'évocation du prénom d'Ella :

> Il s'éternise ainsi, une main sous la tempe, les yeux fixés sur la surface de verre où défilent les ombres. Ella est morte ; il ne l'a pas oublié. Cette mort est mêlée à tout ce qui lui arrive, à tout ce qu'il sent, à chaque minute de sa vie, sans qu'il y songe[3].

Quand le monologue intérieur s'arrête et que la narration reprend, Hémon continue d'utiliser le présent jusqu'à la fin du chapitre. Le même procédé est employé dans le chapitre suivant, où la périphrase « celle de Cricklewood » désigne Ella, car Ripois commence à craindre de prononcer son nom. Les deux derniers chapitres sont entièrement rédigés au présent.

L'usage du présent réalise syntaxiquement ce que Ripois avait pressenti avant de rencontrer Ella : il se sentait au seuil d'un « chapitre à part ». La naissance de son âme, à laquelle il assiste en même temps que le lecteur, nécessite cette actualisation qui rend aussi le personnage plus humain :

1. MR, p. 262.
2. MR, p. 270.
3. MR, p. 280.

> Il y a donc eu avant lui d'autres hommes frappés du même mal, d'autres hommes qui ont continué stupidement à aimer une femme après qu'elle a échappé pour toujours à leurs bras ! […] L'insuccès et le chagrin l'ont rapproché des autres hommes ; il n'arrive pas encore à les croire pareils à lui ni à leur reconnaître les mêmes droits ; mais il devine sur le visage de presque tous qu'ils ont été frappés aussi[1].

Après avoir peiné à s'identifier au héros pendant tout le roman, le lecteur rejoint Ripois car Ripois rejoint la communauté humaine. Il rejoint aussi le narrateur – est-ce l'auteur lui-même ? – qui se montre solidaire, par l'usage du « nous », de son personnage plongé dans les affres du deuil :

> Quels mots pourraient dire la torture d'un cœur qui se complique, et s'affine, et voit une horde de sentiments entrer par une brèche dans la muraille ? Amour sentimental, Pitié et Regret, nous étions si heureux sans vous ! Si proches de la nature brutale, si simples et si forts ! Si votre travail douloureux est nécessaire pour forger ce que l'on appelle une âme, veuillez considérer que cette âme, nous ne l'avons point désirée et n'y comprenons pas grand'chose, et que vous préférerions être heureux[2].

Hémon, agent de la Némésis, n'épargne pourtant rien à son personnage dans les derniers chapitres : il le force à se représenter l'accident d'Ella, sa douleur, l'horreur qui saisit la foule devant le pauvre corps qui « gît à terre, ployé et sali ; la tête qu'on soulève vacille et retombe en arrière ; les membres sont pliés en des positions singulières et sous l'étoffe d'une manche quelque chose saille de la chair du bras, dont la seule vue donne le frisson[3]. » Cette précision anatomique redouble de cruauté quand Ripois se rappelle qu'elle était enceinte : « Une horreur nouvelle le glace et lui tord les nerfs quand il se prend à songer à ceci qu'il avait oublié : Ella, quand elle est morte ainsi sur le dur pavé. Oh ! Dieu ! il ne faut pas qu'il y pense… elle allait avoir un enfant[4]! » Hémon ne sauve pas non plus son personnage du ridicule, car après toutes ces horreurs sa dernière pensée est « Comme il faut faire attention, tout de même[5]! » Tel un enfant qui apprend à ses dépens que le feu brûle, Ripois a compris que le jeu de l'amour pouvait être dangereux.

Les craintes de Marie Hémon et de Bernard Grasset vis-à-vis du public catholique sont fondées : il est évident que l'œuvre allait choquer des lecteurs s'attendant à un nouveau *Maria Chapdelaine* et qui avaient gardé de Louis Hémon l'image de l'écrivain traditionnaliste. Il est cependant malheureux que la sœur de l'écrivain ait préféré protéger leur sensibilité plutôt que l'héritage littéraire de son frère. Le roman ptira du temps que l'on aura mis à le publier. partir du début de 1939, les relations semblent se tendre entre Marie Hémon et la maison Grasset, pour cause d'adaptations radiophoniques sur lesquelles la famille n'a pas touché de droits et de la perte du manuscrit de *L'Itinéraire*. Le 3 septembre 1939, la France déclare la guerre à l'Allemagne. Le

1. MR, p. 296 et p. 301.
2. MR, p. 284.
3. MR, p. 303-304.
4. MR, p. 306.
5. MR, p. 315.

même soir, une autre nouvelle choquante frappe les éditions Grasset : Louis Brun est assassiné par son épouse, lasse de ses infidélités.

À cause de ces bouleversements, les échanges s'espacent et il n'y est plus question de *Monsieur Ripois et la Némésis* jusqu'en 1950. Les déboires de Grasset, après l'Occupation, y sont aussi pour quelque chose[1]. Le 20 septembre 1950, c'est Lydia Louis-Hémon qui relance directement Bernard Grasset :

> Notre ami, votre collaborateur Poulaille, me fait savoir que vous avez actuellement en mains le texte de *Monsieur Ripois*.
>
> Vous savez que ce malheureux ouvrage a eu bien des aventures et que les circonstances ont fait différer jusqu'à maintenant sa publication. Actuellement, le moment semble plus propice dans mon entourage. Je sais des gens qui s'intéressent à cette œuvre et l'attendent. Êtes-vous disposé à la publier dans un avenir prochain ?
>
> Je suis en Bretagne, mais rentrerai à Paris le 1er octobre et serai prête à examiner le contrat que vous me soumettriez.

Grasset lui répond le 27 septembre :

> Chère Mademoiselle,
>
> Rentrant de vacances, je trouve votre lettre du 20 septembre. Je suis d'autant plus d'accord avec vous sur la question de *Monsieur Ripois et la Némésis* que j'étais scandalisé qu'on n'ait pas encore publié cet ouvrage.
>
> Dès votre retour, venez me voir, nous organiserons tout pour le mieux, d'accord avec Poulaille.

À cette lettre dactylographiée, l'éditeur a ajouté à la main, outre sa signature, les mots : « Je suis vraiment enchanté de pouvoir enfin publier cet ouvrage. » Lydia Louis-Hémon et Bernard Grasset se rencontrent pour la toute première fois, pour discuter des termes du contrat de l'édition du roman, entre le 21 et le 23 octobre 1950. Le 24, Grasset écrit de nouveau :

> J'ai été vraiment très heureux de faire votre connaissance, ayant pour votre père le culte que vous savez. J'ai été également très fier que vous me fassiez la plus large confiance en ce qui concerne la révision du texte RIPOIS, confiance dont d'ailleurs je me crois digne.

Ainsi, l'éditeur se charge de réviser le corps du texte. Il demande son assistance à la fille de l'écrivain pour la correction des termes anglais et des noms de rues londoniennes. Grasset a déjà en tête le moyen de lancer efficacement le dernier inédit de l'écrivain :

> Je crois que j'ai trouvé le moyen d'assurer un départ triomphal à MONSIEUR RIPOIS. Je pense en effet arriver à ce que SAMEDI SOIR publie l'ouvrage en cinq ou six fois, en accompagnant cette publication d'articles importants. Le beau cadeau que nous leur faisons étant payé par TROIS CENT MILLE frs. de publicité. Je suis sûr que vous en serez contente[2].

---

1. D'autant que Lydia Louis-Hémon a vraisemblablement fait partie d'un réseau de Résistance. Le 4 septembre 1945, Louvigny de Montigny lui écrivait : « Malgré la tristesse de votre lettre [elle lui apprenait la mort de Louise Hémon], vous dirais-je qu'elle m'a apporté une certaine satisfaction en m'apprenant que cet idiot de Bernard Grasset a été coffré pour sa collaboration avec l'ennemi. La chose ne me surprend aucunement de sa part. » Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
2. Lettre de Bernard Grasset à Lydia Louis-Hémon, 7 novembre 1950. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

La publication du roman dans l'hebdomadaire *Samedi Soir,* qui débute le 18 novembre 1950, a été possible grâce à Henry Poulaille, qui a pris contact avec l'un des rédacteurs. Ce n'est pas n'importe quel journaliste : Poulaille a retrouvé Jacques de Marsillac, ami proche de Louis Hémon[1]. Jacques de Marsillac accompagne le premier épisode du feuilleton d'un article sur l'écrivain. C'est la première fois que quelqu'un ayant intimement connu Hémon s'exprime à son propos dans la presse. Jacques de Marsillac apporte beaucoup de détails au portrait trop compassé livré par la famille Hémon. Peu convaincu de l'image nationaliste que le succès de *Maria Chapdelaine* avait accolée au nom de Louis Hémon, Marsillac contribuera ensuite à divers travaux universitaires et critiques[2].

Louis Hémon et Jacques de Marsillac se rencontrent à Paris au lycée Montaigne en 1890, poursuivent leur scolarité ensemble à Louis-le-Grand jusqu'en 1896, puis se perdent de vue jusqu'en 1908, où ils se retrouvent par hasard à Londres. Hémon, représentant de l'entreprise Visseaux de Lyon, vend des becs de gaz à incandescence au porte-à-porte. Jacques de Marsillac travaille au montage d'une exposition franco-britannique sur les sciences et techniques, et s'occupe particulièrement des sections de métallurgie et de mécanique. Lorsqu'il rencontre à ce sujet un représentant de la maison Visseaux, il découvre son ancien camarade de classe et ami. Ils deviennent particulièrement proches, vont voir des matches de boxe ensemble et discutent de choses et d'autres.

Les adjectifs « discret » et « délicat » sont ceux qui reviennent le plus souvent lorsque Jacques de Marsillac décrit son ami – à l'image de *Maria Chapdelaine*. Il le dit sentimental, à l'esprit poétique, patient et « dur au mal ». Hémon était alors commercial en Angleterre : Marsillac le décrit comme « plus rêveur que businessman », « totalement dépourvu » des qualités que nécessite ce genre de travail, surtout le « bagout ». Il avait à la fois « confiance dans l'honnêteté d'autrui » et était « d'une intransigeance farouche quant à sa responsabilité personnelle » : ses clients ne le payaient pas et il remboursait les fournisseurs de sa poche. Ses articles dans *L'Auto* lui rapportaient cent francs chacun (somme avec laquelle il pouvait vivre un mois à Londres, certes modestement) : on comprend mieux ses incessantes demandes d'argent à sa famille s'il faisait face à de telles difficultés à cause du travail qui était censé subvenir à ses besoins. Jacques de Marsillac pense que son ami a traversé, bien malgré lui, la faim et les nuits sans logis durant ses dernières années à Londres. Jacques de Marsillac donne aussi des renseignements sur la manière d'écrire d'Hémon, et sur la façon dont il voyait son travail :

1. Aucun des deux hommes ne songe, à ce moment-là, aux lettres que Poulaille dactylographie dans les années 1930.
2. Il donne une interview à Audrey Freeman-Campbell en février 1951 (elle achevait alors sa thèse sur Louis Hémon) et adresse une lettre à Maria Venturelli le 12 novembre 1954, également pour son doctorat. Il écrira plus tard à Alfred Ayotte, le 12 mai 1959, pour son volume *l'Aventure Louis Hémon* écrit avec Victor Tremblay.

> Il tenait que le métier de chroniqueur et de romancier avait pour base l'observation directe des milieux qu'on voulait dépeindre. C'était comme un miroir qu'il tournait vers un incident, une classe sociale, des personnages. Il notait avec fidélité ce qu'il voyait, réservant seulement le choix du moment, de la lumière, du climat et l'assaisonnant d'un grain de philosophie et d'une pincée d'humour. […]
>
> La nuit, il tirait sa table près de sa fenêtre ouverte, allumait son inséparable pipe de bruyère, et se mettait à écrire jusqu'à trois ou quatre heures du matin. Souvent il arrêtait son travail, pour une conversation qu'il n'essayait pas d'abréger, avec le policeman de service, avec des filles qui cherchaient aventure ou encore avec quelque passant attardé et anonyme, de la famille de ces gens qui ne veulent jamais aller se coucher[1].

Jacques de Marsillac communique des détails intéressants pour combler les lacunes biographiques des années anglaises d'Hémon. Par exemple, grâce à son travail de représentant pour les Lampes Visseaux et la maison Ripolin, il n'était plus astreint à faire des heures de bureau, comme il avait pu l'être lorsqu'il travaillait chez Riley & Co, en 1905 et 1906. A-t-il choisi cette occupation de représentant de commerce pour la relative liberté qu'il lui apportait, liberté d'arpenter Londres à loisir ? C'est en effet l'époque où l'on lit dans les textes l'éveil de la vocation d'écrivain d'Hémon. Qu'en est-il de ses lectures ? Le seul livre que Jacques de Marsillac se rappelle avoir effectivement vu entre les mains de Louis Hémon est « un tome, très délabré, des *Mémoires* de Saint-Simon, que l'écrivain en herbe promenait souvent avec lui », et il a eu des conversations avec lui au sujet de Kipling[2].

L'œuvre de Louis Hémon ne contient pas d'évocation directe de son amitié avec Jacques de Marsillac. Cependant, la nouvelle *La Nuit sur la route et sur l'eau* est inspirée par une aventure réelle vécue en compagnie de son ami, qui raconte l'anecdote :

> M'ayant emmené essayer un bateau d'occasion – un de ces bachots d'acajou à fond plat qu'on appelle des « punts » - il me convainquit de partir incontinent pour une remontée de la Tamise. Cela nous demanda deux jours, sans parler des deux nuits que nous passâmes dans le bateau, tout recroquevillés, ce qui ruina mon complet neuf. Celui d'Hémon raccourcissait après chaque immersion résultant du maniement maladroit de la gaffe qui sert à mouvoir ces bizarres esquifs.
>
> De telles aventures ravissaient Hémon[3].

On peut également reconnaître Marsillac dans certaines chroniques sportives. En effet, les deux amis ne faisaient pas qu'aller voir des combats de boxe, mais pratiquaient tous les deux le noble art, et se battaient parfois l'un contre l'autre ; ce qui, selon Hémon, n'avait pour seul effet que de renforcer leur amitié :

> Et s'il vous est jamais arrivé de vous aligner contre votre meilleur ami et de sentir monter en vous, quand vous êtes venu, deux ou trois fois, vous jeter sur ses coups d'arrêt, la poussée de violence furieuse qui pouvait animer deux hommes de l'âge de pierre luttant pour leur femelle ou leur nourriture, vous vous souviendrez

1. Jacques de Marsillac, art. cit.
2. Audrey Freeman-Campbell, « Louis Hémon vu par Jacques de Marsillac », *Colloque Louis Hémon Quimper*, Quimper, Calligrammes, 1986, p. 39.
3. Jacques de Marsillac, art. cit.

> aussi que, en lui serrant la main après l'assaut, vous avez senti que, connaissant sa force, vous le respectiez et l'aimiez davantage[1].

Cette forte complicité a duré après le départ d'Hémon pour le Canada. En effet, nous avons retrouvé neuf lettres inédites de l'écrivain à son ami dans les archives d'Henry Poulaille. Ce dernier connaissait Marsillac, qui l'avait autorisé à dactylographier ces lettres pour enrichir le manuscrit sur lequel il travaillait dans les années 1930. La correspondance originale de Marsillac avait ensuite disparu sous l'Occupation. Envoyées entre le 28 octobre 1911 et le 17 mai 1913, ces lettres sont d'un ton moqueur souvent, amical toujours. Elles ne contiennent pas de grandes révélations, mais complètent le portrait de l'écrivain de manière intéressante. Elles confirment qu'il ne tenait pas ses écrits de l'époque en haute estime et qu'il leur conférait un rôle strictement alimentaire, au point qu'il était prêt à écrire sur commande. Hémon raconte à son ami comment il s'adapte au Canada et parle souvent des « jolies filles ». Il raille assez abondamment les Canadiens français, surtout ceux des villes, dont il moque les manières et les goûts littéraires. Nous proposons la transcription de ces lettres en annexe[2].

Jacques de Marsillac est donc un médiateur particulier de l'œuvre d'Hémon, car il est le seul à l'avoir bien connu. Son avertissement au lecteur à la publication du premier épisode de *Monsieur Ripois et la Némésis* met en avant le détournement de sens subi par son ami :

> On a fait de Louis Hémon, à cause de *Maria Chapdelaine*, un écrivain « bien-pensant ». L'étiquette l'eût fait sourire, lui que passionnaient tous les aspects de la vie et que ne tentait rien tant qu'une expérience nouvelle. […] Il lui aurait paru extraordinaire que l'on tentât de l'enfermer dans un périmètre précis, lui qui n'avait qu'un désir et qu'un idéal : s'en aller par la vie aussi libre que l'oiseau dans le ciel.
>
> C'est d'ailleurs cette double soif de liberté et d'exactitude qui lui a permis d'écrire des livres aussi différents de ton, de pensée, de morale même que *Maria Chapdelaine*, d'une part et de l'autre ce *Monsieur Ripois et la Némésis* avec lequel les lecteurs de SAMEDI-SOIR vont faire connaissance. […] Si, dans ce *Monsieur Ripois*, qu'on va lire, certains épisodes apparaissent rudes et à la limite du cynique, c'est qu'ils se sont passés ainsi[3].

Jacques de Marsillac rend donc hommage à Louis Hémon, et esquisse le portrait d'un homme bien moins lisse que celui montré par la famille de l'écrivain. Après le feuilleton, le roman est publié au début de l'année 1951, et les réactions ne se font pas attendre. Pour certains, c'est un scandale :

> Comment le père de *Maria Chapdelaine,* un roman si frais, si pur, où les âmes sont comme le décor d'une blancheur de neige, a-t-il été amené, comme un contraste, à écrire l'œuvre posthume qui vient de paraître […] il va sans dire que les jeunes admirateurs de l'héroïne canadienne devront s'abstenir de le lire, et les lecteurs d'âge sagement formé, pour reprendre une formule chère à feu l'abbé

1. Louis Hémon, « Le Combat », dans *Œuvres complètes,* édition et préface d'Aurélien Boivin,1991, 1993, 1995, t. 2, p. 19. Pré-originale : *Le Vélo*, 13è année, n° 4067 20 janvier 1904, p. 1.
2. Voir p. 601-610.
3. Jacques de Marsillac, art. cit.

> Bethléem, ne pourront que regretter de voir terni le souvenir de *Maria Chapdelaine*[1].

Pour d'autres, c'est la jubilation :

> Louis Hémon est un illustre méconnu. Pour avoir commis la maladresse d'écrire une *Maria Chapdelaine* dont le chiffre des tirages défie celui des plans quinquennaux soviétiques, il est considéré par de beaux et bons esprits comme un inénarrable imbécile franco-canadien, blanc comme neige et plus moral que M. Henry Bordeaux. J'en étais là […], je découvre que Louis Hémon a écrit là (avec *M. Ripois*) un roman d'une rareté plaisante et impitoyable[2].

Un certain R. Calvain écrit même aux éditions Grasset pour les remercier : « Merci à *Monsieur Ripois* et à ceux qui l'ont libéré, de me faire faire la connaissance de Louis Hémon dont j'associais jusqu'à aujourd'hui le souvenir à celui d'une paire de tresses blondes, d'un gâteau sensationnel et de la neige du Canada chapdelainien[3]. » D'autres encore tentent de rapprocher les deux romans, ce qui ne manque pas de justesse :

> L'auteur de l'immortelle *Maria Chapdelaine* […] a écrit un livre différent du récit du Canada français. […] Et pourtant dans presque toutes les créatures victimes du monstrueux égoïste qu'est ce M. Ripois, ne retrouve-t-on pas quelque chose du charme, des attraits, de la fraîcheur de Maria dont l'état de grâce […] semble avoir touché jusqu'à ces prostituées qui entrent ici dans le jeu[4]?

À l'occasion de cette nouvelle publication, le poète et critique littéraire Émile Henriot consacre un long article à Hémon et revient sur le destin particulier de *Maria Chapdelaine* :

> Évidemment *Maria Chapdelaine* c'était bien, et je viens de relire avec plaisir ce beau documentaire romanesque sur les mœurs franches, familiales, de la vie campagnarde chez les Canadiens français. L'histoire est restée émouvante, étant vraie, de ce récit devenu classique dans sa sobriété sans apprêt. Mais l'honnête visage de la robuste et vertueuse Canadienne a pris manifestement toute la place, au premier plan, et l'auteur lui-même disparaît derrière sa légendaire héroïne. Il y a là une grande injustice. […] Ce dernier roman, *Monsieur Ripois et la Némésis*, est curieux et mené avec beaucoup d'art. C'est l'histoire d'une espèce de don Juan pauvre et comme l'autre sans scrupule : mais où " le grand seigneur méchant homme " suscitait encore une admiration, car il demeure séduisant, le pauvre diable méchant homme fait horreur[5].

Monsieur Ripois et la Némésis provoque donc des réactions dans le Landerneau littéraire de l'époque, mais ne rencontre pas le succès populaire de son illustre prédécesseur. On peut l'expliquer par la conjugaison de deux facteurs.

D'abord, *Monsieur Ripois et la Némésis* est un roman inachevé : comme nous l'avons vu, Hémon a fait venir son manuscrit au Canada pour le retravailler. Il le renvoie en France en juin 1913, en même temps que celui de *Maria Chapdelaine.* Qu'est-il donc arrivé à la dernière version

1. J. Nesmy, « Que lire », *L'Indépendant de l'Aude*, 22 mars 1951.
2. J. Cau, « Sans critique ni littérature : le pétillant Don Juan de Louis Hémon », *Opéra*, 16 janvier 1951.
3. Lettre de R. Calvain adressée aux éditions Bernard Grasset, 14 décembre 1950. Fonds Nicole Deschamps, archives de l'Université de Montréal.
4. J. Lebrou, « Livres d'hier et de demain », *Le Crayon*, [date illisible].
5. Émile Henriot, « Le souvenir de Louis Hémon », *Le Monde*, 31 janvier 1951, [p. ?].

de *Monsieur Ripois* ? Il est invraisemblable que, d'un envoi groupé, seul un tapuscrit subsiste – mais peut-être Hémon avait-il séparé les deux paquets. Il est également invraisemblable que le tapuscrit de *Monsieur Ripois* ait été détruit par Marie Hémon, qui respectait trop le travail de son frère et qui garda, de toute manière, une version non corrigée.

Impossible donc de savoir ce qu'Hémon a changé à l'histoire de Ripois. Il demande à retravailler son texte alors qu'il vient de terminer *Maria Chapdelaine* : ce n'est sans doute pas une coïncidence. Peut-être voulait-il changer le destin de son personnage. Peut-être imaginait-il une tentative de suicide – vraie ou fausse – comme ce sera le cas de René Clément. Peut-être encore souhaitait-il raccourcir le roman, de loin le plus long de toute son œuvre, lui qui préférait la brièveté de la nouvelle. Quoi qu'il en soit, il est dommage que la version finale d'un texte aussi puissant et fondateur pour un écrivain ne nous soit pas parvenue.

Le roman souffre aussi du temps passé entre son écriture et sa publication. Si *Monsieur Ripois* avait été publié au moment où Louis Hémon l'avait voulu, lorsqu'il l'envoie à Grasset en 1910, que serait-il advenu de l'œuvre et de l'écrivain ? Certains critiques, avec justesse, trouvent le roman « audacieux pour l'époque (où il a été écrit) », mais « fade eu égard à ce qu'on connaît aujourd'hui[1]». En 1951, le paysage littéraire n'est plus celui de 1908. *Les Gommes* de Robbe-Grillet paraissent en 1953, *L'Ère du soupçon* de Sarraute en 1956, *La Modification* de Butor et *Le Vent* de Simon en 1957 : le Nouveau roman est à l'honneur, et *Monsieur Ripois et la Némésis* ne relève pas de cette avant-garde romanesque. Les ténors du Nouveau roman ne sont d'ailleurs pas tendres avec Hémon. Dans une lettre à Claude Ollier, Robert Pinget, invité à enseigner à l'Université Laval, caricature ainsi le Québec :

> Et pour l'arrivée là-bas, est-ce qu'il faut susurrer quelque expression du terroir en roulant les r ? Mais laquelle ? Ou chanter *Ma Cabane au Canada* ? Ou répéter tout le temps Chapdelaine Chapdelaine[2]?

Le plus amusant, dans cette lettre, est la note des éditeurs de la correspondance qui, pour définir Chapdelaine, écrivent simplement « Nom de famille commun au Canada » : preuve supplémentaire qu'il est temps de faire redécouvrir Louis Hémon en France.

Échos internationaux et traductions

Avant de parler des traductions de ces textes londoniens, analysons leur réception dans l'aire francophone qui attendait la suite de l'œuvre de Louis Hémon avec une grande impatience : le

1. A. Coquelles, « Entrefilets », *Aux écoutes*, 26 janvier 1951.
2. Robert Pinget à Claude Ollier, dans *Le Nouveau Roman ; Correspondance 1946-1999*, édition établie et présentée par Carrie Landfried et Olivier Wagner, Gallimard, Paris, 2021, p. 252.

Canada français. Une revue de presse menée dans quatre journaux – les quotidiens *La Presse*, *Le Devoir*, *Le Soleil* et le mensuel *La Revue moderne*[1] – révèle que *Maria Chapdelaine* prend encore toute la place dans les esprits.

Les échos du léger scandale accompagnant la parution de *La Belle que voilà…* – concernant la nouvelle traduite de Kipling qui avait originellement été incluse dans le volume – arrivent outre-Atlantique. *La Presse* et *Le Soleil* reproduisent l'article du *Figaro* le 5 mars et le 3 avril[2] sans plus de commentaire, mais à la fin de l'année, un critique sous le pseudonyme de Cyrano prend la plume dans *La Presse* pour défendre Hémon avec ardeur :

> Comment peut-on raisonnablement tenir Louis Hémon responsable de la publication posthume de ses traductions ? Très versé dans la littérature anglaise, connaissant la langue anglaise à la perfection, Hémon aimait à s'exercer dans la traduction des maîtres écrivains anglais. […] Comme on ne saurait exiger de tous les éditeurs qu'ils connaissent par cœur les ouvrages de tous les romanciers étrangers, on ne peut blâmer l'éditeur plus que ternir la mémoire de l'écrivain et l'on ne doit que déplorer l'ardeur que mettent certains critiques à poursuivre Hémon jusque dans la tombe. […]
>
> Il est possible que l'on trouve encore des ouvrages admirables dans les cartons de cet infatigable travailleur qu'était l'auteur de *Maria Chapdelaine*. La chose est même probable. Seulement il sera bon, avant de les publier, d'en confier le manuscrit à un comité de chercheurs bien au courant des littératures étrangères […].
>
> Louis Hémon, plagiaire ! Voilà un non sens. C'était peut-être le plus original des écrivains de son temps. Il n'eut jamais besoin d'emprunter à ses devanciers pour écrire ses œuvres, se contentant d'observer la vie et de la transcrire avec un souci d'exactitude que l'on trouve bien rarement d'ailleurs.
>
> Certes la mémoire de Louis Hémon n'a pas besoin d'être défendue dans notre pays où elle sera honorée à jamais, mais il nous a semblé opportun d'élever la voix pour déplorer le mal que certaines personnes essaient de lui faire en portant des accusations aussi injustifiées.
>
> Nous croyons devoir cela à celui qui nous a procuré l'une des jouissances littéraires les plus salutaires que nous ayons eues[3].

Cyrano dédouane l'auteur et l'éditeur, et ne condamne que la critique qui avait accusé Hémon. Il est dithyrambique à l'égard d'Hémon, mais bien que le recueil de nouvelles soit paru au Québec depuis le mois d'avril, Cyrano n'en dit pas un mot. Hémon est « l'auteur de *Maria Chapdelaine* », celui auquel le pays « doit » quelque chose.

Sur les textes eux-mêmes, on fait le tri : certains valaient d'être publiés, d'autres non. Un critique anonyme de *La Presse* publie successivement deux articles sur le recueil, le 31 janvier[4], suite à la parution de trois nouvelles dans *La Revue de France*, et le 17 avril[5], après la parution du volume entier. Les nouvelles à sauver seraient *« Celui qui voit les dieux »*, *La Destinée de Mrs*

1. Mensuel généraliste plutôt destiné à un public féminin, qui deviendra la revue *Châtelaine* en 1960.
2. Anonyme, « Les Manuscrits de Louis Hémon », *La Presse*, [Montréal], 5 mars 1923, p. 2, et Anonyme, « Hémon traducteur », *Le Soleil*, 3 avril 1923, p. 1. L'article original a paru le 14 février en France.
3. Cyrano, « Accusation injustifiée », *La Presse*, [Montréal], 6 novembre 1923, p. 6.
4. Anonyme, « Entretien littéraire. *La Belle que voilà* », *La Presse*, [Montréal], 31 janvier 1923, p. 6.
5. Anonyme, « Entretien littéraire. Des essais des Louis Hémon », *La Presse*, [Montréal], 17 avril 1923, p. 6.

Winthorp Smith et surtout *La Belle que voil...* pour laquelle le critique est fort élogieux : « Il n'y a pas dans tout *Maria Chapdelaine* d'expression de sentiment aussi délicate que dans cette nouvelle[1]. » Malgré le compliment, le mètre étalon du récit du Canada français façonne la pensée du critique, et la « manière » d'Hémon que l'on admire est celle qui est simple et « délicate ». Le critique compare d'ailleurs les descriptions du jardin à « de jolis pastels[2]», ce qui ne manque pas de faire songer au cuistre Monsieur Ripois qu'Hémon moque quand il parle de Verlaine[3].

l'inverse, *La Vieille* est condamnée car « macabre. On ne reconnaît pas dans cette nouvelle la mentalité, le style, l'esprit de Louis Hémon[4]. » *Le Dernier Soir* raconte une « beuverie crapuleuse » avec certes « du coloris, de l'observation, du réalisme » mais « ce n'est pas de notre Hémon, celui dont nous estimons le talent[5]». L'usage du pronom « nous » pose question, car le critique semble englober une totalité plus large que sa propre parole. *Lizzie Blakeston* est « triste, déprimante, sans sentiment, sans un rayon de vie[6]». Le critique condamne ces nouvelles d'une formule lapidaire : « Elles n'existent pas[7]. » Il ne mentionne pas *La Foire aux vérités*, pourtant présente dans ce volume.

Hormis ces deux articles dans *La Presse*, le recueil ne rencontre pas d'échos. Pourtant, les journaux fourmillent de références à *Maria Chapdelaine* : le roman a été cité dans tel discours ou est recommandé par tel évêque ; certains le critiquent toujours pour l'image « faussée » qu'Hémon aurait donnée du Canada français ; certains s'enthousiasment devant les projets de monuments et d'hommages divers. On écrit aussi sur les adaptations théâtrales de *Maria Chapdelaine*, notamment celle de Loc Le Gouriadec qui reçut un accueil désastreux. la parution de *Colin-Maillard*, le constat est globalement le même : le roman ne rencontre qu'un écho limité et l'on profite surtout de sa parution pour raviver les discussions autour du *Récit du Canada français*. La publication, la même année, d'une nouvelle édition de *Jean Rivard, le défricheur* d'Antoine Gérin-Lajoie puis du *Bouclier canadien-français* de Louis-Janvier Dalbis alimente également les débats.

Dans *La Revue moderne* en octobre 1924, Marcel de Verneuil consacre un long article à *Colin-Maillard.* Il y loue une étude « riche et compréhensive », à l'« intensité saisissante », bref un « roman remarquable[8]». L'article a le mérite de ne citer qu'une seule fois le titre de *Maria Chapdelaine*, bien que la formule finale y ramène : « [*Colin-Maillard*] mérite de prendre place, sans

1. *Ibid.*
2. Anonyme, « Entretien littéraire. *La Belle que voilà* », art. cit.
3. MR, p. 213.
4. Anonyme, « Entretien littéraire. Des essais des Louis Hémon », art. cit.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. Marcel de Verneuil sous le pseudonyme d'Henri Mareuil, « *Colin-Maillard* de Louis Hémon », *La Revue moderne*, octobre 1924, p. 11 et 13.

risquer de l'amoindrir, à côté de l'épopée du Canadien faiseur de terre et pionnier de civilisation[1]. » Le compliment est de taille. Le critique a pourtant une posture particulière : il est consul général de France au Canada. Il n'est donc pas aussi investi dans *Maria Chapdelaine* que ceux qui le lisent.

Un critique anonyme de *La Presse* – qui est peut-être le même que précédemment, avec sa rubrique « Entretien littéraire » – se demande toujours si Hémon aurait publié son texte tel quel, eût-il été vivant : « Si Hémon avait encore les yeux ouverts, permettrait-il la publication de certains essais[2]? » Le terme récurrent d'« essai » est révélateur : tout ce qui n'est pas *Maria Chapdelaine* est qualifié de texte brouillon, juste bon à exercer la plume de l'écrivain. Le critique poursuit avec un bref résumé de l'intrigue :

> *Colin-Maillard* est l'histoire d'un Irlandais d'une nature fruste, inculte, qui arrive à Londres et va des salles de l'Armée du Salut et du bar à des associations de prédicants. Un peu de socialisme se mêle à toutes les théories qu'on lui assimile, et, le whisky aidant, il devient assassin sans d'ailleurs aucune préméditation.
>
> Il y a loin de cette thèse à celle si intéressante de *Maria Chapdelaine.* […]
>
> C'est sur cette scène d'une puissance de coloris saisissante que se termine l'histoire ingénue et étrange de *Colin-Maillard*. On y trouve des qualités de conteur, de peintre, de psychologue, et l'on regrette que la mort ait si tôt fermé la page de l'auteur de *Maria Chapdelaine*[3].

Le premier roman d'Hémon, malgré les qualités qu'on lui reconnaît, n'arrive pas à la cheville du *Récit du Canada français*. Pourtant, au mois de juin, *La Presse* reprend un encart tiré de la *Renaissance du livre* et annonce en grosses lettres :

NOUVEAU TRIOMPHE
POUR LOUIS HEMON

"Colin Maillard" doit connaître la même fortune que "Maria Chapdelaine". — Une héritière qui reçoit la somme de cent mille francs. — Promesse de l'éditeur.

VERITABLE SURPRISE

Ci-contre : encart dans La Presse*, Montréal, 12 juin 1924, p. 17.*

Le contenu de l'encart est tout dicté par Grasset, qui vit selon le principe que « la vente appelle la vente » et qui met toujours en valeur des chiffres gonflés. Sylva Clapin, qui travaillait peut-être déjà à sa suite *Alma-Rose*, croit toujours le 2 septembre 1924 qu'Hémon est l'auteur d'un « unique roman[4]».

Dans *Le Soleil*, on est plus louangeur à l'égard de ce nouveau texte auquel des critiques anonymes consacrent deux longs articles en mars et en mai 1924 :

1. *Ibid.*, p. 13.
2. Anonyme, « Entretien littéraire. *Colin-Maillard* », *La Presse*, [Montréal], 16 avril 1924, p. 6.
3. *Ibid.*
4. Sylva Clapin [pseudonyme de Claude Sicard], « L'énigme de Maria », *La Presse*, [Montréal], 2 septembre 1924, p. 6.

> Ce que Mike poursuit à tâtons, c'est la solution de la question sociale, ou plus simplement la justice, et le bonheur. […] [Son] anarchisme, aboutissement normal de ses médiocres expériences, de ses méditations solitaires et de tous ses rêves, lui commandera d'abord d'étrangler l'abject patron du bar, qui martyrise Wynnie […].
>
> Ainsi le joueur de colin-maillard finira par porter sa tête aux yeux bandés dans le nœud coulant de la potence…
>
> Tel est Mike O'Brady, fils posthume de Louis Hémon et frère, par conséquent, de Maria Chapdelaine[1]…

« Le génie de l'auteur s'y révèle dans une note semblable, mais encore plus pénétrante [que dans *Maria Chapdelaine*][2]. » Le compte-rendu de l'œuvre est long et exhaustif, mais « l'impression générale est assez déprimante[3]». Le critique soulève ce qui, dans l'œuvre, montre qu'Hémon s'inscrit plus dans la ligne de Zola que d'Eugène Sue : « Il faudrait être bien dilettante pour ne pas sentir ce qu'a de décourageant dans sa fatalité le tableau de cette me de bonne volonté que l'atavisme de brutalité, légué par les ancêtres, emprisonne[4]. » Si Hémon choisit en effet des héros issus des classes populaires, il ne les montre pas capables de transformer leur sort. Pourquoi *Le Soleil* donne-t-il deux longs articles élogieux sur *Colin-Maillard,* là où *La Presse* reste fort superficielle et où *Le Devoir* n'en fait paraître aucun ? Ces deux quotidiens sont résolument catholiques, alors que *Le Soleil* est l'héritier libéral du journal *L'Électeur,* fortement réprouvé par l'Église. C'est peut-être là un début de réponse.

En 1925 paraissent *Alma-Rose*, la suite de *Maria Chapdelaine*, dans *La Presse*, et *Battling Malone, pugiliste* chez Grasset. Si les articles sur le feuilleton, les hommages à Hémon, les médailles et les monuments à son effigie sont toujours présents avec une grande régularité, son roman sur la boxe ne rencontre presque aucun écho dans les titres que nous avons sélectionnés. *La Revue moderne*, qui avait consacré trois pages à *Colin-Maillard*, ne donne à *Battling Malone* qu'une demi-colonne. Et encore, celle-ci n'est qu'un extrait de la préface que Daniel Halévy signe pour le roman. Dans les quotidiens, il est introuvable. Il faut attendre le milieu des années 1930 pour que ce roman réapparaisse dans la presse québécoise, notamment grce à la thèse que prépare Allan McAndrew, mais il n'y est pas analysé dans l'Entre-deux-guerres.

Quant à *Monsieur Ripois et la Némésis*, bien rares sont les articles à son sujet au Québec. On s'intéressera un peu plus au film, en 1955. Dans *Le Devoir*, l'introduction de l'article de l'écrivain et historien de la littérature Gilles Marcotte est sans appel :

> Je ne conseillerais pas, aux bonnes gens qui ont pris un plaisir sans mélange à *Maria Chapdelaine*, de lire impromptu le roman posthume de Louis Hémon récemment publié, *Monsieur Ripois et la Némésis*. Il y aurait maldonne, et périlleuse. *Maria Chapdelaine* est, si je ne me trompe, le dernier roman de Hémon : il commençait à s'assagir. Mais il faut savoir qu'il s'était auparavant

1. Anonyme, « *Colin-Maillard*. Livre posthume de Louis Hémon », *Le Soleil*, 29 mars 1924, p. 16.
2. Anonyme, « *Colin-Maillard* », *Le Soleil*, 9 mai 1924, p. 8.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

> attardé à de moins chrétiennes peintures – dont celle de Monsieur Ripois – qui rencontreraient difficilement l'approbation des comités de morale. Il me paraît important de marquer d'abord ce point, pour éviter à quelques lecteurs le coup de sang qu'ils ne manqueraient pas de prendre, à aborder ce livre sans précautions. Dont acte[1].

Quarante ans plus tard, est-ce que la phrase d'Hémon au sujet de *Monsieur Ripois* et de sa parution au Canada français – « si tu connaissais le Canada français, tu n'émettrais pas de supposition aussi comique[2]», écrit-il à sa sœur – s'avère toujours d'actualité ? Gilles Marcotte poursuit :

> Monsieur Ripois serait, au témoignage de la critique européenne, le type parfait du Français moyen 1900. Peut-être. Je ne connais pas très bien le Français moyen 1900. Mais ce n'est pas la référence historique qui m'importe surtout, c'est la figure humaine que compose le personnage, et cette figure est celle de la plus extraordinaire, de la plus fantastique petitesse. Louis Hémon a peut-être écrit là une épopée de la petitesse. De quelque côté qu'on l'examine, Monsieur Ripois est petit, tout petit, si mince qu'on trouve à peine de quoi le mépriser. Sa liberté, dont il fait si grand état, tient en ce que rien de noble, rien d'aérien n'a de prise sur lui. Tout vient d'en bas. Ce qu'il veut : des femmes, de l'aisance. […] Tout cela conté avec la plus impeccable habileté, en un style rapide et correct (un peu terne ; mais songez à la date…) comme Monsieur Ripois lui-même, coulé avec précision dans de courts chapitres parfaits. […] Nous en vient-il une sorte d'horreur, comme devant l'éternel don Juan ? Non pas, mais seulement un étonnement : comment peut-on plonger si loin dans le mal sans jamais en éprouver le poids ? Car c'est un fait qu'à aucun moment dans le livre, on n'est *arrêté*, saisi par le mystère du mal. Il n'y a pas de mystère. Tout alentour de Monsieur Ripois se réduit si grotesquement, que le mal n'y peut prendre aucune dimension.
>
> Il y a bien la Némésis… J'allais l'oublier, celle-là. La Némésis de Monsieur Ripois est une tendre et facile jeune fille qu'il engrosse, abandonne, regrette et retrouve suicidée. À la lumière de ce malheur, Monsieur Ripois comprend qu'il aimait pour la première fois. Et le voilà qui se détériore, pâlit, erre en peine dans les rues et les parcs, néglige sa tenue et… ne songe plus à entreprendre d'autres aventures amoureuses ! Je dois avouer ici un étrange malaise ; je ne reconnais plus mon bon Monsieur Ripois dans cet accès de contrition. Je le trouve forcé, théâtral. Fort heureusement, l'auteur ne le laisse pas longtemps à cette hauteur, et le ramène tout doucement à ses moutons. […] Et [Monsieur Ripois] de s'écrier, en jetant un dernier regard à sa Némésis : « Comme il faut faire attention, tout de même ! » Ah, que c'est bien là la morale de Monsieur Ripois, et que cette phrase donne exactement la mesure du personnage ! […]
>
> Je n'aime pas, je n'aime pas du tout Monsieur Ripois[3].

Nous avons cité cet article en longueur pour plusieurs raisons : c'est l'un des seuls articles québécois qui rend compte du roman au moment de sa parution et il est écrit sur un ton ironique, à l'image même du roman. Marcotte fait planer le doute sur son opinion vis-à-vis du texte, mais l'absence d'italiques laisse penser que c'est le personnage qu'il ne goûte guère, non le roman. Pourtant, « il n'y a pas de mystère », « le mal n'y peut prendre aucune dimension » : sont-ce là des reproches, ou bien le constat qu'Hémon dépouille son personnage pour habilement le ridiculiser ?

1. Gilles Marcotte, « Un roman posthume de Louis Hémon. *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Le Devoir*, 7 avril 1951, p. 9.
2. Lettre à Marie Hémon, 26 avril 1913, OC, t. III, p. 179.
3. Gilles Marcotte, art. cit.

Dans *Notre Temps*, Julia Richer peine à croire que l'auteur de *Maria Chapdelaine* ait aussi été celui de *Monsieur Ripois* :

> Comment se peut-il que ces deux livres aient été écrits par le même homme ? Est-ce que ce roman, publié après quarante ans, ajoutera à la gloire posthume de Louis Hémon ? Nous en doutons, même si *Monsieur Ripois* est bien écrit et d'un développement psychologique sûr. Il y a dans ce livre trop de choses choquantes sous la plume d'un écrivain dont la délicatesse d'accent nous était connue[1].

Ainsi, dans le monde culturel québecois, on oppose à *Monsieur Ripois* une forte réserve ou bien un silence éloquent. Il faut attendre longtemps pour que le roman soit publié dans une maison d'édition québécoise : il paraît chez Guérin, au sein des *Œuvres complètes*, en 1990, puis chez Boréal en 1994.

Les textes d'Hémon publiés après *Maria Chapdelaine* ont tous été traduits dans plusieurs langues. Les bibliographies de la thèse d'Allan McAndrew et des *Œuvres complètes*, éditées par Aurélien Boivin, comportent quelques lacunes que nous complétons grâce à nos recherches dans la correspondance entre les éditions Grasset et la famille Hémon, ainsi que dans les bibliothèques internationales. Ces œuvres ont en effet toutes connu plusieurs traductions, avant même leur publication en France pour *L'Itinéraire* et pour *Monsieur Ripois*. Non seulement ces traductions relativisent l'échec commercial des romans et recueils, mais elles ouvrent de nouvelles possibilités d'étude, notamment la réception par le public britannique des écrits londoniens, ou encore de l'accueil de *Monsieur Ripois* dans les années 1920[2].

L'Itinéraire, traduit en anglais sous le titre *The Journal of Louis Hémon,* est publié en novembre 1924. Ce texte, dont le manuscrit fut égaré par les éditions Grasset, s'est retrouvé entre les mains d'un traducteur de la maison new-yorkaise Mac Millan : William Aspenwall Bradley. Selon Marie Hémon, le manuscrit de ce récit de voyage a été envoyé à Bradley par les éditions Grasset avec une autorisation de traduction, sans accord de sa part et sans que les ayant-droits ne touchent quelque rétribution. En 1946, la sœur de l'auteur est toujours à la recherche du manuscrit perdu :

> Puisque c'est la Maison Grasset qui a autorisé Mac Millan de New York à traduire en 1924 ce Journal, elle lui a jadis communiqué le texte français. Ne pourriez-vous faire écrire à Mac Millan pour lui demander si son traducteur, William Aspenwall Bradley, a encore ce texte entre les mains ? Mais W. A. Bradley vit-il toujours[3]?

1. Julia Richer, « *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Notre Temps*, 24 février 1951, p. 3.
2. Dans sa thèse, Allan McAndrew entame ce travail de revue de presse britannique, mais son étude a le défaut de se concentrer presque exclusivement sur la problématique de la ressemblance et des « types » – est-ce que Mike ressemble bien à un Irlandais, est-ce que les autres personnages sont bien du « type » anglais…
3. Brouillon d'une lettre de Marie Hémon à René Jouglet des éditions Grasset, en date du 17 mars 1946. Archives Marie-Thérèse de Rodellec (Quimper).

De fait, Bradley est mort en 1939 et le texte original ne sera pas retrouvé. Cet écrivain et critique américain s'est chargé de presque toutes les traductions anglaises de l'œuvre d'Hémon. Il a certainement traduit *L'Itinéraire* sur commande des éditions Mac Millan, désireuses de profiter du succès de *Maria Chapdelaine* pour publier ce texte alors encore inédit en volume en France. Il est possible que le texte support de Bradley ait été, non le manuscrit original, mais la publication dans le journal *Demain* en mai 1924.

Cette traduction de *L'Itinéraire* débute par une courte préface, qui accompagne le lecteur dès la première de couverture :

> This journal of the author of *Maria Chapdelaine* is vividly expressive of the emotions aroused in a finely sensitive Frenchman visiting for the first time the lost province of Quebec.
>
> Hémon tells of this arrival by steamer at Quebec, gives his interpretation of the charm of the old city, and describes his journey on to Montreal and his impressions of the countryside and the people. He pictures in fresh colors the French of the Quebec Province in their staunch pride of race, and thrills to the epic of his people's triumph against exile and adversity.
>
> These chapters have a special interest as a record of Hémon's experiences and impressions during the months in which he was gathering the material for his story of *Maria Chapdelaine*[1].

La périphrase d'usage, « the author of *Maria Chapdelaine* », se retrouve dans cette édition new-yorkaise. La publication de *L'Itinéraire* est fortement tributaire du succès de *Maria Chapdelaine.* Dans ce récit de voyage qui relate son arrivée au Canada, Hémon parle surtout de la ville de Québec et des paysages qui l'environnent. Pourtant, les photographies choisies pour illustrer l'ouvrage sont prises à Péribonka, Mistassini ou Honfleur, lieux de l'intrigue de *Maria Chapdelaine.* Certaines sont même accompagnées de citations de *Maria Chapdelaine*, comme la clairière d'arbres coupés, sous laquelle on peut lire « *But the soil was still covered with a chaos of trunks*[2]». Les photographies rappellent les illustrations de Suzor-Côté : elles retiennent les mêmes sujets, comme la cabane de bois entre les arbres, l'église du village ou encore le four à pain. Le couple Bédard, chez qui Louis Hémon a séjourné à Péribonka, figure lui aussi sur une photographie intitulée « Laura and Samuel Chapdelaine[3]».

---

1. Louis Hémon, *The Journal of Louis Hémon*, traduction de William Aspenwall Bradley, New York, Mac Millan, 1924, première de couverture. Voir https://archive.org/details/journaloflouishe00hemo. Traduction : « Ce journal de l'auteur de *Maria Chapdelaine* rend vivement l'expression des émotions éveillées dans un Français très sensible, visitant pour la première fois la province perdue de Québec. / Hémon raconte son arrivée sur un *steamer* à Québec, donne son interprétation des charmes de la vieille ville et décrit son voyage jusqu'à Montréal et ses impressions sur les paysages et les gens. Il dépeint en vives couleurs les Français de la province de Québec, dans leur inébranlable fierté de race, et vibre au récit épique du triomphe de son peuple contre l'exil et l'adversité. / Ces chapitres ont un intérêt particulier, en tant que mémoire des expériences et des impressions d'Hémon, au long des mois durant lesquels il rassemblait la matière pour son histoire de *Maria Chapdelaine*. »
2. *Ibid.*, p. 13. La phrase est extraite du chapitre IV de *Maria Chapdelaine* : « mais le sol était encore couvert d'un chaos de souches », MC, p. 44.
3. *Ibid.*, p. 29.

Les nouvelles et romans londoniens ont connu des traductions en anglais, ce qui place les Britanniques dans la même position que les Canadiens français à l'égard de *Maria Chapdelaine* : ils ont été observés et décrits par Louis Hémon. C'est le recueil de nouvelles *La Belle que voilà…* qui est traduit en premier par Bradley, sous le titre *My Fair Lady* et publié à New York en novembre 1923[1]. L'édition n'est pas accompagnée d'un appareil critique ni même d'une biographie de l'auteur. L'ouvrage a aussi existé sous le titre *See beauty comes*, car certains critiques y font référence[2]. La critique du *New York Times* est longue et élogieuse :

> With the appearance of *La Belle que voilà…* a few weeks ago, Louis Hémon has been translated from the sphere of one-work celebrities. Although the quality of *Maria Chapdelaine* undoubtedly piques interest in any subsequent publications from the same pen, it seems nevertheless likely that the value of these poignantly human stories, regarded quite independently, would have created for Hémon a very well defined place in the world of letters. […] The art of Louis Hémon commands respect. His insight into the the deeper meaning of life and his positive possession of the essentials make him the champion of the humble, the unexpressed. He has heard the thin piping of feeble voices and given back their message in rich organ tones. He is sincere and unostentatious, achieving his greatest effect in his lack of conscious effort to make it[3].

Outre les éditions relevées par Aurélien Boivin dans les *Œuvres complètes*, le recueil a connu une traduction espagnole :

> Nous avons l'honneur de vous informer que nous vous adressons, par colis séparé, trois exemplaires justificatifs de l'ouvrage de L. Hémon *La Belle que voilà*, publié en langue espagnole (sous le titre de *Relatos*).
>
> Cet ouvrage a été cédé, par contrat, à la maison Luis de Caralt à Barcelone, il y a plusieurs années. Mais l'éditeur a eu des difficultés pour la publication (décision très longue de la Censure, attribution retardée pour le papier, etc). Ce sont les raisons qu'il nous a données pour expliquer le long retard dans la parution[4].

Pourquoi une décision si longue de la censure franquiste, alors que *Maria Chapdelaine* avait été publiée si rapidement ? À l'inverse du *Récit du Canada français*, largement interprété comme catholique et bien-pensant, *La Belle que voilà* contient des nouvelles où l'auteur attaque ouvertement la religion et le prosélytisme qui l'accompagne (notamment dans *La Foire aux vérités* ou *« Celui qui voit les dieux*). Il est probable que ces éléments ont retardé la publication de l'œuvre

1. Louis Hémon, *My Fair Lady*, traduction de William Aspenwall Bradley, New York, Mac Millan, 1923.
2. Il semble que l'édition ait porté ce titre en Angleterre, tandis que *My Fair Lady* était diffusée aux États-Unis.
3. Peter Loving, « Eight Posthumous Scenes in Hémon's Human Comedy », *The New York Times*, 3 juin 1923. Traduction : « Avec la publication de *La Belle que voilà…* il y a quelques semaines, Louis Hémon a quitté le cercle des « célébrités d'une œuvre ». Bien que la qualité de *Maria Chapdelaine* pique évidemment la curiosité pour d'autres publications de la même plume, il semble néanmoins que la valeur de ces poignantes histoires humaines, même prise séparément, aurait valu à Louis Hémon une très belle place dans le monde des lettres. […] L'art de Louis Hémon impose le respect. Sa plongée dans le sens profond de l'existence et sa maîtrise positive de l'essentiel font de lui le champion des humbles, des sans-voix. Il a entendu le son flûté des faibles voix et transmis leur message dans de riches tons d'orgue. Il est sincère et sans prétention, réussissant son meilleur effet quand il ne le fait pas consciemment. »
4. Lettre du 19 juillet 1957, de Mme L. Dieudonné des éditions Grasset à Lydia Louis-Hémon. Archives Marie-Thérèse de Rodellec (Quimper).

en Espagne. Le recueil a également connu une traduction en Suède (1923), en Tchécoslovaquie (1924) et en Allemagne (1924).

Colin-Maillard, traduit en anglais sous le titre de *Blind Man's Buff*, est publié en janvier 1925 chez la maison Mac Millan. Le traducteur est Arthur Richmond, et non plus William Bradley. L'édition se présente comme celle de *L'Itinéraire*, avec un résumé et un commentaire de l'éditeur sur la première de couverture :

> *Blind Man's Buff* is Louis Hémon's title for this story of a man who reached out in all directions in an effort to grasp life in his hands only to have it elude him. Mike O'Brady, a young Irish laborer on the London docks, takes up one cause after another, is drawn by one woman after another, in his groping for an understanding of life, but his search ends in tragic futility.
>
> It is a great conception, and both in theme and treatment the story forms an interesting contrast to the author's famous novel, *Maria Chapdelaine*[1].

La référence au grand succès d'Hémon est moins envahissante que pour *L'Itinéraire*. Néanmoins, l'ouvrage est présenté comme l'inverse de son illustre prédécesseur, ce qui montre qu'on conçoit toujours *Maria Chapdelaine* comme un roman conservateur. *Colin-Maillard* a également été traduit en italien et en tchécoslovaque (1925).

Battling Malone a fait l'objet de plusieurs traductions, d'abord en anglais, en 1925, avec quelques nouvelles de *La Belle que voilà*[2]. C'est à nouveau William Bradley qui traduit, pour la maison anglaise Angus & Robertson, et non pour Mac Millan à New York, ce qui a induit en erreur les éditions Grasset des années plus tard. Un écrivain et réalisateur d'émissions québécois, Gilles Sainte-Marie, leur écrit le 25 mars 1986. Il est à la recherche de l'édition anglaise de *Battling Malone*. Grasset contacte Lydia Louis-Hémon, mais sa réponse à leur demande, envoyée le 8 avril, n'a pas été conservée. Marie-Hélène d'Ovidio poursuit l'échange :

> Je vous remercie de votre lettre du 8 avril concernant *Battling Malone* de Louis Hémon.
>
> Malheureusement, et les fichiers de Grasset sont depuis l'origine bien tenus, nous n'avons trouvé trace d'aucune traduction anglaise de *Battling Malone*.
>
> Dans les dossiers de Mac Millan, nous n'avons également pas trouvé de trace concernant une traduction de *Battling Malone*, seulement concernant *Maria Chapdelaine*.
>
> Avez-vous, de votre côté, une certitude concernant cette traduction ? Sinon, je serais obligée de faire une réponse négative à Gilles Sainte-Marie[3].

---

1. Louis Hémon, *Blind Man's Buff*, trad. Arthur Richmond, Londres et New York, Mac Millan, 1925, première de couverture. Traduction : « *Colin-Maillard* est le titre choisi par Louis Hémon pour cette histoire d'un homme qui tendit les mains dans toutes les directions, dans une vaine tentative de saisir la vie. Mike O'Brady, un jeune travailleur irlandais des docks de Londres, embrasse une cause après l'autre, est attiré par une femme après l'autre, dans son tâtonnement à la recherche du sens de la vie, mais sa quête se finit dans une tragique futilité. / C'est une belle création, et à la fois par son thème et son exécution, l'histoire forme un contraste intéressant avec le célèbre roman de l'auteur, *Maria Chapdelaine*. »
2. Louis Hémon, *Battling Malone and other stories*, trad. William Bradley, Londres, Angus & Robertson, 1925. On trouve également une autre publication, chez Thornton Butterworth, en 1925 également.
3. Lettre du 14 avril 1986, de Marie-Hélène d'Ovidio pour les éditions Grasset à Lydia Louis-Hémon. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

Non seulement l'ouvrage n'avait pas été publié par Mac Millan, mais il s'agissait d'une nouvelle traduction réalisée par les éditions Grasset sans autorisation de la famille Hémon puisque Lydia Louis-Hémon ne semble pas certaine de l'existence de cette traduction. Peut-être Marie Hémon était-elle au courant, mais elle est décédée l'année précédente. Il n'est donc pas étonnant qu'on ne trouve plus trace de cette traduction de nombreuses années après.

Battling Malone a également été traduit en espagnol, par les éditions argentines Losada, qui avaient publié une traduction de *Maria Chapdelaine*, probablement celle de Hernández-Catá. Cette fois, les ayant-droits ont été tenus au courant et dûment payés :

> La Société des Gens de Lettres nous a, en effet, réglé fin juillet dernier les droits relatifs à la publication en feuilleton de *Battling Malone*, ainsi que les redevances espagnoles dues par Editorial Losada. Le total s'élève à 57.922 Frs que nous vous envoyons en un chèque ci-joint[1].

La Société des Gens de Lettres fut active dans la promotion de l'œuvre de Louis Hémon : à plusieurs reprises, elle a souscrit des engagements auprès de maisons d'éditions pour des rééditions, des traductions ou des réimpressions. La multiplicité des intermédiaires a donc conduit à ce que certaines informations se perdent. *Battling Malone, pugiliste* a lui aussi connu la fortune dans toute l'Europe, avec des traductions en allemand (1925), en italien (1926), en polonais et en tchécoslovaque (1927), en roumain (1929) et en hongrois (1945).

Les traductions anglaises des nouvelles et romans londoniens posent la question de savoir comment ces œuvres furent perçues par ceux qu'elles décrivent, et plus largement dans le monde anglophone. La critique anglaise exprime souvent, dans l'analyse de *Colin-Maillard*, un racisme latent à l'égard des Irlandais. Elle situe la source des égarements et de la violence de Mike dans son origine irlandaise. Pour un critique de *Gentlewoman*, Louis Hémon a proposé dans son roman une analyse de la « personnalité irlandaise » de Mike O'Brady :

> But it is as an analysis of the half-developed mentality of his hero, his curious dreams and enthusiasms, and his smouldering Irish sense of oppression, that this strangely interesting book is most noteworthy[2].

Un autre, après avoir essayé de démontrer que Mike était un être haineux et haïssable, conclut ainsi :

> We can only hope for the sake of those who are striving to put this troubled world right that there are not many Mike O'Brady's in it. The only explanation of this human curiosity is that he was an Irishman[3].

---

1. De Guillaume Hamonic pour les éditions Grasset à Lydia Louis-Hémon, le 8 septembre 1950. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
2. Sub Rosa, « On my bookshelf », *Gentlewoman*, Londres, 13 décembre 1924, p. 721. Traduction : « Mais c'est en tant qu'analyse de la mentalité à moitié développée de son héros, ses rêves et ses enthousiasmes curieux, et son fumeux sens irlandais de l'oppression, que ce livre étrangement intéressant est le plus notable. »
3. Anonyme, « Books to read », *Sussex Agricultural Express*, Lewes, 30 janvier 1925, p. 5. Traduction : « Nous pouvons seulement espérer, par égard pour ceux qui aspirent à guérir ce monde troublé, qu'il n'y a pas beaucoup de Mike O'Brady. La seule explication pour cette curiosité humaine est qu'il était irlandais. »

Louis Hémon avait bien perçu ces jugements de valeur négatifs, et en place certains dans la bouche de ses personnages dans *Battling Malone,* le héros étant d'origine irlandaise : « Demander à un Irlandais d'être raisonnable, c'est demander à une carpe de danser sur la corde raide[1]», ou encore « Vous avez une vraie tête d'Irlandais sur vos épaules, garçon, qui tient pour à peu près deux pence de bon sens et pour cinq cents livres de folie, et obstiné comme une mule[2]». On retrouve ce même stéréotype dans la critique française de droite, notamment dans celle de Jean de Pierrefeu, qui compare le *Dédalus* de Joyce au *Colin-Maillard* de Hémon :

> Or James Joyce a eu la coquetterie maladroite d'isoler, dans l'individu irlandais, ce qu'il y a de plus spécifiquement irlandais, c'est-à-dire ce je ne sais quoi d'illogique, de paradoxal, d'antisocial et d'un peu fou qui demeure incompréhensible pour tous les Anglais et qui fait parfois que les Irlandais ne se comprennent pas eux-mêmes. Si vous avez lu le dernier livre publié de Louis Hémon, *Colin-Maillard*, vous comprendrez ce que je veux dire. […] De ce qui se passe dans la simple caboche d'un ouvrier irlandais, d'après Louis Hémon, vous pouvez déduire ce qui peut s'agiter d'idées subtiles et baroques dans une fine cervelle d'intellectuel irlandais ultra-moderne comme celle de M. James Joyce[3].

La critique irlandaise, selon Allan McAndrew, « refuse d'agréer Mike O'Brady comme Irlandais[4]». McAndrew ne cite néanmoins qu'un seul article, dont nous n'avons pas réussi à retrouver l'original. Le critique, sous le pseudonyme de Shournagh, estime que *Colin-Maillard* est « l'idée curieuse qu'un auteur français s'est faite d'un Irlandais à Londres ». Il ajoute que le personnage aurait dû s'appeler « Jacques quelque chose » car selon lui, il est plutôt le type du Français[5]. Ce débat fournit une nouvelle hypothèse à l'absence presque totale d'écho des œuvres d'Hémon dans la presse irlandaise : les critiques se sont-ils sentis offensés par le portrait de Mike O'Brady ?

La critique littéraire anglophone est divisée dans l'appréciation des inédits d'Hémon. Certains y voient des ouvrages de qualité égale à *Maria Chapdelaine* ; d'autres les considèrent au mieux comme moins réussis, au pire comme inachevés ou bâclés. Parmi la critique élogieuse, certains journalistes louent l'esprit observateur de l'auteur et la justesse avec laquelle il rend compte de ce qu'il voit : « It is remarkable that a man of French culture and origin, however proficient in our langage and familiar with the East End of London, could have written a book like this[6]. » À la

1. BM, p 97.
2. BM, p. 99.
3. Jean de Pierrefeu, « De *Dédalus* à *Colin-Maillard* », *Journal des débats*, Paris, 30 avril 1924, p. 3.
4. MA, p. 137.
5. Ces citations, rapportées par McAndrew dans *ibid.*, p. 176, proviennent d'un article de l'*Irish News* du 13 décembre 1924. Nous n'avons néanmoins pas encore réussi à retrouver cet article. Le pseudonyme du journaliste, qui est le nom d'une rivière du comté de Cork, n'a pas permis de l'identifier.
6. George Slocombe, « A Frenchman Looks at Us », *The Daily Herald*, Londres, 24 mars 1924, p. 4 (à propos de *Colin-Maillard*). Traduction : « C'est remarquable qu'un homme de culture et d'origine françaises, bien qu'à l'aise dans notre langue et familier avec l'East End de Londres, ait pu écrire un livre tel que celui-ci. »

publication de *My Fair Lady…*, en 1924, *The Bookman* se fend d'une critique lapidaire mais laudative : « Louis Hémon is dead but in these stories his soul goes marching on[1]. »

On complimente aussi l'art avec lequel Hémon décrit l'univers de la boxe : « The boxing scenes in this tale are told with vivid realism and it forms one of the most true-to-life boxing stories we have read[2]. » Un critique australien fait le lien entre *Battling Malone* et les autres grands récits sur le noble art : « It is told with a psychological insight and gripping dramatic power equal to the best ring stories from either Conan Doyle or Jack London[3]. » D'autres comparaisons flatteuses voient le jour :

> *La Belle que voilà* (*See Beauty comes*) is a series of short stories about Bethnal Green road, lady clerks who live at Leyton, the generosity and nobility to be found in a slum, the longing for brightness and color among the children of the very poor. Now and then this atmosphere is conveyed with a completeness and [*illisible*] which recalls Dickens[4].

Hémon était un lecteur de Dickens, dont l'influence se fait sentir dans les descriptions de la ville et dans le choix de personnages populaires. Lizzie Blakeston, jeune danseuse broyée sous le poids du déterminisme social, rappelle par son attitude et sa mort les enfants des romans de Dickens, comme Dick dans *Oliver Twist* ou Nell dans *Le Magasin d'antiquités*, « ces jeunes créatures [sacrifiées] sur l'autel des mauvais systèmes d'éducation ou celui d'une société cruelle et indifférente[5]». Pour Lizzie, son suicide lui semble en effet un coup d'éclat, une révérence parfaite à un monde qu'elle quitte sans peur et presque sans aucun regret. L'empathie dont Dickens fait preuve à l'égard de ses personnages, même s'ils sont criminels ou imparfaits, fait écho à la tendresse que Hémon porte à ses créations, dont jamais il ne juge les actes. On ne peut pas, sans être anachronique, parler de Dickens comme d'un écrivain engagé, mais il était néanmoins politisé et a défendu régulièrement les plus pauvres dans son œuvre – engagement discret dont Hémon s'inspire sans doute dans sa manière d'imbriquer les destins tragiques de ses personnages dans des engrenages politiques implacables.

---

1. Anonyme, « The Bookman's guide to fiction », New York, *The Bookman,* mars 1924, p. 66. Traduction : « Louis Hémon est mort mais dans ces histoires son âme est toujours vivante. »
2. Anonyme, « Literature », Montrose, *Montrose Standard*, 25 décembre 1925, p. 6 (à propos de *Battling Malone*). Traduction : « Les scènes de boxe sont racontées avec un réalisme expressif, et ce récit est l'une des histoires de boxe les plus ressemblantes que nous ayons lues. »
3. Anonyme, « Great boxing story », Sydney, *The Daily Telegraph*, 27 novembre 1925, p. 9. Traduction : « L'histoire est racontée avec une perspicacité psychologique et un puissant sens du drame, égal aux meilleures histoires du ring, de Conan Doyle ou Jack London. »
4. A. W. G. Randall, « Englishmen in the French novel », *The Birmingham Daily Gazette*, Birmingham, 12 juin 1924, p. 4. Traduction : « *La Belle que voilà…* est une série de nouvelles sur Bethnal Green Road, sur des secrétaires vivant à Leyton, sur la générosité et la noblesse qu'on trouve dans les quartiers miséreux, sur le puissant désir d'éclat et de couleur chez les enfants des très pauvres. De temps en temps cette atmosphère est rendue avec une exhaustivité qui rappelle Dickens. »
5. Mounajjed Ohoud Atassi, *Développement du thème de l'enfance dans les romans de Dickens*, thèse de doctorat dirigée par Pr. Bernard Teyssandier, Paris III - Sorbonne, 1979, p. 27.

On admire la qualité des traductions proposées par la maison Mac Millan, facilitées par le style sobre et simple employé par Hémon : « I do not see how any competent writer of English and reader of French could do anything but put Hémon's words into crystal English, so limpid and clear is the original[1]. » Katherine Keith, du magasine new-yorkais *The New Republic*, confirme que :

> Mr. Bradley, too, has done a faithful piece of work in his translation of *La Belle que voilà*. Take, for instance, his title. The French, a refrain from an old song, is impossibly clumsy in English. *My Fair Lady*, however, not only gives the literal sense, but is the last line of one of our own nursery rhymes, thus preserving the spirit as well[2].

La référence aux comptines chantées renvoie à la chanson populaire *London Bridge is falling down,* dont chaque couplet se termine par l'adresse « my fair lady »[3]. Un critique australien estime, lui, que la langue d'Hémon perd beaucoup de son charme en anglais :

> To anyone who can read M. Hémon's work in their original form, it will seem a pity that they should ever be translated. They have peculiar qualities of langage which are unfortunatly lost in the translation. That does not imply that the translator, Mr. W. A. Bradley, had done his work badly ; on the contrary, the translation is both accurate and smooth. But M. Hémon undoubtedly does lose force when read in English[4].

C'est néanmoins un compliment détourné à l'auteur, dont le style particulier serait difficilement transposable dans une autre langue.

À l'inverse, d'autres sont plutôt hostiles aux inédits de Louis Hémon. Hilary Lofting, écrivain et critique littéraire, estime que *Colin-Maillard* est une œuvre inachevée que l'auteur voulait sans doute retravailler :

> It is fair to say at once that the completed MSS of *Colin-Maillard* was unearthed and published after Hemon's death. One imagines that it was not satisfactory to the author and was held for revision, together with *Monsieur Ripois* and some other examples of too much zeal in literary executors. […] So the book, too big for its boots, fails, as Hemon realised when he put the MSS away, instead of publishing it[5].

1. G. D. Eaton, « Reality or romance ? », *The Saturday Review of Literature*, New York, 28 mars 1925, p. 627. Traduction : « Je ne vois pas comment quelqu'un de compétent, écrivant l'anglais et lisant le français, aurait pu faire autre chose que transformer les mots d'Hémon en un anglais parfait, tant l'original est limpide et clair. »
2. Katherine Keith, « The Art of Louis Hémon », *The New Republic, New York,* 15 octobre 1924, p. 184. Traduction : « M. Bradley, lui aussi, a fait un travail fidèle avec sa traduction de *La Belle que voilà*. Prenez, par exemple, son titre. Le titre français, tiré du refrain d'une vieille chanson, paraît très maladroit en anglais. *My Fair Lady*, cependant, ne donne pas seulement le sens littéral, mais c'est aussi le dernier vers d'une de nos propres comptines d'enfance, préservant ainsi également l'esprit du titre. »
3. Ce qui nous fait forcément penser à la comédie musicale *My Fair Lady* de Hanya Holm, Alan Jay Lerner et Frederick Loewe, inspirée de la pièce *Pygmalion* de George Bernard Shaw, lui-même mentionné par Hémon dans *Colin-Maillard* : la boucle est bouclée !
4. Anonyme, « Fiction », *Sunday Times*, Sydney, 29 novembre 1925, p. 3 (à propos de *Battling Malone and other stories*). Traduction : « Pour ceux qui peuvent lire les œuvres de M. Hémon dans le texte original, cela semblera dommage qu'elles aient jamais dû être traduites. Elles ont des qualités particulières dans la langue, qui sont malheureusement perdues dans la traduction. Cela ne sous-entend pas que le traducteur, M. W. A. Bradley, a mal fait son travail ; au contraire, sa traduction est à la fois exacte et agréable. Mais M. Hémon, indubitablement, perd de sa force quand il est lu en anglais. »
5. Hilary Lofting, « Recent fiction », *Punch*, Melbourne, 10 décembre 1925, p. 70. Traduction : « Il faut dire pour commencer que le manuscrit de *Colin-Maillard* a été déterré et publié après la mort d'Hémon. On imagine qu'il n'était

Des critiques français avaient relevé que *Colin-Maillard* était un premier jet, sans pour autant y voir un défaut rédhibitoire. Toujours est-il que cet avis est partagé par d'autres : « I should say that the short stories of *My Fair Lady*, although less vital than *Maria Chapdelaine*, are at least its equal in craftsmanship. *Colin-Maillard* is not[1]. » À propos de *La Belle que voilà*, G. D. Eaton se pose même la question : « I doubt if Hemon himself thought much of the tale[2]. » Pourtant, en envoyant la plupart de ses manuscrits à des éditeurs, Hémon a prouvé son désir de se faire publier. Face aux refus, avait-il décidé de retravailler ses textes ? Il est impossible de le savoir avec certitude, hormis pour *Monsieur Ripois*. Mais le découragement ne l'a pas gagné, puisqu'il continue d'écrire.

Monsieur Ripois et la Némésis est traduit en anglais dès 1925[3], par William Bradley, simultanément pour Mac Millan à New York et pour la maison londonienne Allen & Unwin. Nous trouvons dans la presse anglophone des échos de la première réception du roman d'Hémon, qui ne parviendra à sortir péniblement en France qu'en 1951. Après 1951, le roman sera traduit en plusieurs autres langues, comme la correspondance entre les éditions Grasset et la famille Hémon nous permet de l'apprendre :

> Nous vous faisons parvenir, par courrier séparé, trois exemplaires de l'édition, en langue italienne, du livre de Louis Hémon : *Monsieur Ripois et la Némésis*, dont nous avons cédé les droits de traduction à la maison Casini[4].

Le même courrier type annonce la traduction en espagnol quelques années plus tard :

> Nous avons l'honneur de vous informer que nous vous adressons, par colis séparé, trois exemplaires justificatifs de l'ouvrage de Mr. L. Hémon *Monsieur Ripois et la Némésis*, publié en langue espagnole par Ediciones Toray à Barcelone[5].

En 1958, c'est le tour de la traduction allemande :

> Nous vous informons que nous vous adressons, par colis séparé, trois exemplaires justificatifs de l'ouvrage de L. Hémon *Monsieur Ripois et la Némésis*, publié en langue allemande par Zsolnay Verlag à Vienne[6].

Enfin, la dernière traduction connue paraît à Belgrade en 1959 :

---

pas satisfaisant pour son auteur, qui l'aurait gardé pour le corriger, avec celui de *Monsieur Ripois*, et d'autres exemples d'excès de zèle chez les exécuteurs littéraires. […] Donc, le livre, trop grand pour ses bottes, échoue, comme Hémon l'avait réalisé quand il avait gardé le manuscrit au lieu de le publier. »

1. Katherine Keith, « The Art of Louis Hémon », art. cit., p. 183. Traduction : « Je dirais que les nouvelles de *La Belle que voilà*, bien que moins vitales que *Maria Chapdelaine*, y sont au moins égales en matière de style. *Colin-Maillard* ne l'est pas. »

2. G. D. Eaton, « Reality or romance ? », art. cit. Traduction : « Je me demande si Hémon lui-même avait une bonne opinion de ce récit. »

3. Louis Hémon, *Monsieur Ripois and Nemesis*, trad. William Bradley, Londres, Allen & Unwin, 1925.

4. Lettre du 21 septembre 1951, de G. Hamonic des éditions Grasset à Lydia Louis-Hémon. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

5. Lettre du 6 janvier 1957, de Mme L. Dieudonné des éditions Grasset à Lydia Louis-Hémon. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

6. Lettre du 23 octobre 1958 de Mme L. Dieudonné des éditions Grasset à Lydia Louis-Hémon. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

> Nous vous adressons ce jour, par colis séparé, trois exemplaires justificatifs de l'ouvrage de L. Hémon *Monsieur Ripois et la Némésis*, publié en langue serbo-croate par Kosmos à Belgrade[1].

Ainsi *Monsieur Ripois* a connu non pas une, mais cinq traductions en langues étrangères. Son échec commercial est donc à relativiser. Le roman a attiré des maisons d'édition européennes, qui ne sont pas celles qui ont traduit *Maria Chapdelaine*. Le roman doit à lui seul ce succès à l'étranger, amplifié sans doute par le film de René Clément, primé à Cannes en 1955.

Est-ce que *Monsieur Ripois* a dégoûté les adeptes de *Maria Chapdelaine* même à l'étranger, comme le redoutait Marie Hémon ? Au contraire, la traduction remporte un franc succès, même si ce succès reste moindre que celui de son prédécesseur. Le critique américain Wilbur Needham[2] en analyse les raisons :

> His [Hémon's] earlier books are sufficient proof that *Maria Chapdelaine* was not a *tour de force.* The same steady craftsmanship — a skill in words and construction which is not obvious until you reflect on it — and the same ability to go beneath the surface of things, are apparent in his short stories and in *Blind Man's Buff* and *M . Ripois and Nemesis*. The Lake St. John story reached heights denied these others partly because the subject matter was more sympathetic and partly because Hémon's powers were maturing[3].

Sur le point qui inquiétait particulièrement la famille Hémon, Needham se fait rassurant :

> The nature of the thing offered opportunities to be either pornographic or suggestive, but Hémon is neither. The narrative is simple and straightforward, without any sniggering behind the scenes and without a single bit of ostentatious vulgarity[4].

Le roman ne choque pas les lecteurs. Dans son analyse de *Monsieur Ripois,* Needham refuse, comme l'auteur, de juger le personnage principal :

> There is little inclination to sympathise with Amédée Ripois, an expatriate Frenchman leading a gay sexual life in London, but he and his adventures are poignant and real, and frequently the reader, if he has ever found himself out of employment and floating around the streets of a big city, will awaken from the spell of the book with a horrible feeling that he *is* M. Ripois. Louis Hémon never fails to treat a story from the point of view of the character, so that we live with M. Ripois rather than merely view his episodes from our own highly moral standpoint. He is not an heroic figure, even in his final sorrow, but he lives, and that is all we can ask of any fiction figure[5].

---

1. Lettre du 3 juin 1959 de Mme L. Dieudonné des éditions Grasset Lydia Louis-Hémon. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
2. Nous n'avons pas trouvé d'informations sur ce critique, dont le nom pourrait bien être un pseudonyme.
3. Wilbur Needham, « A Powerful Tale », New York, *The Saturday Review*, 27 juin 1925, p. 851. Traduction : « Ses livres antérieurs sont des preuves suffisantes que *Maria Chapdelaine* n'était pas un tour de force. Le même solide métier – une habileté dans les mots et la construction qui n'est évidente que lorsqu'on s'y attarde – et la même aptitude à aller sous la surface des choses, sont visibles dans ses nouvelles, et dans *Colin-Maillard* et *Monsieur Ripois*. Le récit du Lac-Saint-Jean a atteint des sommets refusés aux autres, en partie parce que le sujet était plus touchant, et en partie parce que le talent d'Hémon arrivait à maturité. »
4. *Ibid.* Traduction : « La nature de l'histoire offrait l'opportunité d'être pornographique ou suggestif, mais Hémon ne fait ni l'un ni l'autre. La narration est simple et directe, sans ricanement en coulisses et sans aucun brin d'une vulgarité exagérée. »

À l'inverse, beaucoup de critiques, tout en louant les qualités littéraires du livre, jugent M. Ripois sans miséricorde :

> M. Ripois, in fact, is everything that a normal Englishman despises – a coward, a seducer, a « bully » – wandering through London on amourous quests, taking his pleasures where he finds them, disentangling himself from responsibility in the most nauseous manner, proving himself throughout a most callous and contemptible cad[1].

Le personnage est régulièrement comparé à un animal : « One feels that, in London, the only fitting place for him would have been a cage in the Zoo[2]. » Un autre critique déclare : « A cold fury passes through the reader at the thought that such men as he should be allowed to walk the streets of a city and prey on his victims with such jungle-like rapacity[3]. » Dans tous les cas, c'est sa monstruosité et sa différence qui sont mises en valeur. On tente de l'éloigner le plus possible de la normalité, et l'on met en avant son côté primitif face à l'homme dit civilisé. Le comportement de Ripois n'est pourtant guère exceptionnel. Mais la critique, presque exclusivement masculine, s'aveugle souvent à son sujet : dans une société violemment patriarcale, la domination masculine s'exerce quotidiennement sur les femmes. L'exemple d'un Ripois n'a rien d'extraordinaire.

Hémon montre cette violence omniprésente, larvée ou ouverte, tout au long de son œuvre londonienne : dans *Le Dernier Soir*, Sal craint la violence de son futur patron ; dans *Colin-Maillard*, la serveuse Wynnie est abusée sexuellement par le tenancier du pub, comme l'oublient la plupart des critiques, quand ils condamnent le geste désespéré de Mike qui tue pour, symboliquement au moins, venger une innocente et faire vaciller les structures établies. Les femmes sont régulièrement privées de leur droit à choisir leur existence, leur métier, la personne qui partage leur vie, comme dans *« Celui qui voit les dieux »* ou *Lizzie Blakeston.* Elles ont parfois intériorisé ces contraintes sociales, et refusent elles-mêmes leur bonheur, comme Mrs Winthorp-Smith, persuadée de ne pas pouvoir épouser le pépiniériste qui la demande en mariage à cause de leur différence de statut ou

---

5. *Ibid.* Traduction : « On n'est pas tenté de sympathiser avec Amédée Ripois, un expatrié français menant une vie sexuelle gaie à Londres, mais ses aventures et lui sont poignants et réalistes, et souvent le lecteur, s'il a jamais connu l'absence de travail et l'errance dans les rues d'une grande ville, se réveillera du charme du livre avec l'horrible sentiment qu'il *est* M. Ripois. Louis Hémon ne manque jamais de traiter une histoire du point de vue du personnage, ce qui fait vivre l'histoire avec M. Ripois, plutôt que simplement voir ses aventures depuis notre hauteur morale. Il n'est pas une figure héroïque, même dans son chagrin final, mais il vit, et c'est tout ce que l'on peut demander à un personnage de fiction. »

1. J. H., « What we think about them », Londres, *The Sphere*, 13 juin 1925, p. II. Traduction : « M. Ripois est, en fait, tout ce qu'un Anglais normal méprise – un lâche, un séducteur, une brute – errant dans Londres en quête d'amour, prenant son plaisir là où il le trouve, se dégageant de toute responsabilité d'une manière nauséabonde, prouvant tout au long de l'histoire qu'il est le plus insensible et méprisable des goujats. »

2. Anonyme, « From my library chair », Perth, *The Western Mail*, 23 juillet 1925, p. 31. Traduction : « On ressent que, à Londres, la seule place adéquate pour lui aurait été une cage au zoo. »

3. Anonyme, « New Books and magazines : Louis Hémon novel », Aberdeen, *Aberdeen Press*, 2 juin 1925, p. 2. Traduction : « Une colère froide saisit le lecteur à la pensée que de tels hommes sont autorisés à circuler dans les rues des villes, et à s'attaquer à ses victimes avec une rapacité digne de la jungle. »

Winifred, suivant Ripois qui l'emmène vers le viol, persuadée qu'elle lui est redevable de son propre corps.

Allan McAndrew estime que c'est « une bizarrerie incompréhensible » qui a mené Hémon à choisir Ripois pour héros, lui qui ne goûtait guère les préjugés des Anglais à l'égard des Français. Pourtant, Ripois est typique du « Français vu par les Britanniques », « entreprenant et même plus, un homme de petite taille, sans aucun sentiment d'honneur[1]». Hémon donne en fait la preuve de son anticonformisme : à l'heure o « l'Anglais puis l'Allemand vont successivement jouer le rle d'anti-héros[2]», Hémon choisit des héros britanniques (Mike O'Brady et Patrick Malone) et un anti-héros français (Amédée Ripois). On peut relativiser : par leur incapacité à gagner et à agir, Mike et Patrick sont peut-être des anti-héros eux aussi. Ils sont néanmoins pourvus de toutes les qualités qui manquent à Ripois comme la force, le courage ou l'altruisme.

Le fait que Ripois soit français permet surtout de montrer un homme en décalage avec son milieu. Ripois n'est pas un monstre au sens premier du terme, un être singulier et différent, mais un homme ordinaire qui n'est pas à sa place. C'est un symptme de la mécanique sociale décrite par Hémon dans chacune de ses œuvres : un être physique et brut, enfantin, dont les aspirations sont continuellement écrasées par le monde dans lequel il vit. videmment, c'est un lche, mais ce n'est pas un rare défaut. Ce monde lui apprend que le seul chemin possible est celui o l'on écrase en retour, et si possible les plus faibles, c'est-à-dire dans son cas les femmes, prolétaires du prolétaire. Ripois ne fait que reproduire, par couardise et à son échelle, la violence que la société exerce sur ses membres.

Cette société malade, dont les membres cherchent désespérément une échappatoire, est le sujet principal d'Hémon. Il donne la parole aux opprimés, dans toutes leurs contradictions, sans jugement ni posture moralisatrice. Comment continuer de croire qu'il fut cet écrivain catholique et bien pensant que la critique de l'Entre-deux-guerres a voulu voir en lui ? La lecture de l'œuvre éclipsée, nouvelles et romans publiés après *Maria Chapdelaine*, à la tonalité beaucoup plus sombre, ouvre ainsi une nouvelle page de la critique sur Hémon et son œuvre. N'était-il pas l'exact inverse du premier portrait que l'on avait brossé de lui ?

Le mythe auctorial évolue. L'image de l'écrivain digne du prix Montyon est peu à peu remplacée par celle du Breton ténébreux, veuf et inconsolé, devenu vagabond. Pourtant, comme l'exprime Nicole Deschamps, « la vérité sur le phénomène *Maria Chapdelaine* ne saurait être l'envers des mensonges d'hier[3]» : c'est la même chose pour Hémon. Hémon n'est pas un vagabond, ou si peu, seulement pendant les derniers mois de sa vie. Beaucoup de choses le rattachent encore à

1. MA, p. 42.
2. Pierre-Jean Dufief, *Héros et roman de 1870 à 1914*, *op. cit.*, p. 519.
3. DHV, p. 13.

son foyer. Il envoie de nombreuses lettres à sa mère et à sa sœur et reçoit de l'argent de leur part. Surtout, il fait parvenir ses manuscrits à sa sœur, déjà gardienne du temple, qui les range dans la malle de son ancienne chambre. Comment s'affirmer en rupture alors que sa vie est encore à ce point liée à sa famille, à leur appartement même ? Il apparaît rapidement que toute vision trop tranchée de Louis Hémon ne peut s'appliquer à cet homme, tout en nuances et en paradoxes, qui se cherche lui-même.

*

La publication de la totalité des textes d'Hémon donne naissance à une seconde thèse majeure sur sa vie et son œuvre, *Le Canada de Louis Hémon et sa destinée littéraire* par Audrey Freeman-Campbell. Cette étudiante canadienne achève sa thèse à l'université de Paris-Sorbonne en 1951. Son travail bénéficie d'un avantage de taille : elle a été l'une des rares à s'entretenir avec Jacques de Marsillac. Lydia Louis-Hémon l'accompagne d'ailleurs pour le rencontrer. Il lui confie : « Mademoiselle, je ne soupçonnais pas votre existence[1]. »

Malgré les intéressantes précisions que Marsillac apporte à la connaissance de Louis Hémon, l'érudition des analyses littéraires et l'intérêt des pistes qu'elle ouvre, la thèse d'Audrey Freeman-Campbell souffre de plusieurs défauts. Elle place tout d'abord son travail sous le patronage de trois ouvrages critiques : la thèse d'Allan McAndrew (1936), *La Revanche de Maria Chapdelaine* de Louvigny de Montigny (1937) et *Le Roman d'un roman* de Damase Potvin (1950). Ces trois textes partagent une vision de Louis Hémon très compassée ainsi qu'une interprétation de *Maria Chapdelaine* axée vers le terroir, l'exaltation du retour à la terre et du nationalisme. C'est un éclairage critique limitant. Ensuite, Audrey Freeman-Campbell est devenue très proche de Lydia Louis-Hémon, avec laquelle il semble qu'elle ait même habité quelques temps pendant ses recherches. On peut juger de la profondeur de leur amitié par les mots affectueux qu'Audrey Freeman-Campbell adresse à la fille de Louis Hémon pour son anniversaire :

> Chère Cot-cot,
>
> J'espère que cette lettre te parviendra pour le 12 avril, date à laquelle la plus belle œuvre de Louis Hémon a vu le jour. Je suis sûre que, s'il avait vécu pour voir ta personnalité s'épanouir, malgré tous les obstacles qu'on a placés sur ta route, il aurait été fier de sa fille[2].

1. Audrey Freeman-Campbell, « Louis Hémon vu par Jacques de Marsillac », *Colloque Louis Hémon*, Quimper, Calligrammes, 1986, p. 38.
2. Lettre d'Audrey Freeman-Campbell à Lydia Louis-Hémon, 4 avril 1983. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

Leur correspondance est régulière jusqu'à la mort de Lydia en 1991. Malgré leurs nombreux échanges, Lydia ne rétablit pas toutes les vérités pour Audrey, et élude notamment l'absence de mariage entre son père et sa mère puis la maladie mentale de celle-ci – sur laquelle, certes, elle ne connaissait que très peu de choses. Marie Hémon veille encore au grain, et le fera jusqu'à son décès en 1965. Audrey Freeman-Campbell n'a ainsi pas pu accéder à l'entièreté de la correspondance d'Hémon.

Enfin, si dès la problématique de son ouvrage Audrey Freeman-Campbell annonce vouloir désamorcer le mythe selon lequel Hémon serait l'homme d'un seul livre, la structure même de son travail nuit à son propos. Elle consacre moins de quarante pages à la période anglaise de Louis Hémon et à l'analyse des écrits londoniens, et plus de deux cent quarante pages à ses pérégrinations canadiennes et à *Maria Chapdelaine*. Après tout, son travail s'intitule *Le Canada de Louis Hémon.* Pendant ce temps, le Québec est plongé dans la Grande noirceur et en France, les quelques articles qui parlent du personnage de Louis Hémon révèlent à quel point le grand public est bloqué dans une vision stéréotypée du Canada et de *Maria Chapdelaine*[1]. Il subsiste donc un manque criant dans l'étude de l'auteur, et il faudra attendre 1968 et la publication de ses lettres personnelles pour qu'un nouveau cycle s'ouvre enfin.

1. Jean Farran, « Jean Farran, notre envoyé spécial du Canada, a retrouvé Maria Chapdelaine », *Paris-Match*, 9 décembre 1950, p. 24-27 ; Jean Gabin, « La vie de Jean Gabin racontée par lui-même. *Maria Chapdelaine*, les Peaux-Rouges et les petits ours bruns », *Opéra*, 17 janvier 1951, p. 7.

Chapitre II

L’autre Louis Hémon

Après une première décennie o les mythes autour de Louis Hémon et *Maria Chapdelaine* font l’unanimité, un tournant s’amorce dans les années 1930. La dimension sociale du roman, la réflexion sur la colonisation et la langue intéressent ceux qui avaient été repoussés par le *Maria Chapdelaine* catholique et bien pensant. L’image de l’écrivain évolue aussi. Il avait été perçu comme conformiste et traditionnel par ceux qui l’étaient : aux yeux d’une critique plus contemporaine, Hémon sera tout autre. Paradoxalement, l’œuvre éclipsée, au succès confidentiel, permet de redécouvrir *Maria Chapdelaine* et de sauver le *best-seller* de l’oubli.

Une voix discordante s’élève dans les rangs des commentateurs au début des années 1930. C’est une voix de premier plan : celle d’Henry Poulaille. Il est écrivain et est employé chez Grasset comme secrétaire puis directeur du service de presse depuis 1923. Grce à son travail, il se rapproche de la famille Hémon. Il a lu les autres textes d’Hémon avant le grand public, et au moment o il prend la plume pour l’anniversaire des vingt ans de la mort de l’écrivain, le 5 juillet 1933, il a aussi connaissance de *Monsieur Ripois et la Némésis*, qui sera publié vingt ans plus tard. Poulaille, fondateur de la littérature prolétarienne en France, a un avis nouveau sur Hémon, et ouvre la porte à de nouvelles interprétations :

> L'extrême droite, prenant prétexte d'une tirade à la Barrès dans *Maria Chapdelaine*, fit d'Hémon l'un de ses hommes ; or, il s'agissait de quelque cent lignes guillemetées ; elles venaient là en explication et non en moralité.
>
> L'auteur, mort, ne pouvait se plaindre, la partie était belle à jouer. À l'heure actuelle, Hémon fait encore auprès du public figure d'écrivain conformiste. Au moment de la parution de *Colin Maillard*, quelques-uns d'entre nous laissèrent entendre qu'ils n'étaient pas persuadés que le jeune disparu fût du clan qui le revendiquait. Dans la N. R. F., Benjamin Crémieux, évoquant le cas Rimbaud, écrivait : « Il nous faut la vérité sur Louis Hémon. »
>
> C'était en 1924. Que n'insista-t-on pour la connaître ?

Est-il trop tard[1]?

Poulaille estime qu'il n'est pas trop tard, d'autant qu'il espère inclure Hémon dans le camp des écrivains prolétariens. Pour lui, la définition d'écrivain prolétarien ne peut pas et ne doit pas se limiter à « écrivain issu de la classe populaire ». Dans le premier *Bulletin des écrivains prolétariens* en mars 1932, le groupe se décrit plutôt comme « écrivains dont l'œuvre et l'action sont liées à la vie et aux luttes du prolétariat[2]». Hémon, par sa naissance bourgeoise, n'aurait pu prétendre à ce statut d'écrivain prolétarien s'il n'avait pas fait le choix de consacrer son œuvre à des personnages de la classe populaire. Loin de se contenter de raconter leur vie, il se rapproche de ses modèles au point de vivre et de travailler avec eux. Il le fait de la manière la plus absolue à Péribonka, en vendant sa force de travail pour presque rien en échange de temps en la compagnie des défricheurs.

Poulaille fait paraître son *Nouvel âge littéraire* en 1930, manifeste de la littérature prolétarienne, où il fait une petite place au *Colin-Maillard* d'Hémon. Il fonde sa revue *Nouvel âge* en 1931, directement suivie par le *Bulletin des écrivains prolétariens* (1932) et la revue mensuelle *Prolétariat* (1933). Dans cette dernière, il propose à la vente *Colin-Maillard*, *Battling Malone* et le recueil *La Belle que voilà*. Il prévoit d'y donner un article sur Hémon, mais la revue ne donne qu'un seul numéro. Cela ne décourage pas Poulaille, qui fait passer des articles sur Hémon dans d'autres journaux tout au long des années 1930.

Poulaille travaille surtout à un projet de plus grand envergure : un livre sur Louis Hémon et son œuvre. Il se doute que son opinion tranchée sur Hémon va provoquer des remous dans le milieu littéraire. Il s'en confie à son ami, l'écrivain Émile Guillaumin, qui avait d'ailleurs attiré son attention sur *Maria Chapdelaine* en 1922[3]: « Je vous assure que je vais même salement me faire engueuler avec ce bouquin-là, mais je commence à être habitué[4]. » L'un de ses articles sur le sujet, publié dans *Paris-Soir* le 19 août 1939, déclenche en effet la colère de Louis Brun :

> Je vous écris vraiment indigné de votre article de *Paris-Soir* sur *Maria Chapdelaine*. Comment avez-vous pu oser écrire un tel tissu d'erreurs ! Et passer sous silence le rôle de Grasset, que vous connaissez pourtant. Attribuer le succès de ce livre au Canada alors que Lefebvre[5] nous a fait des procès que vous n'ignorez pas ! Vous avez dans vos dossiers tous les articles, la publicité, les articles de Grasset et mille choses qui vous auraient éclairé même si vous étiez rentré dans la maison il y a un an. Quand on se mêle d'écrire sur un sujet, on prend la peine de se

1. Henry Poulaille, « L'étrange destinée de Louis Hémon », Paris, *Marianne*, 5 juillet 1933, p. 4.
2. *Bulletin des Écrivains Prolétariens,* reproduction des quatre numéros de 1932 avec notice de Jean-Paul Gaschignard, Bassac, Plein Chant, Cahiers Henry Poulaille, 2000, p. 16.
3. Émile Guillaumin, « Notes villageoises. Au Canada et chez nous... », Paris, *L'Information*, 24 avril 1922. Henry Poulaille rappelle, dans chacun de ses articles, que Guillaumin est l'un des rares à avoir proposé une interprétation originale de *Maria Chapdelaine* lors de sa parution, en mettant l'accent sur la dimension universelle de la description de la vie rurale. Nous avons traité de cet article dans le chapitre « La naissance du mythe », voir p. 72-74.
4. Lettre d'Henry Poulaille à Émile Guillaumin, 2 février 1933, recueillie dans Émile *Guillaumin – Henry Poulaille. Correspondance 1925-1947*, dossier établi par Jean-Paul Morel et Patrick Ramseyer, préface de Guy Bordes, Bassac, Plein chant, Cahiers Henry Poulaille, 2007, p. 75.
5. Éditeur montréalais de *Maria Chapdelaine* avec lequel la famille Hémon et les éditions Grasset furent en procès.

> renseigner. Je vous dis mon indignation, et pour employer un langage qui vous est cher : c'est une vacherie[1].

Poulaille ne mentionne en effet pas les éditions Grasset dans son article, conscient de la provocation. Mais plus grave encore, il questionne la figure mythique construite autour d'Hémon :

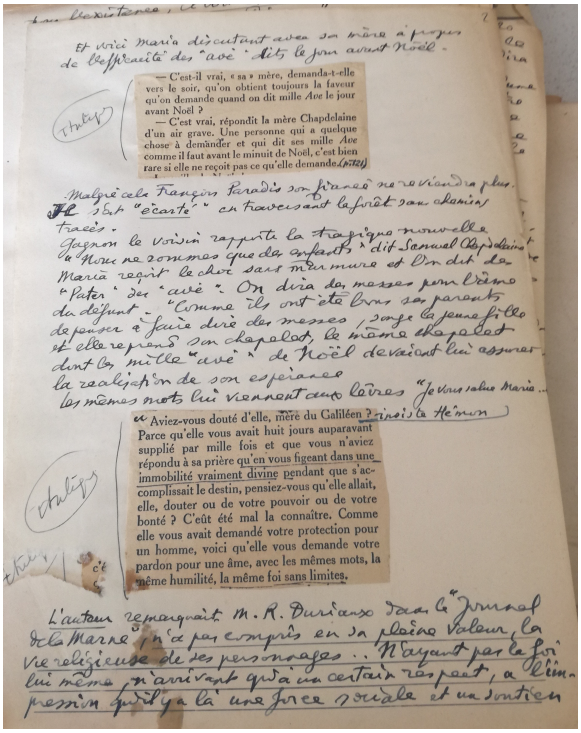
> On dit, c'est un adage universel, que l'homme heureux n'a pas d'histoire. Nous voudrions l'admettre pour Hémon. Cependant, trop de pages de ses livres, de tous ses livres, laissent penser qu'il fut loin d'être cet homme heureux.
>
> Est-ce honteux d'être un orgueilleux pauvre ? Une tare que le refus de parvenir ? […]
>
> Qui était Hémon ? Sur quelles indications floues a-t-on bâti la légende du « Breton qui entend l'appel de la mer », puis celle du « trimardeur-poète » ? […] On nous parle de ses héros, on nous parle de ses monuments. C'est bien. Mais il serait mieux qu'on nous restituât son vrai visage[2].

C'est ainsi que Poulaille prévoit d'intituler son ouvrage : *Le Vrai Visage de Louis Hémon*, mais ce manuscrit est resté inédit. La guerre puis l'Occupation ont contrarié ses projets, et il commence à travailler sur des anthologies d'écrits populaires, de contes et de chansons. Il connaissait bien la famille Hémon : peut-être cela a-t-il aussi joué dans le non-aboutissement du livre, dont le contenu les aurait heurtés. Poulaille n'abandonne néanmoins pas Hémon, et écrit d'autres articles à l'occasion de la parution de *Monsieur Ripois et la Némésis* en 1951.

Dans son manuscrit, Henry Poulaille développe et détaille sa pensée sur Hémon. Il est l'un des plus clairvoyants commentateurs de l'époque. Il analyse l'image que l'écrivain donne de la pratique religieuse de ses personnages : « Hémon s'attachait surtout à ce que la religion de ses hôtes a de vulgaire[3]. » Le mot est employé sans connotation péjorative, dans le sens de « populaire ». Il revient sur l'image de l'écrivain catholique : « Ce pacte conclu avec la Divinité suffirait à détruire cette trop fragile légende qu'on tenta d'accréditer que *Maria Chapdelaine* était une œuvre de bigot[4]. » Il est l'un des premiers critiques à soulever l'importance de l'ironie d'Hémon[5], qui dans ce « poème extraordinairement vivant d'une terre difficile[6]», est discrète mais non absente. Le manuscrit de Poulaille est également intéressant pour une raison formelle. Lecteur de Dos Passos dès le début des années 1920, Poulaille est influencé par la technique du collage et insère dans son travail des citations découpées dans les journaux, extraits d'articles de critique et de *Maria Chapdelaine* :

---

1. Lettre de Louis Brun à Henry Poulaille, 21 août 1939, recueillie dans *Émile Guillaumin – Henry Poulaille. Correspondance 1925-1947*, *op. cit.*, p. 75, note 3.
2. Henry Poulaille, « Le tragique destin de Louis Hémon, père de *Maria Chapdelaine* », Paris, *Paris-Soir*, 19 août 1939, p. 9.
3. Henry Poulaille, manuscrit du *Vrai Visage de Louis Hémon*, p. 100. Document non numéroté. Centre de littérature prolétarienne, Cachan. À l'heure où nous écrivons ces lignes, une procédure de déménagement à Brest de la partie de ces archives concernant Louis Hémon est engagée.
4. *Ibid.*, p. 5.
5. Certes, plusieurs Québécois, comme le père Marc-Antonin Lamarche avaient parlé de signes d'une « fuyante ironie », mais c'était pour mieux combattre *Maria Chapdelaine*, et non pour louer les qualités littéraires de l'auteur.
6. Henry Poulaille, manuscrit du *Vrai Visage de Louis Hémon*, p. 12. Centre de littérature prolétarienne, Cachan.



— C'est-il vrai, « sa » mère, demanda-t-elle vers le soir, qu'on obtient toujours la faveur qu'on demande quand on dit mille *Ave* le jour avant Noël ?

— C'est vrai, répondit la mère Chapdelaine d'un air grave. Une personne qui a quelque chose à demander et qui dit ses mille *Ave* comme il faut avant le minuit de Noël, c'est bien rare si elle ne reçoit pas ce qu'elle demande.

« Aviez-vous douté d'elle, mère du Galiléen ? Parce qu'elle vous avait huit jours auparavant supplié par mille fois et que vous n'aviez répondu à sa prière qu'en vous figeant dans une immobilité vraiment divine pendant que s'accomplissait le destin, pensiez-vous qu'elle allait, elle, douter ou de votre pouvoir ou de votre bonté ? C'eût été mal la connaître. Comme elle vous avait demandé votre protection pour un homme, voici qu'elle vous demande votre pardon pour une âme, avec les mêmes mots, la même humilité, la même foi sans limites.

Ci-contre : page du manuscrit Le Vrai Visage de Louis Hémon*, Henry Poulaille. Centre de littérature prolétarienne, Cachan.*

Dans ses articles, Henry Poulaille revient sur la publication des autres œuvres de l'écrivain, et notamment le sort injuste réservé à *Monsieur Ripois* :

> Les publications successives de *La Belle que voilà* (pour les contes anglais) et des deux romans de tendances socialistes, voire anarchisantes, gênaient quelque peu cet arrangement, disons... à l'amiable ; mais imposée, valabilisée par des centaines de milliers d'acheteurs, la réputation de l'écrivain « bien pensant Hémon » ne souffrit point. L'œuvre et l'homme restèrent dans l'espèce de halo fait du brouillard de Londres et de la fumée du Canadian Railway — où on les avait rangés. [...]
>
> On pourrait prendre le vingtième anniversaire de [la] mort [de Louis Hémon] pour prétexte à une révision de son cas. Il y a mieux encore. Il reste un grand roman inédit de lui : *M. Ripois et la Némésis*. Des années durant, la collection des Cahiers Verts nous promit ce livre. Pourquoi attendit-on si longtemps ? Pourquoi ce roman ne parut-il pas ?
>
> Ce n'est pas un fond de tiroir, mais une œuvre solide, le livre le plus parfaitement équilibré, sinon le meilleur qu'ait laissé Hémon.
>
> C'est une peinture de caractère très poussée et impitoyablement menée. M. Ripois est le fantoche dont Hémon eut toujours la hantise et la haine ; l'être qui se laisse, par lâcheté, façonner par la vie médiocre.
>
> Le livre nous apporte aussi les preuves les plus authentiques de la profonde connaissance du visage caché de Londres qu'avait l'écrivain. Enfin, il y a surtout que, dans *M. Ripois*, les divers aspects du puissant talent d'Hémon se déploient simultanément, nous montrant plus totalement que dans les autres livres quelle personnalité était la sienne[1].

Ainsi, un autre Louis Hémon sort de l'ombre. Grce à Henry Poulaille, il est bientt entouré de nouveaux noms – Vallès, Cendrars, Ramuz, Guilloux, Giono – qui remplacent les Bazin, Barrès, Bourget et Bordeaux. C'est une ère nouvelle qui s'ouvre grâce à la publication de l'œuvre éclipsée, et au désir que certains ont de sauver Hémon de l'extrême droite catholique. Cet article, bien qu'il

1. Henri Poulaille, art. cit.

soit passé assez inaperçu à l'époque, pose les jalons de la nouvelle figure d'Hémon qui émane au début de la seconde moitié du XXe siècle. Cette nouvelle vision d'un Hémon de gauche est-elle plus juste que la première ?

Socialiste, anarchiste, anticolonialiste ?

« Est-ce que je m'occupe de politique, moi ? », écrit Louis Hémon à sa mère en 1901[1]. Son mépris pour la chose publique se fait sentir à plusieurs reprises dans sa correspondance : Hémon n'est pas un écrivain engagé. Il fait publier ses textes là où il le peut, sans boycotter les journaux dont la tendance politique ne lui parle guère, comme *L'Auto*, journal du très antidreyfusard comte de Dion, *Le Temps,* quotidien de la bourgeoisie libérale centriste ou *La Patrie*, « organe de la défense nationale », dont le titre donne assez bien le programme. Pourtant, par son intérêt pour les gens du peuple et sa volonté d'écrire au plus près d'eux, parmi eux, et non depuis une tour d'ivoire, Hémon est éminemment politique. Il fut influencé par les idées socialistes, probablement par le biais de lectures ou de harangues publiques[2]. Quand Hémon commence à écrire plus régulièrement, à Londres en 1908, il vend des Lampes Visseaux, principalement aux *public houses*, où il passe beaucoup de temps. Sa chambre, à cette époque, donnait sur un square, et il discutait avec les passants lorsqu'il écrivait le soir à sa fenêtre. Ces gens et leurs vies intéressent l'écrivain, et ils sont entraînés dans la grande machine du capitalisme.

L'époque d'Hémon marque l'avènement de Londres comme la ville la plus florissante d'Europe :

> Grand port, Londres est aussi un énorme foyer d'activités proprement économiques, c'est-à-dire productrices de biens négociables, mais, au temps de Louis Hémon et jusqu'à la reconversion induite par la crise économique mondiale de 1929, les biens en question étaient surtout des biens de services que l'on n'appelait pas encore, comme aujourd'hui, biens tertiaires. Rien de surprenant, dès lors, à ce que tous les récits de Louis Hémon fourmillent de producteurs tertiaires. La mère de Lizzie Blakeston nettoie des magasins dans Bethnal Green, le beau-père de Patrick Malone est charretier, Miss Winthorp-Smith est dactylographe[3]…

Les personnages sont d'abord définis par leur métier, et s'ils n'en ont pas, ils font partie soit de la masse des chômeurs, soit des privilégiés vivant du travail des autres. La société que décrit Hémon est fractionnée, et les possibilités de passer d'une case à l'autre sont très restreintes. Vivre dans l'East

1. Lettre à sa mère, 11 septembre 1901, OC, t. III, p. 18.
2. À l'époque où Hémon habite à Londres, des militants socialistes y font régulièrement des interventions publiques. Certains sont mentionnés dans *Colin-Maillard* : Stewart Gray, Will Crooks, Victor Grayson et le dramaturge George Bernard Shaw.
3. Max-Hervé Thomas, « Londres dans l'œuvre de Louis Hémon », *Actes du colloque Louis Hémon*, Quimper, Calligrammes, 1985, p. 50.

End, c'est être enfermé dans un espace social et géographique où tout est joué d'avance, ce dont témoigne la nouvelle *Lizzie Blakeston.*

Le vocabulaire d'Hémon révèle sa conscience sociale : « Je considère sans envie les gens qui reçoivent des cadeaux et sans pitié ceux qui en donnent. L'existence du facteur et des domestiques me fait néanmoins sympathiser avec cette dernière classe[1]. » Avait-il lu Marx ou Engels, ou encore Proudhon ou Kropotkine ? Nous ne le savons pas, mais si Hémon choisit souvent de parler de « classe », de « caste » ou de « prolétaire », c'est bien parce qu'il s'inscrit dans une façon précise de voir le fonctionnement de la société :

> On découvre alors que tous les habitants de Londres sont intégrés dans une structure combinée selon deux plans qui se recoupent, l'un vertical, l'autre, horizontal, une double structure par conséquent, qui « conditionne » leur existence de telle sorte qu'elle réduit considérablement la possibilité laissée à chacun d'eux de choisir sa destinée.
>
> La structure décelable dans le plan vertical, c'est-à-dire dans toute l'épaisseur de l'édifice social se subdivise elle-même en deux ensembles situés à deux niveaux : à la base un ensemble délimitant l'activité proprement économique, l'activité ayant pour objet la production, la distribution, la répartition des biens nécessaires à la vie des hommes ; au second niveau, un ensemble englobant tout ce qui concerne l'organisation collective de la société londonienne.
>
> Pour ce qui est de l'ensemble de base auquel l'obligation de ne pourvoir qu'à leurs seuls besoins solvables rattache théoriquement tous les Londoniens sans exception, il impose, en fait, à ceux-ci une répartition en deux groupes dans chacun desquels l'obligation en question ne détermine pas les mêmes effets : d'un côté ceux qui participent à la propriété des instruments de production, le capital, de l'autre ceux qui ne disposent que de leur force de travail[2].

Dans l'œuvre d'Hémon, ceux qui possèdent le capital sont bien loin de se soucier des autres. Il ne semble pas y avoir d'humaniste parmi eux. L'assemblée d'aristocrates de *Battling Malone, pugiliste*, n'a pas de préoccupation sociale : ce qui importe à leurs yeux, c'est la gloire de l'Angleterre. Le « British Champion Research Syndicate », financé par vingt aristocrates, accueille un jeune prolétaire pour sauver la boxe anglaise : le contraste est saisissant. Le regard que les uns posent sur les autres est révélateur de la fracture sociale, qui se manifeste dans l'attitude, le maintien, les vêtements mais aussi le langage. Dans *Colin-Maillard*, deux jeunes aristocrates fréquentent régulièrement l'Institut Chrétien de Limehouse où boxent aussi les pauvres de l'East End, mais ils le déserteront dès qu'ils seront mariés et qu'ils auront leur vie à mener. Mike O'Brady est découragé par l'immuabilité de la classe supérieure : « Et puis l'idée de tout ce que représentaient "les autres" l'écrasa : l'appareil magnifique et compliqué de l'ordre et de la justice ; les magistrats, la police et l'armée, les royautés qui passent en voiture au milieu des hourrahs et du claquement des sabots de l'escorte[3]. » Amédée Ripois est lui aussi conscient de l'immobilité du système :

1. Lettre à sa mère, 29 décembre 1904, OC, t. III, p. 63.
2. Max-Hervé Thomas, art. cit., p. 57.
3. CM, p. 35, 36.

> Tous ces hommes qui passaient, quelle que fût leur classe sociale, il les devinait liés pieds et poings par des entraves ridicules, esclaves respectueux de toutes sortes de prescriptions et de principes, docilement résignés à vivre toute leur vie sous les tuniques tissées de commandements et de déférences, tuniques lourdes et rigides comme des robes d'apparat[1].

Si Ripois est indigné, ce n'est pas par socialisme, mais par individualisme. Sa lâcheté et son manque d'intelligence le conduisent à profiter du système, alors que ce même système le broie. On retrouve la même idée plus loin dans le roman :

> L'armature qui maintient et raidit la ville et le pays, l'armature de lois et de forces, il la percevait par instants avec autant de netteté que si elle eût été tangible, isolée, visible, comme un squelette dans une vitrine ; et chaque fois la vision lui donnait un choc de découverte. Il voyait la charpente sociale, compliquée et massive, les milliers de cellules où les hommes, une fois introduits, se barricadent avec épouvante ; les gardes redoutables que ces hommes préposent à leur défense : la police, les magistrats, l'armée ; une légion à plusieurs rangs campée autour de l'édifice qu'elle protège ; et, autour de ce cordon protecteur, une cohorte de sans-cellules, qui rôdent[2].

Ripois, qui ne dispose ni de courage ni de ressources suffisantes pour « monter une affaire », sera peu à peu écarté de la boucle de production. Il avait largement surestimé son rôle dans l'entreprise Keeble & Co, et sera remplacé par quelqu'un de plus compétent et de plus polyvalent. Il commence à se douter qu'il est facilement remplaçable : « Ils étaient tant à chercher ; tant de Français comme lui, certains pourvus peut-être de titres plus solides ; tant d'Allemands, fortement instruits et prêts à toutes les besognes ; tant de jeunes hommes munis de diplômes, parlant trois langues ou plus, mendiant dans force annonces, un emploi quelconque, même non rétribué[3]. » Si même les diplômés polyglottes doivent mendier, Amédée Ripois n'a guère de chances de réussir. Hémon introduit ici l'idée de travailleurs pauvres : le système capitaliste fait du chantage à l'emploi et contraint les plus talentueux à vendre leur travail à bas prix.

À Londres, la séparation des classes se traduit géographiquement : dans le West End vivent ceux qui détiennent le capital, dans l'East End ceux qui n'ont que leur force de travail. Passer physiquement de l'un à l'autre est possible. La plupart des personnages le font, mais ce n'est que pour ressentir plus durement que la progression sociale est impossible. La frontière est infranchissable car elle s'est imprimée dans les esprits. Dans *Colin-Maillard*, Wynnie est désespérée après la mort de son patron, qui pourtant abusait d'elle sexuellement : « Qu'est-ce que je vais devenir[4]? » Un dominant mort ne signifie pas la fin de la domination : il sera par remplacé un autre, et le dominé restera à sa place. Il n'y a pas d'autre solution pour Wynnie, qui n'a ni la force ni la possibilité d'essayer de concevoir une autre vie. Mike O'Brady n'est pas surpris : il avait écouté le

1. MR, p. 11.
2. MR, p. 118, 119.
3. MR, p. 108, 109.
4. CM, p. 176.

boutiquier Hydleman lui expliquer que c'est l'incroyable docilité de la majorité qui permet au système de perdurer : « Ceux qui ont le moins d'argent sont ceux qui ont le plus de devoirs, et [ils] n'ont qu'un droit, celui d'aider à maintenir les choses comme elles sont[1]. »

La soumission inévitable dont il est question vient principalement du fait que l'École et l'Église, les seuls moyens « d'éducation » mis à disposition de la classe travailleuse, sont orchestrés par la classe supérieure. Le cycle est sans fin. C'est l'*Überbau* de Marx et Engels, la superstructure qui régit la vie sociale et spirituelle, et étouffe tout espoir de changement. On retrouve, d'une manière presque absurde, l'idée de dynastie dans le nom de la firme qui emploie Miss Winthorp-Smith : « Harrisson, Harrisson and Co Limited ». Harrisson est un patronyme qui évoque déjà une filiation, puisqu'il signifie littéralement « fils d'Harry » ou « fils d'Harris », selon l'orthographe. Et quand on tente de résister, on se heurte au rempart de la police qu'Hémon ne décrit guère amicalement : « Il faut être de première force pour oser résister aux géants de la Police métropolitaine, qui connaissent comme personne et utilisent sans vergogne les coups mauvais et les prises qui disloquent les membres[2]. » Hémon explore une autre idée que Marx théorise : la fétichisation du capitalisme. Ses réalités matérielles, marchandises, monnaie, capital, sont décrites comme animées d'une vie propre et donc indéboulonnables. Dans *Colin-Maillard*, c'est ainsi que songe Mike devant l'activité du port :

> D'une semaine à l'autre l'entrepôt échangeait ses futailles pour des caisses, ces caisses pour des ballots, et ces ballots pour des barres de métal ; les vapeurs venaient s'amarrer, vider leurs cales et repartir en hâte à la chasse des dividendes[3].

Les personnifications de l'entrepôt et des vapeurs donnent l'illusion que ce commerce immuable se poursuivra sans intervention humaine jusqu'à la fin des temps.

Les transfuges de classe, comme Patrick Malone ou Amédée Ripois, momentanément, n'accèdent pas au bonheur. Patrick s'enfonce dans une illusion fatale en croyant qu'il est réellement le bienvenu parmi ses nouveaux amis : « Il crut qu'il avait miraculeusement passé la frontière – la frontière qui séparait les gens du commun de ces autres gens qu'il voyait autour de lui ; et il en resta ébloui[4]. » La ruse d'Amédée, pour épouser la riche Aurora Barnes et profiter de son patrimoine, est rapidement mise à jour. Finalement, ceux qui sont les plus heureux chez Hémon sont les transfuges qui progressent non vers le haut mais vers le bas, comme Jean Grébault dans *Jérôme* : « Ce fut la première d'une longue série de nuits sauvages, au cours desquelles le jeune homme, toujours

1. CM, p. 67, 68.
2. BM, p. 37.
3. CM, p. 25-26.
4. BM, p. 136.

suivant le vieux chien, redescendit, degré par degré, vers la simplicité de la création primitive[5]. » C'est aussi ce que Hémon a tenté de faire dans sa propre vie.

Sans être réfractaire au progrès technologique, Hémon utilise régulièrement l'image de la machine, qui fait le lien entre le travail à l'usine, dans les « *factories* », et le mécanisme sans pitié qui entraîne et broie les travailleurs. Dans ces lignes de *Lizzie Blakeston*, un écho hugolien se fait entendre :

> Il se pourrait fort bien que dans vingt-cinq ans elle fût encore là. Vingt-cinq ans ! Elle essaya de se représenter combien cela faisait de jours, et abandonna bientôt le calcul, arrivée à des chiffres tels qu'ils cessaient d'avoir aucun sens. Le ronronnement continu des machines semblait le symbole même de l'éternité. Elles marchaient sans heurts, inlassables, rapides, exemptes des imperfections et des faiblesses d'une humanité précaire, et toutes ces choses qui tournaient sans arrêt, les volants, les longues tiges d'acier, les courroies et les engrenages, c'étaient des vies, des vies, des vies, des vies qui passaient. Elles se suivaient en longues files inépuisables, faisaient quelques tours rapides, s'usaient et passaient dans le vide, remplacées par d'autres, toutes résignées et dociles. D'innombrables générations se succédaient sans plainte, et déjà la machine appelait de son ronronnement doux les petites filles qui avaient cru lui échapper[1].

Au milieu de cette jungle sociale, qui Hémon choisit-il comme héros et héroïnes ? Des petites gens et des immigrés : « Ses personnages privilégiés désormais seront des déracinés, des immigrés tombés à Londres entre les pattes du Lion britannique : l'enfant du Lancashire, l'Irlandais Mike O'Brady, le fils d'Irlandais Patrick Malone, des Français, un Belge, un Maltais, les matelots chinois, l'Australien, le vieux juif qui a fui les pogroms de Pologne, forment un monde marginal où fermentent le regret, l'insatisfaction, l'injustice subie[2]. »

Hémon choisit des héros irlandais immigrés, dans *Colin-Maillard* et dans *Battling Malone, pugiliste*, parce que les immigrés irlandais étaient alors parmi les populations les plus défavorisées et les moins bien considérées. Le racisme des Anglais envers les Irlandais était une réalité. Hémon observe aussi le ghetto juif de l'East End, autour de la grande artère de Brick Lane. Ce ghetto provoque des réactions racistes chez les plus démunis : ce n'est pas l'antisémitisme d'État qu'Hémon nous montre ici, mais la réaction de certains face au bouc émissaire. Wynnie, la serveuse du pub dans *Colin-Maillard*, exprime ainsi son ressentiment :

> Avez-vous bien remarqué, fit-elle, les noms de ceux qui vendent et les figures de ceux qui achètent. Ceux qui vendent ce sont tous des Cohen, des Hyams, des Beuben, des Goldberg… et ceux qui achètent ce sont de pauvres Anglais, comme vous et moi, des naïfs, qui se laissent prendre aux histoires de « soldes », de « réductions », de « ventes après saisie ». Ah ! Il n'y a pas à dire, ils sont trop malins pour nous ; rien d'étonnant à ce qu'ils viennent ici par milliers. Quinze jours après leur arrivée ils se font expédier le grand-père, la grand-mère et les petites sœurs restées en Pologne, et au bout d'un an ils commencent à acheter des maisons.

5. Louis Hémon, *Jérôme*, OC, t. II, p. 90.
1. Louis Hémon, *Lizzie Blakeston*, OC, t. I, p. 157-158.
2. André Guyon, « Le déracinement dans l'œuvre de Louis Hémon », *Études canadiennes,* n° 10, 1981, p. 49.

> […] D'ailleurs ils ont bien raison ; j'en ferais autant à leur place, et vous aussi ; et si vous aviez des rentes et des maisons vous n'auriez pas envie de tout changer[1].

Mais Wynnie reste presque bienveillante comparée « la foule des submergés de l'East End » dans *La Foire aux vérités* :

> Ils suivaient le trottoir en clochant, le dos rond, le coude au mur, laissant tomber dans les porches déserts des lambeaux de soliloques, suivant du même regard sournois et hostile les boutiquiers et les passants, toute cette autre portion de l'humanité qui avait mangé et savait où dormir ; et s'il pouvait y avoir des degrés dans leur malveillance jalouse, les mieux haïs devaient être ces gens, dont les noms si peu britanniques s'inscrivaient aux devantures des magasins, car ceux-là n'étaient certes pas des submergés[2].

Dans ces deux passages, Hémon emploie la même stratégie : « ceux qui vendent », « ces gens », « ceux-là », jamais le terme « Juif » n'apparaît. Cette absence renforce l'expression du préjugé, car finalement la religion n'est presque pas en cause, ce sont simplement les noms étrangers qui sont cités et qui attisent la jalousie. Et en effet, « rien d'étonnant à ce qu'ils viennent ici par milliers », mais non pour les raisons que Wynnie s'imagine. Dans *L'Enquête*[3], Hémon montre qu'il savait la vie que menaient les Juifs en Europe de l'Est :

> Car la vie était terriblement dure pour les Juifs du Gouvernement de Lodz. Traqués, opprimés, pressurés sans relâche, ils ne pouvaient que vivre à la dérobée leurs faibles vies et goûter à la dérobée leurs faibles joies, en attendant que l'Innommable se souvînt d'eux[4].

Ainsi, les pauvres de l'East End se jalousent entre eux, car la révolte paraît à la fois incongrue et impossible.

L'écrivain québécois Jacques Ferron dénonce l'image compassée de Louis Hémon diffusée dans l'Entre-deux-guerres :

> Ce Louis Hémon mensonger et frauduleux représente une tentative de récupération bourgeoise d'un écrivain révolutionnaire qui devança son temps et reste singulièrement actuel, alors que ses illustres contemporains, les fameux quatre B (Bazin, Barrès, Bordeaux, Bourget) ne sont plus rien[5].

Ferron force le trait : Barrès n'était pas un inconnu en 1972 et ne l'est toujours pas aujourd'hui, bien qu'il ne soit pas enseigné au Québec. Mais surtout, Ferron place Hémon du côté des écrivains engagés : pour celui qui avouait ne jamais voter et être ennuyé par la politique, c'est une nouvelle déformation de la réalité. De plus, le pessimisme caractéristique de l'œuvre d'Hémon ne permet guère de l'envisager comme un écrivain révolutionnaire, car il nie la possibilité d'une révolution populaire en en décrivant les multiples obstacles – fabrication du consentement, luttes intestines qui

1. CM, p. 56-57.
2. Louis Hémon, *La Foire aux vérités*, OC, t. I, p. 92.
3. Texte écrit à Londres, probablement autour de 1910, mais publié pour la première fois le 24 juin 2000 dans le journal *Le Devoir*, Montréal.
4. Louis Hémon, « L'Enquête », dans *Le Dernier Soir,* édition et préface par Geneviève Chovrelat-Péchoux, Paris, Libella, coll. Libretto, 2013, p. 248.
5. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. vii

détournent du combat collectif, individualisme forcené. Son traitement très ironique de la réception des idées socialistes par Mike O'Brady dans *Colin-Maillard* est révélateur.

Mike considère que l'indépendance est chose « qu'un homme digne de ce nom doit tenir pour plus précieuse même que le pain[1]» : son individualisme, constitutif de sa personnalité, est le premier obstacle à son socialisme. Il est surtout très égocentrique : « Il n'entendait que sa voix propre réclamant à grands cris tout ce qui lui était refusé[2]. » Il entend pour la première fois parler de socialisme dans la rue, par la harangue d'un ouvrier :

> On se moque de vous depuis le commencement, et on se moquera de vous jusqu'à ce que vous disiez : Assez !… Il y en a qui se moquent de vous en vous racontant des histoires d'Empire, de Dreadnoughts, d'invasions allemandes et de réformes de tarifs. Il y en a d'autres qui viennent vous donner des tapes dans le dos et vous dire que maintenant qu'ils sont au pouvoir tout va changer […]. Les seconds sont plus dangereux que les premiers, parce que de temps en temps ils vous jettent un os à ronger. […] Nous en avons assez. Nous sommes saouls de belles paroles et de promesses et maintenant nous voulons autre chose. Nous voulons des maisons grandes, propres et commodes ; nous voulons des heures de travail qui ne nous abrutiront pas et qui nous laisseront des loisirs, et nous ne voulons travailler qu'autant que le fruit du travail de chacun profitera à tous[3].

Ce discours, peut-être réellement entendu par Hémon à Londres, n'est pas moqué par le narrateur, qui en transmet toute l'authenticité et la force. C'est la réaction de Mike, en contrepoint, qui fait surgir l'ironie :

> [Mike] sentait monter en lui une vague brûlante d'indignation et de colère. C'était donc cela ! Il le savait depuis des années et des années, presque depuis toujours, qu'on *lui* avait volé quelque chose ; et maintenant il comprenait tout clairement[4].

L'idée de la communauté des travailleurs, de la classe sociale du prolétariat, n'est pas passée dans l'esprit de Mike. L'adverbe final, « clairement », prend sa dimension ironique dans la suite du passage où Mike reformule avec ses mots ce qu'il a compris de la harangue :

> C'était comme dans les drames : un héritage détourné par des bandits, qui se prélassaient dans l'or et la pourpre, pendant que les héritiers véritables menaient des vies misérables ; et, comme dans les drames, tout s'arrangeait à la fin. Seulement ce drame-ci durait depuis déjà tant d'années, et les spoliateurs étaient si puissants et si riches, qu'il faudrait, pour amener un dénouement heureux, quelque coup de théâtre éclatant[5].

La littérature populaire de masse et les dramatiques feuilletons d'aventure qu'il lit dans les journaux et les magasines sont l'univers de référence de Mike. Il ne comprend ni les détails politiques évoqués par l'ouvrier (« les Libéraux ou les Conservateurs ») ni ce qu'il faudra faire pour changer de système : il imagine un *deus ex machina*, un « coup de théâtre » qui ramènerait l'ordre. La même

1. CM, p. 10.
2. CM, p. 46.
3. CM, p. 30-31.
4. CM, p. 31. C'est nous qui soulignons.
5. CM, p. 31.

stratégie est employée par le narrateur un peu plus loin, alors que Mike tente d'expliquer ce qu'il a compris du socialisme à la barmaid Wynnie :

> C'était très simple : le socialisme, c'étaient les choses comme elles auraient dû être depuis le commencement ; les choses comme chacun les voulait. Le monde se rangerait de lui-même dans un ordre parfait et marcherait paisiblement vers des félicités sans nombre, avec des cris d'allégresse et des fanfares de triomphe ; hommes et femmes, délivrés de l'esclavage, s'en iraient en bienheureux vers un univers inondé de soleil, encombré de tables servies, ployant sous leur faix, des ressources illimités que créerait un labeur facile et plaisant. Chacun vivrait comme on voyait vivre les riches, dans l'abondance, sans peine ni soucis[1].

L'hyperbole qui redouble l'ironie et l'idée d'un « monde [qui] se rangerait de lui-même » montrent que Mike n'a pas pris conscience qu'il devrait participer à la révolution autrement qu'en distribuant allègrement des coups de poing. Il exprime même une défiance envers les idées concrètes du socialisme :

> Les détails techniques de la grande cause lui échappaient, et d'ailleurs ne l'intéressaient guère ; que les chemins de fer, les mines et les entrepôts devinssent la propriété de l'État, cela lui était égal ; que tout fût dirigé et conduit par un Gouvernement tout puissant, il y consentait, mais sans enthousiasme ; même il se méfiait un peu d'une surveillance trop étroite, de l'intervention continuelle d'autorités tracassières[2].

Son socialisme répond moins à des convictions profondes qu'à deux désirs puissants et liés : celui de la violence et celui de passer du temps près d'Hannah, la fille du boutiquier avec qui il discute de politique. Au désir de paix, sa nature querelleuse répond : « À quoi ressemblerait la vie si elle n'était çà et là parsemée de saines bagarres[3] ? » Au problème gravissime de la mortalité infantile, il pense : « Comme si on avait du temps à perdre à s'apitoyer sur des enfants[4]! » Son anarchisme refait bientôt surface et il se fait loup, ennemi héréditaire du troupeau :

> Il n'éprouvait aucune soif de martyre ; il ne voulait ni s'immoler pour autrui, ni vieillir dans un trou sombre en caressant un songe. Il préférait s'en aller seul sur les flancs du troupeau pourchassé, choisissant son pâturage, prenant toute sa part et, s'il pouvait, la part d'un autre, sournois et subtil. Et les chiens ne lui feraient pas peur[5]!

Le rapport qu'Hémon entretient avec la violence explique aussi son absence d'engagement politique aux côtés du peuple. S'il glorifie la « saine violence » des combats de boxe, il la réprouve dans toutes les autres circonstances. Il n'aime pas la violence légitime de l'État, et critique à plusieurs reprises la brutalité de la police et de l'armée. Mais il n'aime pas non plus la violence du peuple. Toujours dans sa correspondance, il commente la récente grève des viticulteurs en 1907 : « Heureusement que Papa n'est plus, je crois, dans ces régions, car tous ces demi-nègres surexcités

1. CM, p. 34.
2. CM, p. 38.
3. CM, p. 44.
4. CM, p. 45.
5. CM, p. 62.

n'ont plus l'air de savoir de qu'ils font, pas plus qu'ils ne savent ce qu'ils veulent[1]. » L'emploi d'un terme raciste s'ajoute au dénigrement du combat des agriculteurs : ce n'est pas là l'attitude d'un écrivain engagé. Lui qui doutait de tout ne pouvait pas s'épanouir dans une pensée politique, qui suppose des principes immuables. Son attitude de stoïcien le place forcément en retrait, à distance de ceux qu'il soutient pourtant mais qui, on le sent, le déroutent. Aujourd'hui, on le qualifierait d'antisystème. D'ailleurs, ceux qui se revendiquent antisystème se situent aussi bien à l'extrême droite qu'à l'extrême gauche : nous avons là une piste assez nette pour comprendre pourquoi Louis Hémon a pu être apprécié par l'une et l'autre de ces tendances politiques.

Nous n'avons parlé là que de thèmes, mais c'est se limiter à une seule partie de l'écriture littéraire : le choix d'écrire sur les classes populaires ne suffit pas à faire d'un écrivain un homme de gauche. Certes, mettre en scène des populations marginalisées est un premier pas, mais le second serait de proposer de nouvelles modalités de narration. Dans son article « Qu'est-ce qu'un roman progressiste ? », Guillaume Fondu rappelle l'apport majeur de Georg Lukács à ce sujet. Tout au long de sa réflexion littéraire, jusqu'à la publication de son *Esthétique* en 1961, Lukács dépasse la question insuffisante des thèmes pour poser la suivante : « Pourquoi, et donc comment, raconter des histoires[2]? » Le théoricien donne Zola comme « exemple-type pour lui du romancier progressiste par ses thèmes et réactionnaire par son style[3]», et critique autant « le lyrisme expressionniste que les nouvelles formes narratives mises en œuvres par Marcel Proust ou James Joyce[4]». Lukács considère que Zola décrit un monde régi par les lois de l'hérédité, auxquelles aucun personnage n'échappe, que Proust et Joyce se concentrent sur des individus souvent coupés du monde et focalisés sur leur intériorité. Ces écrivains feraient finalement l'expression d'une « conscience bourgeoise qui se définit comme une conscience solitaire, qui fait face à un monde qui lui échappe et dont elle ne peut que saisir des lois anonymes universelles, qui s'imposent à elle[5]».

Selon Lukács, une narration progressiste devrait « donner à voir des individus aux prises avec leur environnement, via des intrigues, c'est-à-dire des séquences aux cours desquelles les héros sont mis à l'épreuve, agissent et évoluent selon les enseignements qu'ils tirent de leur action[6]» et « donner à voir la possibilité du changement social et ses modalités[7]». Guillaume Fondu cite Balzac, Maxime Gorki et Thomas Mann en exemples. Hémon, quant à lui, donne bien à voir des héros et héroïnes « aux prises avec leur environnement », confrontés surtout au monde du travail. Ils

1. Lettre à sa mère, 22 juin 1907, OC, t. III, p. 104.
2. Guillaume Fondu, « Qu'est-ce qu'un roman progressiste ? », Paris, *Le Monde diplomatique*, mars 2022, p. 27.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*

sont « mis à l'épreuve » par les difficultés de l'embauche, de la concurrence, du chômage, et par le travail lui-même et son impact physique et mental. Héros de romans d'apprentissage, les personnages d'Hémon évoluent et agissent, mais c'est à ce moment-là qu'ils se heurtent à des obstacles infranchissables. Hémon ne montre pas véritablement « la possibilité du changement social et ses modalités », sauf peut-être à travers le personnage de Lorenzo dans *Maria Chapdelaine*. Pessimisme ou conscience bourgeoise à laquelle il n'a pas réussi à échapper ? Les héros d'Hémon se heurtent à des échecs parce qu'ils sont isolés, détachés de toute communauté. Ils n'ont pas la force positive d'un Fantomas ou d'un Arsène Lupin, et les textes d'Hémon ne sont pas socialistes au même titre que furent, par exemple, les feuilletons d'Eugène Sue.

Henry Poulaille est le premier, dans les années 1930, à proposer une nouvelle interprétation de *Maria Chapdelaine* et une nouvelle vision politique de Louis Hémon :

> Les voix du Québec sont les voix du Québec, et non celle de Louis Hémon, qui était un anarchiste sentimental, et non un calotin.
>
> Maria Chapdelaine, où il est parlé de DIVINITÉ, s'inscrit en faux contre cette interprétation due à la bondieuserie de la famille (qu'il avait fuie), à la lâcheté de la critique et à sa connerie[1].

Ferron, lui, parle « d'anarchisme humanitaire[2]» et décrit Hémon comme « hostile aux États qui écrasaient les peuples[3]». Geneviève Chovrelat-Péchoux parle de la nouvelle *Jérôme* comme d'un « manifeste libertaire[4]». Mais n'est-ce pas encore surinterpréter Hémon ? Certes il admet ne pas voter, certes il raille « les solennels imbéciles que des millions d'autres imbéciles envoient parloter dans des palais[5]» via son personnage Mike O'Brady. Mais comme la foi sans limite de Maria n'était, de toute évidence, pas partagée par l'auteur, nous ne pouvons pas tirer de conclusion inverse en ce qui concerne son anarchisme.

Poulaille résume ainsi son interprétation du dernier roman d'Hémon :

> Quand parut *Maria Chapdelaine*, on aurait dû tenir compte — et l'on devra tenir compte aujourd'hui – de certaines choses que l'on a volontiers dédaignées : 1° L'auteur était l'un des 311.000 immigrants entrés en 1911 au Canada ; 2° En 1913 ou 1914, époque à laquelle l'écrivain pensait voir éditer son livre, la question de la colonisation était encore une question vitale dans le Dominion britannique. En tenant compte de ces éléments de situation du livre et de l'auteur, on est obligé de trouver au roman une autre signification que celle symbolique — justification du thème barrésien de la Terre et des Morts — que la critique française adopta huit ans après.

1. Lettre d'Henry Poulaille à Émile Guillaumin, 2 février 1933, recueillie dans Émile *Guillaumin – Henry Poulaille. Correspondance 1925-1947*, *op. cit.*, p. 75.
2. Louis Hémon, *Colin-Maillard*, préface de Jacques Ferron, Montréal, Éditions du Jour, coll. Répertoire québécois, 1972, p. ii.
3. *Ibid.*
4. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », *Tangence,* Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 152. Nous avons eu accès aux épreuves de la revue avant sa parution, grâce à Thomas Carrier-Lafleur que nous remercions chaudement. Il peut donc y avoir des modifications mineures entre nos citations et le résultat final de la revue.
5. CM, p. 35, 36.

> Qu'on ait pu se tromper à ce point sur le sens d'une œuvre est effarant, car à moins de s'hypnotiser par devoir sur les trois pages où l'écrivain laisse parler les voix de Québec, le roman ne pouvait apparaître autre que ce qu'il se voulait strictement : un exposé objectif de la vie des paysans franco-canadiens : une mise en garde précise d'ailleurs contre la vie promise aux colons que les mensonges publicitaires des prospectus ou « la parole émouvante d'un conférencier prêchant sans risque l'évangile de l'énergie et de l'initiative, de la vie saine et libre du sol fécondé[1]» risquaient de déraciner comme les trois Français émigrés dont Hémon nous montre la faillite irrémédiable[2].

En remettant en perspective le passage des voix, qui avait en effet hypnotisé les commentateurs, par rapport au reste du roman, Poulaille fait justement remarquer qu'il ne constitue que trois pages dans un roman qui en comporte deux cents. Ces voix s'expriment bien à l'intérieur de guillemets, et non directement par le biais du narrateur. Poulaille reprend ici l'idée d'Émile Guillaumin, dont nous avons parlé en première partie. Mais est-ce juste d'estimer que le projet d'Hémon était de décourager l'immigration ?

Si l'on se penche sur le texte du roman, on remarque que le terme « colonisation » n'y apparaît jamais, et que le terme « colons » n'y est présent qu'une seule fois : « Depuis le commencement de la nouvelle année, Maria était déjà venue trois fois entendre la messe à Saint-Henri-de-Taillon, que les gens du pays persistent à appeler La Pipe, comme aux jours héroïques des premiers colons[3]. » Dans l'esprit de l'écrivain, il semble que ce terme soit attaché au passé du Canada, même si Poulaille rappelle que la colonisation est un thème central dans la vie politique et sociale du pays à l'époque où Hémon écrit – et elle reste un thème central pendant les décennies suivantes. De la même manière, le terme « pionniers » n'apparaît qu'une seule fois, au moment où Hémon expose l'éternelle dispute entre « pionniers et sédentaires ». Dans les mots mêmes du texte, le thème de la colonisation ne paraît donc pas central. De plus, Hémon n'avait pas lui-même l'ambition de s'installer au Canada comme habitant : la désillusion de la famille française dans *Maria Chapdelaine* ne fut pas la sienne.

À partir des années 1960, Jacques Ferron reprendra cet aspect de l'œuvre d'Hémon en forçant le trait jusqu'à en faire un écrivain anticolonialiste :

> Ayant rompu avec un État qui tenait à faire le bonheur de petits peuples sans défense malgré eux et derrière cette supposée mission civilisatrice qui cachait ses déprédations et la recherche de ses propres intérêts, il ira même plus loin, montrant qu'en société l'homme se trouve souvent dans la même condition que les peuples colonisés[4].

Le fait qu'Hémon ait quitté la France et refusé d'embrasser une carrière dans l'administration coloniale constitue l'argument principal de Ferron pour justifier sa position. Hémon mène bien une

1. MC, p. 132.
2. Henry Poulaille, « L'étrange destinée de Louis Hémon », art. cit.
3. MC, p. 123.
4. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. iii-iv.

réflexion sur la colonisation dans toute son œuvre, mais il se limite à l'impérialisme britannique. C'est ce qui l'éloigne de son premier modèle, Kipling, et de sa mystique impérialiste déployée dans les *Simples Contes des collines*, les deux *Livres de la jungle* et jusqu'à *Capitaines courageux* et *Kim* qui établissent clairement la supériorité du colon sur le colonisé. Hémon critique cet impérialisme conquérant, ainsi que l'intolérance et l'ingérence religieuses qui vont de pair, à travers des personnages prosélytes et antipathiques. Par exemple, Father Flanagan dans *« Celui qui voit les dieux »* est condamné dans son désir d'évangéliser les « sauvages », qu'il considère comme tels, païens et immoraux, sans aucun respect pour leurs croyances. Le lecteur a « directement sous les yeux le malentendu culturel entre les colonisés pauvres échoués dans le milieu cosmopolite et crapoteux de l'*East End* et le zèle indiscret d'un missionnaire obtus et de bonne volonté, d'une religion prosélyte, anglaise, inadéquate et aveugle ; à lui de tirer la critique implicite de l'Empire et de son impérialisme[1]».

Mais Hémon n'a pas un mot, dans son œuvre ou sa correspondance, sur le colonialisme français qui a coûté la vie à son frère aîné. Sa vision des populations autochtones dans *Maria Chapdelaine* est révélatrice de cette omission. Hémon arrive au Canada avec un imaginaire influencé par Fenimore Cooper et les récits de la frontière :

> À quatre cents milles de là, en haut des rivières, ceux des « sauvages » qui avaient fui les missionnaires et les marchands étaient accroupis autour d'un feu de cyprès sec, devant leurs tentes, et promenaient leurs regards sur un monde encore empli pour eux comme aux premiers jours de puissances occultes, mystérieuses : le Wendigo géant qui défend qu'on chasse sur son territoire ; les philtres malfaisants ou guérisseurs que savent préparer avec des feuilles et des racines les vieux hommes pleins d'expérience ; toute la gamme des charmes et des magies[2].

Hémon emploie le terme « sauvages » entre guillemets : cherche-t-il à s'en désolidariser ? Pourtant, pour un disciple de Rousseau, le terme est mélioratif. Concrètement, le « sauvage » est le *silvaticus*, celui qui vit dans la forêt. Dans *Maria Chapdelaine*, les personnages diront « sauvage » sans guillemets, tandis que le narrateur emploie le mot « Indien », terme popularisé par le gouvernement canadien anglophone depuis l'*Indian Act* (1876). Hémon a une certaine admiration pour les Autochtones – dans *Le Fusil à cartouche*, le métis Trèfle Siméon ridiculise Pacifique Pesant par sa précision et son sens de la chasse. Hémon semble avoir la connaissance, ou du moins l'intuition, du sort funeste réservé aux populations autochtones lorsqu'il écrit qu'ils « avaient fui les missionnaires et les marchands ». Mais il est empêtré dans un certain nombre de clichés : les « tentes », les « philtres », les « puissances occultes » font partie d'un imaginaire de carte postale qui ne semble pas avoir évolué, probablement parce qu'Hémon n'a pas véritablement côtoyé les Autochtones. Pourtant, ils étaient bien plus proches que la narration de *Maria Chapdelaine* le laisse croire : les

1. BP, p. 94.
2. MC, p. 66.

Innus du Pekuakami, le Lac-Saint-Jean, passaient l'été à la Pointe bleue. Hémon y passa à pied lorsqu'il fit le trajet de Roberval à Péribonka, à l'été 1912. Dans *Maria Chapdelaine*, les Innus sont relégués à « quatre cents milles de là » :

> Louis Hémon a contribué indirectement à repousser les Indiens en marge du monde habité, en les reléguant en haut des rivières, tout au fond des grands bois. […] Les Indiens mis en scène par Louis Hémon apparaissent d'emblée comme des personnages à la fois stéréotypés et évanescents […]. La vision de Louis Hémon se révèle ainsi symptomatique de la difficulté, voire de l'impossibilité, de représenter l'Amérindien autrement que sous des dehors figés et hiératiques, conditionnés par toute une tradition littéraire remontant jusqu'aux textes de la Renaissance. Sans le savoir, Louis Hémon propose ainsi une conception réductrice de l'Indien qui a eu la vie dure dans l'évolution ultérieure du roman québécois[1].

L'espoir se situe dans les personnages de François Paradis et, dans une moindre mesure, de Samuel Chapdelaine, qui sont l'expression d'un « désir métis[2]», d'une ouverture sur l'autre.

Hémon, « soucieux de préserver sa liberté[3]», ne fut jamais engagé en politique au même titre que Jack London, par exemple. Les tentatives de Poulaille ou de Ferron de « ramener Hémon à gauche » sont parfois excessives, mais leurs interprétations ont un double mérite : elles sauvent définitivement l'écrivain des milieux réactionnaires qu'il a haïs, et elles ouvrent de nouvelles perspectives de recherche. Hémon n'était pas un révolutionnaire anticolonialiste engagé, mais son exil volontaire, à la fois géographique et social, lui a ouvert les yeux sur des réalités qu'il ignorait. Il n'a pas choisi d'écrire le roman bourgeois qui aurait convenu à son milieu social, mais des textes de sport, des textes populaires, où la rudesse de la vie des uns est constamment mise en perspective avec l'aisance des autres. Sa volonté de se faire, humblement, la voix de ceux que l'on n'entend pas ou qui n'ont pas les mots pour se dire, constitue son engagement.

Lectures modernistes d'Hémon

La première réception de Louis Hémon n'a retenu de *Maria Chapdelaine* que ce que le roman pouvait avoir d'antimoderne : la glorification de la vie paysanne, la détestation de la ville, le rejet du progrès et du métissage. À la lecture des œuvres londoniennes, Louis Hémon apparaît bien plus comme un jumeau de Jack London que de René Bazin. Si *Maria Chapdelaine* pouvait entretenir le doute, *Colin-Maillard*, *Battling Malone* et *Monsieur Ripois et la Némésis* ancrent

1. Jean Morency, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », Montréal, *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 83-98. Article consulté en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2007-n85-tce2276/018610ar/.
2. Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », Montréal, *Études françaises*, vol. 41, no 1, 2005, p. 107-126.
3. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », art. cit., p. 163.

l'écrivain dans une tradition littéraire loin d'un régionalisme bien-pensant. Grâce à ces textes et à leurs personnages marginaux, on découvre un Hémon bien différent du chantre de la colonisation. Grâce à ces textes, on peut aussi relire *Maria Chapdelaine*.

La modernité d'Hémon s'est ainsi manifestée en décalage. Au Québec, il avait été encensé par les élites mais le grand public s'était méfié de *Maria Chapdelaine*. On n'aimait guère entendre que le roman définissait l'identité québécoise, d'autant plus que le texte avait été écrit par un Français : la posture néo-coloniale de l'auteur était rejetée. Hémon avait sous-titré son roman *Récit du Canada français*, ce qui avait été compris comme une volonté de limiter le Canada français à un coin de forêt. À l'heure où le Québec s'industrialisait de plus en plus – ce que Hémon, de fait, avait bien vu – on ne goûtait plus l'héroïne du Lac-Saint-Jean, ni sa fidélité à la terre. Ce désaveu est particulièrement fort au tournant du siècle. Avant la Seconde Guerre mondiale, le futur sociologue Jean-Charles Falardeau, alors étudiant, publie dans *L'Événement journal* un long article[1] qui exprime toute cette défiance vis-à-vis de *Maria Chapdelaine*.

Dans un dossier qui célèbre les vingt-cinq ans de la publication du roman d'Hémon au Québec, Falardeau écrit « un véritable bijou de critique littéraire et d'analyse sociologique sur la société canadienne-française de l'époque[2]», qui établit son statut de précurseur de la sociologie de la littérature au Québec. Il y reproche à Hémon d'avoir contribué à pérenniser une vision stéréotypée du Québec (rural et clérical) et affirme ne pas se reconnaître dans le roman :

> Maria Chapdelaine est aussi lointaine de moi que Thérèse Desqueyroux, Augustin Méridier ou Laurent Pasquier[3]. Lointaine à la fois et très proche ; lointaine non seulement géographiquement, mais par tout ce qu'elle est et ce qu'elle représente, de toute la force de son personnage et du symbole dont elle est un signe émouvant. […] Ainsi, la douce figure de Maria, qu'on ne crie au scandale, m'étonne et m'émeut sans que j'aie l'impression d'être de sa famille. Elle est presque pour moi une étrangère ; ce qu'elle signifie se passe loin de nous[4].

Tout en compatissant avec le destin de Maria – qu'il qualifie de « petite paysanne au cœur brisé, destinée à vivre au milieu d'un désert hérissé de souches et d'ennuis[5]» –, Falardeau considère qu'elle n'a plus, en cette fin des années 1930, « qu'un intérêt historique, nostalgique[6]». Il imagine ensuite un dialogue entre Maria – à travers laquelle il critique Hémon – et un narrateur auquel il confie sa parole. Au personnage qui affirme « Nous sommes du même pays », il répond :

1. Jean-Charles Falardeau, « Un soir, Maria Chapdelaine... », *L'Événement journal*, Québec, 21 août 1939.
2. Simon Langlois, « Jean-Charles Falardeau, sociologue et précurseur de la Révolution tranquille », *Les Cahiers des Dix*, n° 66, 2012, p. 214. Simon Langlois a également fait sur ce sujet une communication au colloque *Louis Hémon, pluriel et exemplaire* (Montréal, 2013) intitulée « Jean-Charles Falardeau, lecteur de *Maria Chapdelaine* ». Cette communication n'ayant pas été publiée, son auteur a eu l'amabilité de nous en faire parvenir une version numérique : nous l'en remercions chaudement.
3. Ces personnages de François Mauriac, Joseph Malègue et Georges Duhamel ont été créés dans les années 1930, mais sont nés à la fin du XIXe siècle.
4. Jean-Charles Falardeau, « Un soir, Maria Chapdelaine... », art. cit.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*

> Le même pays ? Sur la carte, d'accord. Nous ne sommes pas des parents ; vous êtes d'au-delà de la forêt. Loin, très loin… […] Mon pays ? J'habite depuis toujours la ville, Maria. Mon père est né à la campagne, une campagne ordonnée et sereine, définitive, tout près de la ville. C'est la campagne que je connais ; j'y suis retourné chaque semaine depuis mon enfance. Cette campagne-là, Maria Chapdelaine, ce n'est pas la tienne. […] J'ai vu d'autres campagnes québécoises ; j'ai vu le cultivateur traditionnaliste des campagnes qui m'entourent ; j'ai vu l'exploitant émancipé des Cantons de l'Est, le pêcheur vaguement agricole de la Gaspésie. […] Le paysan canadien-français n'existe pas, Maria ; il y a des familles, des variétés de paysans canadiens, mais si différents et si antithétiques ! […] Les réalités multiformes de la campagne québecoise [*sic*] s'insurgent contre ton témoignage[1].

Falardeau énumère les catégories sociologiques de la ruralité québécoise pour critiquer un texte qu'il trouve trop monochrome. Il refuse à *Maria Chapdelaine* non seulement la qualité de « récit du Canada français » mais aussi celle de « récit paysan ». Il considère que son témoignage de fidélité était déjà anachronique lors de son écriture en 1912, moment où tant s'installaient en ville ou émigraient vers les États-Unis. Il est pourtant lucide sur ce que la vie urbaine réserve à ses habitants :

> Et moi, Maria, je suis « de la ville ». Comprends-tu ? Et il y en a plus d'un million et demi comme moi « au pays de Québec » qui ne savent pas ta campagne, ni souvent aucune campagne. Qui vivent sur les pavés des rues étroites comme à Québec, ou plus bruyantes à Montréal ; qui gîtent dans les bureaux, peinent dans les usines, sur des camions, vont au cinéma, souffrent du chômage comme des parias anachroniques, ont des poteaux téléphoniques comme horizon, […] lisent les magazines américains et crèvent d'indigestions politiques[2].

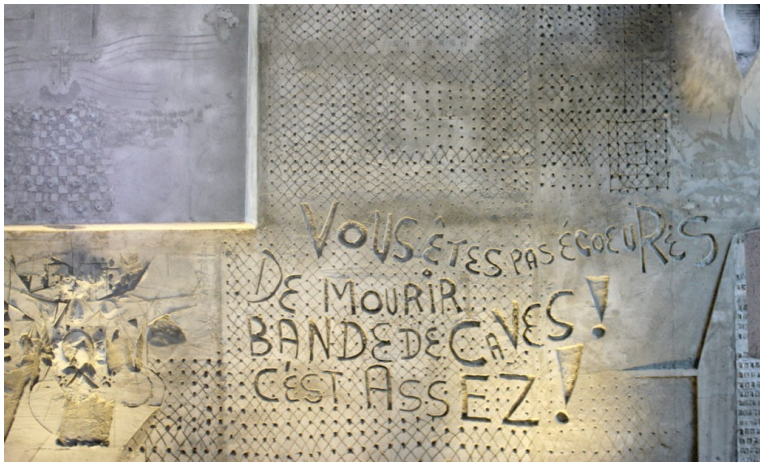
La mention du cinéma rappelle le discours de Lorenzo dans le roman d'Hémon. C'est le seul élément positif de cette énumération : le reste est menaçant. Malgré cela, Falardeau accuse Maria d'être trop « patriotique » et « régionaliste », avant d'estimer que le roman constitue un simple « paraphénomène de la vie terrienne au pays de Québec[3]». La situation que l'on présentait comme la règle devient l'exception.

Ainsi, *Maria Chapdelaine* n'était toujours pas lue comme un objet littéraire dans le Québec de la fin des années 1930, mais comme un objet social teinté d'idéologie. C'est cette idéologie que Falardeau critique à travers le roman. Sa posture de sociologue est assumée – il ne parle pas de la dimension artistique du livre dans son article – mais aurait pu s'enrichir de la lecture des autres romans d'Hémon. Falardeau aurait peut-être reconnu en Hémon un auteur conscient des problématiques sociales.

À partir des années 1960, le Québec va redécouvrir Louis Hémon. Comme le formule Jean Marmier, « une lecture politique, ou historico-politique, de *Maria Chapdelaine* […] ne peut

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

manquer de tenter les Québécois, revenus de leur indifférence passagère envers le roman[1]». Indifférence, agacement, honte[2]: les sentiments négatifs des Québécois envers le roman d'Hémon vont être expurgés dans cette période d'intense renouvellement. L'inscription du poète Claude Péloquin, sur la façade du théâtre de Québec inauguré en 1971, en est l'un des symboles :



Ci-contre : inscription sur sculpture murale, façade du Grand Théâtre de Québec, Jordi Bonet et Claude Péloquin, 1971.

La phrase est une réponse à la voix qu'entend Maria à la fin du roman et qui qualifie les Québécois de « race qui ne sait pas mourir ». Cette inscription du roman d'Hémon dans l'espace public est un révélateur de la dualité persistante de sa réception au Québec. L'écart esthétique, selon l'expression de Jauss, se referme et se rouvre.

Le Québec d'après-guerre est plongé dans ce que certains vont appeler la Grande Noirceur, une métaphore qui qualifie péjorativement le second mandat du premier ministre Maurice Duplessis, de 1944 à 1959. Si, depuis lors, la pertinence de cette expression a été remise en doute par les historiens (notamment parce qu'elle émanait des rivaux de Duplessis), un certain nombre de facteurs sociaux ont permis sa création : libéralisme économique débridé, antisyndicalisme, mainmise de l'Église sur l'éducation et sur les services sociaux. Le nom de la période qui s'ouvre en réaction est aussi contesté : c'est la Révolution tranquille. « Pas tout à fait une révolution et pas du tout tranquille », exprime Jocelyn Saint-Pierre, commissaire de l'exposition *La Révolution tranquille – une vision d'avenir*, proposée par les Bibliothèques et Archives nationales du Québec en 2011. De manière générale, la Révolution tranquille est une période de progrès social, en matière d'éducation (création du ministère de l'Éducation en mars 1964), de santé (loi sur l'assurance-hospitalisation en décembre 1960) ou d'économie (nationalisation de l'électricité et naissance du régime de rentes du Québec). C'est aussi à ce moment que le terme « québécois », notamment popularisé par les revues néonationalistes *Parti pris* et *Liberté*, est peu à peu préféré à celui de

1. Jean Marmier, « *Maria Chapdelaine* et l'avenir », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 106.
2. Anonyme, « Les Cahiers du centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest », *Lettres québécoises*, n°18, été 1980, p. 8 : « Cela rappelle un peu le temps où nous avions honte de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon », à propos d'une critique virulente sur *Pour l'enfant que j'ai fait* de Maria Chaput-Arbez.

« canadien français ». L'utilisation de ce nouveau mot redéfinit l'attitude des Québécois par rapport à leur « récit national » – même s'il exclut de fait les francophones habitant dans les autres provinces du Canada.

Ces bouleversements sociaux ont des incidences dans les domaines culturel et artistique : « Le 12 août 1967, en pleine euphorie de l'Expo 67, la Loi de la Bibliothèque nationale du Québec est sanctionnée à l'unanimité par l'Assemblée législative du Québec. Il s'agit d'une première à deux titres : d'une part, c'est la première fois que le gouvernement du Québec se dote d'un organisme désigné par l'adjectif « national » ; d'autre part, pour citer Guy Frégault, le Québec met sur pied "une institution essentielle, propre à sauvegarder et à favoriser l'accroissement et le rayonnement du patrimoine culturel de la nation canadienne-française"[1] ». C'est alors que Louis Hémon revient sur le devant de la scène :

> En pleine Révolution tranquille, dans un contexte général où des revues comme *Liberté* et *Parti pris* font, dans un champ culturel et politique surchauffé, porter le débat sur les questions cruciales de langue et de décolonisation, un important travail de relecture était déjà engagé autour de la figure de Louis Hémon. Critique, cet examen de *Maria Chapdelaine* n'avait cependant nullement pour visée de liquider l'auteur et son œuvre, mais plutôt pour dessein de formuler une plus juste appréciation du phénomène littéraire, ou ce que ces chercheurs allaient appeler « l'après-texte » de Hémon. Et loin en effet de vouer l'auteur de *Maria Chapdelaine* aux gémonies, cette génération de chercheurs universitaires a tenté d'articuler, depuis ce lieu privilégié que représente l'archive, une compréhension différente, plus complexe et nuancée, de l'écrivain et de son œuvre, entreprise critique à laquelle nous devons encore beaucoup aujourd'hui[2].

La Révolution tranquille permet ainsi de donner naissance à une révolution littéraire. C'est « une période d'épanouissement qui reste aujourd'hui encore inégalée en termes de publications de "classiques" quasi instantanés[3]», estime Karine Cellard. Réjean Ducharme, publié chez Gallimard, Marie-Claire Blais, qui remporte le prix Médicis en 1966, ou encore Hubert Aquin, Michel Tremblay, Jacques Ferron : ce sont désormais les écrivains québécois qui franchissent l'Atlantique pour prendre leur place sur le marché du livre français. Ces auteurs tentent aussi d'affranchir la littérature québécoise de la pression du « bon français de France ». Ils font entrer le *joual* en littérature, comme Jacques Renaud dans *Le Cassé* (1962). Le mot *joual* provient de « cheval » prononcé [jwal] comme en français du XVIIe siècle. Le terme *joual* est utilisé au Québec pour désigner globalement les différences ou écarts phonétiques, grammaticaux, syntaxiques et lexicaux (y compris les anglicismes) du français populaire canadien. Les événements

1. Guy Frégault cité par Guy Berthiaume, « Tranquille, la Révolution ? », *À Rayons ouverts*, n° 84, automne 2010, p. 3.
2. Gilles Lapointe, « Post-colonialisme et modernité chez Louis Hémon : Nicole Deschamps et le mythe de *Maria Chapdelaine* », communication au colloque « Louis Hémon : pluriel et exemplaire » à Montréal, 2013 ; publiée dans *Études françaises*, vol. LV, n° 2, 2019, p. 159-174 (la citation est extraite de la p. 162).
3. Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2011, p. 208.

de la Révolution tranquille ont projeté à l'avant-scène la question linguistique au Québec, laquelle cesse d'être seulement une question de langue pour devenir à la fois une question idéologique, démographique, scolaire, économique et politique. Dans les faits, les gouvernements ne sont pas intervenus dans le domaine linguistique, mais toutes les idées d'une politique de la langue sont apparues à ce moment et ont préparé « l'époque des lois linguistiques » qui allait suivre[1]. Comme tout parler populaire, le *joual* est méprisé par les élites bien pensantes :

> Si l'on entend par là un mélange d'anglais et de français largement farci de jurons ou d'expressions ordurières... on ne peut hésiter un instant. Il faut l'empêcher de triompher, car il s'agit alors d'un jargon pour initiés, d'un dialecte tribal quelconque qui ne saurait prétendre véhiculer une réelle culture. C'est un langage plus près de l'animal que de l'homme[2].

Michel Tremblay, dramaturge dont la pièce *Belles-sœurs* est entièrement rédigée en *joual*, est l'un des porte-paroles de ce mouvement linguistique révolutionnaire :

> On n'a plus besoin de défendre le joual, il se défend tout seul. Cela ne sert à rien de se battre ainsi. Laissons les détracteurs pour ce qu'ils sont : des complexés, des snobs ou des colonisés culturels. Laissons-les brailler, leurs chiâlements n'empêcheront pas notre destin de s'accomplir. Le joual en tant que tel se porte à merveille ; il est plus vivace que jamais... Quelqu'un qui a honte du joual, c'est quelqu'un qui a honte de ses origines, de sa race, qui a honte d'être québécois[3].

Le combat nationaliste québécois des années 1960 est, au contraire du nationalisme xénophobe du début du siècle, fondamentalement inclusif. C'est ce qu'exprime la poétesse Michèle Lalonde dans son poème *Speak White* :

> nous sommes un peuple inculte et bègue
> mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue
> parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats
> speak white
> et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse
> que les chants rauques de nos ancêtres
> et le chagrin de Nelligan […]
> speak white
> c'est une langue universelle
> nous sommes nés pour la comprendre
> avec ses mots lacrymogènes
> avec ses mots matraques
> speak white
> tell us again about Freedom and Democracy
> nous savons que liberté est un mot noir
> comme la misère est nègre
> et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger ou de Little Rock[4]

1. Anonyme, « Le joual au Québec », article d'encyclopédie en ligne, Université Laval. Consulté le 18 avril 2019 : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/Quebec-lex-joual.htm.
2. Vincent Prince, « Le français ou le joual ? », *La Presse*, Montréal, 22 septembre 1973, p. A4.
3. Michel Tremblay interviewé par Jean-Claude Trait, « Le joual se défend tout seul », *La Presse*, Montréal, cahier des Arts et des lettres, 16 juin 1973, p. D2.
4. Michèle Lalonde, *Speak white*, 1968. L'injonction « speak white » est une insulte employée au Québec par les anglophones contre les francophones quand ils employaient la langue française.

Le combat des Québécois pour le maintien de leur langue est ici lié à tous les autres combats des opprimés, dans une convergence des luttes sociales, anticolonialistes et antiracistes. Dans ce combat, *Maria Chapdelaine* telle qu'on la comprenait était une relique d'un passé qu'il fallait rejeter :

> On va leur montrer, aux Français, où qu'on se la met, leur petite culture bourgeoise florissante au Père-Lachaise ! On va leur en faire des *colons*, de la *neige*, des *Maria-Chapdelaine* ! Dans dix ans, c'est eux qui vont se mettre à nos genoux pour qu'on les civilise ! Leurs enfants vont apprendre la grammaire joual puis c'est les pièces de Michel Tremblay qui vont les faire flipper à la Comédie-Française ! Ils sont pas dedans, man[1]!

Le cas de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme, « grand romancier de la planque[2]», est symptomatique : *Maria Chapdelaine* y est présentée comme un modèle dépassé mais est néanmoins continuellement inscrite en creux. Nicole et André se retirent volontairement du monde, tels des Samuel Chapdelaine, et en font l'expression de leur souveraineté face à un monde qu'ils méprisent. Le personnage de La Toune fait une référence directe au roman d'Hémon, et joue aussi dans un film intitulé *As-tu fou ou froid ?* Gilles Lapointe explique ainsi cette présence fantomatique :

> Il y a tout lieu d'observer en effet que la réponse ultime de Réjean Ducharme à cette question identitaire irrésolue et sans doute insoluble, *As-tu fou ou froid ?,* se trouve exemplairement inscrite dans cette métaphore noire qui réunit les destins croisés de Maria Chapdelaine et François Paradis, où la neige, la mort et la folie sont, à l'intérieur du champ réduit de cette figure, la métonymie d'un pays figé où rien ne bouge et rien ne doit changer : *L'Hiver de force*[3].

Réjean Ducharme lui-même jouait d'une certaine ambivalence à l'égard du roman d'Hémon. Au journaliste qui lui demanda un jour quelle place il souhaitait prendre dans la littérature, l'écrivain répondit : « J'aimerais être dans le lit de Maria Chapdelaine[4]. » Cette sortie humoristique est à la fois une désacralisation de l'héroïne nationale et un aveu : on ne peut faire sans Maria Chapdelaine.

Le déracinement est aussi l'un des facteurs principaux de la construction de la modernité au Québec, dont le personnage de Samuel Chapdelaine, le père de Maria, est annonciateur. La lecture politique qui a été faite de *Maria Chapdelaine* « ne laisse place à aucune dérive, à aucun surplus de sens comme celui incarné par la figure fuyante du père Chapdelaine qui prend le maquis sans aucune raison extérieure, sans que la situation ne l'y force, sans que personne ne comprenne même le sens de son geste[5]». Enfin, « la haine immotivée [que Samuel Chapdelaine] éprouve à l'égard des

1. Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 181.
2. L'expression est d'Isabelle Daunais. On retrouve la même idée dans le roman *Le Nez qui voque*.
3. Gilles Lapointe, « Post-colonialisme et modernité chez Louis Hémon. Nicole Deschamps et le mythe de Maria Chapdelaine », art. cit., p. 174.
4. *Ibid.*, p. 159.
5. Michel Biron, « L'Héritage de père Chapdelaine », dans *Constructions de la modernité au Québec*, Lanctôt éditeur, actes du colloque international tenu à Montréal en novembre 2003, p. 214. Il est néanmoins établi que cette colonisation des « Pays d'En-haut » était poussée par le clergé québécois, qui préférait que les habitants s'éloignent des paroisses vers le nord plutôt qu'ils émigrent vers le sud. Louis Hémon en a sans doute eu connaissance, au vu de la mystique religieuse qu'il développe autour de la culture de la terre.

voisins, le désir de recommencement qu'il incarne même au prix du bonheur de sa famille, le caractère indiscutable du détachement dont il se réclame, son asocialité viscérale, tout cela n'est pas sans résonance dans la littérature québécoise moderne[1]». Des personnages avec un tel caractère se retrouvent dans les œuvres de Gabrielle Roy (*Alexandre Chenevert,* 1954, *La Montagne secrète*, 1961), André Langevin (*Évadé de la nuit*, 1951), jusqu'au *Dévadé* de Réjean Ducharme (1990). Hubert Aquin, écrivain révolté et engagé par excellence, fait lui-même l'expérience de cette rupture. Ces personnages incarnent une façon à la fois « moderne et nordique d'appartenir au monde : quitter le groupe pour l'entraîner dans le mouvement même du renoncement[2]» :

> Même chez l'écrivain le plus révolutionnaire [Aquin], l'individu ne cherche pas à combattre directement la société par le biais de ses institutions ou de ses figures d'autorité. Il se retire et livre la société à la noirceur de la forêt, une noirceur venue du fond des temps. En d'autres mots, il n'y a pas de conflit possible ici : l'individu préfère se retirer, se sacrifier plutôt que d'engager le combat avec autrui. […] C'est cette absence de conflit qui caractérise la modernité au Québec : l'individu, qu'il soit défricheur comme Samuel Chapdelaine ou écrivain révolutionnaire comme Hubert Aquin, s'y oppose à la société non pas par l'épreuve du combat mais par la violence du détachement[3].

Comme le montre bien André Guyon[4], les personnages d'Hémon sont presque tous des déracinés : à Londres, Mike O'Brady et Patrick Malone sont d'origine irlandaise, Amédée Ripois est Français, et il est en plus un « nomade du cœur[5]». Dans *Maria Chapdelaine*, le déracinement est une tentation, dont le pôle positif est François Paradis et la promesse d'une vie heureuse, et le pôle négatif est l'offre de vivre aux États-Unis, portée par Lorenzo Surprenant. À un déracinement géographique est associé un déracinement social, puisque l'on s'éloigne de sa communauté d'origine. C'est un thème qu'Hémon aborde déjà en évoquant l'existence des Juifs polonais à Londres dans *La Foire aux vérités* ou *L'Enquête*, ainsi que des Asiatiques dans *« Celui qui voit les dieux »*, et il fait lui-même l'expérience de cet exil.

En tentant de se débarrasser de *Maria Chapdelaine*, les écrivains de la Révolution tranquille souhaitaient surtout en finir avec l'idéologie réactionnaire qui l'avait porté aux nues. Le catholicisme est l'une des cibles principales :

> Le catholicisme a brisé le charme et détruit les possibilités de la Nouvelle Arche de l'Alliance : que pouvait-il arriver de bon à un pays qui fait du lac Piécouagami (ce qui signifie lieu d'eau peu profond) le lac Saint-Jean ? Et qui substitue Ville-Marie à Hochelaga ? Ce pays ne peut que se ratatiner comme une peau de chagrin et appeler Saint-Jean-de-Dieu son village, et mêmement son asile. Ce pays

1. *Ibid.*, p. 208-209.
2. *Ibid.*, p. 212.
3. *Ibid.*, p. 218.
4. André Guyon, « Le déracinement dans l'œuvre de Louis Hémon », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 47-62.
5. *Ibid.*, p. 58.

> pourrit comme une vieille tomate, s'écrase tout au fond de son néant. Il ne l'a pas volé[1].

Après le succès de la Révolution tranquille et toutes les avancées sociales et culturelles qu'elle apporta, on relut Louis Hémon :

> Faut-il parler de *Maria Chapdelaine* ? […] Seul un nouveau venu, formé à l'extérieur de notre couvent national, pouvait se permettre de jouer aussi librement avec les mythes courants de l'époque, exprimer à part égale la simple grandeur et l'atroce dénuement. Il m'apparaît d'ailleurs que l'influence de *Maria Chapdelaine* sur le roman canadien français – qu'il aurait, prétend-on, enfermé dans le régionalisme et l'idéalisation terrienne – a été beaucoup exagérée. Le roman de Louis Hémon a surtout fait brailler des polémistes qui ne le comprenaient pas[2].

Tout en relativisant l'impact du roman d'Hémon sur la littérature québécoise et en exprimant sa lassitude à l'égard d'un texte omniprésent, Gilles Marcotte soulève un point essentiel : Hémon n'a pas été compris.

Finalement, Hémon parvient à rentrer dans la modernité puisqu'on requalifie enfin le mythe de *Maria Chapdelaine* pour ce qu'il a été : une création bourgeoise, qui au mieux venait rassurer des lecteurs troublés par le passage du temps, et au pire venait abonder les politiques les plus réactionnaires – nationalisme débridé, soumission à l'Église, refus de l'émancipation féminine, enfermement linguistique. Cette fortune est de nouveau paradoxale : le public et la critique manifestent une forme de désaveu voire de désintérêt pour le roman, mais ses ardents défenseurs sont toujours sur le pied de guerre pour honorer Louis Hémon, pour lequel on frappe une médaille et on édifie un nouveau monument « plus digne de l'auteur et de son œuvre[3]», en 1963, à l'initiative de Victor Tremblay.

En 1986, le sculpteur Ronald Thibert répond à la commande du Musée Louis-Hémon et installe devant le bâtiment son œuvre *Femme et terre* :

1. Victor-Lévy Beaulieu, *Oh Miami Miami Miami*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 312.
2. Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, 1962. Notre édition est celle de la Bibliothèque québécoise, 1994, p. 19.
3. AT, p. 25.

Ci-dessus : Femme et terre*, Ronald Thibert, Péribonka.*
Crédit photographique au Musée Louis-Hémon[1].

La sculpture représente un sexe de femme en aluminium, enfermé entre deux blocs de granit noir. Sur l'autre face, les sillons des lèvres deviennent ceux d'un champ labouré. C'est une allégorie de l'injonction à la maternité présente dans *Maria Chapdelaine*, liée au fantasme de la terre féconde et diffusée par les premiers tenants du mythe. Alors qu'elle passe plutôt inaperçue pendant une année, l'œuvre est surnommée « L'Hymen à Maria » par le journaliste Richard Banford en novembre 1987, dans un article du *Progrès-Dimanche*. Il y voit une œuvre pornographique. Le scandale est lancé. La municipalité de Péribonka s'y engouffre en estimant que l'œuvre est « un affront à la chasteté du personnage et qu'elle ridiculise les habitants[2]». Le Musée Louis-Hémon accepte de recouvrir l'œuvre d'une toile blanche. Une vingtaine de caricatures de l'œuvre sont publiées dans les journaux[3].

L'artiste, décédé en 2016, a souffert de la polémique, car il a perdu des commandes du ministère de la Culture. Il soutient néanmoins son œuvre et son projet : « L'organe sexuel entre deux blocs de granite projetait l'image de la femme emprisonnée dans sa maison qui regarde par la fenêtre. Ça voulait représenter une image de la femme de cette époque, cloîtrée au foyer[4]. » Soutenu également par ses collègues sculpteurs comme Richard Langevin[5], il entame une action en

1. Nous aurions aimé prendre une photographie nous-même lors de notre visite du Musée en avril 2022, mais la sculpture était recouverte de neige !
2. Sylvie Sagnes, « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », *Ethnologie française*, vol. XLIV, n° 4, 2014, p. 594.
3. Ronald Thibert, interviewé par Roger Blackburn, « L'hymen d'aluminium perd son créateur », *Le Quotidien*, Saguenay Lac-Saint-Jean, 13 juillet 2007, p. 19. Le créateur mentionné dans le titre de l'article n'est pas Ronald Thibert, disparu en 2016, mais la société Alcan, productrice de l'aluminium qui a servi de matériau au sculpteur.
4. *Ibid.*
5. Lise Lacasse, « Péribonka vit à l'heure de Maria », *Progrès-Dimanche*, Saguenay Lac-Saint-Jean, 29 novembre 1987, p. 8. L'artiste fustige : « On se croirait revenu au temps de Maria Chapdelaine, alors que les gens faisaient l'amour habillés. »

justice contre le Musée pour atteinte à la propriété intellectuelle. La sculpture est à nouveau dévoilée suite au succès de la procédure. L'histoire ne s'arrête pas là puisqu'en 2004, l'auteur, acteur et metteur en scène Stéphan Allard conçoit *L'Hymen à Maria Chapdelaine*, une pièce de théâtre portant sur la réception de la sculpture de Ronald Thibert. Un personnage profondément choqué rend compte de l'accueil que le public aurait réservé à l'œuvre :

> Ben oui ta marde, ton œuvre, ton art, ton affaire, là. C'est quand même un vagin en aluminium. Quossé que tu pensais en faisant ça, que le monde allait t'applaudir ? Tu peux pas demander à des travailleurs honnêtes, qui se fendent le cul sur la job, de comprendre une affaire de même. Quand on revient chez-nous le soir, on écoute la T.V. nous autres, on lit pas de la poésie[1].

Il est possible de faire, dans la lignée de Ronald Thibert, une lecture féministe de *Maria Chapdelaine*. Peut-on imaginer que la paternité non désirée à laquelle se confronte Hémon l'a rendu plus sensible à la question de la pression sociale et familiale à enfanter, subie par les femmes ? Dans le roman, la seule allusion à la maternité se trouve dans le passage des voix, que Maria entend dire : « nous devrons transmettre à notre tour à de nombreux enfants[2]» l'héritage de nos ancêtres. Ce « nous » désigne l'ensemble des Canadiens-français, femmes et hommes. C'est en dehors du roman que Maria a été considérée comme « l'épouse et la mère » et cantonnée à ce rôle de procréatrice tranquille, comme la femme québécoise était cantonnée au foyer. Au Québec, « ne dit-on pas d'une jeune fille soumise qu'elle est une vraie Maria Chapdelaine[3]? »

Dans le reste de son œuvre, Hémon montre d'autres mécanismes d'oppression qui s'exercent sur les femmes. Il décrit par exemple ce qu'aujourd'hui nous appelons la culture du viol, et qui fait que Winifred suit Ripois dans sa chambre car elle est persuadée d'être obligée de lui céder, bien qu'elle ne soit pas contrainte physiquement. C'est ce qui arrive aussi à Wynnie dans *Colin-Maillard,* qui se soumet aux désirs de son patron pour garder son travail. Dans *Monsieur Ripois*, Hémon décrit le quotidien des prostituées avec une certaine justesse. Ferron estime même qu'il écrit là une œuvre d'inspiration courtoise :

> Vous ai-je dit l'intérêt que j'attache à *Monsieur Ripois* ? C'est un des livres importants écrits à la gloire des dames où l'homme (Monsieur Ripois) n'a qu'un rôle : leur servir de pavois. Même les plus humbles sont relevées par lui[4].

Les femmes séduites par Ripois possèdent en effet les différentes qualités dont lui-même est totalement dépourvu : Winifred la candeur, Mabel la confiance, Marcelle l'empathie, Ella le don de

1. Stéphane Allard, *L'Hymen à Maria Chapdelaine*, 2004. Revue de presse : « C'est une curieuse pièce, une pièce drôle et piquante sur fond de dépression socio-économique, de collision entre l'art et les susceptibilités locales et de népotisme folklorique. […] Au sens du trait truculent, il y a un peu de Pagnol dans la plume de Stéphan Allard, en plus sombre, en plus déprimant. » Jean Saint-Hilaire, « De beaux remous au théâtre », *Le Soleil*, 14 décembre 2004, p. B2.
2. MC, p. 198.
3. *Louis Hémon, Maria Chapdelaine*, guide du professeur par Patricia Chouinard et Jean-Louis Lessard, sous la direction de Vital Gadbois et Nicole Simard, Mont-Royal, Bibliothèque La Lignée, 2005, p. 7.
4. Lettre de Jacques Ferron à Jean Marcel, 3 avril 1967, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Jacques Ferron, MSS 424/S4.

soi et Aurora l'intelligence. Par contraste, elles paraissent grandies et Ripois toujours plus médiocre. Dans *« Celui qui voit les dieux »*, Hémon raconte la vie de Taoufa, immigrée à Londres depuis une île du Pacifique : elle avait été mariée de force à un homme violent par un religieux. Le prosélyte Father Flanaghan l'accable quand elle lui avoue avoir quitté cet homme pour un autre qu'elle aime.

Pour autant, la mise en scène de ces oppressions était-elle un parti pris de l'écrivain ou le simple résultat de ses observations ? Il ne faut pas faire de Louis Hémon le champion de la cause des femmes. Dans sa correspondance, il moque ironiquement les suffragettes :

> Il n'y a que les « Suffragettes » qui mettent une note de gaîté dans un monde autrement terne. Aussi je voudrais être femme, pour faire de la lutte gréco-romaine avec les gros policemen, agiter des petites bannières, et embêter les ministres. Quand on a le vote on s'en moque pas mal. Je n'en parle d'ailleurs que par intuition, n'ayant jamais été électeur[1].

Les termes employés (« agiter », « petites bannières », « embêter ») révèlent sa dérision face au combat des futures électrices. Son œuvre elle-même n'est pas exempte de préjugés sexistes. Citons seulement cet extrait de *Monsieur Ripois*, où le présent générique appuie l'intervention du narrateur :

> [Ripois] ne se rendait pas compte que peu d'hommes savent recevoir d'une femme avec grâce. Au vrai, dès que l'une trouve sur son chemin un de ceux-là, elle s'attache à lui avec avidité, parce qu'il complète sa vie à elle, et qu'en lui donnant, elle se venge de sa vénalité[2].

Une lecture féministe de l'œuvre de Louis Hémon ne manque pas d'intérêt, mais révèle une fois de plus que la nuance doit être le maître-mot lorsque l'on se penche sur la figure fuyante de Louis Hémon.

À la lecture des textes londoniens, il paraît néanmoins évident qu'Hémon n'était pas l'écrivain antimoderne que la première réception de *Maria Chapdelaine* a adulé. Hémon était bien davantage passionné par les nouvelles technologies telles que l'automobile ou l'aviation que par les travaux agricoles. Les dernières découvertes scientifiques l'intéressent aussi. En 2013, au colloque *Louis Hémon : pluriel et exemplaire ?* à Montréal, Yann Mortelette montre qu'Hémon a intégré dans son œuvre les travaux de Charles Darwin. Le naturaliste publie *L'Origine des espèces* en 1859 et dont les théories auront une grande influence sur certains écrivains de la fin du XIXe siècle, tels que les poètes Edwin Morgan et George Meredith, ou le romancier Thomas Hardy. C'est certainement son séjour en Angleterre qui révèle plus précisément à Hémon les travaux du scientifique, car la France était alors l'un des seuls pays européens à résister à la théorie de l'évolution :

> Les études savantes contemporaines ont cherché à expliquer [le refus de la théorie de l'évolution en France] par le poids d'une double tradition naturaliste de

1. Lettre à sa mère, 30 janvier 1908, OC, t. III, p. 113.
2. MR, p. 148.

> résistance à la révolution transformiste (les arguments anti-transformistes de Cuvier d'une part ; l'anti-uniformitarisme et l'anti-gradualisme de la plupart des géologues et paléontologues français, d'autre part) ainsi qu'à la prégnance des convictions religieuses profondément enracinées au sein de l'approche téléologique partagée par la majorité des biologistes, qui entraveront longtemps la diffusion exacte des idées scientifiques de Darwin dans l'univers intellectuel français. La plupart des travaux sur la réception du darwinisme en France s'accordent pour dire que le darwinisme ne fut pas introduit en France avant la synthèse néo-darwinienne des années 1930, voire avant 1945[1].

Hémon, qui écrit entre 1904 et 1913, manifeste ainsi une grande avance sur ses compatriotes.

Le premier texte dans lequel on trouve une trace du darwinisme est la nouvelle *Jérôme*, parue dans *Le Vélo* le 26 octobre 1904. Le berger de Brie qui donne son nom à la nouvelle – un prénom d'homme plutôt que de chien – a presque plus d'importance que le secrétaire du préfet, qui n'est nommé que plus tard. Le chien rappelle au jeune homme d'où il vient, au sens large, et il le sauve d'une vie contraignante : « L'animal devient le modèle de l'homme. C'est l'évolution des espèces en sens inverse[2].» De manière générale, les animaux sont présentés d'une façon positive chez Hémon et la part animale de l'homme est encouragée, car elle est vue comme une source de force, d'instinct et d'équilibre.

Dans la nouvelle *Le Mépris des bêtes I,* publiée dans *Force* le 20 février 1910, Hémon met en scène un greyhound, un whippet et un bull-dog se promenant en forêt avec leur maître. Ici, l'homme est muet et ce sont les animaux qui échangent entre eux. Pour Hémon comme pour Darwin, « il n'y a pas de différence de nature entre l'homme et l'animal, mais seulement une différence de degré[3]». Hémon admire d'abord la machine à courir qu'est le whippet Boadicea (du nom d'une reine britto-romaine du Ier siècle, symbole de courage) :

> À travers le sentier de terre battue, sur les bas-côtés de mousse et de fougère, autour des troncs d'arbres, au-dessus des branches tombées qu'elle franchissait dans sa foulée, s'enroula le labyrinthe de sa course. L'orgueil d'un pedigree illustre, aboutissant à ce mécanisme de vitesse qu'étaient son échine raide et mince, sa poitrine sèche, étroite, profonde, les jarrets courts, osseux et grêles que faisaient mouvoir les longues cuisses aux muscles surtrempés ; l'instinct d'une créature née pour courir, et qui court ; – la griserie de l'espace – toutes ces choses se révélèrent en déboulés de trente mètres, droits comme une flèche, que terminaient un crochet exaspéré ; en voltes, pirouettes et tête-à-queue surprenants ; en évolutions de virtuose du mouvement, tracées à des allures vertigineuses, où les membres grêles, tressés de métal, tordaient l'ossature légère ; en cercles qui allaient s'agrandissant, confondant la vue, ne laissant plus que l'impression d'une forme rudimentaire, d'une cellule unique, affolée de vitesse, ivre de son propre élan, reliée à la terre par quatre filaments ténus qui ne se posaient que pour prendre un contact fugitif avec le

1. Article « Darwinisme » du TLF, repris et mis à jour en 2009 par Nadine Steinfeld pour le CNRTL, https://www.cnrtl.fr/etymologie/darwinisme.
2. Yann Mortelette, « Louis Hémon et le darwinisme », communication au colloque *Louis Hémon, pluriel et exemplaire ?*, Montréal, 2013 ; article recueilli dans le *Bulletin de la société archéologique du Finistère*, printemps 2020.
3. *Ibid.*

> sol et pousser plus vite encore en avant le petit corps, trépidant, le cou tendu vers l'insaisissable, le museau pointu qui trouait l'air[1]…

Hémon décrit ensuite avec ironie l'incompréhension des chiens face au manque de sélection naturelle et artificielle chez les humains maintenant civilisés :

> Et cet animal-homme que vous voyez là, non seulement on l'a laissé vivre, pauvre infirme ; mais encore, autant que je puis le comprendre, on le considère comme quelqu'un de très important ! […] C'est incompréhensible ! Je me demande quelquefois – il baissa la voix et devint solennel – s'il n'y a pas quelque chose de détraqué dans leur système, aux hommes ! Tout semble se faire pêle-mêle, n'importe comment, sans raison et sans ordre. Ils se couplent au petit bonheur, les beaux modèles avec les laids, à l'aveuglette, parfois à cause seulement de la couleur des yeux ou de l'arrangement d'une chevelure, ou même pour moins que cela : simplement parce que leurs chenils se ressemblent et que leurs écuelles sont du même métal[2]!

La critique sociale se dissimule sous l'humour : Hémon fait référence aux mariages de convenances, où la catégorie sociale devient critère d'union. Il utilise la technique du regard décalé pour faire ressortir, grâce au point de vue animal, les bizarreries de la civilisation. L'opinion du chien est extrême et Hémon, comme nous le montrerons plus tard, ne pensait pas qu'il fallait appliquer les principes de la sélection naturelle à la société.

Hémon consacre *Le Mépris des bêtes II* aux animaux marins. Mrouz le Crabe et Phil le Congre, dotés de prénoms et de majuscules respectueuses, observent les humains sur la plage. Séparés de la nature par un ensemble d'artifices incompréhensibles pour les animaux, les humains sont ridiculisés dans leurs tentatives de nage :

> Ils sortent de leur carapace, ils s'avancent dans l'eau jusqu'à mi-corps, et une fois là ils paraissent avoir oublié ce qu'ils venaient y faire… Ils font du bruit et ils agitent l'eau… Ils s'y plongent aux trois quarts – jamais en entier – et ils se redressent aussitôt avec de grands cris[3].

Les deux animaux sont bientôt rejoints par Aâm, une algue vénérable qui leur raconte l'histoire de l'évolution des humains :

> Qui croirait qu'ils sont, eux aussi, sortis de la mer ? Ils sont sortis de la mer un jour – ils n'étaient pas alors comme ils sont maintenant, bien sûr ! – mais ils en sont sortis un jour, et pendant longtemps ils ont été comme Mrouz le Crabe, à moitié de la terre et à moitié de l'eau. Maintenant ils ne sont plus que de la terre ; mais il reste quelque chose en eux qui se souvient, et qui les fait revenir vers l'eau quelquefois[4].

Hémon, bon nageur lui-même, décrit plus loin un homme s'essayant au *crawl*, et ses tentatives sont de nouveau moquées par les animaux, qui reconnaissent pourtant dans ses efforts quelque chose de touchant. Phil le Congre conclut : « En voilà un qui se souvient d'autrefois[5]! »

---

1. Louis Hémon, « Le Mépris des bêtes I », dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 438, 439.
2. Louis Hémon, *Le Mépris des bêtes I*, dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 437, 438.
3. *Ibid.*, p. 442.
4. *Ibid.*, p. 443.
5. *Ibid.*, p. 444.

Dans *Le Sauvetage*, Hémon met en scène un certain M. Ripois, qui jette son fils à l'eau dans le but de lui apprendre à nager. L'enfant coule évidemment, et Ripois manque se noyer en sautant à son tour à la mer pour le sauver. Hémon montre, à travers ce personnage ridiculisé, le recul nécessaire à l'appréhension des théories scientifiques qui ne peuvent s'appliquer de manière aussi absolue aux êtres humains. Mais Hémon évoque aussi un retour à une forme de simplicité :

> C'est… comment donc… machin… un Anglais, qui a dit qu'il fallait avant tout être un bon animal. […] Nous ne sommes que des animaux, Mademoiselle ; supérieurs si vous voulez, mais des animaux ; et la plupart de nos maux viennent de ce que nous l'avons oublié[1].

Darwin lui-même – ou plutôt sa photographie – apparaît dans *Colin-Maillard,* rédigé par Hémon entre 1908 et 1909. Mike O'Brady visite le petit musée de la bibliothèque de Whitechapel Road, et il aborde la collection avec toute son ironie :

> Au centre des vitrines la photographie d'un vieillard chauve occupait évidemment une place d'honneur ; au-dessous une pancarte calligraphiée avec art expliquait en termes savants qu'il avait été illustre en son temps. Mike lut la pancarte sans comprendre et examina la photographie de nouveau.
>
> « Darwin », « ...Évolution... » On l'avait mis entre les insectes et les reptiles… Peut-être n'était-il pas comme tout le monde[2]!

Mike instaure dès l'abord une distance avec les idées de Darwin, le « vieillard chauve ». Il n'a pas de respect inné pour le jargon et les hommes illustres. Peu après, un homme tente d'expliquer les idées de Darwin à Mike. Il n'est guère mis en valeur :

> C'était un homme gras et rouge, au nez remarquablement court ; il avait l'air agressif et narquois. Toutes les deux minutes il enfonçait les mains dans les poches de son pantalon, bombait le ventre, baissait la tête et, reposant son menton gras sur sa poitrine, plissait le front et grimaçait d'une façon expressive ; tantôt il semblait tenter de voir ses propres sourcils, tantôt il avait simplement l'air d'un homme qui discute avec un penseur moins profond que lui-même et se prépare à le confondre malicieusement[3].

Mike est influençable. Si la théorie de l'évolution lui avait été exposée par une femme, telle Hannah Hydleman, dont le père le pousse vers le socialisme, ou Audrey Gordon-Ingram qui l'attire vers le christianisme, nous pouvons imaginer que son histoire aurait été différente. Mais, rebuté par celui qui tente de la lui expliquer, il ne comprend pas la théorie de Darwin :

> Il commençait à comprendre que les animaux des vitrines n'avaient pas été rangés au hasard ; une méthode quelconque avait dû présider à leur classification. Certaines vitrines semblaient se fondre l'une dans l'autre ; entre des espèces extraordinairement différentes intervenait parfois un type étrange, probablement disparu, ou qui peut-être se trouvait encore quelque part au-delà des mers… Il recula de trois pas pour embrasser toute la collection du regard, et à deux reprises différentes crut entrevoir quelque chose, une idée qui courait d'un bout à l'autre de la salle, une explication prodigieuse, une chaîne… Mais ce ne fut qu'un éclair de

1. Louis Hémon, *Le Sauvetage*, OC, t. II, p. 216. Préoriginale : 24 août 1910, *L'Auto*, p. 1.
2. CM, p. 157.
3. CM, p. 157.

> phare, une courte lumière qui s'éteignit aussitôt et le laissa de nouveau, rêveur et perplexe, en face d'un ordre des choses incompréhensible, imposant et embrouillé[1].

De plus, Mike O'Brady est dans sa phase religieuse, et condamne inconsciemment Darwin : « Ceux qui blasphémaient le nom du Seigneur et niaient son ouvrage vivaient dans la prospérité et érigeaient des musées pour propager leurs doctrines impies[2]. » S'il avait rencontré la théorie de l'évolution pendant sa période socialiste, le terreau aurait été meilleur pour son implantation. D'instinct, il aurait pu mieux la comprendre, d'autant qu'elle fait écho à sa personnalité. Mike est nostalgique de l'état de nature, où aucune culture ou religion n'aurait érigé de barrière. Chez Hannah Hydleman, il admire « l'équilibre animal du corps sain », et il s'imagine avec elle « à l'aube de l'espèce » :

> Mike songeait, et sa songerie était peuplée d'images qui étaient à moitié des idées, et à moitié des instincts vieux comme le monde : si cette femme et lui s'étaient rencontrés en d'autres temps, bien avant la naissance des villes, avant qu'on n'eût obscurci la joie des forces humaines en leur donnant des vêtements futiles de lois, de religions et de pudeurs, il l'aurait prise dans ses bras sans rien dire, et sans rien dire elle aurait refermé ses bras sur lui, parce qu'ils étaient tous deux jeunes et affamés de vie, et que rien ne les séparait[3].

Le chiasme « il l'aurait prise dans ses bras sans rien dire, et sans rien dire elle aurait refermé ses bras sur lui » renforce l'impression de perfection. C'est là une référence à la sélection sexuelle de Darwin, abordée dans *La Filiation de l'homme* (1871) : les êtres doués et sains se choisissent entre eux d'instinct pour faire perdurer une espèce toujours plus forte. Mais la sélection sexuelle est ici bridée par les divisions arbitraires de classe et de religion. Elle crée une forte frustration sexuelle qui, pour Mike, se transformera en violence.

Dans *Battling Malone, pugiliste*, écrit entre 1909 et 1910, Hémon présente un personnage parfaitement adapté à son rude milieu, mais qui va péricliter dans un autre. Son enfance est l'illustration du « *struggle for life* » et de la sélection naturelle :

> Quand il eut un peu grandi et qu'il lui devint facile de gagner çà et là quelques shillings et de manger à sa faim, sa croissance fut celle d'une plante de mai, et quelques mois firent de lui un adolescent à la poitrine profonde, qui montrait dans chacune de ses attitudes et dans chacun de ses mouvements l'équilibre incomparable des êtres sauvages que la sélection naturelle a laissés survivre parce qu'ils étaient les mieux faits pour le combat et la vie[4]. […]
>
> Il semblait un être physiquement à part, aussi redoutable pour eux que l'est un loup pour des chiens sur qui aucune sélection n'a agi et qui ont dégénéré dans le servage[5]. […]
>
> Il s'en dégageait surtout une extraordinaire vitalité, un aspect de violence joyeuse qui faisait comprendre, sans doute possible, qu'en combattant il remplissait

1. CM, p. 159.
2. CM, p. 166.
3. CM, p. 69.
4. BM, p. 43.
5. BM, p. 45.

> sa fonction naturelle, et que combattre était pour lui à la fois une vocation et une volupté[1].

La nostalgie de l'état de nature, relevée dans plusieurs textes, « invite à se demander si Hémon considère le processus de civilisation comme une conséquence de la sélection naturelle ou comme un obstacle à celle-ci, bref s'il opte pour Darwin ou pour Spencer[2]». Le darwinisme social, ou spencerisme, est développé par le philosophe anglais Herbert Spencer, qui applique les thèses Darwin à la sociologie. Il postule que la lutte pour la vie et l'élimination des plus faibles est l'état naturel des relations sociales. Politiquement, les guerres de conquête, la colonisation et les inégalités sociales trouvent leur justification dans cette théorie. C'était une idée que Darwin lui-même réprouve, et il s'y oppose dans *La Filiation de l'homme* en 1871, où il avance que la sociabilité et l'empathie sont les produits de l'évolution.

Patrick Malone et Mike O'Brady sortent d'abord gagnants du « *struggle for life* », car ils sont forts et combatifs, mais Hémon prend ses distances avec eux en soulignant leur manque de clairvoyance : « Si le narrateur de *Battling Malone* estime que le héros se fait du monde et de la vie " une conception incroyablement simple ", c'est qu'il pense que la réalité est plus compliquée[3]. » Et comment accorder un quelconque crédit aux pulsions violentes de Mike O'Brady, quand il est constamment décrit comme aveuglé et perdu ? La métaphore du titre du roman, *Colin-Maillard,* donne le ton dès le départ. De plus, cette violence, bien qu'il la justifie par la volonté de rétablir une forme de justice, dérive souvent de ses frustrations affectives et sexuelles. Comme celui de Patrick Malone, l'échec de Mike O'Brady s'explique par son isolement. L'individualisme de Mike O'Brady l'éloigne de toute communauté. Patrick Malone a tout simplement eu le malheur de chercher de l'affection auprès d'une personne qui n'en avait pas à donner. Ce manque d'amour est la source de sa défaite contre le boxeur français Jean Serrurier, constamment poussé à se dépasser par les clameurs d'encouragements du public français, tandis que les représentants de la froide Britannia se taisent, et n'attendent même pas leur champion vaincu à la sortie de la salle. Hémon pense donc, contrairement à Herbert Spencer, qu'il existe « des instincts sociaux, comme l'amour et la sympathie, qui corrigent les effets néfastes de la sélection naturelle, orientent l'humanité vers la civilisation et conduisent les sociétés à adopter des mesures anti-éliminatoires[4]». Dans *Monsieur Ripois,* l'anti-héros Amédée met en pratique le spencerisme, en profitant des femmes plus faibles que lui, parasitant leurs vies et dilapidant leurs ressources. Cela fonctionne un temps, mais Ripois se heurte à l'amour, un instinct social plus fort que lui, qui va dévaster sa pauvre conception de l'existence. Enfin éveillé à son âme

1. BM, p. 51.
2. Yann Mortelette, « Louis Hémon et le darwinisme », art. cit.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

et libéré de son cté bassement primitif – on peut en tout cas l'espérer – Amédée Ripois dépasse le darwinisme social.

Les théories de Darwin ont ainsi influencé Hémon à plusieurs égards. Il admire certes la force et la capacité d'adaptation, mais ne donne pas cette combinaison gagnante dans ses récits, car elle n'est pas accompagnée d'instincts sociaux réalisés. L'écrivain manifeste ainsi une double modernité : non seulement il intègre dans ses récits les enseignements d'un scientifique majeur encore méprisé en France à l'époque o il écrit, mais il évite de tomber dans l'éloge de la force sans mesure. Dans *Maria Chapdelaine*, il montre au contraire une communauté soudée par les liens familiaux et la solidarité, ce qui sauve les personnages de l'isolement fatal à Mike, Patrick et Amédée.

La lecture de l'œuvre éclipsée permet à plusieurs générations de critiques et de chercheurs de révéler un autre Louis Hémon, moderne et conscient des problématiques sociales qui hantent le début du XXe siècle. Grâce à ces textes, on peut également redécouvrir *Maria Chapdelaine* et cesser de l'interpréter sous un angle exclusivement régionaliste ou nationaliste. Paradoxalement, l'œuvre que le succès du *Récit du Canada français* a rendue invisible est celle qui donne les clés déterminantes de sa nouvelle lecture. Ceux qui n'avaient pas lu *Colin-Maillard*, *Battling Malone, pugiliste* et *Monsieur Ripois et la Némésis* ne pouvaient guère imaginer que la distance entre Hémon et ses personnages est constamment à réévaluer. C'est l'un des traits caractéristiques de son écriture, à la fois source de l'incompréhension première et d'une complexité toujours fertile.

De l'humour à l'ironie

Lorsqu'elle publie la correspondance de Louis Hémon en 1968, Nicole Deschamps est consciente du paradoxe de l'ouvrage. La correspondance personnelle d'un auteur est assez souvent un lieu de réflexions littéraires. Ici, il faut lire entre les lignes : « Il est évident que les textes que nous venons de citer [les lettres d'Hémon à son père] n'expliquent pas tout le romancier. Je crois cependant certain qu'ils révèlent un homme[1]. » À l'occasion de cette parution, le poète québécois Gaston Miron écrit un court mais élogieux article :

> Disons tout de suite le parfait travail de Mlle Nicole Deschamps, professeur à l'Université de Montréal, à qui nous devons cette correspondance inédite, et qui l'a établie, annotée et fait précéder d'une éclairante introduction. De ces lettres, l'auteur de *Maria Chapdelaine* ressort sous un jour différent de sa légende. Un

1. Nicole Deschamps, « Louis Hémon à son père », dans *Études françaises*, vol. 3, n° 1, 1967, p. 60.

> homme secret certes, discret plutôt, car il est question beaucoup plus de quotidienneté que de grandes confidences. Cependant, ici et là, et entre les lignes, l'homme transparaît. Son indifférence à l'endroit de la classe bourgeoise dont il est issu, son affection bourrue pour les siens, son humour qui fait mouche à tout coup, le poids de son amour londonien, son allure de survenant, certaines descriptions, certaines remarques, notamment à notre sujet dans les lettres couvrant la période de son séjour au Québec, tout cela intéresse vivement, et souvent réjouit[1].

« Son humour qui fait mouche à tout coup » : en effet, ce qui frappe d'abord dans la correspondance personnelle de Louis Hémon, c'est qu'il était drôle. Cet humour est le révélateur de plusieurs aspects de sa personnalité. Il acte la rupture primordiale avec ses parents, cibles privilégiées de ses railleries. Hémon écrit à propos de ses articles sportifs dans *Le Vélo* :

> Je m'émerveille sincèrement que vous vous amusiez à les lire, étant donné que ce doit être à peu près, pour vous, comme si j'écrivais en annamite[2].

Hémon ne fait ici pas seulement allusion à la complète ignorance des choses sportives de ses parents, mais aussi au fait qu'écrire sur le sport, pour eux, devait relever de la fantaisie. De la même manière, alors que son père allait recevoir une décoration honorifique, il se moque : « Ça fait très bien sur les cartes de visite, évidemment[3]. » L'opposition entre le système de valeurs des parents et celui du fils est très nette. L'humour est un mécanisme de défense pour le jeune Hémon qui cherche à s'affirmer, notamment face à son père :

> Tu me souhaites dans ta lettre un tas d'horribles événements, comme de changer de caractère, ou de mûrir, ou de me transformer moralement, et autres aventures. J'imagine que ce doit être très pénible quand on a passé 19 ans à s'habituer à un caractère, d'en changer brusquement pour un autre qu'on ne connaît pas, au moment où l'on commençait à se faire au premier[4].

L'humour d'Hémon se met également au service de sa pudeur et de la protection de sa vie privée. Sa mère est constamment inquiète pour son petit dernier, son « Lili ». Sa santé et ses fréquentations sont au cœur de ses préoccupations. Son fils tente de désamorcer ses angoisses par des plaisanteries, ou à l'inverse joue la provocation :

> Tu me dis : « Il paraît que vous avez la peste, en Angleterre ». Je me suis regardé la langue dans la glace avec attention, mais ça ne m'a rien appris parce que j'ignore totalement quels sont les symptômes de la peste. J'avais bien des taches un peu inquiétantes sur la figure ce matin ; mais elles ont disparu quand j'ai fait ma toilette[5].
>
> Je te suis très reconnaissant des dispositions généreuses que tu montres, mais la somme de 200 f suffit amplement à payer tous mes frais, pertes de jeu, diamants pour actrices et orgies variées[6].

1. Gaston Miron, « Les livres à lire. *Lettres à sa famille*, Louis Hémon », *Le Magazine Maclean*, octobre 1968, p. 10.
2. Lettre à sa mère, non datée [1903], OC, t. III, p. 47.
3. Lettre à sa mère, 3 février 1906, OC, t. III, p. 76.
4. Lettre à son père, juillet 1899, OC, t. III, p. 3.
5. Lettre à sa mère, non datée [1903], OC, t. III, p. 48.
6. Lettre à sa mère, 28 mars 1903, OC, t. III, p. 46.

Son humour, enfin, est parfois gratuit et il se complaît dans un bon mot (« Tout continue à aller pour le mieux dans le meilleur des monde-(réals) possible. Ah ! Ha[1]! »), une expression grossière (« J'ai passé une partie de la journée d'aujourd'hui à me matriculer, et l'autre à culotter ma pipe ! Oh ! le vilain dégoûtant[2]! ») ou amusante (« Que Dieu patafiole leur système monétaire[3]»), ce qui devait aussi faire le bonheur de ceux qui recevaient ses lettres. S'il est avare de confidences, il tente de se rattraper en laissant au moins un bon souvenir.

Ses articles sportifs ne manquent pas non plus d'humour. On retrouve son esprit moqueur dans *Marches d'armée*, où Hémon se remémore son service militaire (« On s'efforce de tuer le temps et d'oublier le sac en répétant avec obstination, sur un air connu, que "la route est belle", ce qui est, en Beauce, un hideux mensonge[4]») ou dans *Anglomanie* où il singe les récriminations des bons bourgeois contre les sports anglais (« Gustave, je ne te comprends pas. Voyons ! Est-ce que j'ai jamais joué au "foutboule", moi ? Non ! Eh bien ! Est-ce que ça m'a empêché de me faire un nom dans le commerce des pois de senteur[5]? »).

Quand Hémon quitte la correspondance ou l'article d'opinion écrit en son nom pour la fiction, son humour se transforme en ironie. Les réfractaires au progrès sont la cible de la nouvelle *Le Messager*, où le respectable Mr. Algernon Ashford écrit une épître contre l'aviation :

> Il pourrait se souvenir d'avoir envoyé au *Morning Post* – il y a une vingtaine d'années – une protestation du même genre contre les premiers « vélocipèdes », ces « machines indécentes et grotesques » ; et voici dix ans à peine qu'il envoyait au *Daily Telegraph* une autre protestation contre les automobiles. Il se sert de taxis automobiles plusieurs fois par semaine, maintenant, et il projette de donner une bicyclette à sa fille Betty pour son quatorzième anniversaire ; mais que la même accoutumance puisse jamais se produire pour l'aviation – l'idée est ridicule[6]!

Cette image d'un Louis Hémon amusant et léger n'arrive que très tardivement sous la plume de la critique, parce que les œuvres que l'on publia en premier ne sont pas objectivement des textes drôles[7]. Il apparaît pourtant que l'humour, dans les articles d'opinion, et l'ironie, dans la fiction, sont des composantes essentielles de son œuvre.

L'ironie d'Hémon a d'abord une source française : amateur de Saint-Simon, il est également influencé par son père, qui dans ses cours et ses textes n'hésite pas à employer l'ironie. Lecteur assidu de Guy de Maupassant, Hémon fait des souvent références et des clins d'œil à son œuvre.

1. Lettre à sa mère, 20 avril 1913, OC, t. III, p. 177.
2. Lettre à sa mère, fin décembre 1901, OC, t. III, p. 26.
3. Lettre à sa mère, 2 décembre 1905, OC, t. III, p. 71. Le système monétaire en question est celui de l'Angleterre.
4. Louis Hémon, *Marches d'armées*, OC, t. II, p. 66. Préoriginale : 25 juin 1904, *Le Vélo*, p. 1.
5. Louis Hémon, *Anglomanie*, OC, t. II, p. 127-128. Préoriginale : 4 février 1905, *Le Journal de l'automobile*, p. 1.
6. Louis Hémon, *Le Messager*, OC, t. II, p. 249-251.
7. *Maria Chapdelaine* comporte néanmoins des pages drôlatiques après la scène d'ouverture, quand Maria et Samuel vont dîner chez Azalma Larouche. Son frère Nazaire est de la partie, et s'amuse à demander des choses à sa sœur de manière détournée, comme « Avez-vous cuit ? » pour obtenir du pain. Il confie à Maria : « Je lui conte ça par paraboles, c'est plus poli. » MC, p. 11.

Maupassant était, lui aussi, amateur de cette « distance faite d'ambivalence, d'ironie et d'empathie entre ses lecteurs urbains et la culture de la campagne[1]». Difficiles à plus d'un titre, ses années à Londres ont forcé Hémon à être plus mesuré dans ses jugements et l'ont initié à une ironie « à l'anglaise », caractérisée par son autodérision. Les nouvelles qui parlent de champions ratés, d'athlètes médiocres et de défaites cuisantes utilisent abondamment ce procédé, où rire de soi-même devient la marque de la maturité, mais aussi de la tolérance face aux manquements des autres :

> Le club qui a l'honneur de me compter parmi ses membres comprend des marcheurs et des coureurs. Quand on me demande à quelle catégorie j'appartiens, j'hésite un peu. Car si je me vois généralement obligé, lorsque j'accompagne les marcheurs, de courir pour les suivre, par contre, quand je sors avec un peloton de coureurs, je finis toujours par me rendre compte, au bout de deux ou trois milles, que la course est en somme un allure anormale, dépourvue de dignité et qui enlève tout charme au paysage ; et je termine le parcours loin derrière tout le monde, seul – comme il sied à un penseur – dédaigneux des quolibets dont m'accablent les petits garçons des villages[2].

Chez Hémon, l'ironie est ainsi une manière d'être au monde, qui se rapproche de l'étymologie grecque *eirôn*, « celui qui interroge, demande, se demande ». Hémon interroge constamment le monde qui l'entoure : sa posture d'écrivain en exil, à Londres puis au Canada, lui permet d'endosser un rôle de moraliste, utilisant à son avantage les décalages entre sa société d'origine et celle qu'il observe. Les genres littéraires qu'il choisit – la chronique, la nouvelle et le court roman – lui permettent d'aborder une grande variété de comportements et de situations. Sa posture diffère également. Parfois, il est le journaliste – profession dont il souligne avec humour l'aptitude à modeler la réalité :

> Les journalistes sont, chacun le sait, des gens généralement peu dignes de foi, et lorsqu'ils prétendent rapporter les faits, gestes et paroles de personnages authentiques, l'on peut être sûr que ce n'est là qu'un subterfuge littéraire, et que ces personnages sont simplement des créations de leur esprit ingénieux[3].

Parfois, il est un narrateur à la Maupassant ou à la Kipling, et s'amuse au passage à égratigner le modèle du récit-cadre :

> Pour cette histoire, et celles qui suivront – peut-être –, j'aurais dû forger le cadre traditionnel chez aux raconteurs : mise en scène d'un après-dîner entre hommes, kummel et cigares, et le médecin-aliéniste jeune mais déjà célèbre, l'avocat à la mode, l'artiste et l'explorateur échangeant à bout portant, sans effort, les plus ingénieux récits.
>
> Je ne m'en sens pas le courage, et je les reproduirai simplement telles qu'elles me furent racontées par C. B. Sherrington, précédemment citoyen de Denver, Colorado, États-Unis d'Amérique et maintenant libéré, de par son propre choix, de tout fardeau de nationalité[4].

1. BP, p. 120.
2. Louis Hémon, *Le Cross anglais*, OC, t. II, p. 203.
3. Louis Hémon, *Couffion pérore…*, OC, t. II, p. 221. Préoriginale : 8 octobre 1910, *L'Auto*, p. 1.
4. Louis Hémon, *La Bataille du cuivre*, OC, t. II, p. 155. Préoriginale : 1er juillet 1905, *Le Journal de l'automobile*, p. 1.

Parfois enfin, il est un narrateur pratiquement absent du texte, ou du moins plus difficile à déceler. En variant l'énonciation, Hémon entretient la polyphonie de son œuvre :

Récits à la première personne du singulier	Je = Hémon journaliste	*À propos d'un combat ; Angleterre contre Irlande ; Anglomanie ; Driving ; La Nuit sur la route et sur l'eau ; La Rivière ; Le Combat ; Le Cross anglais ; Le Muscle et le sport ; Le Sport de la marche I ; Le Sport et l'argent ; Le Sport et la race ; Les Canotiers ; Les Hommes du bois ; Les Raquetteurs ; Marches d'armée ; Mon Gymnase ; Oxford-Cambridge ; Pour Gringalet ; Sportsmen et athlètes ; Une course dans la neige*
	Je = fictionnel	*600-chevaux. Récit des temps probables.*
	Je = ?	*Histoire d'un athlète médiocre ; L'Homme nu ; La Bataille du cuivre ; La Défaite ; La Peur ; Le Clown ; Le Combat sur la grève ; Le Fusil à cartouche ; Le Record ; Le Tam-tam*
Récits à la première personne du pluriel		*Couffion pérore… ; Le Cirque ; Le Courage pour tous*
Récits à la troisième personne du singulier		*« Celui-qui-voit-les-dieux » ; Fin d'idylle ; Fraternité ; Jérôme ; L'Éducation de M. Plume I* à *IV ; L'Enquête ; L'Indigne ; L'Inébranlable ; La Balance ; La Belle que voilà… ; La Chrysalide ; La Conquête ; La Destinée de Miss Winthorp-Smith ; La Foire aux vérités ; La Route ; La Vieille ; Le « Trial » ; Le Ballon ; Le Dernier soir ; Le Français ; Le Mépris des bêtes I* et *II ; Le Sauvetage ; Le sport de la marche II ; Lizzie Blakeston ; Père inconnu*

Cette énonciation très diversifiée invite à se demander à chaque lecture : que pense Hémon de ce qu'il a écrit là ? L'écrivain qui doute et qui refuse la certitude force son lecteur à faire de même. Estimer qu'Hémon écrit ce qu'il pense quand il dit « je » est donc fort périlleux.

Quant aux romans, leur énonciation se caractérise par un usage fréquent du discours indirect libre, qui « inscrit la polyphonie au cœur du récit[1]». Hémon cherche la bonne distance pour parler de son sujet. Il désire être un écrivain « transparent » à la manière de Flaubert ou de Zola, utilise l'ironie pour « porter des jugements sans intervenir directement[2]». Entre les voix des personnages et du narrateur, la sienne ne se fixe jamais longtemps au même endroit. Si l'on considère « l'ironie comme une superposition de discours qui s'opposent et dont un seul, implicite, est véritablement pris en charge par l'énonciateur[3]», il est parfois ardu de déterminer quel discours est celui de l'auteur. La phrase de l'écrivain australien Robert Dessaix à propos de Gide nous paraît aussi bien

1. Florence Mercier-Leca, *L'Ironie,* Paris, Hachette, coll. Ancrages, 2003, p. 94.
2. *Ibid.*, p. 92.
3. Danielle Forget, « L'Ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, n°33, 2001, p. 43.

convenir à Hémon : « Au moment où vous pensez saisir son essence, son double apparaît derrière vous, avec son sourire ironique, et vous ne le tenez plus[1]. »

Le 12 janvier 1909, la nouvelle *La Foire aux vérités* est primée et publiée par *Le Journal*. Elle est le premier texte d'Hémon qui paraît avec le pseudonyme de « Wilful Missing », que l'on peut traduire « échec volontaire ». Est-ce une façon de dissimuler cette nouvelle à sa famille, toujours à la recherche de sa signature dans les revues ? Une autre traduction possible est « absent volontaire » : est-ce une référence à l'exil forcé des populations juives dont il est question dans le texte, à ceux du capitaine Dreyfus et d'Émile Zola ? Toujours est-il que le ton de la nouvelle est d'emblée plus sombre. Elle entame, avec *La Conquête* publiée quelques mois plus tôt, un nouveau cycle qui rompt avec les précédents textes, toujours centrés sur le sport. D'autres écrits de cette même période, comme *L'Indigne* ou *Le Tam-Tam*[2], témoignent de cette évolution. Plus ou moins loin des rings, le lecteur est transporté pour la première fois dans l'East End, quartier pauvre de Londres où s'abîment ceux qu'Hémon appelle « les submergés ».

La Foire aux vérités commence au fond d'une « cour étroite » composée de « maisons basses aux façades moisies[3]». Un escalier descend dans la boutique misérable d'un cordonnier. Il est juif, mais le mot n'est pas employé. Son origine est suggérée par des indices visibles comme la « ligne de caractères hébreux[4]» sur la pancarte de la boutique, ou bien « la vieille lévite râpée[5]» qui pend au porte-manteau. Ensuite, le narrateur se place du point de vue des pauvres de l'East End qui errent dans les rues en enviant « cette autre portion de l'humanité qui avait mangé et qui savait où dormir[6]» :

> S'il pouvait y avoir des degrés dans leur malveillance jalouse, les mieux haïs devaient être ces gens, dont les noms si peu britanniques s'inscrivaient aux devantures des magasins […] certains besogneux encore, d'autres déjà cossus, mais presque tous bien vêtus, gras et prolifiques, amis de l'ordre et respectueux des lois[7].

Le cordonnier Gudelsky fait partie des besogneux, et rien chez lui n'évoque la richesse tant convoitée. Il ne prévoit même pas de l'atteindre : pour lui, « le futur n'était pas parmi les choses qui comptent[8]». Il travaille sans relâche du matin au soir sur son ouvrage, et il veille sur sa fille Leah. Elle est grasse, mais n'évoque pas la prospérité : elle est malade et agonise d'une « langueur » mystérieuse. Des miettes de sucreries sont son seul plaisir :

---

1. Robert Dessaix, *Arabesques*, Sydney, Picador (Pan Macmillan), 2008, p. 4.
2. Ces deux nouvelles ont néanmoins été publiées beaucoup plus tardivement, de manière posthume, respectivement en 1979 et 1980. Hémon les a écrites en 1905, mais n'a pas réussi à les publier. Il a écrit la même note dans le coin des deux tapuscrits : « 1905 Bon à rien ».
3. Louis Hémon, *La Foire aux vérités*, OC, tome I, p. 89.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 90.
6. *Ibid.*, p. 92.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 93.

> Leah suçait ses bonbons sans rien dire, comblant de sa masse déjà presque insensible le grand fauteuil de cuir, semblant toujours prêter l'oreille, attendre d'un moment à l'autre, en mâchonnant, l'appel qui devait venir[1].

En fait d'appel, c'est une missionnaire qui descend un jour dans la boutique : « Je viens à vous de la part de Christ, qui est mort pour nous[2]», répète-t-elle deux fois avant que Gudelsky, avec « un sourire faible de vieil homme plein d'expérience », ne lui réponde enfin : « Vous êtes sûre que vous ne vous êtes pas trompée de rue ? Nous sommes tous des hérétiques par ici[3]. » C'est quand Hémon décrit la missionnaire que son ironie commence à percer :

> De l'évangéliste se dégageait un appel qui ne se laissait pas étouffer, une sorte d'alléluia de silence ; une foi sans bornes luisait dans ses yeux clairs, revêtait de dignité confiante ses traits encore enfantins. Elle se savait chargée d'un message irrésistible, porteuse du philtre qui guérit tous les maux, et semblait attendre d'un moment à l'autre un miracle certain. Le respect de sa mission la tenait droite et presque immobile de peur qu'un geste sans beauté ne vînt déparer son divin fardeau[4].

L'accumulation des hyperboles révèle l'intention de l'auteur. L'écart entre l'immense pauvreté de Gudelsky et la naïveté des paroles de l'évangéliste est mis en valeur. Le cordonnier lui confie alors qu'il a déjà cru en plusieurs vérités, et qu'elles se sont révélées fausses. La révolution populaire[5] ou l'émancipation par le travail l'ont toutes deux conduit à passer sa vieillesse dans ce sous-sol insalubre, à user ses yeux sur des souliers sans espoir d'une vie meilleure :

> Ma première vérité est morte en un soir, au milieu des cris et du sang versé, et l'autre s'est usée lentement parce que les choses que j'attendais mettaient trop longtemps à venir. J'ai travaillé, et travaillé, et attendu, et chaque matin quand je m'installais à mon ouvrage, elle était un peu plus loin de moi, et chaque fois moins certaine et moins claire.
>
> À présent je suis vieux, et je n'attends plus rien, rien que ce qui doit forcément venir[6].

Après ce récit émouvant d'une vie entière remplie d'espoirs déçus, on aurait pu s'attendre à une marque d'humanité de la part de la missionnaire. Il n'en est rien, car Louis Hémon poursuit sa démonstration ironique :

> L'évangéliste écarquillait ses yeux pâles sur un monde obscur et compliqué. Elle savait qu'elle avait raison sans doute possible ; mais elle sentait aussi qu'il était des choses qu'elle ne pouvait expliquer ni comprendre. Elle secoua la tête et dit simplement :
>
> - Il n'y a de vérité qu'en Christ !
>
> Et après cela, elle ne trouva plus rien à dire[7].

1. *Ibid.*, p. 91.
2. *Ibid.*, p. 93.
3. *Ibid.,* p. 94.
4. *Ibid.*, p. 94-95.
5. Probablement la révolte polonaise de 1863, réprimée dans le sang par l'armée.
6. *Ibid.*, p. 98-99.
7. *Ibid.*, p. 99.

« Ironiser, c'est révéler [des] modes de raisonnement en même temps que les conséquences auxquelles ils conduisent[1]», estime Danielle Forget. Mettre ainsi en scène l'absurde est une dénonciation efficace puisque c'est au lecteur de faire un travail. L'art de l'écrivain consiste ici en un montage qui met côte à côte le récit terrible d'une vie difficile et l'inutilité totale de la solution proposée par les missionnaires. Un retour au titre, après la lecture, permet d'en saisir toute la dimension ironique : le terme « foire » se pare d'une connotation péjorative, et la missionnaire devient une sorte de « montreuse de vérité », qui se ridiculise toute seule.

Hémon aborde ce même thème dans la nouvelle *« Celui qui voit les dieux »*, publiée à titre posthume dans le recueil *La Belle que voilà* (1923). Des évangélistes sont alertés par les confidences de Taoufa, une jeune femme venue se faire soigner dans leur dispensaire : après avoir été convertie au catholicisme sur l'île paradisiaque d'où elle est originaire, « entre les Samoa et les Marquises », elle a abandonné les pratiques religieuses à Londres, incapable de concevoir que « le Dieu de là-bas fût bien le Dieu qu'il fallait ici[2]». Mais surtout, elle a quitté son mari légitime et vit maintenant avec un autre homme qu'elle appelle son époux, ainsi qu'avec un vieillard mystérieux nommé Celui-qui-voit-les-dieux. C'est lui qui a encouragé Taoufa à quitter son mari violent. L'évangéliste Father Flanagan, furieux, décide d'aller le voir le soir même, quel que soit le choc qu'il pourrait provoquer. La vanité de Father Flanagan est montrée dans tout son ridicule. Sa bonté n'est qu'une façade qui lui sert à attirer des miséreux en quête de soins. Il est sourd aux malheurs de Taoufa, car il est emprisonné dans la conception selon laquelle briser un mariage consacré par un prêtre est le plus grand des péchés. Sa tentative de sauvetage est aussi inutile qu'inefficace. Affirmant qu'il « vaut mieux mourir d'avoir vu la vérité que de vivre dans l'erreur », il se rend chez Taoufa. Il agite son crucifix sous les yeux du vieil homme, mais il est arrêté dans son mouvement car il réalise que « Celui qui voit les dieux » est aveugle.

Cette ironie latente n'a pas toujours été perçue par la critique. Allan McAndrew, par exemple, estime qu'Hémon « a certainement dépeint le personnage de la jeune évangéliste avec beaucoup de respect[3]» et qu'il « a su éviter de nous montrer Father Flanagan sous des traits qui pourraient blesser[4]». Ses analyses littéraires sont souvent brimées par sa volonté de ne pas heurter la famille Hémon et d'établir une image respectable de l'écrivain. Le doute n'est plus permis quand Hémon prend la plume en son propre nom pour railler les protestations des « fanatiques religieux », comme ici au sujet d'un match de boxe :

> Ces excellentes gens assument perpétuellement le devoir de régénérer et de sauver malgré eux leurs contemporains ; et ce sauvetage ne peut naturellement être

1. Danielle Forget, « L'Ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », art. cit. , p. 52.
2. Louis Hémon, *« Celui qui voit les dieux »*, OC, tome II, p. 27.
3. MA, p. 158.
4. *Ibid.*, p. 153.

> accompli qu'en enlevant aux dits contemporains toute liberté d'agir à leur guise pour leur imposer les diverses conceptions et règles de vie qui leur assureront, toujours malgré eux, la vertu et le bonheur[1].

« Excellentes gens », « naturellement » : l'ironie s'exprime par l'usage de l'hyperbole et de l'antiphrase, et la répétition de « malgré eux » achève de ridiculiser la cible. Là, c'est clair même pour McAndrew, qui ne peut néanmoins s'empêcher de corriger : « [Hémon] semble ne pas s'être rendu compte que l'Armée du Salut, par exemple, est une institution de haute valeur spirituelle, morale et sociale[2]. »

Dans *Colin-Maillard*, le narrateur et plusieurs personnages font tour à tour démonstration de leur ironie. Le lecteur est ainsi constamment invité à redéfinir sa manière de lire. Le héros, Mike O'Brady, est à la fois soutenu et moqué par son créateur, qui révèle ses failles. « L'ironie d'Hémon est plutôt fraternelle certes, mais néanmoins distanciatrice ; ce n'est pas que Mike ne comprend rien, il ne comprend pas autre chose que ce que la littérature populaire lui permet [de] reconnaître[3]» : Mike pense que la révolution sociale se déroulera comme un feuilleton plein de rebondissements extraordinaires. « C'était comme dans les drames[4]» : à la fin le héros (lui-même) emmènera sur son épaule la jeune fille sauvée des malfaisants. Quand Mike se rappelle cette journée, il conclut lui-même : « Tout un roman[5]! » Le vieux boutiquier Hydleman initie Mike au socialisme sans parvenir à lui ôter ses illusions. Hydleman passe la société au crible de ses critiques, et la voix d'Hémon perce dans la sienne :

> Le bon prolétaire passe à la caisse le samedi, touche ses vingt-cinq shillings et revient en courant les remettre à sa ménagère. Elle en place une bonne partie à la Caisse d'épargne et, avec ce qui reste, elle se fait un jeu de payer le loyer, d'acheter le charbon, le pain, la viande, le thé, les légumes, les vêtements et les souliers pour cinq personnes. Elle s'en fait un jeu parce que naturellement le bon prolétaire est convenablement humble, et n'aspire pas aux mets, aux vêtements, aux plaisirs réservés à ceux qu'une Providence intelligente place au-dessus de lui. Le bon prolétaire et sa femme bouclent leur budget et font des économies parce qu'ils sont soigneux et serrés, qu'ils surveillent impitoyablement les fournisseurs, et que chaque fois qu'ils dépensent un penny, ils s'arrangent pour en obtenir toute la valeur, ou même un peu plus. Ils sont pleins de respect pour les choses établies, pour la constitution, la Chambre des Lords, les portiques à colonnes et les gens plus riches qu'eux[6].

La répétition du « bon prolétaire » révèle l'ironie. Le passage repose sur de nombreuses antiphrases, comme les adverbes « naturellement » et « convenablement » ou les expressions « se fait un jeu ». Hydleman raille aussi les gouvernants, car « la Chambre des Lords » est immédiatement suivie des

1. Louis Hémon, *À propos d'un combat*, OC, tome II, p. 254. Pré-originale : 26 septembre 1911, *L'Auto*, p. 4.
2. MA, p. 181.
3. BP, p. 143.
4. CM, p. 31.
5. CM, p. 51.
6. CM, p. 67.

« portiques à colonnes » : par syllepse, les représentants de l'autorité sont réduits au bâtiment qui les accueille. Hydleman poursuit ainsi sa diatribe :

> Le dimanche, ils font leur toilette avec soin et s'en vont à l'église, où on leur prêche une religion qui leur recommande de retirer leurs économies de la Caisse d'épargne et de les distribuer en aumônes ; d'aimer leurs fournisseurs comme eux-mêmes et d'adorer la vertu en haillons. Sur quoi j'imagine que le bon prolétaire se prend la tête entre ses mains et cherche vainement à comprendre. Il se donne bien du mal pour rien : il lui suffirait de retenir cette maxime, que ceux qui ont le moins d'argent sont ceux qui ont le plus de devoirs, et qu'ils n'ont qu'un droit, celui d'aider à maintenir les choses comme elles sont[1].

La parodie se fait plus précise : on reconnaît l'Évangile et l'expression consacrée « aime ton prochain comme toi-même ». Le lecteur sait, à cause de son engagement socialiste, qu'Hydleman ne pense pas ce qu'il dit, et la conclusion du passage invite de toute manière à remettre en question tout ce qui a précédé. C'est une illustration de la « servitude volontaire » de La Boétie, qui aide le système à se maintenir en place. Hémon expose la contre-vérité réaliste de cette vie fantasmée du parfait petit prolétaire quand il décrit l'enfance de Patrick Malone :

> Sa mère restée veuve de bonne heure, avait épousé en secondes noces un charretier ivrogne qui la battait copieusement, elle et les enfants de son premier mari. Cela n'avait pas grand inconvénient en ce qui la concernait, car en robuste commère aux poings massifs qu'elle était, elle s'entendait fort bien à se défendre […]. Les meilleures semaines étaient celles où le chiffre de sa paye permettait à leur ennemi de ne quitter le public-house voisin qu'ivre mort et par conséquent incapable de leur nuire.
>
> Cela durait du samedi soir au lundi toutes les semaines. Quarante-huit heures de beuveries et de coups […]. Le mardi matin, il ne restait plus que juste assez d'argent pour acheter du pain, un peu de margarine et une once ou deux de poussière de thé[2].

Les personnages aussi font usage de l'ironie, et cela permet à Hémon de mettre en valeur le fossé entre Patrick Malone et les aristocrates qu'il fréquente. Hémon porte un jugement sur son personnage de boxeur, qui se fait « du monde et de la vie une conception incroyablement simple[3]» : l'usage de l'adverbe montre bien que, selon l'auteur, Patrick est trop naïf. Contrairement à lui, ses nouveaux camarades savent manier le langage et user de toutes ses nuances. Hémon utilise des comparaisons fréquentes entre les gestes du sportif et l'utilisation des mots : « Sir Wilfrid Harum K. C., une des gloires du barreau anglais et un fervent du pugilat, expliquait [cela] au banquier Rubinstein, avec des gestes secs et nets comme des arguments[4]. » On comprend très vite que Patrick Malone, lui, ne maîtrise que l'aspect physique. « [Patrick] eut maintes occasions d'éprouver la suffisance des seuls arguments dont il sut se servir[5]» : la périphrase désigne évidemment ses poings.

1. CM, p. 67-68.
2. BM, p. 39-40.
3. BM, p. 43.
4. BM, p. 15.
5. BM, p. 45.

Quand Patrick monte pour la première fois dans la limousine de Lord Westmount, celui-ci demande :

> – Vous étiez déjà allé en auto, Pat ?
> – Oh oui ! répondit-il ; mais après un intervalle de quelques secondes, il ajouta avec honnêteté : C'est-à-dire… en autobus. Mais ce n'est pas la même chose.
> Lord Westmount rit avec bonne humeur. Assurément entre les autobus qui longent Whitechapel Road et Commercial Road, et sa limousine de douze cents livres sterling, il y avait une légère différence[1].

En pensée, Westmount reprend avec ironie l'euphémisme naïf de Patrick « ce n'est pas la même chose » avec « il y avait une légère différence », en y ajoutant l'antithèse formée par la mention des rues pauvres de l'East End et celle du prix de son véhicule. Un peu plus tard, c'est la sœur de Westmount qui fait usage de l'ironie :

> – Et votre mari ? interrogea Lord Westmount. Il est toujours… ?
> – Toujours sur la côte d'Azur ; mais oui. Je le sais parce qu'il a gagné un prix de tir aux pigeons la semaine dernière et que j'ai vu son nom dans les journaux. Autrement j'ignorerais toujours sa résidence actuelle. Nos rapports sont à peu près aussi serrés et aussi suivis que ceux que j'entretiens avec vous : c'est tout dire !
> Elle rit de nouveau, d'un rire moqueur mais harmonieux. Puis la conversation glissa sur des sujets d'actualité, la chasse, le golf, les faits et gestes d'amis communs, la saison mondaine qui approchait et qui s'annonçait brillante. C'était de l'hébreu pour Pat, tout cela, ce dont ils parlaient et même les mots qu'ils employaient pour en parler[2].

Pourtant, Patrick est à l'aise car il se sent protégé par Westmount dans cet univers inconnu et raffiné. Mais s'il maîtrise son corps à la perfection, son manque d'aisance langagière l'empêche de saisir ce que pense réellement lady Hailsham et de voir qu'elle l'utilise comme faire-valoir.

Au début de *Battling Malone*, Hémon raille les opposants au socialisme, en la personne du Major, habitué du *National Sporting Club*, « un gros homme au visage apoplectique[3]» qui s'empiffre de steak noyé d'un « ketchup spécial dont il avait rapporté la recette du Bengale[4]». Ses exclamations émaillent le chapitre avec un comique de répétition : « Le vieux pays s'en va aux chiens, Monsieur ! Avec toutes leurs fariboles nouvelles, et leur socialisme, ils ont tout démoli[5]», puis « Je vous dis que ce sont les socialistes, moi, Monsieur ! La ruine de notre vieille aristocratie, de nos traditions, de tout, c'est leur ouvrage, n'est-ce pas[6]? » et « Entre chacune des bouchées de viande presque crue qu'il avalait vinrent quelques lamentations enrouées : -… s'en va aux chiens, Monsieur !… Les socialistes… Et les végétariens[7]! », et encore « En tout cas que ce soit de l'initiative privée ! mugit le major. Pas d'intervention de l'État ; pas de socialisme[8]! », et enfin

1. BM, p. 75.
2. BM, p. 82.
3. BM, p. 13.
4. BM, p. 14.
5. BM, p. 13.
6. BM, p. 14.
7. BM, p. 15.
8. BM, p. 17.

« Trop tard ! soupira le major. Le vieux pays s'en va au diable. Ces socialistes[1]… » Cette scène amusante, très cinématographique dans sa construction, ouvre le roman et ridiculise d'emblée certains de ceux qui vont graviter autour de Patrick Malone.

Monsieur Ripois et la Némésis est construit sur une ironie de situation, le paradigme de « l'arroseur arrosé ». Amédée, qui croyait pouvoir profiter éternellement des femmes par des relations à sens unique d'où il sortirait toujours gagnant, tombe véritablement amoureux d'Ella et finit perdant de l'histoire, seul et ridiculisé – même si Ella, en mourant, a perdu plus que lui. Cette ironie, résidant avant tout dans les faits, n'est pas incompatible avec l'ironie verbale puisqu'elle repose sur les mêmes ressorts de renversement, de contraste et d'inversion[2]. Cette ironie du sort est construite par Hémon, qui substitue à la figure de l'écrivain démiurge celle de la Némésis venant réclamer son dû.

Comme Patrick, Ella est un personnage entier et naïf qui ne voit pas les pièges tendus sur son chemin :

> – Et, demanda encore [Ella], vous n'aviez jamais aimé comme cela ?
> – Jamais ! répondit M. Ripois avec un sourire léger.
> Elle ne vit aucune ironie dans ce sourire et lui pressa doucement la main[3].

La narration appuie régulièrement la duplicité de Ripois en mettant ironiquement en valeur le décalage entre la beauté naïve des sentiments d'Ella et les pensées de son amant :

> Elle le regardait, les yeux tout grands, comme si elle voyait en lui tout ce qu'elle avait attendu et désiré : le beau prince de ses rêves de petite fille, le galant romanesque et tendre de sa puberté, chevaleresque, pur, le cœur plein d'un amour féerique, immortel.
> M. Ripois la regardait aussi, puis relevait les yeux vers les taillis qui les entouraient et les sentiers où passaient des ombres. Il songeait :
> « Rien à faire ici ! Il faudra que je l'emmène ailleurs ! »
> Et encore :
> « Je crois qu'elle ne fera pas d'histoires[4]! »

Cette duplicité ironique est inscrite dans le personnage de Ripois car il se tient à distance du monde dont il observe et questionne le fonctionnement, mais aussi à distance de lui-même : il se regarde et analyse le nouveau développement de son âme. En mettant en scène l'anti-héros Ripois, Hémon refuse « au spectateur et au lecteur l'identification avec l'objet représenté » et « l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome[5]» : Hémon oblige le lecteur à se questionner sur les rouages de la société, sur l'éveil de la conscience du personnage, sur ses propres vicissitudes. Par un jeu de poupées russes, le

1. BM, p. 18.
2. Florence Mercier-Leca, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 89.
3. MR, p. 206.
4. MR, p. 196.
5. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 166-167.

lecteur voit Ripois se voir lui-même, pour finir par découvrir que la plus minuscule des figurines est encore son propre portrait.

L'ironie permet aussi à Hémon de faire passer un discours méta-littéraire où se ressent l'influence de Flaubert. Mike O'Brady est une victime indirecte de la culture de masse, qui ne lui apprend à penser que dans des schémas convenus ne s'appliquant aucunement à sa réalité sociale. Patrick Malone, lui aussi, se croit arrivé dans l'un de ces « feuilletons des journaux du soir[1]». Hémon se moque du romanesque, depuis *Le Record* (« Il faudrait être romancier pour délayer en cinquante pages l'histoire d'amour de ce pauvre garçon[2]») jusqu'à *Monsieur Ripois et la Némésis* (« C'est d'avoir lu tant de livres, songeait M. Ripois, qui lui fait raconter des choses comme ça[3]»). Hémon en profite aussi pour égratigner les auteurs en vogue, comme Paul Bourget :

> [Dans la bibliothèque de son bureau], les volumes de M. Paul Bourget montreront aux élégantes jeunes filles et jeunes femmes et Hampstead et Saint-John's Wood que l'on se propose de leur enseigner ici le véritable français de luxe, le français des salons et des théâtres[4].

Prise seule, la pique ne paraît peut-être pas évidente. Il faut se rappeler que Ripois est un cuistre moqué par Hémon, et que si le personnage met « en évidence un volume de Paul Bourget, comme preuve irréfutable de sa compétence[5]», c'est parce que l'écrivain, à travers les hyperboles, se rit de son contemporain. Son intérêt pour les langages populaires montre qu'au contraire, Hémon méprise la normativité du « français de luxe ». À travers ces attaques, ce sont finalement deux conceptions qui s'affrontent : d'un côté ceux qui vivent de la littérature (les auteurs à succès, Amédée Ripois, le père de l'écrivain) et ceux qui la vivent.

L'utilisation de l'ironie est le signe chez Hémon de la recherche de la bonne distance, celle qui lui permettrait d'écrire sur son sujet, et de lui témoigner sa sympathie comme de le critiquer. Il cultive cette ambiguïté dans les quelques textes qu'il fait paraître depuis Montréal, dans des journaux canadiens ou français. Ces textes – articles d'opinion et chroniques de voyage – sont pleins de contradictions car à cette période et dans ce contexte, Hémon peinait à trouver sa posture d'écrivain. Entre ses préjugés à l'égard des Québécois et son regard original de voyageur, entre la condescendance et l'identification, entre la tentation de plaire à un public et celle de se moquer de lui… Hémon explique dans sa correspondance avoir du mal à « placer » ses articles à ce moment-là, et il est probable qu'il avait aussi du mal à les écrire.

1. BM, p. 83.
2. Louis Hémon, *Le Record*, OC, t. II, p. 35.
3. MR, p. 193.
4. MR, p. 180.
5. MR, p. 210.

Il lui faudra aller au Lac-Saint-Jean pour qu'il parvienne à nouveau à une mise au point, à la bonne distance. Il le fait avec une subtilité qui déroute encore, probablement parce qu'il trouve à Péribonka un sujet avec lequel il est parfaitement en harmonie. L'ardeur au travail des paysans le renvoie à la discipline sportive, le calme de l'environnement le pousse à la méditation. Comme lui, les habitants évitent les grands mots. C'est aussi pour cela que son art de la suggestion atteint son apogée dans *Maria Chapdelaine.* Nous en étudierons les détails en troisième partie[1].

Puisqu'elle est prégnante dans toute l'œuvre de Louis Hémon, l'ironie doit constituer un programme de lecture pour *Maria Chapdelaine*. Mais on a publié les textes de l'écrivain en commençant par son premier roman. Rien n'obligeait les premiers lecteurs de *Maria Chapdelaine* à déterminer la posture du narrateur, rien ne leur prouvait qu'il était péremptoire d'affirmer : « Hémon pense ceci donc Hémon écrit cela ». Dans la France bouleversée de 1921, l'attente du lecteur pour un roman ironisant sur l'efficacité de la prière était insuffisante. Hémon n'a pas été compris. L'ironie n'est pas automatiquement associée à Louis Hémon, et ses biographes prennent à cet égard de régulières précautions. Dans l'une de ses lettres, Hémon évoque la manifestation du 1er mai 1906 qui fut réprimée par l'armée :

> J'imagine que les massacres du 1er mai se seront passés sans vous ; j'ai vu avec émotion que mon vieux 102 était venu de Chartres pour assommer les Parisiens, et j'ai déploré de n'avoir pas eu les mêmes amusements à l'époque où j'en faisais encore partie[2].

Dans son édition de la correspondance en 1968, Nicole Deschamps ajoute une note pour assurer le lecteur que non, Hémon ne voulait pas aller « assommer » des ouvriers et qu'il était évidemment ironique. Aurélien Boivin reprend la précision telle quelle dans les *Œuvres complètes*. Geneviève Chovrelat-Péchoux s'en amuse :

> C'est dire à quel point le malentendu perdure sur Louis Hémon ! Et comme N[icole] Deschamps et A[urélien] Boivin, j'éprouve, moi aussi, le besoin de souligner l'ironie pour les nombreux lecteurs qui ne connaissent pas les œuvres de Louis Hémon et qui pourraient croire à un premier degré[3].

*

1. Voir partie III, chapitre 3, p. 548-571.
2. Lettre à sa mère, 1er mai 1906, OC, t. III, p. 83.
3. CP, p. 69.

L'image de Louis Hémon a évolué dans les esprits depuis les années 1920, et le portrait de l'écrivain « catholicisant », du « Breton solitaire et mélancolique », du « veuf éploré », a pris des couleurs nouvelles. La publication de sa correspondance personnelle, sous le titre *Lettres à sa famille* par Nicole Deschamps en 1968, a été le point de départ d'une nouvelle vague de lectures de Louis Hémon. La correspondance de Louis Hémon met en effet au jour de profondes lacunes dans les biographies d'Allan McAndrew ou d'Audrey Freeman-Campbell, qui n'avaient pas eu accès à ces lettres. Nous pouvons imaginer la pression probable que la famille Hémon maintenait sur les chercheurs biographes de Louis Hémon : il fallait sans doute, en échange de la communication d'informations, maintenir la version hagiographique. L'un des documents précieux qui avait été, jusqu'ici, tenu au silence, est la lettre que Louis Hémon adresse à son père le 19 mai 1913. Elle est essentielle pour comprendre l'écrivain et son œuvre avec plus de justesse. La fracture avec le père et ses valeurs, la volonté de tracer un chemin nouveau, la douleur de l'incompréhension qui règne, la difficulté à véritablement passer à un âge adulte indépendant… Tout y est écrit par Hémon. Nicole Deschamps publie et analyse cette lettre en premier, avant d'éditer l'entièreté de la correspondance[1].

La parution de cette correspondance est saluée par la critique et par les amateurs de Louis Hémon, même si certains émettent des réserves. Si Hubert Aquin[2] est ravi de la publication de la correspondance personnelle d'Hémon, Michel Gaulin se demande quelle est la vraie valeur de ces lettres. Selon lui, elles n'ont pas de valeur métalittéraire, car on n'y trouve presque aucune allusion au travail d'écrivain d'Hémon. Elles n'apportent rien non plus du point de vue biographique, car Hémon se livre si peu que les lettres semblent n'être que des « demandes répétées d'argent » et des « cabrioles tout juste destinées à éluder les vraies questions ». Selon Michel Gaulin, publier ces lettres, « c'est peut-être faire preuve d'un amour un peu excessif de notre patrimoine littéraire[3]».

Ces lettres, gardées jalousement par Marie Hémon, sont libérées par son décès le 13 février 1964. Lydia Louis-Hémon devient la seule et dernière médiatrice entre Louis Hémon et la critique. Elle fait un travail considérable en triant ses papiers et en les mettant à la disposition des chercheurs, jusqu'aux dons qu'elle fera au Musée Louis-Hémon et à l'Université de Montréal. Elle annote abondamment les articles et ouvrages sur son père, donnant des précisions et des références. Elle souhaite rétablir une image plus juste de l'écrivain, et autorise Nicole Deschamps à faire l'édition de sa correspondance. À l'occasion de ce travail, les deux femmes deviendront proches, mais seront plus tard éloignées par la publication du *Mythe de Maria Chapdelaine*. Car la fille

1. Nicole Deschamps, « Hémon à son père », *Études françaises*, vol. III, n° 1, février 1967, p. 53-60.
2. « Le livre de Nicole Deschamps constitue une véritable révélation : le lecteur y découvre un Louis Hémon dont il n'avait aucune idée, un Louis Hémon fort simple, sympathique, parfois attendrissant. » (Hubert Aquin, « Notes de lecture », *Liberté*, vol. 10, n° 2, 1968, p. 69.)
3. Michel Gaulin, recensement de *Lettres à sa famille*, *Études littéraires*, vol. 1, n° 2, 1968, p. 311.

d'Hémon, qui change son nom en « Louis-Hémon » dans les années 1970, est volontaire pour lever le secret sur certains détails mais refuse de céder sur d'autres. Dans les articles qu'elle annote, elle barre systématiquement l'adjectif « instable » lorsqu'il est apposé à son père, et commente :

> Non ! Ce qui était stable en lui c'est la volonté *parfaitement réfléchie* de « vivre et connaître » ce sur quoi il voulait écrire, et donc de trouver différentes façons de s'assurer « le pain quotidien » pour réussir à vivre et écrire comme il en avait la vocation[1].

L'absence de mariage avec Lydia O'Kelly ou encore les circonstances troubles de sa mort sont d'autres points sur lesquels Lydia Louis-Hémon a du mal à accepter des hypothèses divergentes – elle sera notamment très critique envers Jacques Ferron qui avancera l'idée du suicide. Lydia Louis-Hémon n'est pas non plus d'accord avec les conclusions que la majeure partie de la critique tire de « la lettre au père », à savoir que Félix Hémon, homme autoritaire et presque réactionnaire, serait la raison du départ de Louis Hémon :

> J'attache une grande importance à cet article de M. Robert Guy Scully, si remarquable en quantités de points. C'est un des meilleurs que je connaisse sur Louis Hémon et « Maria Chapdelaine ».
>
> Il me fournit aussi l'occasion de m'insurger *de toutes mes forces* contre les idées fausses qui ont pris naissance, étrangement, sur l'atmosphère de la famille Hémon. On a *inversé* les causes et responsabilités qui ont poussé Louis Hémon à partir. N'eussent-elles pas même existé qu'il serait parti, par vocation d'écrivain qui voulait « vivre » ce qu'il décrivait.
>
> Je ne veux pas en dire davantage pour ne pas accabler non plus la mémoire d'une mère et d'une sœur qui ont eu aussi de grands mérites et ont beaucoup souffert, tout en faisant souffrir inconsciemment. Mais je ne puis laisser perpétuer du père une image si fausse[2].

Dans son article, Robert-Guy Scully écrit ainsi : « Autant son père paraît l'avoir repoussé vers l'étranger, autant ces deux femmes l'attiraient chez lui » ; en marge, Lydia Louis-Hémon commente : « Non ! C'est exactement *l'inverse*[3]! » La fille de l'écrivain émet même l'hypothèse que cette fameuse lettre où Félix Hémon blâme sévèrement son fils fut en fait dictée par sa mère, Louise Hémon[4].

Dans les années 1940, le journaliste québécois Alfred Ayotte commence à compiler des informations et des documents variés sur Louis Hémon. Il fouille les fonds d'archives et mène des entretiens avec plusieurs dizaines de personnes ayant côtoyé l'écrivain de près ou de loin : « J'ai

---

1. Note en marge du communiqué de presse de l'Université de Montréal annonçant la publication des *Lettres à sa famille*, signée et datée du 6 janvier 1980. Fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351/S4. Lydia Louis-Hémon met peut-être « le pain quotidien » entre guillemets en référence au roman de son ami Henry Poulaille, publié en 1931.
2. Note signée et datée du 7 janvier 1980, attachée à l'article de Robert-Guy Scully, « Le vrai visage de Maria Chapdelaine », *Forces*, Québec, n° 37, automne 1976, p. 12-21. Fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351/S4.
3. Note en marge de Robert-Guy Scully, « Le vrai visage de Maria Chapdelaine », art. cit., p. 16. Fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351/S4.
4. Lydia Louis-Hémon dans Renée Rowan, « Lydia Louis-Hémon se raconte », *Le Devoir*, 9 août 1980, p. 1 et 11.

posé la question : *Avez-vous connu Louis Hémon ?* à tellement de gens, tellement qu'elle était devenue machinale sur mes lèvres. Je n'ai voulu oublier personne si possible. J'ai pris un plaisir presque coupable à dialoguer avec tous ceux chez qui il semblait vraisemblable qu'ils l'aient connu[1]. » Le 18 mai 1964, alors que son ouvrage est presque terminé et qu'il a obtenu une bourse de recherche pour poursuivre son enquête en Angleterre et en France, Alfred Ayotte meurt dans un accident de voiture. L'historien Victor Tremblay, spécialiste du Lac-Saint-Jean, reprend le flambeau de son compatriote. Leur étude conjointe paraît en 1974 sous le titre *L'Aventure Louis Hémon*. C'est une enquête enrichie des nombreux témoignages recueillis par Alfred Ayotte (il les appelle même « dépositions »), principalement sur les deux années qu'Hémon passe au Québec. Pour comparaison, son enfance et son adolescence jusqu'à son départ en Angleterre occupent quarante pages. Les neuf années qu'il passe à Londres prennent également quarante pages, et sont expliquées à l'aune de ses créations littéraires : la réelle symbiose qui existe entre l'auteur et ses personnages pousse les chercheurs à chercher parfois trop de réponses dans ses écrits. Enfin, les deux années canadiennes d'Hémon occupent deux-cent cinquante pages. Ses moindres déplacements sont retranscrits et des entretiens variés – avec des personnalités déjà connues comme Samuel Bédard et Éva Bouchard, mais aussi une fille de la pension où logea Hémon à Saint-Gédéon, des collègues de bureau chez Lewis, la veuve du gardien de nuit de son immeuble…

Alfred Ayotte avait écrit une simple note au sujet de la relation entre Hémon et Lydia O'Kelly : « Hémon avait épousé à Londres Lydia O'Kelly, et sa fille Lydia-Kathleen est née le 12 avril 1909, au numéro 32, avenue de Mazenod, Hampstead, Londres[2]. » Il souhaitait approfondir sa connaissance du sujet en se rendant en Angleterre et en France. Victor Tremblay prend la suite et utilise la correspondance de l'auteur, récemment parue, pour enrichir ce court chapitre. Les brèves lettres d'Hémon à Lydia puis à sa fille sont retranscrites, ainsi que celle, plus longue, qu'il envoie à ses parents après l'indiscrétion qui les fit découvrir l'existence de cette enfant. Mais Tremblay note, sans faire de commentaires, que si le certificat de naissance porte bien le nom de Louis Hémon, aucune trace du mariage n'a été retrouvée dans les index des mariages anglais entre 1905 et 1909. Victor Tremblay raconte ensuite le destin de Lydia-Kathleen, arrivée en 1914 dans la famille Hémon « qui la traita comme sienne, avec la charité et l'affection qu'inspiraient sa douloureuse condition et sa gentillesse d'enfant aimable[3]». De cela, nous savons que les choses ne furent pas si simples : le propre témoignage de Lydia-Kathleen, qu'elle ne fut capable de livrer que bien plus tard, révèle une réalité tout autre.

1. AT, p. 24.
2. *Ibid.*, p. 116.
3. *Ibid.*, p. 119.

Lydia a vécu une enfance recluse, presque cachée, car la famille ne voulait pas ébruiter la naissance de cet enfant hors mariage. La relation entre Lydia et sa tante fut particulièrement douloureuse. Ayant perdu ses deux frères, Marie s'accroche à Lydia et ne lui laisse guère d'espace pour vivre. Elle l'empêche de se marier à deux reprises et lui cache la vérité au sujet de sa mère : Lydia se croit orpheline depuis sont plus jeune âge alors que sa mère décède en 1956[1], sans avoir quitté l'asile depuis 1912. Elle fait cette confidence à Gilbert Lévesque :

> Ma tante était très mal commode. Pendant dix-sept ans, j'ai été sa bonne et son infirmière. Et elle est morte, voyez-vous, dans sa 87e année. Ce que j'ai pu endurer. Ce serait vraiment trop long à raconter. Mon Dieu, mon Dieu, comme je comprends mon père d'avoir foutu le camp ! Ce qu'on a dû lui empoisonner l'existence[2]!

La mort de Louis Hémon fait l'objet du dernier chapitre de l'ouvrage de Alfred Ayotte et Victor Tremblay. Les chercheurs souhaitent rétablir les faits et ainsi corriger « ceux qui, mal informés, ont raconté la mort de Louis Hémon, entre autres Edmond Jaloux, Louis-Janvier Dalbis, Rebecca West, Louvigny de Montigny et même l'abbé Samuel Gascon, curé de Chapleau[3]». Cette enquête dans l'enquête retrace les derniers jours de Louis Hémon, depuis son arrivée à Chapleau par « un convoi de marchandises[4]» le 4 juillet 1913 et son décès le 8. Le mécanicien Adélard Parent fournit un précieux témoignage à Alfred Ayotte, car il a, le premier, échangé quelques mots avec Hémon et Harold Jackson, son compagnon de route australien. Il semble que les deux hommes se connaissaient depuis un certain temps, puisqu'Adélard Parent se les rappelle échanger à propos de nombreuses personnes qu'ils auraient connues dans leurs voyages. Jackson parlait un peu le français, qu'il avait appris à Montréal. Le mécanicien les trouve sympathiques mais les identifie clairement aux « *hobos* », ces vagabonds voyageant par le train : « À Chapleau dans ce temps-là, il en passait des dizaines et des dizaines par jour. Pensez, il y avait en moyenne sept ou huit trains de *freight* par jour à ce moment-là. De chaque train il se détachait le plus souvent au moins une dizaine de ces resquilleurs[5]... » Hémon lui raconte avoir « *jumpé* les trains comme les autres immigrants[6]». Ils s'achètent la pension et la nourriture dans un hôtel du coin en sciant du bois de chauffage. Après quatre jours, ils ont un peu d'argent en poche, des projets de voyage, et quittent Chapleau en fin d'après-midi pour essayer de trouver du travail sur le chantier de la nouvelle voie chemin de fer à six milles de là. L'enquête conclut qu'ils sont heurtés par un train à sept heures du soir, probablement parce qu'ils circulaient sur la mauvaise voie.

1. La plupart des commentateurs placent ce décès en 1949, à cause du témoignage d'un ami de la famille, M. L. Ogès, qui le situe approximativement au « premier trimestre de 1949 » (AT, p. 117). Grâce à Marie Page, qui a consulté les archives de l'asile d'Hanwell, nous en savons plus : Lydia meurt le 11 novembre 1956, à soixante-quatorze ans, après une fracture du fémur. Elle a passé quarante-quatre ans à l'asile.
2. Gilbert Lévesque, « Louis Hémon : aventurier ou philosophe ? », Montréal, Fides, 1980, p. 24.
3. AT, p. 347.
4. *Ibid.*, p. 348.
5. *Ibid.*, p. 349.
6. *Ibid.*, p. 350.

Les hypothèses de l'accident – causé par une surdité ou l'alcool – ou encore celle du suicide ont été avancées par les chercheurs. Il manque à cette liste le double-meurtre. La *Canadian Pacific Railway*, qui mandate mécaniciens, médecins et enquêteurs, employait aussi des gardiens de sécurité à bord de ses trains. Si l'on a pu voir que les habitants de Chapleau ne portaient guère les « resquilleurs » dans leur cœur, il est facile de savoir ce qu'en pensaient ces vigiles. Un passage de *La Route* de Jack London invite à réinterroger les circonstances de la mort d'Hémon et Jackson :

> Sauf accident, un hobo digne de ce nom, pourvu de jeunesse et d'agilité, arrive à se cramponner à un train en dépit de tous les efforts des employés pour le « jeter au fossé » : comme de juste, la nuit constitue un facteur essentiel de réussite. Quand un hobo, en de telles conditions, s'est mis dans la tête de « brûler le dur », s'il échoue, son affaire est bonne. À part le meurtre, il n'est pour les employés aucun moyen infaillible de le débarquer. À la vérité, c'est un article de foi courant, parmi le peuple vagabond, que les équipes des trains n'en sont pas à un assassinat près. […] Le lendemain on ramasse le long de la voie le cadavre déchiqueté du resquilleur, et la gazette locale consacre une ligne à l'inconnu, « sans doute une vagabond, probablement pris de boisson, qui a dû s'endormir sur les rails »[1].

1. Jack London, *La Route*, traduction de Louis Postif, Paris, Libretto, 2001, p. 29-30.

Chapitre III

Le destin de l'œuvre posthume

L'œuvre éclipsée ouvre ainsi un nouveau champ d'interprétation et intéresse un public différent de celui qui avait admiré *Maria Chapdelaine*. Montherlant considère Hémon comme un précurseur de la littérature sportive et René Clément porte *Monsieur Ripois et la Némésis* au cinéma. Marc Allégret, qui réadapte le *Récit du Canada français* à l'écran, tente de moderniser Maria et de la libérer du mythe. Des écrivains des deux côtés de l'Atlantique s'inspirent de l'œuvre et de la vie mystérieuse et intrigante du romancier brestois. Des récits sportifs de l'Entre-deux-guerres à la télévision des années 1990, l'œuvre posthume d'Hémon connaît alors une nouvelle fortune littéraire.

Pierre Charreton[1] distingue deux courants dans la littérature sportive :

> - d'une part un courant « humaniste », attentif à recueillir les héritages de la tradition de l'Antiquité grecque et de la Renaissance, se nourrissant de ferveur esthétique, s'adonnant à une réflexion philosophique et moraliste : bref un courant *lettré*, plutôt destiné aux « *happy few* » qui ont eu leur part de cet héritage culturel ;
> - d'autre part un courant s'adressant à un public beaucoup plus large, et que l'on peut qualifier de « populaire » : on s'attache plutôt à peindre le pittoresque des mœurs nouvelles, l'aspect moderne de la vie sportive, soit dans toutes sortes d'opuscules, croquis, contes, chroniques, etc., soit en usant de la forme romanesque[2].

L'œuvre de Louis Hémon nous paraît osciller entre ces deux tendances. Par son milieu familial et son éducation, Hémon appartient à ces « *happy few* » héritiers de Montaigne et sensibles à l'idée que la culture du corps doit aller de pair avec celle de l'esprit (même si cette idée n'était pas majoritaire dans sa famille). Par ses choix de vie et les sujets de son œuvre, par le contenu même de ses récits sportifs, il s'inscrit aussi dans le courant populaire. Pierre Charreton donne une place de

1. Voir notamment sa thèse de doctorat *Le Thème du sport dans la littérature française contemporaine (1870-1970)*, Université de Nice, 1970, et l'ouvrage *Le Sport, l'ascèse, le plaisir : éthique et poétique du sport dans la littérature française moderne,* Université de Saint-Étienne, 1990.
2. Pierre Charreton, « L'idylle dans le roman populaire à thème sportif », dans *À la recherche du populaire*, dir. Antoine Court, Université de Saint-Étienne, 1992, p. 99.

choix à Hémon au sein de ses travaux sur la littérature sportive, car l'écrivain est, à bien des égards, un pionnier de ce courant.

Dans les années 1950, les œuvres d'Hémon sont adaptées au cinéma à deux reprises. D'abord, *Maria Chapdelaine* connat une seconde version, par Marc Allégret, en 1950. Cette adaptation franco-anglaise, qui bouscule l'interprétation traditionnelle du récit d'Hémon, n'a pas rencontré un excellent accueil et provoque même, en réaction, de nouvelles publications du roman visant à rétablir une « bonne image » de l'hérone. Bien que vacillant, le mythe de *Maria Chapdelaine* étouffe la vision que propose Allégret. Le destin de *Monsieur Ripois* est tout différent : le film de René Clément remporte le prix du jury à Cannes en 1955, ainsi qu'un grand succès. Gérard Philipe, dans le rle titre, charme les spectateurs et interprète l'un de ses meilleurs rles. En comparaison, la fortune du roman est bien ple : de nombreux exemplaires sont mis au pilon dès le début des années 1960.

Pourtant, *Monsieur Ripois et la Némésis* a bien rayonné et influencé d'autres auteurs. Nous reviendrons ici sur la fortune littéraire de l'œuvre éclipsée – textes de jeunesse et écrits londoniens –, certes plus diffuse et moins étendue que celle de *Maria Chapdelaine*, mais néanmoins révélatrice de l'empreinte durable des récits d'Hémon. Parmi ces récits, certains ont une place toute particulière dans la littérature du XXe siècle, car ils devancent de quinze ans l'avènement de la littérature sportive. Hémon, « premier "sportif écrivain" de langue française[1]», « un "classique" de la littérature sportive[2]», écrit une cinquantaine d'articles et de nouvelles sportives, plus de cent vingt-cinq chroniques, ainsi qu'un roman entièrement consacré à la boxe. Il dépasse de loin ses contemporains par la profusion, la variété et la qualité de ses écrits.

Un pionnier de la littérature sportive

« Le goût de l'énergie communiqué par Nietzsche, dont l'influence va croissant à partir de 1900, le besoin de libre expansion que proclame Walt Whitman, la poésie de la force moderne chez Verhaeren, le naturisme de Saint-Georges de Bouhélier, l'œuvre de d'Annunzio, témoignent d'une vive réaction contre les excès de l'intelligence, les abus et les complications de la sensibilité de la génération précédente[3]» : les effets combinés du scoutisme, de l'anti-intellectualisme, d'un sentiment patriotique revanchard et de l'émergence d'une presse spécialisée développent chez la

1. Jean Durry et Pierre Dauzier, *Le Chant du sport*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 121.
2. Raymond Pouilliart et Jean Willems, *Le Sport et les lettres : le sport dans la littérature de 1919 à 1925*, Louvain, Nauwelaerts, 1953, p. 65..
3. *Ibid.*, p. 5.

jeunesse née entre 1890 et 1900 un goût pour le sport. Beaucoup redécouvrent les sports britanniques, notamment le rugby et la boxe anglaise. Cette dernière rencontre un succès fulgurant dans les milieux littéraires et artistiques parisiens de la Belle époque, souvent anglophiles. Presque inconnue en France au début du XXe siècle, elle conquiert aussi le grand public. À Londres, Jules Vallès avait déjà remarqué que « la rage de la boxe sévit chez les gamins aux mains blanches tout comme chez les *roughs* aux paumes calleuses[1]». L'élite et les gens du commun se côtoient dans les salles de spectacle – même si leurs places ne coûtent pas le même prix – car à Paris, les matchs de boxe sont d'abord donnés dans des lieux réservés au théâtre, comme le Théâtre Marigny ou la salle Wagram. La boxe anglaise fait son grand retour en France du 18 février au 20 mars 1903, avec un championnat amateur. Certains artistes et hommes de lettres viennent à ces manifestations pour se montrer et « s'encrapuler », mais d'autres s'intéressent véritablement au noble art. Arthur Cravan[2], Tristan Bernard[3], Guillaume Apollinaire, Charles-Henri Hirsch[4] ou encore Maurice Maeterlinck sont de ceux-là. *La Vie au grand air* publie en 1914 une série d'articles intitulés « La boxe, sport de l'élite » et signés par des personnalités variées, des mondains, des hommes de lettres, des industriels, des médecins ou des historiens. Segonzac[5] présente le tableau *Combat de boxe* au Salon d'automne de 1911. Les sculpteurs Landowski et Archipenko immortalisent les corps des sportifs avec leurs œuvres respectives *Le Pugiliste* et *Boxing.* Les artistes futuristes menés par Marinetti louent l'art « coup de poing » et « la beauté de la vitesse[6]». L'émergence, à la même époque, des sports automobiles et de l'aviation sportive, est significative. L'historien Kurt Möser estime que le

1. Jules Vallès, *La Rue à Londres*, préface et notes de Lucien Scheler, édition revue et corrigée, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1951, p. 244. Vallès tire ces observations de son exil à Londres, après la Commune, de l'automne 1871 à l'été 1880. Il en publia des extraits en chroniques, de 27 août 1876 au 26 mai 1877 dans *L'Événement,* avant de les éditer en volume en 1884, chez Charpentier.
2. Arthur Cravan (1887-1918), poète, journaliste et boxeur, fantasque et irrévérencieux. Neveu d'Oscar Wilde, il écrit dans sa revue *Maintenant* de longs articles où il prétend que Wilde n'est pas mort et passe sa retraite sur la Riviera. Ses matchs de boxe, moitié sport moitié performance artistique, sont très suivis, notamment sa rencontre à Barcelone avec le champion du monde Jack Johnson. Il est considéré comme un précurseur du surréalisme et du dadaïsme.
3. Tristan Bernard (1866-1947) est un romancier et dramaturge français. Passionné de sport, et surtout de cyclisme et de boxe, il participe à l'élaboration de la Mutuelle des boxeurs et propose une nouvelle classification des combats. Rédacteur à *l'Humanité* de Jean Jaurès puis proche de Léon Blum, il est interné comme juif au camp de Drancy en 1943. Il échappe à la déportation grâce à l'intervention de Sacha Guitry. Louis Hémon connaissait Tristan Bernard, et lui attribue une forte ressemblance avec son cousin Victor Doudet (lettre du 20 mai 1912, OC, tome III, p. 155). Impossible cependant de savoir s'ils se sont rencontrés.
4. Charles-Henry Hirsch (1870-1948) a été poète, dramaturge, romancier, scénariste et critique littéraire. Il écrit principalement des romans populaires et a été un militant du naturisme. *« Petit » Louis boxeur* est l'histoire de Louis Pont, adolescent bagarreur qui traîne dans les bars, entré dans le monde de la boxe grâce à Cabet, professeur de culture physique qui le remarque lors d'une rixe. Le roman raconte son ascension et s'arrête alors qu'il va débuter une carrière internationale.
5. André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) est un peintre et graveur parisien. Il enseigne à l'Académie de la Palette de Montparnasse et fréquente Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Valéry et André Derain.
6. Filippo Tommaso Marinetti, « Le Futurisme », *Le Figaro*, Paris, 20 février 1909, p. 1.

succès de ces sports violents et dangereux s'inscrit dans une « culture de l'agression[7]», qui annonce la Première Guerre mondiale.

En cela, Louis Hémon s'inscrit parfaitement dans son époque, dont il partage le goût de l'action. Allan McAndrew estime même que « Louis Hémon est l'un des précurseurs de ce qu'on peut nommer la *Renaissance française* dans la génération d'avant-guerre[1]» qu'Henri Massis et Alfred de Tarde théorisent dans *Les Jeunes gens d'aujourd'hui* (1913). Cette génération est caractérisée par un « désir d'action et de discipline qui ramène lentement les meilleurs d'entre les jeunes hommes vers l'organisme puissant et séculaire du catholicisme[2]» et par son patriotisme. Elle est anti-intellectualiste et viriliste. Elle retrouve « le goût du sang » et réalise que « la guerre n'était pas une chose bête, cruelle et haïssable » mais « du sport pour de vrai, tout simplement[3]». Allan McAndrew fait selon nous erreur en rapprochant Hémon des jeunes gens de la Renaissance française, car Hémon se détache de cette vision simpliste du sport.

Certes, dans sa jeunesse, Hémon exalte « la formidable beauté du combat », « la brutalité sans raison et sans excuse[4]». Dans *Le Combat,* il souhaite délibérément provoquer :

> C'est pourquoi mon plus cher désir serait de m'attirer le mépris de tous les gens de bien, en entonnant ici un hymne à la gloire de la Brutalité divine.
>
> Je n'essaierai même pas de la justifier ; je ne prétendrai pas que la saine violence est l'ennemie de la cruauté, que bien des intellectuels font profession de condamner la lutte sous toutes ses formes uniquement pour qu'une philanthropie béate et molle serve d'excuse à la faiblesse et à la peur, et que la race qui laissera mourir le courage physique sous des prétextes de civilisations… je ne suis pas assez vénérable pour être prophète, et, d'ailleurs, je ne sais pas au juste ce qui pourrait bien arriver, mais je donnerais gaiement une pinte de mon sang pour que nous ne soyons pas de cette race-là[5].

Par prétérition, Hémon exprime ce qu'il pense vraiment : la « saine violence », canalisée par le sport et ses règles, permet d'exorciser la cruauté. La posture bourgeoise et chrétienne, consistant à condamner uniformément le combat et tous ses simulacres, n'est selon lui que la manifestation d'un manque de courage. Hémon rapporte toujours cette violence au sport :

> J'exalterai donc la brutalité sans raison et sans excuse, l'instinct demi-sauvage, qui fait voir rouge et serrer les dents au moment de donner l'effort, qu'il s'agisse de tirer un « huit » sur la rivière, quand le souffle manque et que les mains n'ont plus la force de tenir l'aviron, ou bien de placer le « swing » décisif au dernier « round » d'un dur combat[6].

---

7. Kurt Möser, « The dark side of automobilism. Violence, war and the motor car », *The Journal of Transport History*, vol. 24, n° 2, septembre 2003, p. 238.
1. MA, p. 88.
2. Henri Massis et Alfred de Tarde, *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, 1913 ; cités dans MA, p. 91.
3. *Ibid.*, p. 96.
4. Louis Hémon, *Le Combat*, OC, tome II, p. 18. Préoriginale : 20 janvier 1904, *Le Vélo*, p. 1.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*

Hémon ne glorifie pas la violence hors du sport, et donc la guerre : il en parle très peu et la seule nouvelle sur ce thème, *600-chevaux. Récits des temps probables* fait plutôt ressortir la mécanisation des combats et l'horreur de l'assaut. Ses héros sont trop faillibles pour que l'on puisse croire qu'Hémon souscrivait à un culte de la force sans mesure. En cela, il se détache aussi de Nietzsche dont le goût de l'énergie ne se concevait pas sans affirmation d'une supériorité absolue. Hémon se distingue de cette génération parce qu'il est, au fond, resté romantique au sens littéraire du terme. Son attrait pour la dimension physique de l'existence ne l'emporte pas sur sa sensibilité, sur son intérêt pour les émotions humaines. C'est l'homme, bien plus que la patrie ou le progrès, qui le passionne. En outre, Hémon ne se contente pas d'écrire des comptes rendus ou des chroniques : en France, c'est lui qui fait véritablement entrer la boxe en littérature, presque dix ans avant le roman que Tristan Bernard dédicace au boxeur Georges Carpentier, *Nicolas Bergère, joies et déconvenues d'un jeune boxeur*, en 1911. Par la profusion de son œuvre sportive, Hémon démontre que le sujet n'est pas anecdotique, mais connecté à toute une philosophie de vie, une compréhension du monde et une esthétique littéraire.

Les troubles de la guerre ne permettent pas l'émergence de nouveaux écrivains sportifs. Mais dès la fin du conflit, les ouvrages de Charles-Henri Hirsch (*« Petit » Louis boxeur*, 1918) et d'Henry de Montherlant (*Le Songe*, 1922) font de nouveau la part belle au sport, qui sera l'un des sujets de prédilection de la littérature de l'Entre-deux-guerres. En 1924, les Jeux Olympiques d'été se tiennent à Paris, et ceux d'hiver à Chamonix. Les Jeux, qui constituent un événement sportif international et attirent un public large, inspirent plusieurs écrivains dans des genres variés, comme Dominique Braga dans le roman poétique avec *« 5000 »* ou Jean Prévost dans l'essai avec *Plaisirs des sports*. Le poète sportif Charles Guyot (sous son pseudonyme Géo-Charles) est lauréat du concours de littérature des Jeux Olympiques avec *Jeux Olympiques,* publiés par la N. R. F. en 1925, la même année que *Battling Malone*. Marthe Bertheaume, docteure en médecine, fait également éditer son roman *Sportive* en 1925. Militante féministe des premières heures, elle a néanmoins une vision très catholique de la féminité, et son héroïne finit par abandonner le sport pour devenir mère et se consacrer à l'éducation de son enfant.

Ces écrivains connaissaient-ils Louis Hémon et son œuvre ? Étant des lecteurs assidus de la presse sportive, ils ont probablement lu certaines de ses nouvelles avant-guerre. L'un d'entre eux en a gardé un souvenir impérissable : Marcel Berger, l'auteur du roman *Histoire de quinze hommes* (1924), sur une équipe de rugby. Si Berger se consacre plutôt à l'écriture de contes pour enfants, de récits de guerre et d'articles journalistiques, il est un fervent défenseur du sport et un admirateur

d'Hémon. En janvier 1939, il signe un long article intitulé « Souvenirs inédits de Louis Hémon » dans *La Revue populaire*[1]. Nous le citons ici dans son intégralité :

> C'était vers 1903-1904. Oui, j'avais environ quinze ans… Voilà que *Le Vélo*, le vieux journal français de sport, que devait bientôt concurrencer le juvénile *Auto-Vélo*, annonce, en juin, qu'il organise un « grand concours littéraire ». *Vous raconterez à quels sports vous vous livrez pendant vos vacances*. Naturellement, j'y participe. Dans la catégorie « juniors » (disons : enfants au-dessous de 16 ans !). Je décris l'un de ces après-midi que nous passons, mon frère et moi, aux bords du sablonneux Allier, alternant barbotage, plongeons, courses, sauts, lutte (en vérité un surentraînement absurde !). Octobre ; émotions, joie, triomphe : je décroche le premier prix de ma catégorie : une bicyclette *la Française* que j'ai dû, vingt-cinq années plus tard, donner, désespérant de l'user. *Le Vélo* publie ma copie. Or, la veille, il avait donné celle du lauréat des « seniors », et ce fut la première fois, je crois bien, qu'on put lire dans un journal la signature de Louis Hémon.
>
> Ce fut une révélation pour moi, une secousse dont, après trente ans, je ressens encore l'allégresse. Le gagnant avait envoyé au *Vélo* une page de littérature de nage, de poésie disons aquatique. Il disait le balancement du corps au sein de l'Élément majeur, le plaisir de se plier comme une liane, de flotter comme une écharpe en marge du fleuve ou du lac, de se perdre, en fermant les yeux, dans les eaux de l'origine des temps, dans l'universel cosmos. Il y avait là-dedans du Lucrèce, du Kipling ; du génie aussi. Je ne pus me retenir d'écrire à mon aîné inconnu, lui exprimant mon admiration. Et il eut la gentillesse de me répondre que mes propres lignes, pleines d'« enthousiasme sportif », ne le laissaient pas indifférent.
>
> Nous nous donnâmes rendez-vous. On se rencontra au Luxembourg. Louis Hémon devait avoir vingt ans. Il me confia être à demi-brouillé avec sa famille – la famille la plus bourgeoise, la plus universitaire (son père était Félix Hémon, le sévère inspecteur général que je devais retrouver président d'un de mes jurys d'agrégation). Je me sentis bien gosse à côté de ce camarade désinvolte, mystérieux, bohème, mélange de gracieux cynisme et de conviction intrépide. Il avait déjà tout lu, il connaissait tout de la France. Mais, c'est le monde qui l'intéressait. Les littératures étrangères, principalement l'anglo-saxonne (Kipling, en effet, Kipling), exerçaient sur lui une fascination extraordinaire. Il m'y initia quelque peu. Je lui dois la connaissance de *Kim*. Nous nous revîmes assez souvent. Il m'encouragea à poursuivre, bientôt, mes études supérieures. Et lui ? Lui qui était d'une famille, d'un milieu à devenir mécaniquement agrégé ! Non, non ! La « cagne » n'était pas faite pour cet athlète rêveur. Il commença de voyager. Nous nous perdîmes de vue quelques années.
>
> Nous nous revîmes vers 1908. Il « écrivait ». J'achevais de subir mes concours. Il figura spasmodiquement dans notre petite bande du Vachette, où s'asseyaient Émile Despax[2], Pierre Boutet[3], et l'admirable Roger Vincent[4] – rien que des tués de la future Guerre. Louis Hémon nous fréquentait sans se lier avec personne. Il était incurablement sauvage, « asocial », disait-il. Pourtant, j'en évoque, de ces soirées, de ces magnifiques soirées de jeunesse où, au sortir du théâtre, on s'accompagne et se raccompagne jusqu'à six heures du matin.
>
> Littérairement, il était en possession absolue de son miraculeux talent. Ses idées en matière de style me frappaient surtout. Il vomissait cette prose stéréotypée,

1. Marcel Berger, « Souvenirs inédits sur Louis Hémon », *La Revue populaire*, janvier 1939, p. 5. Nous avons retrouvé cet article dans le fonds Victor Barbeau, aux Archives nationales du Québec. Il n'est présent dans aucune des bibliographies sur Louis Hémon que nous avons pu consulter. Il est très brièvement cité dans *L'Aventure Louis Hémon* (*op. cit.*, p. 98) sans que Marcel Berger ne soit identifié comme un écrivain de la littérature sportive.
2. Poète français né en 1881, auteur notamment de *La Maison des glycines* (1905) et mort pour la France en 1915.
3. Il s'agit probablement du 2e classe Pierre Boutet, né en 1879 et mort pour la France en 1916.
4. Il s'agit peut-être du 2e classe Roger Vincent Ours, né en 1890 et mort pour la France en 1918.

> mondaine, abstraite, sans couleur, que presque tous les auteurs à la mode écrivaient vers cette époque. Seule, Colette le ravissait. Il se proclamait de son école. Il publiait dans *L'Auto* – la seule tribune, à peu près, dont il eût conservé l'accès – des chroniques et des contes (*Battling Malone* y parut par morceaux qui étaient de surprenants chefs-d'œuvre). Personne, à cette date, comme lui – sauf, c'est exact, Colette – ne donnait l'exemple de cette facture musculeuse, dépouillée, concrète, athlétique, qui reste le principal apport de la littérature d'après-guerre. Cependant, nul n'était moins armé que lui pour les démarches qui transforment – t'en souviens-tu, René Benjamin[1]? – tout début littéraire, chez nous, en un avilissant calvaire : il envoyait ses manuscrits, n'en demandait pas de nouvelles, n'essayant pas de « voir les gens ». Il n'enregistrait que des échecs. C'était l'époque où le secrétaire-lecteur de la *Revue de Paris* me montrait des piles de manuscrits, qui s'entassaient dans ses armoires. « Il y en a qui sont là depuis dix ans ». Il y en avait de Louis Hémon. L'auteur de *Maria Chapdelaine* ne trouva jamais, de son vivant, un éditeur compréhensif, que dis-je, simplement consciencieux, lui dont l'œuvre devait enrichir les barnums de la « chose littéraire ». *Sic vos non vobis*[2], toujours!

Il ne semble pas qu'avant cet article, Marcel Berger ait écrit sur Louis Hémon, ni sous son propre nom, ni sous l'un de ses nombreux pseudonymes. Peut-être par pudeur n'a-t-il pas voulu profiter de la vogue de *Maria Chapdelaine* pour clamer « j'ai moi aussi connu Louis Hémon ». Les lettres échangées par les deux auteurs n'ont pas été retrouvées, et il est difficile de préciser l'intensité de leurs relations. Les quelques rencontres sporadiques, évoquées pour 1908, ont peut-être eu lieu en mars-avril ou bien à partir du mois de septembre, périodes durant lesquelles la correspondance d'Hémon à sa famille s'interrompt, peut-être parce qu'il était brièvement de retour en France.

L'influence de l'écriture de Colette sur celle d'Hémon mériterait d'être amplement creusée. Avant 1908, Hémon aurait pu lire la série des *Claudine*, le roman *Dialogues de bêtes* – peut-être une inspiration pour les deux nouvelles *Le Mépris des bêtes* ? –, les nouvelles du recueil *Les Vrilles de la vigne*. Avant sa mort, Hémon aurait également pu avoir entre les mains *L'Ingénue Libertine* et *La Vagabonde*, deux récits présentant des personnages féminins pour le moins originaux. Colette fut également chroniqueuse, peintre des mœurs de la société parisienne qu'elle décrit avec « avec humour, indulgence parfois, férocité souvent[3]». On comprend pourquoi Hémon se reconnaît dans cette écriture vraie, charnelle et sensible. Il est intéressant qu'Hémon se revendique de « l'école » de Colette, elle dont la réception littéraire est si singulière. Elle choquait profondément la moralité bourgeoise, mais fut pourtant rapidement intégrée dans les manuels scolaires pour son écriture de « motifs positifs », « évocations de la nature, des animaux, de l'enfance, enseignements de Sido [sa mère] (à propos des livres notamment), art de sentir, art d'écrire[4]». Par la suite, Colette prendra la

1. Écrivain et journaliste français né en 1885, prix Goncourt en 1915 pour son roman de guerre *Gaspard*. Proche de Léon Daudet et de Charles Maurras, il sera, deux ans après l'écriture de cet article, un idéologue du régime de Vichy.
2. Locution latine signifiant littéralement « alors toi, pas pour toi », au sens de « ton travail profite aux autres ».
3. Francine Dugat-Portes, « Colette ou les variances du bon et du mauvais aloi », dans *Littérature et exemplarité*, dir. Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007. Consulté en ligne le 13/06/2022 : https://books.openedition.org/pur/39445?lang=fr.
4. *Ibid.*

direction de l'Académie Goncourt et aura droit à un hommage national à sa mort. Elle fut louée par Charles Maurras, et saluée par Charles De Gaulle. Cette réception contradictoire n'est pas sans rappeler celle d'Hémon lui-même.

D'autres écrivains ont connu Louis Hémon grâce à *La Rivière*. Paul-Adrien Shayé, lui-même auteur d'un roman sportif[1], le raconte dans les colonnes de *L'Auto* le 24 août 1939 :

> C'était, si je ne me trompe, en 1903. Un « Concours de Vacances », au *Vélo*, destiné à récompenser le meilleur article, avait réuni nombre de candidats. Rodolphe Darzens[2] me dit : « Voici le gagnant ». Il me donna à lire sa nouvelle, qui s'appelait *La Rivière*. Darzens, grand artiste sportif, en était ébloui. Je le fus aussi. Il se dégageait, de ces quelques pages, une impression de beauté et d'action. Ce jour-là, Louis Hémon réalisa, avant la lettre, ce que recherche chaque année le jury du Prix Jem[3].

Paul-Adrien Shayé rencontra l'écrivain en 1903, sans préciser les circonstances :

> Au physique, il était, en 1903, simple, peu bavard, rasé à l'anglaise (comme on disait alors, car on aimait à porter la barbe au menton et la moustache retroussée). Avec cela, ni triste ni révolté. Il apparaissait comme un garçon réservé, têtu, féru de sport, et par cela probablement en opposition avec les idées de son père, lequel fut un éminent pédagogue, inspecteur général de l'Université[4].

Shayé donne un éclairage contextuel important sur la période à laquelle Hémon se passionnait pour le sport :

> C'est que Louis Hémon est venu à l'âge d'homme en un temps où une invention venait de révolutionner le monde. La bicyclette était née. La jeunesse française, tout à coup chaussée de bottes de sept lieues, se trouvait en présence de l'ivresse de la liberté, qui succédait à l'intoxication des brasseries où l'on discutait dans la fumée des pipes. Il faut avoir vécu cette période extraordinaire pour se souvenir que le tourisme, aujourd'hui réglementé, facilité, commercialisé, apparaissait alors sous forme d'une série de découvertes de pays, de sensations nouvelles, d'un monde extensible à l'infini, que l'automobile agrandissait encore par ses moyens mécaniques puissants. Nous étions des libérés.
>
> Louis Hémon fut le prototype de cette race passionnée de liberté. Mais on le jugerait mal si on le dépeignait comme un révolté. En ce temps-là, les grandes révoltes de la jeunesse gardaient leur fond de vieille bourgeoise. On disait d'un jeune homme que s'il n'était pas « anarchiste » à 20 ans, il en était méprisable, mais que s'il l'était encore à 30, c'était un imbécile. Slogan avant que ce mot fût inventé[5]!

---

1. Nous avons trouvé peu d'informations sur cet auteur, hormis un livre, *Sainfoin – le roman de sport*, publié en 1923 chez Ollendorf.
2. Le poète Rodolphe Darzens (1865-1938) écrit pour *Le Chat noir*, *La Pléiade* ou *La Plume*. Il est l'un de ceux qui a permis la redécouverte d'Arthur Rimbaud en retrouvant une copie d'*Une saison en enfer*. Homme de théâtre, il est également le premier à faire découvrir Ibsen au public français. Cycliste, lutteur et escrimeur belliqueux (il participe à une dizaine de duels), il est également un précurseur du journalisme sportif, prenant en charge la rubrique sportive du *Journal* dès 1892.
3. Paul-Adrien Shayé, « Louis Hémon, écrivain sportif », *L'Auto*, 24 août 1939, p. 2.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

Cette analyse nous paraît perspicace et nous en partageons l'essentiel. Shayé poursuit en expliquant que cette soif de liberté conduisit Hémon toujours plus loin dans ses voyages et qu'il en tira « une œuvre de simplicité, de clarté et d'émotion », *Maria Chapdelaine*. Shayé nuance :

> Il ne faudrait pas croire que ses œuvres absolument sportives ne furent que des essais pour en arriver là. Chacune de ses nouvelles, parues notamment dans *Le Vélo* et *L'Auto*, sont révélatrice d'un esprit singulier. Il aima la boxe, et le dit. Il aima la nage, et l'écrivit. Une de ses nouvelles, *La Peur*, renferme à elle seule une intensité de mystère qui séduit et qui passionne, alors que, parmi les quelques « personnages » du drame, figure en première ligne, si j'ose dire, le *crawl*, encore presque inconnu. Et si un misérable accident de chemin de fer n'avait mis fin à un talent qui s'épanouissait merveilleusement, il eût suivi sa destinée de grand écrivain[1].

Ces écrivains reconnaissent bien à Hémon un statut de précurseur. Pourtant, Marcel Berger ne l'inclut pas à titre posthume dans l'Association des écrivains sportifs, qu'il fonde en 1931. Toujours active aujourd'hui, elle regroupait alors Tristan Bernard, Dominique Braga, Jean Giraudoux, Henry de Montherlant, Maurice Genevoix, Jean Prévost, Paul Morand et J. H. Rosny, ainsi que des écrivaines nageuses ou basketteuses comme Simone Téry, Yvonne Serroys, Simone May ou Suzanne de Callias. L'association prend la suite du Plume-Palette-Club, fondé en 1919, dans lequel des écrivains, des peintres et des musiciens sportifs se réunissaient sous la houlette de Marcel Berger pour pratiquer l'athlétisme, tous les dimanches matins, au stade Duvigneau de Lanneau à Paris. Marcel Berger ne pense pas non plus à Hémon quant il publie, après-guerre, une anthologie intitulée *Les Plus Belles Histoires de sport*[2].

Cet oubli est symptomatique du traitement réservé à Hémon par les grands noms de la littérature sportive et s'explique de plusieurs façons : la majorité de son œuvre sportive était publiée dans les journaux d'avant-guerre, que peu de gens à l'époque se donnent le mal de retrouver ; Bernard Grasset ne met pas le même enthousiasme à la publication de *Battling Malone, pugiliste* qu'à celle de *Maria Chapdelaine*, et ne profite pas, par exemple, de la fièvre des Jeux Olympiques de 1924 pour lancer le roman. Ainsi, cette année-là, dans l'essai de Paul Souchon, Jacques May et Tristan Bernard, *La Littérature sportive contemporaine*, Hémon est classé parmi les « conteurs » et non parmi les « romanciers » : on exhume pour l'occasion la nouvelle *La Conquête* qui avait

1. *Ibid.*
2. *Les Plus Belles Histoires de sport*, anthologie d'extraits recueillis par Marcel Berger, Paris, éditions Émile-Paul Frères, 1948. On peut questionner la pertinence littéraire de cette anthologie, effectuée sur commande de la maison d'édition, faisant collection avec les *Plus Belles Histoire de peur*, les *Plus Belles Histoires de Noël*, etc.

remporté un prix d'écriture de *L'Auto* en 1906[1]. Son auteur est présenté de manière lapidaire : « Louis Hémon, l'auteur de *Maria Chapdelaine*, fut un grand sportif [2]. »

Daniel Halévy inclut la nouvelle *Jérôme* dans la préface qu'il écrit pour *Battling Malone, pugiliste* en décembre 1925. Il estime qu'Hémon est « un enfant merveilleusement doué [qui] y commence, sans effort, sans recherche consciente, ce que nous appelons aujourd'hui, d'une expression un peu pénible, la "littérature sportive"[3]». Halévy souhaite pallier l'écart entre la date d'écriture de ces récits sportifs et leur publication, et replacer Hémon « à la tête de toute une littérature qu'il a devancée de quinze ans[4]» : Hémon était en effet bien plus original en 1910, quand personne ou presque n'écrivait sur la boxe. Malgré les efforts d'Halévy, les écrivains sportifs ne se saisissent pas du modèle et n'accueillent pas Hémon parmi eux avec le même enthousiasme que l'avaient fait, pour *Maria Chapdelaine*, les écrivains régionalistes.

Henry de Montherlant est le seul écrivain sportif de l'époque à rendre hommage à Hémon dans ses articles et dans ses œuvres dès la parution de *Battling Malone,* lui donnant le statut de « précurseur de la littérature sportive ». Il intitule ainsi son article sur *Battling Malone* dans *Les Nouvelles littéraires* en 1926, puis Charles Chassé et plus tard Pierre Charreton reprendront l'expression. Le précurseur, étymologiquement « celui qui court devant » – le thème étant la littérature sportive, le mot ne manque pas d'à-propos – ouvre la voie aux suivants, par sa manière d'aborder les thèmes inhérents au genre ou par ses trouvailles esthétiques. Pourtant, les œuvres à thème sportif écrites à la suite d'Hémon ne recèlent pas de signes d'une intertextualité manifeste, au sens où Genette l'exprime, c'est-à-dire la « présence effective d'un texte dans un autre[5]», par exemple sous la forme d'une citation, d'un hommage ou d'une référence. Néanmoins, les écrivains sportifs de l'Entre-deux-guerres connaissaient le nom d'Hémon, grâce à Montherlant, à Marcel Berger, à Jacques de Lacretelle ou à Henry Muller, journaliste et éditeur chez Grasset. Ils ont régulièrement vu son nom au bas des colonnes du *Vélo* puis de *L'Auto.* Pourquoi est-il donc absent de leurs initiatives ? Est-ce à cause d'une forme d'esprit revanchard que ces écrivains, Montherlant et Berger mis à part, ne mentionnent jamais Louis Hémon, lui qui n'a pas fait partie de leur cercle et qui a préféré à leur compagnie celle des humbles de l'East End londonien ou de Péribonka ?

1. L'histoire avait néanmoins été fortement remaniée, ainsi que s'en amuse Hémon : « La direction du canard jaune qui m'a récemment donné 500 francs à titre gracieux m'avait demandé la permission d'écourter et d'éclaircir ma production avant de la reproduire dans ses colonnes. On a dû confier ce travail à un journaliste sentimental et ivre. Je me suis senti tout attendri moi-même en lisant la petite histoire qu'il a substituée à la mienne. Mais je n'ai pas d'amour-propre littéraire, et la bonne galette m'a amplement consolé. » Lettre du 14 février 1906, OC, t. III, p. 77. L'original n'a pas été retrouvé.
2. Paul Souchon, Jacques May et Tristan Bernard, *La Littérature sportive*, numéro spécial du *Monde nouveau*, Paris, 1924, p. 79.
3. Daniel Halévy, préface à Louis Hémon, *Battling Malone, pugiliste*, Paris, Grasset, coll. les Cahiers verts, 1925, p. vi.
4. *Ibid.*, p. xvi.
5. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 67.

Force est pourtant de constater que les écrivains sportifs de l'Entre-deux-guerres auraient eu deux ou trois choses à apprendre de Louis Hémon. Celui-ci, conduit par son caractère à une simplicité esthétique proche du geste sportif, les dépasse par l'efficacité de son style « forg[é] à partir de son expérience du sport[1]», par sa façon d'aborder des thèmes qui deviendront les canons du genre, par l'évitement du cliché. Finalement, c'est Hémon qui définit, en négatif, ce que sera le cliché de la mauvaise littérature sportive : un genre verbeux, viriliste, mélodramatique et déconnecté des problématiques sociales.

Du point de vue de la structure narrative, Hémon manifeste sa modernité. En cela *Battling Malone* surpasse les autres romans sportifs de l'Entre-deux-guerres, souffrant souvent d'être trop longs, hormis le *Quinze rounds* d'Henri Decoin qui gagne à se fonder sur le rythme d'un combat[2]. Ces romans manquent parfois d'authenticité, car ils sont trop travaillés, trop pleins d'affectations. Pierre Charreton estime qu'à l'instar d'auteurs américains tels qu'Hemingway ou Faulkner, Hémon donne à son récit une structure presque cinématographique, faite d'une succession rapide de plans. Cette esthétique futuriste confère à *Battling Malone* sa dimension de longue nouvelle, quatorze courts chapitres comme autant de rounds, écrits d'un jet et à lire d'un souffle.

Pour raconter le sport et toucher le lecteur, Hémon développe une galerie d'images novatrices. La description qu'il fait du corps de Patrick Malone était admirée de Montherlant. Au moment de la parution du *Songe,* Montherlant présente *Battling Malone* comme un exemple antérieur justifiant ses propres tentatives en proie au déferlement des critiques[3]. Difficile de savoir dans quelle mesure la lecture du roman lui-même l'influença dans son écriture. Néanmoins, l'enthousiasme dont il fait preuve en 1926 ne se tarit pas puisqu'il se rappelle Hémon dans l'ouvrage qu'il écrit avant son suicide, en 1972 : il cite *in extenso* la description de Patrick Malone en annexe de cette ultime œuvre, *Mais aimons-nous vraiment ceux que nous aimons ?* Cette fidélité

1. Yann Mortelette, « Louis Hémon, écrivain sportif », *Les Cahiers de l'Iroise*, n° 218, juillet-décembre 2014, p. 39.
2. Henri Decoin, *Quinze rounds*, Paris, Flammarion, 1926. Notre édition est celle de l'Arbre vengeur, 2021. *Quinze rounds* est un roman entièrement écrit à la première personne, du point du vue du boxeur qui raconte son dernier combat minute par minute. Henri Decoin est lui-même un sportif, champion de France de natation et de water-polo. Familier des sensations du sport, il se concentre principalement sur les sensations négatives dans son roman, puisque son boxeur simplement nommé Battling devient fou à l'issue de son combat. Decoin dédicace son livre aux boxeurs abîmés par le sport, blessés ou morts sur le ring. Il est aussi familier de l'écriture, puisqu'il pratique le métier de journaliste depuis son retour de la guerre, qu'il a déjà écrit plusieurs romans ainsi que des scénarios de film. Il passera lui aussi à la réalisation, et c'est surtout en tant que cinéaste que son nom est passé à la postérité.
3. Pierre Bonardi a publié, après la parution du *Songe*, une divertissante brochure intitulée *Madame la Critique, essai impartial suivi de quelques citations savoureuses* (Paris, Goulet, 1924) où il reproduit sur deux colonnes des extraits de critique totalement opposées : « Il y a trop d'idées » contre « M. De Montherlant n'a aucune idée », « L'auteur n'est pas un romancier » contre « Voici des pages qui sont d'un romancier ». Son but est de prouver l'inanité de la critique.

est due à plus qu'une simple allégeance aux éditions Grasset[4]: l'écrivain avait trouvé en Hémon quelqu'un dont la sensibilité lui correspondait.

Il faut d'abord mentionner ces textes, antérieurs à *Battling Malone*, dans lesquels Hémon exerce son style et teste l'efficacité des images. Dans *L'Éducation de M. Plume IV*, nouvelle publiée en janvier 1905, ledit M. Plume va au music-hall et admire un culturiste surnommé Arès Sampson :

> Quand le rideau du music-hall se leva, il était debout sur un piédestal, les bras croisés sur la poitrine, les lignes de son corps nu se détachant sur un fond de velours sombre. Il demeura une minute figé dans son immobilité puissante, puis s'étira lentement, et le marbre lisse de ses membres se mua soudain en faisceaux de câbles tendus. La poussée subite des muscles avait gonflé les cuisses monstrueuses, creusé le ventre, dilaté la poitrine profonde, accentué les saillies redoutables des épaules ; des bras pliés, les biceps surgirent en boules, et la torsion des avant-bras dessina aux poignets un réseau de tendons semblables à des cordelettes hâlées. Il fit courir sur son corps des frissons rapides, vagues de muscles qui montaient des genoux aux épaules, dessinant le long du torse des reliefs aussitôt disparus ; il plia un peu les genoux et tendit les épaules, comme arc-bouté sous le poids d'un invisible fardeau ; puis détendit soudain ses muscles épais et resta de nouveau immobile, blanc, redoutable et tranquille, ainsi qu'un marbre figé dans sa gloire[1].

Hémon réutilise, dans la description du torse de Patrick Malone qu'il rédige environ quatre ans plus tard, des termes et des images similaires :

> C'était un torse dont l'aspect déconcertait au premier abord, comme s'il eût été anormal. Les épaules étaient larges, le thorax profond ; mais ce qui frappait surtout, c'était un développement inusité de certains muscles, et l'aspect d'autres muscles qui, d'ordinaire pleins et charnus sur la plupart des corps d'athlètes, semblaient chez Pat Malone rétrécis en lanières, réduits aux dimensions de fortes courroies, dont ils paraissaient avoir également la résistance sans limites.
>
> Les deltoïdes, pectoraux et dorsaux atteignaient des dimensions qui eussent été remarquables même chez un poids lourd très fortement construit et ils formaient ainsi à la hauteur des épaules une sorte de cuirasse circulaire de muscles formidables, très détachés, saillant en relief au moindre effort, dont les faisceaux entrelacés cachaient l'ossature du thorax et des épaules. Au-dessous de cette ceinture puissante, le reste du torse paraissait s'amincir brusquement ; les flancs étaient secs, les plaques musculaires de l'abdomen se dessinaient comme des écailles de tortue, et tout le long des côtes et des reins chaque torsion faisait surgir sous la peau des faisceaux de lanières et de câbles. Les triceps étaient moyens, les biceps presque nuls, de sorte que les bras paraissaient grêles, mais grêles à la manière des pattes de certains animaux, qui ne font que servir d'outils aux muscles épais des épaules – grêles et irrésistibles comme le sont les pistons d'acier qu'une machine fait jaillir[2].

La spécialisation du corps athlétique et des activités sportives impose le recours « au vocabulaire des métiers, à une terminologie sportive et anatomique[3]». À ce lexique précis se joint un style

4. BP, p. 132 : « [Grasset] encourageait enfin le discours critique à présenter ses auteurs comme une « écurie », supposant un esprit Grasset […] voire supposant une allégeance au groupe ; c'est par exemple à Montherlant, auteur des *Olympiques*, de monter au créneau dans les *Nouvelles littéraires* (n° 173, 6 février 1926) pour défendre *Battling Malone, pugiliste* que son éditeur vient de publier. »

1. Louis Hémon, *L'Éducation de M. Plume IV*, OC, tome II, p. 122. Préoriginale : 22 janvier 1905, *Journal de l'automobile*, p. 1.

2. BM, p. 52-53.

3. Benjamin Crémieux, « L'Homme et la bête », dans *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931, p. 267.

imagé, obligatoire pour atteindre le lecteur qui ne connaît pas le pugilat. C'est justement le cas dans cette page descriptive qu'affectionne particulièrement Montherlant. Les « deltoïdes », « triceps » et « biceps » sont accompagnés d'une grande variété d'images, telles la « cuirasse circulaire », les « écailles de tortue », les « pistons » d'un moteur, les « fortes courroies », les « faisceaux de lanières et de câbles ». Comme l'écrit Jean-François Domenget, « le rôle des images est essentiel : elles font partager au lecteur non sportif des sensations, des émotions qu'il n'a jamais connues[1]». En faisant appel aux champs lexicaux de la guerre, de l'animalité, de la mécanique, Hémon touche les non-initiés autant que les *aficionados*.

Plus tard, quand les aristocrates du Syndicat voient Patrick à l'entraînement, ils admirent son *punch*, que Hémon décompose en micro-événements imperceptibles à l'œil nu :

> [C'est] une détente rapide comme un éclair de lame, nette et brutale comme un coup de marteau, produite avec une torsion brusque des hanches et un déclenchement soudain des muscles anormaux de sa poitrine et de ses épaules, de tout ce terrible mécanisme de cogneur[2].

De nouveau, l'écrivain mécanise le corps de Patrick, en faisant un véritable outil (« lame », « marteau ») entre les mains de ses entraîneurs. Hémon agit de même dans la description du corps animal dans *Le Mépris des bêtes (I)* : Tootsie le *whippet*, race de chien de course, est dépeint comme un « mécanisme de vitesse », avec ses « longues cuisses aux muscles surtrempés », ses « membres grêles, tressés de métal[3]». Dans le cas de Patrick Malone, cette chosification du corps humain n'a pas pour unique but de montrer sa virtuosité et sa force. Nous y voyons une critique sous-jacente du système capitaliste. Le roman met en scène une société de classes aux rôles bien définis. L'aristocratie et la grande bourgeoisie possèdent le capital, et Lord Westmount est leur représentant. La petite bourgeoisie est tournée vers la communication, la publicité et les articles de presse parfois racoleurs. Elle n'est pas incarnée par un personnage de *Battling Malone*, mais est présente dans les nombreux articles cités par le narrateur ou lus par les autres personnages. Enfin, Patrick Malone est, à plusieurs égards, le champion des classes populaires. La description mécanisée de son corps renvoie à l'oppression de la classe ouvrière, à l'usine, sur la chaîne, sur les docks, obligée de vendre sa force de travail.

Dans les romans du XIXe siècle, c'est principalement le visage humain qui concentre les éloges de beauté. Le corps, quand il est mentionné, est très souvent féminin et sa beauté est liée à l'érotisme du désir qui s'y attache. La littérature sportive redéfinit cet état de fait. Le visage, traditionnellement le reflet de l'âme, est remplacé par le corps, qui exprime autant sinon plus de

1. Jean-François Domenget, « La Littérature sportive », dans *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003, p. 89.
2. BM, p. 55.
3. Pour les trois citations, Louis Hémon, *Le Mépris des bêtes (I)*, OC, tome III, p. 438-439.

spiritualité que lui. Hémon exprime avec ironie ce qu'il pensait de l'ignorance du corps dont se rendaient coupables la bourgeoisie et la chrétienté :

> [M. Plume] n'avait guère considéré l'humanité que comme une collection de créatures à peu près semblables, dont la plastique n'avait pas grande importance, puisqu'elle était recouverte de drap et rarement dévoilée. Il avait jadis conduit son fils dans les musées pour lui faire admirer des gladiateurs de marbre ou de plâtre ; mais c'étaient là des statues et non des hommes ; et qu'importait l'anatomie d'un citoyen de la troisième République, pourvu qu'il remplît ses devoirs d'époux, de père et de Français[1] ?

Hémon décrit bien le visage de Patrick Malone, mais avec une intention sous-jacente :

> Sa figure était encore celle d'un adolescent, bien que les lignes en fussent *nettes* et *fortement tracées*. La jeunesse de cette figure était encore accentuée par l'expression qu'elle portait d'ordinaire, qui était curieusement *simple et hardie* – celle d'un *jeune sauvage ingénu*. Il s'en dégageait surtout une *extraordinaire vitalité*, un aspect de *violence joyeuse* qui faisait comprendre, sans doute possible, qu'en combattant il remplissait sa fonction naturelle, et que combattre était pour lui à la fois une vocation et une volupté.
>
> Ses yeux gris-bleu, un peu longs, se fermaient souvent à demi et prenaient alors un *air de ruse* ; sa bouche était longue aussi, avec des *lèvres minces toujours serrées* et qui souriaient sans même s'ouvrir ; au-dessous de la bouche le menton descendait c*omme une falaise*, s'épanouissant en une mâchoire *trop forte d'ossature, trop carrée de dessin*, qui gâtait l'ensemble d'un masque qui sans cela eût été beau, mais lui donnait un air de *force agressive et de ténacité*[2].

Tous les termes et expressions employés convergent vers le même but : montrer que Patrick est fait pour combattre. Nous n'avons pas encore vu son corps, mais son regard force déjà le respect chez les membres du Syndicat, qui se sentent comme « des êtres foncièrement domestiqués en présence d'une bête de proie[3]». Ce visage n'est néanmoins pas important pour eux car la première question qu'ils posent est : « Combien pèse-t-il ? » C'est alors qu'Hémon procède à la description du corps de Patrick que nous avons précédemment citée. Cette description résout l'apparente contradiction entre la précision anatomique et la poésie du corps. Hémon évite de tomber dans ce qui sera un cliché de la littérature sportive, à savoir la comparaison avec la statuaire grecque, et au contraire, met en valeur la différence : Patrick ne ressemble guère « aux beaux athlètes grecs que le marbre a fait vivre parmi nous » mais plutôt « un être anormal, construit spécialement pour le pugilat ; et quand ils eurent senti cela, il devint beau à leurs yeux[4]». Jean Prévost exprimera aussi, dans un

1. Louis Hémon, *L'Éducation de M. Plume IV*, *op. cit.*, p. 123.
2. BM, p. 51. C'est nous qui soulignons.
3. BM, p. 52.
4. BM, p. 53-54.

chapitre de *Plaisirs des sports*[1] intitulé « Nous changerons de statues », cette idée « d'une relativité esthétique corporelle correspondant à une spécificité fonctionnelle[2]» :

> [Le type grec] doit-il s'imposer comme type éternel du corps humain, à toutes les civilisations ?
> Pensons à nous. Une différence essentielle :
> Les Grecs s'entraînaient pour s'adapter à leur civilisation. Nous nous entraînons pour résister à la nôtre[3].

C'est chez Jean Prévost que l'héritage sportif d'Hémon se fait le plus nettement sentir. Impossible pourtant de savoir avec certitude si le premier avait lu le second. Néanmoins, certains passages de *Plaisirs des sports* nous font songer que les deux hommes avaient plus d'une chose en commun :

> Je suis lié pour la vie. Toutes les saisons je m'exercerai, seul ou en équipe, selon mes forces. Même quand je ne pourrai plus espérer d'honneur, je retarderai le plus possible ma laideur et ma mollesse. Je n'abandonnerai pas ce corps qui m'aura servi et m'aura plu lorsque j'étais jeune. Quel qu'il devienne, je me souviendrai de l'avoir aimé. Je ne le trahirai point par des excès […]. Je le soutiendrai et le munirai d'une patience de chaque jour, afin qu'il me donne sa joie à ses heures, et assistance dans les épreuves. Si entier qu'il se prête à moi, je ne l'essaierai pas au-delà de ses forces ; s'il me déçoit, je m'y appliquerai davantage encore, et me souviendrai que je lui dois tout et qu'il ne doit rien. Je le comparerai dans ses performances, non aux autres mais à lui-même, pour savoir comment l'estimer. Je le nourrirai et le jugerai, tant que nous ne serons pas détruits, avec justesse et avec justice[4].

Pendant la jeunesse d'Hémon, le mouvement naturien se développe en France et en Angleterre. Des revues en diffusent les idées, comme *L'État naturel,* qui publie un manifeste du mouvement sous le titre « Notre base » en juillet 1897 :

> Nous affirmons : que la misère n'est pas l'ordre fatal ; que la seule production naturelle du sol établit l'abondance ; que la santé est la condition assurée de la vie ; que les maux physiques (épidémies, infirmités et difformités) sont l'œuvre de la civilisation ; que les fléaux, dits naturels (avalanches, éboulements, inondations, sécheresse) sont la conséquence des atteintes portées par l'homme à la nature ; qu'il n'y a pas d'intempéries, mais des mouvements atmosphériques tous favorables ; que la science n'est que présomption ; que la création de l'artificiel a déterminé le sentiment de propriété ; que le commerce ou spéculation sur l'artificiel a engendré l'intérêt, dépravé l'individu et OUVERT LA LUTTE ; que le Progrès matériel est le fruit de l'esclavage ; que les institutions et conditions sociales sont en antagonisme avec les lois de la physiologie humaine ; que la prostitution n'existe pas dans l'état naturel ; qu'il n'y a ni bons ni mauvais instincts chez l'homme, mais simplement

1. Jean Prévost, *Plaisirs des sports. Essais sur le corps humain*, Paris, Gallimard, 1925. Notre édition est celle de La Table Ronde, 2003. Journaliste, critique et romancier, Jean Prévost (1901-1944) écrit pour les revues *Europe*, *L'Intransigeant*, *Marianne* ou *Les Nouvelles littéraires.* C'est aussi un voyageur, passé par l'Inde, l'Algérie et les États-Unis. Après avoir été brièvement mobilisé en 1940, il reprend son activité de journaliste, soutient sa thèse sur Stendhal en 1942 et entre dans la Résistance. Il participe au rassemblement du Vercors le 10 août 1943, et meurt le 1er août 1944 dans une embuscade. *Plaisirs des sports* est son premier ouvrage, et fait suite à plusieurs courts essais sur le sport publiés à la NRF en 1924. Il y aborde des thèmes variés comme l'esthétique, l'entraînement, les sensations positives et négatives de l'exercice, la boxe, les courses…
2. Pierre Charreton, « Avec Louis Hémon aux sources de la littérature à thème sportif : *Battling Malone, pugiliste* », art. cit., p. 41.
3. Jean Prévost, *Plaisirs des sports*, *op. cit.*, p. 52.
4. *Ibid.*, p. 31.

> contrariété ou satisfaction des instincts ; que l'Humanité recherche le bonheur, c'est-à-dire l'Harmonie et que l'harmonie pour l'humanité réside en la nature[1].

La déclaration est signée par les « Naturiens propagandistes », menés par Émile Gravelle. La forte dimension socialiste voire anarchiste de ce texte résonne avec certaines prises de position d'Hémon. Le corps, longtemps occulté par la tradition chrétienne à laquelle la morale bourgeoise emboîta le pas, devient un lieu philosophique de contestation. Cette redécouverte du corps s'accompagne du plaisir de la nudité, qui renvoie à un état primitif idéal. Chez Hémon, c'est presque nu que Jean Grébault accompagne son chien Jérôme dans ses courses nocturnes, et c'est presque nu que s'entraîne le patron du Cadgers' Club :

> Rien que cette nudité partielle lui était déjà une satisfaction, presque un orgueil. Le miroir collé contre un pan de mur, qu'un punching-ball échappé à sa corde avait fêlé du haut en bas, ne lui renvoyait que l'image d'une poitrine plate, d'épaules maigres, de bras fuselés où l'exercice constant avait plaqué une musculature artificielle, dont les rondeurs, saillant sous l'effort, étonnaient. Mais la sensation de l'air froid sur son corps, le reflet blême de sa peau à la lumière, le jeu facile des articulations libérées lui donnaient l'illusion d'une épreuve prochaine, semblaient les préparatifs d'un combat[2].

Cette nudité est parfois collective, et certaines scènes, comme la fin de la course du *Cross anglais,* se teintent d'érotisme :

> C'est une bonne boue saine et champêtre ; l'on y barbote avec abandon ; on s'en éclabousse jusqu'aux cheveux avec une sorte de joie sadique, tous en peloton, au grand trot à travers les flaques ; et après le demi-mille à toute allure de la fin, pour bien suer, on débouche en sauvages dans les vestiaires où les grands baquets d'eau chaude attendent, et l'on se lessive en sauvages au milieu de la buée d'eau et de sueur qui enveloppe les innombrables corps nus, sans se presser, à coups d'éponges voluptueux, malgré les vociférations de ceux qui attendent[3].

Hémon consacre une nouvelle entière au sujet de la nudité, *L'Homme nu*, qui raconte la rencontre fugace, dans un bain public de Londres, entre le narrateur et un homme plus âgé. Celui-ci expose, sans doute, les opinions de l'écrivain :

> Tout homme chez qui l'ancêtre primitif survit encore a des moments de révolte, et au milieu de sa servitude il lui vient parfois le désir irrésistible de reprendre les choses au commencement et, comme préambule, de se mettre tout nu. La nudité partielle ou furtive que l'on adopte pour se baigner ou pour dormir ne le satisfait pas ; il veut exposer sa peau à l'air, sans vergogne, et se mouvoir librement[4].

À la sortie du bain, c'est cette fois le narrateur, directement à la première personne, qui loue les bonheurs de la nudité et des bains :

> Les jours comme celui-ci, quand je me trouve dehors, engoncé dans des étoffes humides, je songe à mes bains comme certains rêvent du Paradis Terrestre où Adam et Ève, nous dit la légende, étaient nus… et il me vient une pitié immense

1. Les Naturiens propagandistes, « Notre base », *L'État naturel*, juillet 1897.
2. Louis Hémon, *La Chrysalide*, OC, tome II, p. 179. Préoriginale : 4 décembre 1909, *L'Auto*, p. 1.
3. Louis Hémon, *Le Cross anglais*, OC, tome II, p. 205. Préoriginale : 30 avril 1910, *L'Auto*, p. 1.
4. Louis Hémon, *L'Homme nu*, OC, tome II, p. 228-229. Préoriginale : 24 novembre 1910, *L'Auto*, p. 1.

> pour tous les pauvres diables qui vont de l'enfance à la mort en gilet de flanelle, détestant et redoutant la nudité.
>
> Car ils ne connaîtront jamais la joie barbare des corps qu'on frotte et qu'on douche, ni la douceur de la peau lessivée, vautrée sur une toile fraîche, ni la volupté des salles chaudes, cavernes magiques où l'on vient rajeunir de dix mille ans, et qui sentent les aromates et la feuille de bouleau[1].

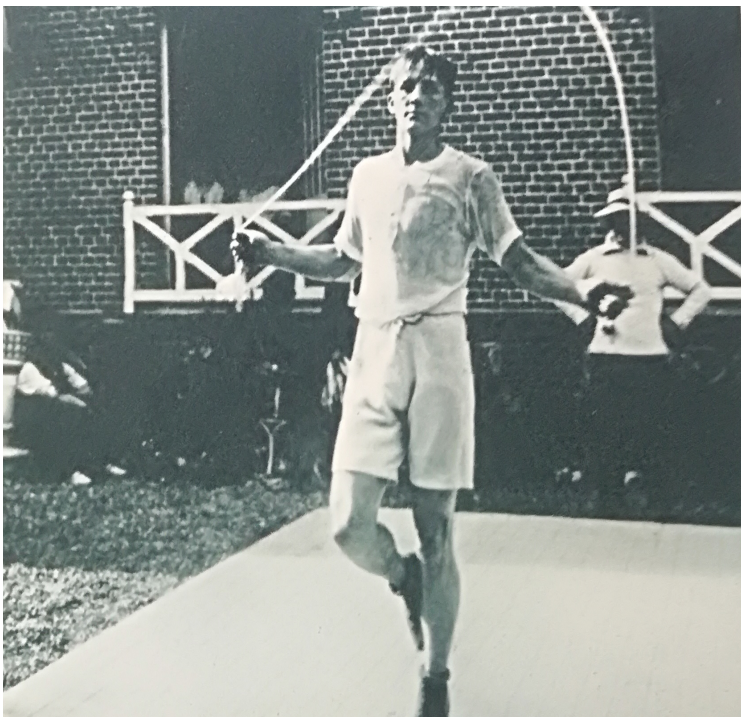
Chez Hémon, fort peu de corps féminins sont évoqués. En effet, malgré la présence accrue de femmes dans les salles de sport ou les compétitions à l'époque d'Hémon, il n'écrit presque pas sur les sportives. On peut néanmoins distinguer Lizzie Blakeston, la jeune danseuse de la nouvelle éponyme, et lady Hailsham, la sœur du Lord qui introduit Patrick Malone dans le milieu sportif aristocratique. Elle monte à cheval, elle chasse, elle fait du bateau et elle danse. Mais l'aspect sportif est ici évacué par un double sens plus érotique, car elle est vue à travers les yeux de Patrick, qui tombe amoureux d'elle :

> Elle était grande, mince, mais mince comme le sont certaines Anglaises entraînées aux sports, qui sont fortement membrées sans êtres très développées de la poitrine ni des hanches. […] Avec toute sa grâce un peu froide et distinguée, elle se révélait au second coup d'œil douée d'une vitalité prodigieuse, d'une surabondance d'énergie qui se dépensait de mille façons différentes : sports excitants et dangereux, voyages constants, innombrables entreprises – et, après, toutes ces dépenses de force nerveuse lui laissaient encore un tel surcroît de vitalité ardente, que cette vitalité lui tenait lieu de sentiment et de passion. Un type de femme qui se rencontre en Angleterre plus fréquemment que ne le laissent soupçonner les romanciers à l'eau de rose, surtout dans les cercles sociaux sportifs et semi-aristocratiques, le monde de la chasse au renard, du turf et du yachting. Un type de femmes qui semblent froides et pures, et qui sont froidement impures ; c'est-à-dire qu'elles accumulent les aventures d'amour sans grand entraînement sensuel et sans y attacher d'importance, simplement comme une branche secondaire de leur terrible activité, et pour satisfaire leur curiosité et leur instinct de vivre avec intensité et avec hardiesse[2].

Dans sa thèse *Sport et genre : quand la littérature s'en mêle*[3], Julie Gaucher relève aussi la féminisation du vocabulaire servant à décrire les mouvements des boxeurs, souvent empruntés à la danse. Jean Serrurier, le boxeur français qui sera la perte de Patrick Malone, est décrit comme un adolescent au corps svelte et blanc, et il bouge comme une danseuse. Cette comparaison déplaisait apparemment à Georges Carpentier, considéré comme le modèle du personnage. Cette féminisation n'est pourtant pas une insulte chez Hémon. D'abord, ces comparaisons ne sont pas utilisées uniquement pour décrire Serrurier, mais interviennent dès le début du roman, alors que Lord Westmount observe le jeune Joe Mitchell, espoir de la boxe anglaise : il est « svelte, blond, avec un visage de fille, il semblait peu fait pour le dur métier des coups », avec un « corps mince et musclé

1. *Ibid.*, p. 230.
2. BM, p. 81-82.
3. Julie Gaucher, *Sport et genre : quand la littérature s'en mêle. Féminités et masculinités dans l'écriture littéraire du sport (1920-1955)*, thèse de doctorat de l'Université de Saint-Étienne, sous la direction des professeurs Thierry Terret et Jean-Bernard Vray, 2008. Julie Gaucher est également la compilatrice d'une anthologie de littérature sportive centrée sur les personnages féminins, *De la « femme de sport » à la sportive*, parue en 2019 aux éditions du Volcan.

qui semblait se mouvoir au rythme d'une mesure mystérieuse, toujours harmonieusement ». On admire « son style, la rapidité de ses attaques, sa défense impénétrable, son agilité de ballerine dans les esquives ». Ce combat est le miroir inversé du combat final de Malone contre Serrurier, car l'adolescent Joe Mitchell est opposé à Bill White, « massif, solide, dont la figure ne semblait être qu'un masque façonné pour recevoir les coups sans en souffrir, tant l'ossature était épaisse, le nez aplati, les yeux petits et rusés profondément enfoncés entre les proéminences du front et des pommettes[1]». Ici, c'est Bill White qui finit par étendre son adversaire, mais c'est bien Serrurier qui remporte le match final contre Battling Malone. Si l'auteur insiste sur l'aspect féminin de l'adversaire de Patrick, c'est plutôt pour préfigurer sa défaite ultime et la seule qui comptera vraiment, face à lady Hailsham. C'est aussi faire la promotion des sportifs français et du nouveau style qu'ils vont peu à peu imposer sur la scène internationale de la boxe.



Ci-dessus : Georges Carpentier à l'entraînement, 1913.
Photographie créditée à M. Rol., reproduite dans Mon match avec la vie.

Hémon se concentre presque exclusivement sur les sensations positives que le sport procure. Cette « allégresse », le plaisir de renouer avec son corps, « c'est là un thème parmi les plus neufs et les plus originaux de la littérature sportive, touchant à la *poétique* du sport[2]». Quand Patrick Malone débute son entraînement, il a une forme de révélation :

> Il sut ce que c'est de se sentir si alerte et si puissant que la marche semble une allure trop lente, que l'on a envie de courir et de sauter, et de frapper dans le vide et d'exprimer par des cris un peu de la joie animale qui gonfle les muscles et les artères. L'état physique d'un jeune athlète sain, intelligemment entraîné sans

1. Pour les quatre citations, BM, p. 28.
2. Pierre Charreton, « Avec Louis Hémon aux sources de la littérature à thème sportif : *Battling Malone, pugiliste* », art. cit., p. 42.

> surmenage, et en parfaite condition, est une sensation unique au monde et si splendide que toutes les voluptés momentanées s'effacent devant elle[1].

Le récit de l'expérience de Patrick se termine par une phrase au présent générique, dans laquelle Hémon exprime sa philosophie sportive. Le sport fait du bien au niveau physique, comme au début de *La Peur*, où le nageur « [savoure] d'avance la volupté d'une demi-heure dans l'eau froide, après une chaude journée[2]», mais aussi au niveau mental :

> Quand j'ai sauté à l'eau d'un bond et que, dix mètres plus loin, je remonte à la lumière, je sens que je suis lavé, lavé jusqu'au cœur de la fatigue et de l'ennui du jour, et des pensées mauvaises de la Cité[3].

Le nageur ne se lave pas seulement des poussières de la ville, mais bien de souillures psychologiques, des « pensées mauvaises », des jalousies, des haines. Il retrouve une pureté originelle par ce qui figure un baptême en eau libre : « La nage en eau vive prend une dimension lustrale : elle fait retrouver la liberté de l'état de nature[4]. » La proximité avec la nature joue un grand rôle dans le plaisir du sport, qu'Hémon aime surtout pratiquer en plein air même s'il se souvient avec émotion de « son gymnase ».

L'autre plaisir lié au sport qu'Hémon évoque régulièrement est celui de la camaraderie sportive. Montherlant l'évoquera aussi à travers le personnage de Dominique, qui après une course sent « qu'une bouffée d'amour lui montait pour celle qui l'avait vaincue[5]». Le sport, même entre adversaires, rapproche inconnus et amis : « Vous vous souviendrez aussi que, en lui serrant la main après l'assaut, vous avez senti que, connaissant sa force, vous le respectiez et l'aimiez davantage[6]. » Le cri « Allez Racing » remobilise les recrues fatiguées dans *Marches d'armée*[7]. M. Plume, qui se découvre sur le tard une âme de sportif, offre ses conseils à de jeunes avironneurs :

> Si vous êtes forcés par l'existence journalière d'être jaloux, méfiants et durs les uns aux autres, vous devriez comprendre mieux la douceur d'avoir une autre existence d'où la rancune et l'âpreté seraient bannies. Sinon, vous ne trouverez dans votre club qu'une autre forme de la vie qui vous est dure, et ce n'est qu'arrivés à mon âge que vous vous apercevrez de ce que vous avez perdu[8].

Le même M. Plume, craintif à l'idée de se lancer dans une nouvelle affaire, retrouve du courage devant le spectacle exaltant d'un match de foot ou d'une course automobile. Ce brave commerçant, qui « [consacre] toute l'énergie de ses quarante-cinq ans à combattre, avec un succès également médiocre, la concurrence des grands magasins et un commencement d'obésité[9]», découvre le sport

1. BM, p. 64.
2. Louis Hémon, *La Peur*, OC, tome II, p. 80. Préoriginale : 15 octobre 1904, *Le Vélo*, p. 1.
3. Louis Hémon, *La Rivière*, OC, tome II, p. 9. Préoriginale : 1er janvier 1904, *Le Vélo*, p. 1.
4. Yann Mortelette, « Louis Hémon, écrivain sportif », art. cit., p. 33.
5. Henry de Montherlant, *Le Songe*, Paris, Gallimard, 1924 ; rééd. 1956, p. 56.
6. Louis Hémon, *Le Combat*, *op. cit.*, p. 18-19.
7. Louis Hémon, *Marches d'armée*, OC, tome II, p. 70. Préoriginale : 25 juin 1904, *Le Vélo*, p. 1.
8. Louis Hémon, *L'Éducation de M. Plume II*, OC, tome II, p. 113. Préoriginale : 27 novembre 1904, *Le Vélo*, p. 1.
9. Louis Hémon, *L'Éducation de M. Plume I*, OC, tome II, p. 99. Préoriginale : 19 novembre 1904, *Le Vélo*, p. 1.

grâce à son fils footballeur. D'abord très sceptique, il finit par venir voir un match et se laisse emporter par l'allégresse :

> M. Plume était debout sur son banc. Il tenait en sa main le chapeau neuf lamentablement cabossé et l'agitait comme un drapeau, tandis que sa gorge convulsée vociférait des encouragements à son rejeton qui fonçait vers la gloire. […] Devant le groupe, balançant au bout de sa canne le chapeau neuf irrémédiablement enfoncé et traînant sa fille par la maison, marchait M. Plume, plein d'une joie bruyante de héros[1].

Comme le souligne Pierre Charreton, « la littérature sportive, à la suite de Louis Hémon, nous propose une restauration de l'harmonie de l'homme avec la nature, et même un retour dans la fraîcheur et l'innocence natives du premier Jardin[2]». C'est ce que l'on ressent dans *Les Canotiers* :

> Ils s'apercevront que la rivière leur réserve encore assez de délices pour remplir de pur contentement les plus longues journées : partir dans le clair matin, et s'en aller joyeusement entre les berges connues, mais que huit jours d'absence et la lumière nouvelle semblent avoir miraculeusement changées ; s'emplir les poumons du bon air frais qui a dormi sur la rivière et tirer sur l'aviron de tout son cœur en écoutant les autres avirons, derrière soi, battre dans l'eau la même chanson nette et courageuse[3].

L'harmonie est totale : avec soi-même, avec la nature, avec les autres. Cette perfection accessible par le sport touche à une « signification existentielle profonde[4]», autour de laquelle Hémon développe sa pensée. Cette dernière est également soutenue par des pères littéraires, comme Maupassant ou Rousseau, qu'Hémon oppose à l'académisme de son père.

Les grands thèmes structurants du genre de la littérature sportive sont déjà présents chez Hémon : l'antagonisme entre l'amour et le sport, le nationalisme, l'argent, le rapport au corps. L'originalité de l'écrivain se situe dans sa manière de les traiter, comme s'il subvertissait déjà un genre à peine éclos. Par exemple, le thème de la fierté nationale est rarement abordé sans ironie, comme ici dans *Angleterre contre Irlande* :

> L'équipe d'Irlande fait son entrée, aux acclamations frénétiques de ses compatriotes, qui ont occupé en force un coin des tribunes, et arborent à leurs boutonnières assez de trèfle pour nourrir un âne pendant six mois[5].

Hémon se méfie toujours de cet orgueil identitaire, qui risque de ne pas être objectif : « Cette forme de patriotisme qui consiste à découvrir que tout a été inventé par des Français est attendrissante, sans plus[6]. » Dans *Battling Malone*, Hémon montre le danger couru par Patrick, manipulé par les aristocrates du National Sporting Club :

---

1. *Ibid.*, p. 105.
2. Pierre Charreton, « Avec Louis Hémon aux sources de la littérature à thème sportif : *Battling Malone, pugiliste* », art. cit., p. 43.
3. Louis Hémon, *Les Canotiers*, OC, tome II, p. 54. Préoriginale : 12 mai 1904, *Le Vélo*, p. 1.
4. Pierre Charreton, « Avec Louis Hémon aux sources de la littérature à thème sportif : *Battling Malone, pugiliste* », art. cit., p. 43.
5. Louis Hémon, *Angleterre contre Irlande*, OC, tome II, p. 28. Préoriginale : 24 février 1904, *Le Vélo*, p. 1.
6. Louis Hémon, *Anglomanie*, OC, t. II, p. 128. Préoriginale : 4 février 1905, *Journal de l'automobile*, p. 1.

> [Il] en venait peu à peu à se faire de sa tâche une idée nouvelle, vaste, bien qu'encore un peu confuse.
>
> Ces gens de la haute qui venaient le voir et s'intéressaient si prodigieusement à lui ; tout cet argent qu'on dépensait pour lui ; l'avenir qu'on lui laissait entrevoir, s'il répondait aux espérances, l'avenir vague mais superbe, plein d'argent et d'honneurs… La cervelle rudimentaire de Pat Malone finissait par se forger une vision un peu ahurissante d'une mission sacrée à accomplir, de tout un peuple mettant sa confiance en lui, de Britannia en personne, Britannia au casque à long cimier, son trident à la main, fixant sur lui son regard auguste et lui enjoignant de rosser les « forinners »[1]…

L'illusion est déjà en place, et Hémon fait alterner le lexique du doute – « confuse », « vague », « un peu ahurissante » – et celui de la grandeur – « vaste », « prodigieusement », « superbe », « honneurs », « sacrée »… Auparavant, Patrick boxait parce que c'était dans sa nature et parce que cela pouvait lui rapporter un peu d'argent. Le nationalisme effréné de ceux qui le forment le pousse à mettre tant d'importance dans sa future victoire que la défaite n'en sera que plus terrible.

Malgré ces critiques, Hémon aimerait que les capacités sportives de la France soient plus reconnues et « [rêve] à des temps meilleurs[2]». Sans doute, comme son personnage M. Plume, suivait-il avec attention les progrès des sportifs français : « Il […] considérait avec une sereine indifférence les querelles des nations ; pourtant la nouvelle qu'une voiture française était entrée victorieuse dans Berlin fit vibrer en son cœur des fibres inavouées[3]. » Optimiste, il prédit les victoires du boxeur français Georges Carpentier, qui sera champion de France et d'Europe en 1911, dans *Battling Malone* (écrit autour de 1909) et dans sa nouvelle *Le Français* (publiée dans *L'Auto* le 15 mars 1910).

Signalons ici que Georges Carpentier lui-même rend hommage à Hémon dans son autobiographie *Mon match avec la vie*, publiée en 1954. L'ouvrage commence par un souvenir d'enfance où Carpentier petit garçon enjambe la fenêtre de sa chambre pour aller retrouver son chien – cet épisode nous rappelle *Jérôme*. Ensuite, le boxeur raconte la manière dont il fut repéré par un professeur de gymnastique, François Descamps, futur manager de toute une vie : lors d'une bagarre de rue, comme dans beaucoup d'histoires de boxe. C'est à propos de son match contre le boxeur américain Jack Dempsey que Carpentier se remémore le roman d'Hémon :

> Je me rappelle, à ce propos, certain passage de ce merveilleux roman de Louis Hémon qui s'intitule *Battling Malone, pugiliste* (où je suis d'ailleurs aisément reconnaissable sous les traits d'un jeune champion français du nom de Jean Serrurier). Au lendemain de sa sensationnelle victoire sur un noir Américain, Battling Malone, ultime espoir de la vieille Angleterre, reste quelque peu rêveur après la lecture des articles dithyrambiques qui lui ont été consacrés : « Ces journalistes, se dit-il à demi-voix, tout ce qu'ils trouvent à dire sur une affaire comme ça… ma parole ! Il faut que ce soit des malins, sûr ! » Pour lui, Battling

1. BM, p. 65.
2. Louis Hémon, *Anglomanie*, *op. cit.*, p. 131.
3. Louis Hémon, *L'Éducation de M. Plume III*, OC, t. II, p. 115. Préoriginale : 22 décembre 1904, *Journal de l'automobile*, p. 1.

> Malone, cette bouleversante épopée avait essentiellement consisté en ceci : au début, ça avait bien été, et puis il s'était abîmé sa saloperie de main droite, enfin il avait quand même réussi à cogner dur sur l'estomac du nègre et le nègre en avait eu assez… Il y avait un peu de ça dans mon cas[1].

C'est en effet à l'occasion de ce combat que François Mauriac écrit un conséquent article sur Carpentier dans *La Revue hebdomadaire*, le 2 juillet 1921. Pour le boxeur, c'est un éloge appréciable, mais trop travaillé et trop long pour rendre la simplicité d'un match de boxe. En racontant son combat, Carpentier reprend d'ailleurs les mots d'Hémon dans *Battling Malone* : « J'ai en face de moi un homme et il s'agit de savoir lequel de nous deux abattra l'autre[2]. »

Chez Hémon, la fierté nationale est moins importante que l'idéal de camaraderie entre les peuples. Il l'exprime du point de vue des Anglais :

> Et, enfin, cet ouvrier anglais voit de ses propres yeux des boxeurs français battre aisément les champions anglais de leur catégorie.
>
> De sorte que son point de vue change peu à peu et complètement, et que lorsqu'on lui parle d'amitié franco-anglaise, d'entente cordiale, il se sent plein de sympathie pour une nation qui prouve qu'elle peut le battre à ses propres sports, et il se sent prêt à songer à la race française avec respect et à la considérer comme l'égale de la sienne[3].

Certes, *Battling Malone* se conclut par la victoire d'un Français, avatar de Carpentier. Cette ultime défaite ne sert pourtant pas un but nationaliste, mais un but narratif : c'est la chute du héros, qui se matérialisera par la confrontation finale avec lady Hailsham.

Les premières chroniques sportives d'Hémon ne présentent pas les femmes sous un jour favorable. Ces dernières ne sont jamais sportives elles-mêmes, mais amantes gênantes qui font perdre le goût du combat. Hémon navigue autour du cliché de « l'opposition entre les "plaisirs" de l'amour et la "forme" du champion, l'antinomie entre l'ordre du sport et l'ordre de l'éros[4]». Néanmoins, la brièveté de ces récits et le désamour avoué de l'écrivain pour la romance l'empêchent de « délayer en quarante pages la piteuse histoire d'amour d'un simple garçon[5]» dans *Le Record*. Dans cette nouvelle, « ce n'est pas l'amour, mais la volonté de fuir l'amour qui le fait se surpasser[6]».

Dans *Battling Malone*, Louis Hémon dépasse ce lieu commun pour en faire quelque chose de plus complexe. En effet, la présence de lady Hailsham est une motivation supplémentaire pour Pat Malone. Avant de rencontrer Sam Langdon, il lui promet : « Je le rosserai en pensant respectueusement à vous[7]. » C'est même grâce à – ou à cause de – lady Hailsham que Patrick, avec

1. Georges Carpentier, *Mon match avec la vie*, Paris, Flammarion, 1954, p. 188-189.
2. *Ibid.*, p. 202.
3. Louis Hémon, *Le Sport et la race,* OC, t. II, p. 310. Préoriginale : *La Presse*, Québec, 11 novembre 1911.
4. Pierre Charreton, « Avec Louis Hémon, aux sources de la littérature à thème sportif : *Battling Malone, pugiliste* », art. cit., p. 38-39.
5. Louis Hémon, *Le Record*, OC, t. II, p. 35. Préoriginale : 21 mars 1904, *Le Vélo*, p. 1.
6. Yann Mortelette, « Louis Hémon, écrivain sportif », art. cit., p. 41.
7. BM, p. 96.

une bonne dose d'inconscience, affronte le boxeur américain, plus lourd et plus expérimenté que lui. Sa présence et son souvenir sont positifs et motivants. Cette idée a une source médiévale – le sportif est le chevalier qui souhaite remporter le combat pour sa dame – repris largement par les romantiques : l'amour permet de se dépasser. Elle se retrouve aussi dans la nouvelle *Le Clown* : « C'était un être de force surprenante et un athlète incomparable qui donnait en spectacle à sa bien-aimée le meilleur de son effort[1]. » Le boxeur fictif Bert Adams raconte, dans *Le Combat sur la grève*, comment il tenta d'impressionner une jeune femme à la plage :

> Je me suis rappelé les soirs que j'avais passés à écouter sa voix, sous les fenêtres de la maison près de la mer, et je me suis dit que j'allais lui montrer que je n'étais pas n'importe qui, et que je savais mon métier. […] J'ai regardé vers la dune pour voir ce qu'elle pensait de mon travail. Elle est restée tournée de notre côté l'espace de quelques secondes ; le soleil donnait sur sa figure et j'ai vu les coins de sa bouche qui faisaient une grimace de dégoût[2].

Si l'histoire d'amour est finalement fatale pour Patrick, et dans une moindre mesure pour le Clown et Bert Adams, ce n'est pas par rapport au sport : c'est parce qu'elle est à sens unique.

L'histoire d'amour de Battling Durand, le boxeur de Louis Léon-Martin[3], a de nombreux points communs avec celle mise en scène par Hémon dans *Battling Malone*. Durand tombe dans les bras de Fanny Brighton, une actrice américaine. Elle partage de nombreux traits avec lady Hailsham. Elle est belle, riche, mondaine, admirée et enviée de tous. Elle « affiche son amant avec sa crânerie coutumière, une crânerie d'autant plus provocante même qu'elle n'est pas étrangère à des fins publicitaires[4]», comme lady Hailsham qui s'amuse à parader avec Patrick Malone pour choquer la bonne société londonienne. Battling Durand a, comme Malone, l'illusion d'avoir franchi la frontière des classes :

> Battling est réellement saisi d'un vertige. Une telle destinée lui paraît tenir des contes de fées. Il ne réalise pas qu'il en soit le héros. […] Battling-Durand est à présent complètement ensorcelé. Il aime ; il aime de toute la force d'un instinct qu'il n'a pas appris à éduquer ; il aime de tout son cerveau d'enfant, de tout son cœur neuf, de tous ses sens maladroits ; il aime comme un simple et comme une brute, de la nuque au talon[5].

Le boxeur, être simple et brut, est pris aux pièges dans des rets subtils et raffinés. Durand est bientôt prêt à tout quitter pour l'actrice : « Il a perdu l'amour de son métier et elle le prierait d'abandonner

1. Louis Hémon, *Le Clown*, OC, t. II, p. 50. Préoriginale : 19 avril 1904, *Le Vélo*, p. 1.
2. Louis Hémon, *Le Combat sur la grève*, OC, t. II, p. 75-76. Préoriginale : 15 juillet 1904, *Le Vélo*, p. 1.
3. Louis Léon-Martin, *Les Coulisses de la boxe*, Paris, éditions des Portiques, 1931. Louis Léon-Martin, écrivain et journaliste, livre avec *Les Coulisses de la boxe* un reportage romancé, tel qu'il a pu en écrire également sur l'Opéra de Paris, qui inspire d'autres auteurs par sa précision. L'écrivain et futur collaborationniste Jean Drault en reproduit intégralement des pages pour enrichir son roman *Edgar Mouquet, sportif professionnel* en 1934. Mais Louis Léon-Martin, dont l'œuvre est pourtant régulièrement citée dans les anthologies, avoue ne pas pratiquer la boxe : il manque donc à son texte une certaine authenticité. Certains passages sont du pur reportage, comme les chapitres sur le rôle des managers ou des *promoters*, ces hommes spécialisés dans la communication autour des combats. D'autres tiennent du roman et suivent les aventures d'un boxeur fictif surnommé Battling Durand ou Dudu.
4. Louis Léon-Martin, *Les Coulisses de la boxe, op. cit.*, p. 125-126.
5. *Ibid.*, p. 128 et p. 131.

la boxe qu'il le ferait immédiatement[1]. » Fanny achète même le manager du boxeur à coup d'offres financières qu'il ne peut refuser. Ils prévoient tous les deux la finale du championnat du monde contre Jimmy Stoop, à grand renfort de publicité. Angoissé par l'issue de ce match, Battling va chercher du réconfort auprès de Fanny :

> Il voulait lui dire son amour et il l'a fait, comme toujours, maladroitement. Battling, quoi qu'il en ait, n'a jamais pu apprendre la science des mots. Ce n'est pas qu'il manque de bonne volonté, mais quand on aime du fond comme lui on n'a guère le loisir de fignoler ses phrases. À sa déclaration, Fanny s'est mise à rire[2].

Ce rire résonne comme celui de lady Hailsham à la fin de *Battling Malone*, mais il n'a pas la même issue, car Durand est déjà privé de tout ressort et il réagit à l'offense par la soumission. Sur le ring, il dédie en pensée sa victoire future à Fanny, mais la voit entourée de ses autres fréquentations masculines. Bafoué, il se promet de vaincre à la fois le boxeur en face de lui et la femme qui le trompe en lui prouvant sa valeur. Le *topos* du chevalier médiéval combattant pour sa dame ressurgit. Bientôt, Fanny regarde le rival Jimmy Stoop avec les mêmes yeux admiratifs qu'elle posait auparavant sur Durand. Celui-ci est anéanti et bientôt *knock out.* Dans le dernier chapitre de *Battling Malone*, lady Hailsham tire le coup de feu mortel. Allan McAndrew estime que cette conclusion est mélodramatique, mais Pierre Charreton considère que c'est faire un « contre-sens » :

> Sans doute [ces commentateurs] n'ont-ils pas lu beaucoup de « romans sportifs » car ceux-ci, généralement, ne lésinent guère sur le romanesque à bon marché. En l'occurrence Louis Hémon, par la brièveté et la discrétion du récit, est parvenu à éviter ce piège. Cette fin se teinte d'un pathétique qui n'est pas exprimé mais qui, comme par un effet de litote, naît spontanément de la violence de la situation et de la puissance des sentiments[3].

En effet, les relations entre le sport et l'amour sont exploitées de manière fructueuse dans la littérature sportive de l'Entre-deux-guerres, qui met souvent en scène des personnages archétypaux proches de ceux du conte *La Belle et la Bête.* La Belle est la douce jeune fille dont la Bête, sportif abîmé et animalisé, tombe amoureuse ; le personnage féminin peut aussi être la sorcière malfaisante qui transforme la Bête au départ. Ce lieu commun ne donne pas lieu aux plus belles pages de la littérature sportive, parfois empreintes d'une forte misogynie, et Hémon a eu l'intelligence de l'éviter le plus possible.

L'opposition entre l'amour et le sport est notamment « une obsession de Montherlant[4]», qui se ressent dans *Le Songe* et dans *Les Olympiques.* Dans *Le Songe*, ce n'est pas le plaisir physique qui est visé, puisqu'Alban s'épanouit dans une relation régulière avec Douce, « admirablement

1. *Ibid.*, p. 133.
2. *Ibid.*, p. 137-138.
3. Pierre Charreton, « Louis Hémon, précurseur de la littérature à thème sportif en France : *Battling Malone, pugiliste* », dans *Écrits et expression populaires,* études réunies par Mireille Piarotas et présentées par Hélène Millot, Publications de l'Université de Saint-Etienne, CIEREC, travaux XCV, 1998, p. 42.
4. *Ibid.*, p. 43.

sotte, et toujours plus convoitée que plus sotte ; précieuse fille qui lui avait permis de reconstituer en quelque mesure les sensations du demi-dieu antique épousant une Oie fabuleuse[1]». C'est le sentiment amoureux lui-même qui est méprisé, à la fois par Alban et par Dominique :

> Elle sentait le désaccord qui était en elle, l'opposition irréductible entre l'ordre du sport et l'ordre du cœur, opposition dont témoignait le fait que, parmi ses camarades de Palestra, toutes celles qui atteignaient la grande classe athlétique avaient le cœur libre[2].

Dans *La Chair est forte*[3], Henri Chabrol développe ce thème de la femme obstacle à l'épanouissement du sportif, jusqu'à un point qui touche au ridicule. Son héros, le footballeur Savigny, qui semble équilibré et assez âgé pour avoir déjà connu l'amour, tombe follement amoureux d'une inconnue. Elle assiste un jour à l'un de ses matchs et il perd contenance :

> Dans la foule, il ne voyait que cette robe blanche, là-bas. Il l'aimait donc ? Quelle bêtise ! Il réintégra son jeu dans le jeu de l'équipe. L'équilibre revint. Trop tard. [L'équipe de] Gap était vaincue par une femme[4].

Cette femme, nommée Giska, est présentée comme ayant un pouvoir, une emprise surnaturelle sur Savigny. Elle lui conte l'histoire de Samson et Dalila comme on jette un sortilège :

> Elle reprit d'une voix pleine de rafales :
> *« Malheur à toi, Samson, qui braves ma faiblesse !*
> *Malheur à l'Homme fort qui déserte l'amour ! »*
> Savigny, les mains croisées sur les genoux, se sentait peu à peu pris d'une angoisse voluptueuse, au souffle parfumé de ses lèvres tout près de sa joue[5].

Elle est comparée plus tard à un vampire (« cette femme en voulait à son sang[6]») et lit même le poème *Lamia* de Keats. Au fur et à mesure, Savigny tombe dans une dépression nerveuse, il ne prend plus soin de lui, ne sort plus, ne mange plus. Il voue à Giska des sentiments qui mêlent l'amour et la violence – preuve qu'il n'était pas si équilibré. Il l'insulte en pensée (« Elle était blanche, comme toutes les garces de vierges qui s'amusent à gâter les rêves des hommes[7]! »), la presse à avoir une relation sexuelle, puis est tenté de l'assassiner en la poussant du haut d'un ravin. Elle finit par le quitter et Savigny retrouve brusquement son calme en retournant à l'entraînement. On s'éloigne du sport pour tomber dans un feuilleton de vacances sur la Riviera. L'exagération constante de cette histoire est invraisemblable et renvoie à des clichés bibliques où Savigny est Adam, nu et heureux dans le jardin d'Eden, perverti par une Ève diabolique.

1. Henry de Montherlant, *Le Songe, op. cit.*, p. 31.
2. *Ibid.*, p. 34.
3. Henri Chabrol, *La Chair est forte*, Paris, Flammarion, 1930. Né en 1891, Chabrol est agrégé de lettres en 1920 puis enseigne dans l'académie de Nîmes. Il pratique particulièrement le rugby. En 1930, il publie *La Chair est forte*, roman sportif qui raconte l'histoire d'un footballeur, Robert Savigny, qui entame une carrière de sous-préfet dans le Gard. Savigny aime tous les sports, particulièrement les sports de mer, et connaît une véritable communion entre son corps et la nature qui l'entoure. Il rencontre Giska, une femme mystérieuse qui va bientôt l'obséder. Leur relation le conduit au bord de la folie.
4. Henri Chabrol, *La Chair est forte*, *op. cit.*, p. 48-49.
5. *Ibid.*, p. 79.
6. *Ibid.*, p. 135.
7. *Ibid.*, p. 50.

Chabrol commet ainsi l'erreur de déconnecter presque complètement son personnage de la réalité qui l'entoure, en concentrant la majeure partie de son roman sur Giska. C'est aussi le problème de Montherlant dans *Le Songe*. En mettant en scène des personnages de sportifs cultivés et déjà intégrés à la bonne société par leur naissance, les auteurs se focalisent sur les « *happy few* » dont parlait Pierre Charreton, et écartent les dimensions sociale et politique du sport. Elles sont centrales chez Hémon.

Hémon était très conscient que l'argent était en passe de détruire le monde de la boxe et du sport en général. Dans *Le Sport et l'argent*, un article d'opinion, Hémon critique les sportifs qui font des combats truqués : « Ces tournois sont peu à peu tombés dans le discrédit, parce que l'appât du gain avait poussé les lutteurs à s'entendre entre eux à l'avance pour se partager les prix[1]. » Il a l'idée que, pour éviter ce genre de dérive, les sports qui rapportent le plus d'argent doivent soutenir financièrement les sports qui en rapportent moins, comme la course, la marche, la natation ou l'aviron. Ses contemporains français préfèrent le « football rugby », mais lui qui a habité en Angleterre a vu les débuts d'un autre sport qui selon lui pourrait « payer dans la plupart des pays du monde. C'est le football[2]. » L'avenir lui a donné raison. Il se fait force de proposition et imagine « la formation de ligues sportives puissantes par le nombre, qui, au lieu de chercher avant tout à faire des bénéfices, chercheront à encourager les sports utiles et pourtant incapables de payer pour eux-mêmes[3]». Il offre presque de se faire la voix de ces nouveautés :

> Il faudrait peut-être compter sur l'intervention de quelques journaux qui trouveraient là une occasion de faire œuvre utile à la jeunesse et en même temps de se faire à eux-mêmes une excellente réclame. Cela a déjà été fait ailleurs. Pourquoi pas ici[4]?

Du côté de la fiction, Hémon aborde aussi cette question. Plusieurs passages de *Battling Malone* présagent le sort funeste qui attend Patrick, trop simple pour se douter de ce qui se passe autour de lui. L'argent est le point de départ de la recherche du champion : « L'enthousiasme est bien ; mais que peut l'enthousiasme sans argent ? », déclare lord Westmount. « Absolument rien ! », se murmure à lui-même le banquier Rubinstein[5]. Enfin, le plan de bataille est établi : « Organisons la revanche et la victoire. Il faut un nom à notre union ; un plan bien arrêté ; une tactique ; mais avant tout il faut de l'argent. Gentlemen, mettons la main à la poche pour l'honneur du vieux pays ! » Le vocabulaire militaire de ce passage est cynique : dorénavant, la guerre se fera à coups de chèques.

1. Louis Hémon, *Le Sport et l'argent*, OC, tome II, p. 314. Préoriginale : *La Presse,* Montréal, 18 novembre 1911.
2. *Ibid*., p. 316.
3. *Ibid.*, p. 317.
4. *Ibid.*, p. 318.
5. BM, p. 18.

En fait d'argent, Hémon rappelle que pour les miséreux de l'East End, la boxe est d'abord un moyen d'en gagner. Dans *Le « Trial »*, nouvelle des *Chroniques du Cadger's club*, le boxeur expérimenté Fred affronte sans enthousiasme un novice :

> C'étaient encore des gestes consacrés, qu'il avait dû répéter tant de fois, tant de fois, qu'il n'en ressentait plus d'autre impression que la satisfaction du travail achevé et de la rétribution probable. […]
>
> Il s'avança ensuite en louvoyant vers le patron, qui contemplait le groupe de ses yeux indécis, son peigne à la main, avec des hochements de tête entendus. Fred reçut d'un air modeste ses félicitations un peu vagues, s'agita malaisément quelques secondes, et, les yeux sur l'épingle de cravate ornée de rubis, marmotta enfin une requête. […]
>
> Cinq minutes plus tard, Fred sortait dans Bethnal Green Road, suivait languissant le trottoir jusqu'au Lockhart's le plus proche, et là commençait soudain de se gaver de saucisses et de purée de pomme de terre avec une énergie inattendue. Quand il s'en alla, repu et sa monnaie en poche, le monde était devenu tolérable […] car l'âme héroïque de Fred avait déjà tout pardonné : le travail rare, la malchance et la famine, et les coups pleuvant sur son estomac creux[1].

Cette nouvelle montre, de manière subtile et douloureuse, la réalité de beaucoup de boxeurs de l'East End, qui ne sont ni des fous de violence, ni des aristocrates raffinés consacrant leur temps libre au noble art, mais bien des travailleurs pour qui ce sport est un moyen de subsistance. Comme une machine, comme un ouvrier sur la chaîne, Fred répète de nombreuses fois les « gestes consacrés », avec indifférence. Après avoir battu le novice, il va, humble et un peu honteux, réclamer son salaire au « patron » qui porte sur sa personne les marques de son rang social : « son peigne à la main », « l'épingle de cravate ornée de rubis ». Le combat est tous les jours à recommencer, puisque le repas du victorieux n'offre qu'une satisfaction temporaire.

Pourtant, dans la salle de sport, riches et pauvres se fréquentent et se combattent. Hémon considère que cette mixité sociale est déjà une forme de victoire, qui pourrait permettre à terme de combler l'écart entre les classes. L'écrivain met régulièrement en scène une fraternité idéale de la salle de sport, qui ferait fi des différences sociales ou nationales et ferait s'affronter des hommes en égaux, sans complaisance ni utopie. Dans *Battling Malone,* la partie n'est pas gagnée d'avance car les aristocrates et gentlemen du National Sporting Club considèrent les spectateurs du commun comme des « intrus amenés là par le seul spectacle des combats[2]». Quand ils viennent assister à des matchs dans la salle populaire du Wonderland, ils sont « sur une estrade séparée du reste de la salle, dont l'abord est défendu par des gardiens aux mines patibulaires[3]». Hémon met en valeur ces différences en décrivant la salle du point de vue de Lord Westmount, l'un des plus puissants parmi les aristocrates du National Sporting Club :

1. Louis Hémon, *Le « Trial »,* OC, tome II, p. 171-172. Préoriginale : 29 octobre 1909, *L'Auto*, p. 1.
2. BM, p. 9.
3. BM, p. 23.

> Lord Westmount promenait ses regards sur toute cette plèbe crasseuse avec un sourire de mépris amusé. Son habit de coupe impeccable, son plastron dont le blanc éblouissant surprenait auprès de cette foule sordide, sa mine et ses manières d'aristocrate de race : tout cela le désignait naturellement à l'attention du public. Mais les regards que les hommes du bas peuple jetaient au lord étaient pleins du respect le plus profond, car plus bas l'on descend à travers les couches sociales du peuple anglais, et plus fort, plus aveugle, devient le respect des différences de caste, la soumission presque satisfaite à la supériorité reconnue des nobles et des riches qui les fréquentent, élite que la plèbe considère encore comme une race à part, différente du commun des hommes de peine[1].

Ce passage résonne fortement avec la tirade du « bon prolétaire » dans *Colin-Maillard* : c'est une illustration de la « servitude volontaire » de La Boétie. L'alliance du « plus fort » avec le « plus aveugle » présage aussi le destin de Patrick Malone. Quelques pages plus loin, le contraste proposé par Hémon est encore plus cruel :

> Débardeurs des docks, ouvriers de Stepney et de Shoreditch, pauvres gueux qui avaient dîné d'un verre d'ale et d'un cervelas pendant trois jours pour économiser le prix d'une place au Wonderland, regardaient les représentants du tout-puissant Syndicat avec une sorte de reconnaissance humble, et se félicitaient confusément dans leur cœur qu'il y eût au monde des gens si riches, et qu'ils voulussent bien faire un usage si noble de leur argent[2].

Ces travailleurs, qui doivent s'imposer un état de semi-famine pour pouvoir prétendre se divertir, sont heureux de voir la noblesse anglaise dépenser sans compter, non pour leur bien-être, mais pour trouver un nouveau champion de boxe à l'Angleterre. L'ironie passe par l'usage des hyperboles « si riches » et « si noble » et révèle le regard surplombant de l'auteur.

Le combat de boxe est présenté comme le seul moyen de mettre les hommes à égalité. L'entraîneur de Patrick, Andy Clarkson, se moque joyeusement d'un aristocrate venu affronter le jeune boxeur :

> – Vous avez été très grossier avec le gentleman, Pat ! Comment, vous n'avez pas plus de respect que cela pour Mister Fitzmorice Hunt, de l'université de Cambridge, et trois fois champion amateur d'Angleterre !
>
> Patrick Malone, qui se mouchait dans sa serviette, écarquilla un peu les yeux : Champion amateur d'Angleterre. Tiens, tiens ! Mais c'était un étudiant de Cambridge, un monsieur élevé dans du coton et qui ne s'était jamais battu que pour rire ! Pat se sentit un peu humilié d'avoir mis quatre minutes à le descendre[3].

L'extrait est fort comique, grâce à l'ironie d'Andy Clarkson et à celle de l'auteur, qui fait contraster l'attitude de Patrick avec le nom à rallonge du gentleman. Ainsi, seul un beau combat est capable de rapprocher les aristocrates des gens du peuple : « Les gentlemen de l'estrade restaient corrects et presque muets ; mais ils se penchaient en avant, la bouche entrouverte, et malgré eux leurs yeux

1. BM, p. 24.
2. BM, p. 27.
3. BM, p. 68.

commençaient à flamber aussi[1]. » Après avoir vu Patrick Malone faire ses preuves, ils laissent enfin libre cours à leur enthousiasme :

> Ils se tournèrent vers Patrick Malone comme vers un nouveau Messie, ayant tous dépouillé pour le moment leur calme imperturbable et cette froideur aristocratique qui leur avait été inculquée à Eton et à Oxford comme le seul air qui convînt à des hommes de leur rang et de leur pays. Ils étaient tous avides de serrer la main du jeune barbare de Whitechapel, tous prêts à lui promettre une tranche de leur fortune s'il leur rendait par ses victoires le droit de mépriser de nouveau les étrangers[2].

La fin de ce passage est en demi-teinte : le terme « avides » et la référence à l'argent rappellent bien pourquoi, malgré leur admiration sincère, ils s'intéressent tant à Patrick. Le seul personnage qu'Hémon dépeint comme honnêtement passionné est Lord Westmount :

> Lord Westmount venait plus souvent qu'aucun d'eux, et Patrick, de même que les autres professionnels qui aidaient à son entraînement, traitait le jeune aristocrate avec une familiarité où il entrait un peu de respect, mais encore plus de sincère camaraderie. Lui aussi se sentait à son aise dans ce milieu. Jusque-là il ne s'était mêlé au monde des pugilistes qu'en protecteur un peu dédaigneux ; mais depuis que les circonstances l'avaient amené à fréquenter régulièrement Pat Malone, Jack Hoskins et quelques autres, il s'était aperçu avec un peu d'étonnement qu'il prenait un plaisir réel à leur compagnie. C'était un soulagement pour lui que de se délivrer toute une heure du masque hautain et compassé qu'il portait d'ordinaire et de redevenir un homme, tout simplement, et même un homme simple d'idées et de manières, primitif, et doté d'une bonne dose de brutalité joviale et saine[3].

La mixité sociale par le sport est le sujet des *Chroniques du Cadgers' Club*. Publiées du 29 octobre 1909 au 15 mars 1910 dans *L'Auto*, ces cinq nouvelles relatent le quotidien des habitués de la salle de boxe du Cadgers' Club, boxeurs, seconds, entraîneurs, rivaux, et celui du « patron », gentleman propriétaire des lieux. Il ne porte pas de nom, contrairement aux autres personnages, même plus secondaires, dont le patronyme est souvent accompagné d'un surnom affectueux : Hémon marque sa différence tout en choisissant visiblement son camp. Dans *Le Ballon*, « Fatty » Bill, vieux boxeur expérimenté et âme de la salle de boxe, affronte le patron à l'entraînement. Il ne veut pas le ménager, car « l'homme qui lui faisait face savait donner des coups et les recevoir[4]», mais rapidement le patron se décourage, paralysé par « un frisson froid [qui] lui courait de la nuque aux reins : le frisson de ceux qui se noient ou qui tombent[5]». Le patron, malgré son aisance, envie ses camarades d'entraînement :

> Ses six cents livres de rente, le « pub » bien achalandé de Highbury dont il hériterait quelque jour, son épingle de cravate en or et ses chaussures américaines, comme il aurait volontiers échangé tout cela contre le cœur indomptable et simple

1. BM, p. 30.
2. BM, p. 59.
3. BM, p. 61, 62.
4. Louis Hémon, *Le Ballon*, OC, tome II, p. 176. Préoriginale : 27 novembre 1909, *L'Auto*, p. 1.
5. *Ibid.*, p. 177.

> de quelque « pug » irlandais, affamé, en haillons et toujours mieux prêt pour une rixe que pour un repas ou une belle fille[1]!

Quand il surmonte peu à peu sa peur panique, il est encouragé par « Fatty » Bill :

> Le patron sentit la large main de Bill lui tomber fraternellement sur le dos et entendit le vieux pugiliste lui dire d'une voix nouvelle, d'une voix d'égal :
> – Je savais bien que ça viendrait un jour ou l'autre, patron ! Il ne s'agissait que d'attendre[2]!

Est-ce le patron qui a descendu un degré de l'échelle sociale, ou Bill qui en a franchi un ? Peu leur importe, ils sont unis grâce à la boxe. Cette union se réalise dans la nouvelle suivante, *Fraternité,* où un véritable match est organisé, entre le patron et « un garçon robuste et dépourvu de manières[3]». Les habitués du Cadgers' Club sont un peu sceptiques, mais donnent tout de même la preuve de leur affection :

> Ils l'acclamèrent pourtant bruyamment quand il fit son entrée ; et lorsque, emportant les dernières recommandations et une tape paternelle de Bill, il s'avança crânement et plaça d'autorité un joli direct à la figure, leur enthousiasme ne connut plus de bornes. Entre deux vociférations, ils échangeaient des signes de tête entendus. Hein ! Bon vieux patron ! Pas si mazette que ça, après tout ! Ce n'était pas pour rien qu'ils avaient tous mis la main à la pâte pour l'entraîner, là-bas, dans le sous-sol dont il payait le loyer, où il faisait sec et chaud, les soirs d'hiver[4]!

Finalement battu mais « pas déshonoré », le patron emmène les boxeurs dans un pub et se console de leur sollicitude :

> Ils le regardaient tous, sincères, fraternels, oubliant son élégance, son argent, oubliant qu'ils l'avaient longtemps considéré comme un simple d'esprit, hanté par une marotte inexplicable, un benêt qu'il fallait tondre… C'était maintenant un garçon comme eux, qui s'était aligné à son heure, et qui avait tenu jusqu'à la fin[5].

Hémon prend même la parole en son propre nom pour défendre cette idée, comme dans l'article *À propos d'un combat* :

> Faut-il en conclure que [Lord Lonsdale] souhaite que les matches de boxe soient réservés au public aristocratique et restreint des clubs, ou pour mieux dire *du* club unique qui est le sien ? Le grand public, cette racaille insolente chez qui le respect des titres s'efface, hélas, tous les jours davantage, aurait son petit mot à dire à ce sujet, et les boxeurs aussi[6].

L'ironie mordante de cette attaque *ad hominem* s'exprime par antiphrases : Hémon est loin de penser que le grand public est une « racaille insolente ». En revanche, il partage avec lui le dédain des titres. Le comte de Lonsdale, nous apprend le journaliste Camille d'Ars, était lui-même un sportif, mais se spécialisait dans des occupations toutes aristocratiques, « en chasse à tir, en chasse à

1. Louis Hémon, *La Chrysalide*, *op. cit.*, p. 180.
2. *Ibid.,* p. 183.
3. Louis Hémon, *Fraternité*, OC, tome II, p. 193-194. Préoriginale : 20 janvier 1910, *L'Auto,* p. 1.
4. *Ibid.*, p. 194.
5. *Ibid.*, p. 196.
6. Louis Hémon, *À propos d'un combat*, OC, tome II, p. 255.

courre, en escrime, en équitation[1]». Il était, en 1911, le président du National Sporting Club, que Hémon met en scène dans *Battling Malone*. Il parviendra d'ailleurs à interdire le match entre Johnson et Wells, sur le motif fallacieux que gagnant ou perdant, le boxeur noir-américain Johnson aurait gagné plus que son adversaire anglo-saxon Wells – la véritable raison étant plutôt qu'il était furieux que le match ne se déroulât pas au National Sporting Club. L'annulation du combat constitue un dangereux précédent qui fait craindre à Camille d'Ars la fin des matchs de boxe en Angleterre. Il conclut férocement : « Il ne reste plus maintenant au noble lord, qui est homme de sport comme certains de ses pairs sont hommes d'État, par amour du pouvoir et de l'encens des flatteries, qu'à s'ouvrir la carotide avec sa petite auréole en zinc doré[2]. »

Cette dimension sociale du sport chez Hémon est mise en valeur par Jean-Claude Lyleire et Henri Le Targat dans leur *Anthologie de la littérature du sport*[3]. Dans la section « Sport et pratiques de classe », un extrait de *Colin-Maillard* est mobilisé : le combat entre Mike et le capitaine, jeune aristocrate et fiancé de Miss Gordon-Ingram, dont Mike était tombé amoureux. Ce qui était au départ un simple entraînement prend une autre dimension pour Mike, qui se sent inférieur à plus d'un titre :

> Mais la volupté s'émoussa, se mua en impatience, et l'impatience en un ressentiment sourd quand il s'aperçut que le capitaine le ménageait. Même à ce jeu-là cet aristocrate à peau fine était son supérieur, et, qu'il n'en abusât pas, c'était aggraver l'offense. Mettant à profit son allonge supérieure il surveillait Mike avec attention, ignorait ses feintes, et recevait ses attaques avec des directs du gauche longs et vites, en pleine figure, suffisamment forts pour l'arrêter, pas assez pour l'ébranler ni l'étourdir. Il ne considérait évidemment ceci que comme une démonstration à l'usage de ses élèves, qui s'effaçaient contre les murs, faite sur un mannequin animé, qu'il eut été inutile et peu politique d'endommager.
>
> Mike comprit cela et sa double rancune d'athlète humilié et de prolétaire jaloux se condensa en une poussée de violence froide qui blanchit ses joues et lui fit passer des frissons dans les épaules. Il abandonna son style franc de beau joueur pour avoir recours l'une après l'autre à toutes les ficelles de métier, qu'il avait appris à mettre en pratique dans les « saloons » de Dublin, quand l'arbitre regardait ailleurs et que la tentation était trop forte de gagner les deux souverains n'importe comment. On ne lui avait pas enseigné cela, au capitaine ! Les pesées de l'avant-bras sur la gorge et les coups aux reins frappés avec la main ouverte dans les corps à corps ! Les passements de jambes qui semblent involontaires, l'art de fatiguer l'adversaire en lui faisant supporter tout son poids et les coups inattendus au moment où l'on se sépare ! Les attaques molles qu'on porte d'un air épuisé, presque chancelant, et les coups furieux à l'estomac, quand l'autre a cessé de se méfier et vous laisse arriver à portée !
>
> Mais certaines ficelles réussissaient et certaines ne réussissaient pas, et toutes les dix secondes le gant gauche du capitaine venait lui marteler la figure, sans violence inutile, courtoisement, comme pour lui rappeler simplement qu'il n'était pas bien terrible après tout. L'essoufflement vint, ses mouvements se ralentirent, et

1. Camille d'Ars, « La Boxe menacée en Angleterre. Histoire vraie d'un lord trop zélé », *La Presse*, Paris, 23 novembre 1911, p. 3.
2. *Ibid.*
3. *Anthologie de la littérature du sport,* Jean-Claude Lyleire et Henri Le Targat, Presses universitaires de Lyon, 1988.

> quand les tapes condescendantes continuèrent de lui pleuvoir sur le visage, plus serrées et plus légères, la colère et l'humiliation l'aveuglèrent. Oh ! trouver un jour dans cette défense éblouissante ! rien que quelques pouces carrés, rien qu'une fraction de seconde ! le temps de placer le coup du droit qui lui enfoncerait les côtes, et, peut-être, avant qu'il ne s'écroule, un ou deux crochets vicieux du côté de la mâchoire, de quoi marbrer pour une semaine sa belle figure propre et fraîche[1] !

La violence qui se réveille chez Mike est sa réponse aux violences de tous les jours, aux oppressions subies, et redoublées ici par le capitaine, figure de rival. Les deux rejouent l'affrontement biblique de David contre Goliath, du point de vue de celui que la force naturelle portait à gagner et qui est défait par la technique de l'autre. La boxe devient le révélateur du fossé qui les sépare : le capitaine boxe pour le loisir et l'amusement, tandis que Mike fait référence aux combats que l'on dispute pour de l'argent, donc pour subvenir à ses besoins. Au-delà de ses pulsions vengeresses, il défend une forme d'honneur de classe.

Il est doublement important que ce soit *Colin-Maillard*, et non *Battling Malone*, qui soit cité dans cette section : le sport traverse toute l'œuvre de Louis Hémon, depuis ses premières nouvelles jusqu'à *Maria Chapdelaine*. On évite le danger, permis par le précédent du roman du Canada français, de croire qu'Hémon est à nouveau l'homme d'un seul livre sportif. Ensuite, les autres écrivains de cette section « Sport et pratiques de classe » sont Georges Magnane, pour *Les Hommes forts*, et Patrick Cauvin pour *C'était le Pérou*. Ces deux romans datent respectivement de 1942 et de 1980, tandis que *Colin-Maillard* a été écrit autour de 1908. À l'heure où la jeune génération de l'avant-guerre ne faisait que glorifier le muscle, Hémon politisait déjà le corps sportif.

Hémon se montra également sensible au racisme s'exerçant sur les boxeurs noirs-américains. Ces sportifs, au début du XXe siècle, furent forcés d'émigrer en Europe à cause d'une campagne raciste visant à avantager les boxeurs blancs. Ils n'avaient, par exemple, pas le droit de disputer de combat dans la catégorie poids lourds, considérée comme la plus noble. Le champion Jack Johnson, notamment, s'installe à Paris au début de la Première Guerre mondiale[2]. Il fréquente le petit monde de l'art parisien et rencontre Cocteau, Picabia, Colette ou Cravan[3]. Dans son essai *Ring noir*[4], Claude Meunier montre la fascination que les boxeurs noirs exercent sur ces écrivains et artistes, surtout que rien ne vient remettre en question l'ordre établi et la domination blanche : ces nouveaux arrivants sont pittoresques et inoffensifs. Les stéréotypes et préjugés racistes

1. CM, p. 103-104.
2. Pour en savoir plus sur la vie de Jack Johnson et sur le quotidien des boxeurs noirs au début du XXe siècle, on visionnera l'excellent documentaire de Ken Burns, *Unforgivable Blackness : the Rise and Fall of Jack Johnson* (2004), consultable en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=q0gRGoDchMU.
3. Un match de boxe est d'ailleurs organisé entre le champion Jack Johnson, afro-américain, et le poète boxeur Arthur Cravan, en 1916 à Barcelone. Les deux hommes, à l'allure de dandys musclés, s'affrontent dans un combat truqué par eux-mêmes qui tient plus du happening artistique que du combat sportif.
4. Claude Meunier, *Ring noir. Quand Apollinaire, Cendrars et Picabia découvraient les boxeurs nègres*, Paris, Plon, 1992.

abondent dans les écrits des différents auteurs, qui peinent à dépasser une vision paternaliste et colonialiste des sportifs noirs.

Claude Meunier cite des extraits de *Battling Malone* qui dévoilent à quel point l'affrontement contre le boxeur noir Sam Langdon a un enjeu raciste pour les Anglo-saxons qui organisent le combat. Meunier ajoute :

> Pat Malone qui est pris en charge par un syndicat de sportsmen anglais était exactement un espoir blanc, et Langdon était précisément le portrait de Sam Langford, la fiction blanche devant une bonne fois apaiser le cauchemar noir[1].

Il nous semble néanmoins qu'affirmer que Hémon souhaite réécrire l'histoire des victoires noires en faisant gagner le boxeur blanc est une erreur. Hémon, au contraire, fait preuve de modernité dans la manière dont il aborde le match de Patrick contre Sam Langdon. D'ailleurs, il est déjà important de faire le choix de décrire et de raconter ce combat : de nombreux champions blancs, comme John L. Sullivan, refusent toute leur carrière de combattre des boxeurs noirs. Quand ils ont lieu, les combats sont fréquemment interrompus par les forces de l'ordre avant la défaite du boxeur blanc, comme lors de l'affrontement tant repoussé entre le champion noir Jack Johnson et Tommy Burns, en 1908. Un championnat du monde pour les boxeurs de couleur est créé, à part, pour éviter les rencontres et les humiliations. En choisissant de représenter et d'inclure un boxeur noir dans son récit, Hémon fait preuve de modernité. Son vocabulaire montre qu'il était conscient des problématiques raciales. Geneviève Chovrelat-Péchoux analyse ainsi ce combat raconté par Hémon :

> Tout l'entourage de Pat ne cessait de lui répéter : « rossez ce nègre » comme si sa seule couleur appelait une correction : le boxeur noir n'était plus boxeur, il était nègre d'abord. Le terme « nègre » était utilisé avec toutes ses connotations de discrimination raciste. Il semble que Hémon le sentait confusément, on ne se posait pas trop de questions alors, car ce mot « nègre » relevait du point de vue de ses personnages qui véhiculaient l'air du temps. Quand le point de vue de l'auteur intervenait, c'était le mot noir qui était employé. Nous n'irons pas jusqu'à faire de Louis Hémon le champion de la cause des noirs, mais il y eut chez lui, en tant qu'écrivain, une lucidité intuitive qui lui fit saisir le poids des mots. Nous retrouverons à propos des Amérindiens dans *Maria Chapdelaine* le même jeu sur le vocabulaire, les sauvages et les Indiens. Dire le nègre ou le boxeur noir, ce n'était pas la même chose et l'auteur, conscient de son lexique, mélangeait les points de vue pendant le combat car il décrivait ce que voyait le public en y mêlant son propre commentaire[2].

Un brouhaha précède ce combat, où les spectateurs, hommes, femmes, roturiers, aristocrates et journalistes font preuve de racisme. Hémon intervient au détour d'une phrase : « Ce qu'ils virent, ce fut la rencontre, entre quatre cordes tendues, de deux hommes, l'un blanc et l'autre noir[3]. » Quant à la victoire de Patrick, elle sert le récit bien plus qu'une idéologie. Cette controverse dans le roman

1. Claude Meunier, *Ring noir. Quand Apollinaire, Cendrars et Picabia découvraient les boxeurs nègres, op. cit.*, p. 57.
2. CP, p. 190. Dans ses chroniques sportives publiées entre mars 1904 et août 1905, Hémon emploie deux fois le terme « nègre » et une fois celui de « mulâtre », terme alors moins négativement connoté qu'aujourd'hui.
3. BM, p. 112.

trouvera un écho dans un article de 1911, *À propos d'un combat*. Hémon y raconte le tumulte déclenché par le combat Johnson-Wells, où une « coalition qui réunit les dirigeants d'une demi-douzaine de sectes religieuses et certaines personnalités en vue du monde sportif » s'est déchaînée, simplement parce que ce combat oppose un boxeur blanc à un boxeur noir. Les « fanatiques religieux » sont les plus redoutables :

> Les sports et les jeux de toutes sortes sont plus spécialement l'objet de leurs croisades frénétiques. Le sport hippique les convulse d'indignation, le football les remplit d'horreur, la natation et la semi-nudité qu'elle implique les amènent aux confins de l'hystérie ; les quilles et le billard leur font monter l'écume aux lèvres. Quant à la boxe… À la seule idée d'une rencontre entre un Blanc et un Noir, toutes ces braves gens ont apparemment vu rouge[1].

Avec humour, Hémon tourne en ridicule les opposants au match et livre son pronostic : « Wells battra Johnson… à leur seconde rencontre[2]. »

Le boxeur noir sera une cible particulière pour les écrivains sportifs de l'Entre-deux-guerres, dont le racisme intervient à la fois pour louer – notamment par le stéréotype de la résistance du corps noir, dans lequel Hémon tombe lui aussi – et pour moquer. Dans l'introduction de *« Petit » Louis boxeur* de Charles-Henry Hirsch, le lecteur rencontre Tom Whiteball, un boxeur noir américain inspiré de Sam Mac Vea. Il a épousé à Londres une jeune prostituée française, Lucie. Il la sauve du trottoir et la ramène en France, où elle n'a de cesse de le dévaloriser, le tromper et le ridiculiser. Voici comment apparaît Tom pour la première fois :

> La tête se montre, ronde sur un cou bas et large, fourrée d'une laine dense aux frisons couleur de suie, le front court et obtus, le nez plat, à l'extrémité presque rose, aux narines huileuses, ouvertes en naseaux :
> « Licie… ma péti ! … ciraze y a plus[3]... »

Toutes les autres descriptions sont du même acabit nauséabond : les comparaisons animalières côtoient les dialogues où Tom est le seul personnage d'origine anglaise à parler d'une manière ridicule et enfantine. Les descriptions morales sont dans la même ligne et parlent des Noirs « enthousiastes et paresseux[4]» comme une totalité indivisible. Le roman est construit comme la réaction blanche face aux victoires noires des années 1910, et « Petit » Louis en est un représentant bien plus agressif que Patrick Malone.

Hémon utilise la fiction, tout comme le reportage ou l'article d'opinion, pour dénoncer les travers du sport ou encore pour valoriser ce qui mérite de l'être. Dans son anthologie *Écrit dans les cordes*[5], Élise Dürr relève un aspect qu'elle nomme « diplomatique » dans les écrits sportifs d'Hémon, et cite son adresse aux « puritains » et aux « intellectuels » dans *Battling Malone,*

1. Louis Hémon, *À propos d'un combat*, *op. cit.*, p. 254.
2. *Ibid.*, p. 257.
3. Charles-Henry Hirsch, *« Petit » Louis boxeur*, Paris, Flammarion, 1918, p. 4.
4. *Ibid.*, p. 8.
5. *Écrit dans les cordes*, textes regroupés par Élise Dürr, Paris, L'Élocoquent, 2006.

véritable plaidoyer en faveur du noble art. Là encore, Hémon manifeste sa modernité en intercalant régulièrement dans son récit des passages où sa voix se fait entendre au milieu de ses personnages. Il choisit de mettre en scène certaines situations qui servent un propos parfois plus politique que littéraire, en oscillant entre la nouvelle, le reportage et l'essai. Il raconte des événements sportifs et s'interrompt pour donner son avis sur un certain nombre de choses. Il en profite pour faire la promotion de la pratique des sports, par exemple l'aviron (« Footballeurs, mes frères, ramez[1]! ») ou la boxe anglaise en France, où il se propose même comme intermédiaire[2]. Il en fera de même pour l'athlétisme au Québec dans *Le Sport de la marche (I)*[3], article publié dans *La Presse* de Montréal sous le pseudonyme d'Ambulator. Si l'on peut y lire une forme de condescendance colonialiste, il semble que ce soit une maladresse plutôt qu'un projet d'écriture. Hémon y encourage les jeunes Canadiens-français à pratiquer les sports européens et à impressionner ainsi leurs contemporains de tous les pays. Il développe son plaidoyer dans deux autres articles qui suivent, *Le Sport de la marche (II)* et *Le Sport et la race*, et se fait force de proposition :

> Cette impulsion, qui répandra par toute la masse de la population jeune un goût et une pratique des sports qui sont encore trop rares, comment la donner ?
>
> Il n'y a qu'une seule réponse possible. Le seul moyen est d'organiser partout et toutes les fois qu'il sera possible des épreuves sportives de propagande auxquelles on s'efforcera de donner un grand retentissement. […] Elles devront attirer le plus grand nombre possible de nouveaux venus au sport, et, pour cela, il faudra essentiellement qu'elles portent sur un sport peu coûteux et facile à pratiquer[4].

Hémon encourage le Canada français à présenter une délégation aux Jeux Olympiques de Stockholm de 1912 : il voit cette participation comme un moyen d'affirmer son existence au niveau mondial. Il confère donc, à grande échelle, un rôle politique au sport, d'autant qu'il voit la province de Québec comme une entité de niveau national. C'est pourquoi il se dresse aussi contre les bien pensants qui empêchent la diffusion et la pratique des sports, comme nous avons pu le montrer à l'égard du match Johnson-Wells. Il raille régulièrement ces opposants, d'un côté les fanatiques religieux, de l'autre les bons bourgeois, choqués par les outrances du sport. Henri Chabrol évoquera cette idée avec humour dans *La Chair est forte*. Son footballeur Savigny entame une carrière administrative à la préfecture de Gap, et se heurte rapidement à la désapprobation du Préfet : « Robert, mon jeune ami, vous savez que j'aime le sport : je viens de prendre un arrêté en faveur

1. Louis Hémon, *À propos d'Oxford-Cambridge*, *op. cit.*, p. 41-44.
2. « Si après le Belsize, les boxeurs français désiraient venir voir mon club, – Polytechnic Boxing Club, – ou tout autre, je serais trop heureux de me mettre à la disposition des organisateurs pour des pourparlers. », chronique « À propos du match de boxe franco-anglais », *Le Journal de l'automobile*, 1e année, n° 33, 21 décembre 1904, p. 5. Recueillie dans OC, t. II, p. 426.
3. Louis Hémon, *Le Sport de la marche (I)*, *op. cit.*, p. 295-299.
4. Louis Hémon, *Le Sport de la marche (II)*, *op. cit.*, p. 303.

des pêcheurs à la ligne […]. Mais ne croyez-vous pas qu'une popularité vulgaire nuirait à mon Chef de Cabinet ? Peut-être pourriez-vous ne pas vous afficher[1]... »

Pour Hémon, ce fort lien entre sport et société s'explique par l'importance cruciale qu'il donne à la pratique sportive. Elle fait partie intégrante de sa philosophie de vie. Son métier de journaliste l'amène certes à couvrir matchs et tournois, mais il n'a que faire des records et des médailles – de la même manière, d'ailleurs, qu'il manifeste son dédain pour les prix littéraires ou les distinctions académiques reçues par son père. Le sport l'aide à dépasser « un complexe d'infériorité qui cache une haine de soi[2]» et à s'affirmer dans le monde.

Albert Camus, plus tard, déclarera : « Ce que finalement je sais sur la morale et les obligations des hommes, c'est au sport que je le dois, c'est au RUA que je l'ai appris[3]. » Pour Louis Hémon, cette philosophie apprise dans le sport rejaillit dans la vie de tous les jours : elle apporte tempérance et tolérance face aux aléas de l'existence. Ce stoïque reste tranquille sous l'injure :

> Car c'est encore un des bienfaits du combat, qu'il nous donne, sous les insultes, une infinie sérénité. D'abord parce que la force de l'habitude vous fait penser constamment, tout le temps qu'un Monsieur vous injurie, au geste exact qu'il faudrait faire pour l'arrêter, et puis, quand on échange journellement des « swings » sur la mâchoire, avec des amis et des étrangers, comment pourrait-on se fâcher pour des petites choses de si peu d'importance – des mots[4]!

L'ironie finale dévoile le rapport paradoxal qu'Hémon entretenait, alors qu'il avait vingt ans, avec la pratique sportive : il oppose le sport à la littérature tout en utilisant la littérature pour montrer la beauté du sport. Non seulement « la culture physique ne lui paraît pas inférieure à la culture intellectuelle[5]», mais elle lui semble supérieure à certains égards : l'évasion offerte par le sport est tangible, physique, « relève de l'expérience concrète et non de l'utopie[6]». Hémon ne choisit pas entre sport et littérature car pour lui, les deux étaient intimement liées. À l'instar du professeur du *Gymnase*, il trouve l'équilibre :

> En bas, de dix heures à midi, règne le professeur. Avant dix heures, il enseigne le latin, la grammaire et plusieurs autres choses dans un lycée du voisinage ; mais après dix heures, il revêt une culotte de toile, les souliers blancs traditionnels et le maillot collant, et prend des équilibres. Il en prend sur les barres parallèles, sur la barre fixe, sur l'échelle, sur une chaise ou même par terre ; il semble que, contraint par la force des usages à se tenir sur ses pieds tout le reste du jour, il vienne en ce gymnase pour revendiquer ses droits d'homme libre et donner libre cours à son indignation. […] Il passe, je crois, une partie de son existence à chercher de malheureux petits garçons qu'il veut tenir en son pouvoir, afin de leur enseigner conjointement la gymnastique et les déclinaisons latines[7].

1. Henri Chabrol, *La Chair est forte*, *op. cit.*, p. 41.
2. Yann Mortelette, « Louis Hémon, écrivain sportif », art. cit., p. 32.
3. Albert Camus, *France-Football*, Paris, 17 décembre 1957, dernière page. Le RUA est le Racing Universitaire Algérois, club de football où Camus fut gardien de but.
4. Louis Hémon, *Le Combat*, *op. cit.,* p. 19.
5. Yann Mortelette, « Louis Hémon, écrivain sportif », art. cit., p. 35.
6. *Ibid.*, p. 34.
7. Louis Hémon, *Mon Gymnase*, OC, t. II, p. 136-137. Préoriginale : 22 février 1905, *Journal de l'automobile*, p. 1.

Au-delà de l'humour tendre avec lequel le personnage est décrit, il nous semble symboliser quelque chose de plus haut : un accord, enfin, entre le monde des lettres et celui du gymnase. Hémon était parvenu à trouver l'équilibre entre sport et littérature, le parfait point de balance où sa pratique d'écrivain se nourrissait du sport et où sa pratique sportive était tout entière tournée vers l'esthétique et l'estime de soi. Ainsi, nous pouvons lire dans la conclusion de *Histoire d'un athlète médiocre* une métaphore de son destin littéraire :

> Ne le plaignez pas, car il ne s'est jamais plaint lui-même. Vint un jour où il s'aperçut qu'il n'avait pas donné son effort en vain, et que, pour avoir lutté désespérément, faibli parfois, et pourtant continué, il était venu singulièrement près de sa chimère. À défaut de médailles, il avait gagné à sa montée tenace la force tranquille et la simplicité.
>
> Ce ne fut que plus tard qu'il apprit que toutes ces années de sport sans gloire l'avaient quelque peu trempé pour la vie[1].

Sport sans gloire, écriture sans gloire : dans les deux cas, Hémon n'a pas donné son effort en vain.

Peut-on être un précurseur si l'on reste inconnu du grand public, qui ne retiendra de *Maria Chapdelaine* que tout ce que le roman peut contenir d'antisportif ? Cet état de fait n'est peut-être pas une fatalité, grâce aux travaux universitaires sur la littérature sportive. Pierre Charreton, notamment, accorde une attention privilégiée à l'œuvre de Louis Hémon. Au colloque qui marque le centenaire de la naissance d'Hémon, tenu en 1980 à Brest, il présente sa communication « Avec Hémon aux sources de la littérature à thème sportif ». À sa suite, Aurélien Boivin décide d'éditer les récits sportifs d'Hémon pour la première fois en volume, en 1982. Dans sa thèse *Le Thème du sport dans la littérature contemporaine. 1870-1970,* soutenue à Lille en 1984, Pierre Charreton réserve une place particulière à Hémon, qu'il met également en valeur dans les ouvrages tirés de sa thèse – *Les Fêtes du corps* (1985) et *Le Sport, l'ascèse, le plaisir* (1990) – en plus des nombreux articles qu'il publie dans des ouvrages collectifs. Nous avons mentionné la thèse de Julie Gaucher, ainsi que les nombreuses anthologies qui mettent en évidence, sinon l'influence, au moins l'avance qu'Hémon avait sur ses contemporains.

Aujourd'hui, ni Hémon ni les autres auteurs que nous avons cités ne figurent dans les listes de livres recommandés pour les amateurs du noble art. Les œuvres de Jack London, la biographie de Muhammad Ali ou les romans de Craig Davidson tiennent les premières places. Mais les œuvres de Louis Hémon continuent d'être rééditées – en 1994 pour *Battling Malone*[2], en 1999 pour les *Récits*

1. Louis Hémon, *Histoire d'un athlète médiocre*, OC, t. II, p. 26. Préoriginale : 12 février 1904, *Le Vélo*, p. 1.
2. Louis Hémon, *Battling Malone, pugiliste*, éd. Chantal Bouchard et Ghislaine Legendre, Montréal, Boréal, coll. Boréal compact classique, 1994. C'est notre édition de référence.

sportifs[1], et récemment en 2018 pour *Les Chroniques du Cadger's club*[2], sans compter les nouvelles sportives présentes dans *Le Dernier Soir*[3].

Peut-on être un précurseur si l'on est ignoré par ceux qui auraient pu vous choisir comme chef de file ? La mort prématurée d'Hémon l'a privé de la possibilité de revendiquer ce statut. Malgré la reconnaissance d'Henry de Montherlant et de Marcel Berger, Hémon n'est pas mis à l'honneur par les écrivains sportifs de l'Entre-deux-guerres. Néanmoins, son œuvre les a inspirés, les a devancés et les a surtout dépassés. Il faut attendre l'essai de Jean Prévost, *Plaisirs des sports*, en 1924, pour trouver dans la littérature française une réflexion aussi poussée que celle qu'Hémon déploie entre 1904 et 1911, quand il se consacre presque entièrement à l'écriture du sport. Et encore le texte de Jean Prévost est-il miné par un culte de la virilité daté et une homophobie violente – il qualifie l'homosexualité d'« amours exécrables[4]». Il faut attendre *La Chair est forte* en 1930 pour qu'un roman, cette fois, aborde de nouveau le plaisir esthétique du sport et les « beau[x] coup[s] de pied [qui charment] comme une œuvre d'art[5]». Et encore, le roman de Chabrol s'étend plus longuement sur la relation malsaine et stéréotypée entre Savigny et Giska. *« Petit » Louis boxeur* est un roman raciste, *Le Songe* ne peut se défaire de sa misogynie, et beaucoup d'autres romans de l'époque sont simplement des romans de basse qualité, de mauvais goût et d'intrigues convenues.

À l'inverse, Hémon écrit sur le sport avec sa simplicité de sportif, sans mot inutile. Loin d'utiliser le sport pour diviser, il le décrit comme un facteur d'unité. Il se rit des stéréotypes, conventions, des records, et s'intéresse au plus important :

> Ma tendresse secrète va vers ceux qui ne se verront jamais décerner le nom de « sportsmen » dans les colonnes du *Vélo*, et qui s'en moquent, car ils méritent un titre plus beau. […] Ils s'occupent peu des champions et beaucoup d'eux-mêmes. […] Et si quelques-uns d'entre eux se laissent enfin toucher par la grâce du sport, ils trouveront leur place naturelle parmi les athlètes aussi bien que dans les rangs des spectateurs. Ils créeront de la beauté et sauront en jouir, et mériteront ainsi d'être doublement loués[6].

C'est là que sous la plume d'Hémon, le sport rejoint la littérature dès 1904 : créateur de beauté et d'émotion, il unit autour de lui sans distinction sociale.

1. Louis Hémon, *Récits sportifs*, éd. Aurélien Boivin, Montréal, Guérin, 1999.
2. Louis Hémon, *Chroniques du Cadger's club*, Rennes, La Part Commune, coll. La Petite part, 2018.
3. Louis Hémon, *Le Dernier Soir. Nouvelles*, préface de Geneviève Chovrelat-Péchoux, Paris, Libella, coll. Libretto, 2013.
4. Jean Prévost, *Plaisirs des sports, op. cit.*, p. 43.
5. Henri Chabrol, *La Chair est forte*, *op. cit.*, p. 10.
6. Louis Hémon, *Sportsmen et athlètes*, OC, tome II, p. 97. Pré-originale : 8 novembre 1904, *Le Vélo*, p. 1.

L'œuvre d'Hémon dans le cinéma des années 1950

Battling Malone, le grand roman français sur la boxe anglaise, n'a pas connu d'adaptation cinématographique. Pourtant, il a suscité l'intérêt des cinéastes. Dès 1935, René Pignères, producteur du *Maria Chapdelaine* de Duvivier, désire financer une adaptation du roman, mais le projet n'aboutit pas. En 1938, c'est le réalisateur Marcel L'Herbier, de la première avant-garde du cinéma français, qui se propose de mettre le boxeur d'Hémon à l'écran. Il tarde un peu, et sa tâche n'en devient que plus ardue : à partir de 1940, la France est occupée par l'Allemagne nazie. Le réalisateur est dans l'impossibilité de tourner en Angleterre. Henry Muller, des éditions Grasset, écrit à Lydia Louis-Hémon le 30 juin 1943 :

> Vous vous souvenez que le cinéaste Marcel L'Herbier m'avait demandé il y a environ un an une option sur *Battling Malone*. Je vous avais écrit à ce sujet. Marcel L'Herbier par suite des circonstances n'avait pas donné suite. Aujourd'hui il m'écrit : « Il m'aurait été bien agréable de recevoir de vous, sous forme d'option ou sous une autre forme qui vous conviendrait, la possibilité de travailler sur ce sujet, sans que je risque, au moment où sa réalisation sera devenue possible, de m'en voir dépossédé. » En d'autres termes, il reconnaît qu'actuellement le film ne serait pas autorisé, mais il voudrait, dès que les circonstances seront redevenues normales, avoir la possibilité de le faire.

Marcel L'Herbier pense que son film ne serait pas accepté par les autorités. La victoire finale de la France grâce à Jean Serrurier, avatar de Georges Carpentier, n'était peut-être pas du goût de l'occupant. L'Herbier se lance dans d'autres projets : en 1943, il crée l'Institut des Hautes Études cinématographiques dont il prend la direction. Il réalise un film par an durant cette période, dont *L'Honorable Catherine* en 1943, qui est considéré comme un film typique de l'Occupation : aucun sujet sensible n'est abordé dans cette comédie légère et tournée à l'économie. Il est probable qu'au milieu tous ces projets, une adaptation de *Battling Malone* aurait été trop complexe à réaliser.

Marcel L'Herbier tient pourtant à *Battling Malone*, communiquant avec les éditions Grasset pendant toute la guerre. Des droits d'auteur sont même versés en avance à la famille Hémon en 1945 par le cinéaste, qui a acquis dix années de droit d'exclusivité d'adaptation. Mais le temps passe, et les producteurs se heurtent à un nouvel obstacle : la boxe des années 1950 n'est plus la même que celle des années 1900-1910, décrite par Hémon. L'Herbier demande cinq années supplémentaires sur l'exclusivité de l'œuvre. Les éditions Grasset temporisent et attendent que, pressé par le temps, le réalisateur paye sa prolongation au prix fort. Mais le cinéaste semble finalement se désintéresser du projet. Les droits d'adaptation lui appartiennent toujours en 1953, lorsque Lydia Louis-Hémon demande aux éditions Grasset si L'Herbier serait disposé à revendre ses

droits à l'un de ses amis intéressé par la réalisation du film[1]. Néanmoins, rien ne sort de cette nouvelle initiative et *Battling Malone* ne sera pas adapté à l'écran.

Jean Balcou a relevé la ressemblance entre Patrick Malone et le boxeur du film *Gentleman Jim,* réalisé en 1942 par Raoul Walsh[1]. Les similitudes sont en effet étonnantes : Jim, américain d'origine irlandaise, boxe pour gravir les échelons de la société. Il souhaite être champion du monde, séduire la fille de son patron, un riche banquier. Là où la ressemblance s'arrête, c'est que l'histoire se termine bien : l'optimisme de Jim et sa faculté à toujours parier sur lui-même l'emmènent sur le toit du monde. Le scénario est inspiré de la vie de James J. Corbett, champion américain de boxe à la fin du XIXe siècle[2]. Il n'est pas impossible que ce film ait découragé Marcel L'Herbier d'adapter *Battling Malone* : les thèmes abordés et le scénario trop similaire auraient peut-être fait de son film un simple *remake* pessimiste de *Gentleman Jim*.

Un premier projet de réadaptation de *Maria Chapdelaine* est exposé dans la presse en 1946. Il naît sous l'impulsion de Sir Alexander Korda, producteur et réalisateur hongro-anglais, fondateur de la société *London Film Productions*. Il souhaite adapter le roman d'Hémon en anglais et choisit le réalisateur Roland Gillett et le dramaturge Rodney Ackland pour mener à bien le projet. Les deux hommes sont alors au faîte de leur carrière : « En un mot, le "classique" de Louis Hémon semble être entre de bonnes mains[3]. » Gillett et Ackland visitent Péribonka et le Lac-Saint-Jean en septembre 1946, dans le but de repérer les lieux du tournage. Ils « eurent la désagréable surprise de constater que depuis que Louis Hémond [*sic*] écrivit son immortel *Maria Chapdelaine,* le pays avait considérablement changé[4]». Trente-cinq ans après l'écriture du roman, le Québec a changé et cela surprend les observateurs étrangers. Roland Gillett est conscient des attentes qui pèsent sur un tel projet de réadaptation, « un sujet redoutable[5]» :

> Nous savons tout cela ! Duvivier, Hémon, les problèmes inhérents à deux races, la langue, l'atmosphère, le décor, le vérisme[6] et, en plus de tout ceci, ne pas tronquer, ne pas mutiler et ne pas trahir le chef-d'œuvre qui, pour vous tous [les Canadiens français] (et nous qui l'avons lu avec une telle satisfaction) est un monument auquel il ne faut toucher qu'avec des mains blanches[7].

---

1. Lydia Louis-Hémon ne mentionnant pas de nom, nous ne savons pas de quel ami il s'agit.
1. Discussion à la fin de la communication de Pierre Charreton, « Avec Louis Hémon aux sources de la littérature à thème sportif : *Battling Malone, pugiliste* », *Actes du colloque Louis Hémon*, *op. cit.*, p. 45.
2. James J. Corbett (1866-1933) est originaire de San Francisco et sera champion du monde des poids lourds en 1892. C'est un homme instruit et passionné de théâtre. Il sera d'ailleurs acteur de cinéma après sa retraite sportive. C'est son autobiographie, *The Roar of the Crowd* (*La Clameur de la foule*), publiée en feuilleton dans le *Saturday Evening Post* en 1924, qui est adaptée par Raoul Walsh pour *Gentleman Jim*.
3. Roger Champoux, « Londres va tourner un *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 21 septembre 1946, p. 28.
4. Anonyme, « *Maria Chapdelaine* à l'écran », *Le Devoir*, 21 septembre 1946, p. 3.
5. Roger Champoux, art. cit.
6. Mouvement artistique italien de la fin du XIXe siècle, rattaché au naturalisme de Zola et de Maupassant et au réalisme de Tolstoï ou de Dostoïevski.
7. Roland Gillett cité par Roger Champoux, art. cit.

« Immortel », « classique », « monument auquel il ne faut toucher qu'avec des mains blanches » : l'atmosphère sacrée entretenue autour du roman durant l'Entre-deux-guerres est toujours bien présente. Au journaliste qui s'inquiète de savoir si les parties du film tournées à Londres seront bien « canadiennes », Roland Gillett manifeste une volonté de moderniser, ou plutôt de mondialiser l'histoire :

> Nous n'allons pas réaliser un film canadien, mais un film mondial qui par la puissance de l'évocation du cinéma devrait, nous l'espérons, traduire des sentiments humains qui sont vrais sous toutes les latitudes. Le défricheur qui pousse plus loin sa recherche de « la belle ouvrage » n'est pas un être stéréotypé. C'est un homme. C'est l'Homme. Or, nous voulons demeurer très près du texte et de la pensée de Louis Hémon et en même temps traduire en images et paroles des aspirations qui sont le lot de l'humanité[1].

La dimension universelle de *Maria Chapdelaine*, assez peu évoquée par la critique superficielle de l'Entre-deux-guerres, est privilégiée par le réalisateur. La maison de production est florissante et les autorisations ont été prises auprès de Guillaume Hamonic de la maison Grasset : pourtant, pour des raisons que nous ignorons, le film prévu pour 1947 ne verra pas le jour.

C'est finalement Marc Allégret qui adapte de nouveau *Maria Chapdelaine* au cinéma, en 1950. Ce découvreur de talents – il a révélé Fernandel, Joséphine Baker ou encore Michèle Morgan – a été éduqué par André Gide, proche de son père. Sa carrière, florissante jusqu'alors, va décliner peu à peu : à la fin des années 1950, les critiques et les cinéastes de la Nouvelle Vague le désavouent totalement. *Maria Chapdelaine* ne fait pas partie de ses succès : les choix esthétiques et scénaristiques qu'il fait pour ce film ne sont pas appréciés. Il est d'ailleurs difficile de savoir pourquoi Allégret, plus familier des comédies, adapte le roman d'Hémon. Il souhaite tourner le film en anglais, ce qui causera du souci à l'auteur des dialogues, Roger Vadim, forcé pendant son écriture de penser au naturel du doublage en français. Dans la majorité des cas, il ne peut réutiliser le texte d'Hémon. Allégret pressent que cela va lui causer du tort, et prépare le terrain avant la sortie de son film :

> Le film présenté en France est une version doublée. Le doublage a été fait, comme il est d'usage pour tous les films étrangers, par des techniciens spécialisés qui, fort adroitement, choisissent avant tout des mots pouvant s'adapter au mouvement des lèvres des acteurs.
>
> Je ne suis donc responsable ni du texte ni du jeu des acteurs.
>
> Car il se passe (surtout pour un film où la psychologie tient beaucoup de place) un phénomène curieux : en changeant de voix, les acteurs qui paraissent sur l'écran changent d'âme. […] Un malentendu est à craindre[2].

Malentendu il y aura, mais les doublages ne seront pas les seuls blâmés. Le réalisateur, qui scénarise le film, tente une modernisation de l'histoire et de l'héroïne qui ne se fera pas sans heurts ni sans

1. *Ibid.*
2. Marc Allégret a envoyé cette note au *Figaro*. Le journal la publie sous le titre « Marc Allégret fait une mise au point au sujet de *Maria Chapdelaine* » dans son numéro du 17 novembre 1950, p. 6.

artifices. Comme l'expriment David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, « Maria est alors arrivée au pays du cinéma[1]». La première image, celle d'un train lancé à pleine vitesse, renvoie d'ailleurs à l'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, œuvre fondatrice dans l'histoire du septième art.

Allégret prend beaucoup de libertés avec le récit d'Hémon : l'histoire pourrait se passer n'importe où, du moment que le lieu est assez reculé et comporte en hiver une bonne épaisseur de neige. La dimension « récit canadien-français », les mœurs de la campagne, les traditions si chères aux yeux des commentateurs, sont totalement évacuées par Allégret. Il change même le prénom d'Eutrope, jugé trop peu commun, en Robert. Il ne montre quasiment pas les travaux du bois ou de la terre. Le personnage de Maria est au centre du film, qui suit son évolution amoureuse entre trois hommes : Lorenzo, originaire du village mais habitant à Québec et vivant de cambriolages de banque ; François, trappeur et bûcheron, sympathique mais frivole ; et Robert, le vieil ami et voisin, établi sur sa terre.

Lorenzo est le plus complexe et le plus présent à l'écran des personnages masculins. Allégret souhaite corriger ce qu'il considère comme un défaut du roman et du film de Duvivier, où Lorenzo est « un *outsider*, sans caractère défini, et qui n'est jamais vraiment mêlé à l'action[2]». Sorte de cow-boy en quête de rédemption, Lorenzo incarne chez Allégret un thème cher à Hémon : la fracture entre les jeunes instables et les adultes établis, entre les nomades et les sédentaires. Sa relation avec ses parents, chez lesquels il se réfugie car il est inquiété par la police, est explosive et violente. Il rejette tout ce qui fait leur monde et leur quotidien. Il est lié à Maria, car la jeune fille a pour parrain le père Surprenant. Cela permet aux deux personnages de se rapprocher tout de suite, car ils se sont déjà vus dans l'enfance : ce trait, Lorenzo l'emprunte au François Paradis du roman. Lorenzo semble tomber amoureux de Maria, mais se comporte avec elle de manière arrogante. Pourtant, lorsqu'il est seul et se parle à lui-même, il a de véritables paroles d'amour pour elle. Quand, à la fin du film, il réalise qu'il est perdu, trahi par ses complices et poursuivi par tout le village, il va retrouver Maria pour lui avouer son amour avant d'être abattu d'un coup de feu.

Le personnage de François est traité de manière plus légère. Il est montré comme un aventurier qui connaît bien son terrain, et lors de sa première scène, il sauve Lorenzo et son père, engagés en traîneau à cheval sur la rivière qui commence à dégeler. Le scénario exprime à la fois ses innombrables qualités et son amour du risque :

> Avec une agilité, une sûreté, une légèreté prodigieuse, glissant, se rattrapant, sautant les crevasses, risquant à chaque instant de disparaître de la surface du lac, l'homme poursuit sa marche vers le traîneau en péril. […] Maria regarde fixement, de tous ses yeux…

1. BCL, p. 145.
2. Notes concernant le scénario : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (4), pas de numérotation des pages.

> « Il va réussir, dit-elle.
> – Ce n'est pas du courage… être fou ce n'est pas être courageux, répond un paysan. […]
> – Ma parole ce serait bien un coup à François Paradis !
> – Ça lui ressemblerait oui…
> – Qui d'autre serait assez casse-cou et assez habile pour tenter pareil sauvetage[1]... »

Dès que François rejoint les paysans attroupés qui ont contemplé son exploit, il fait la prémonition de sa mort future : « Je mourrai par la neige, sur l'eau je ne risque rien[2]. » Un paysan confirme en parlant de son père : « C'était un homme de ton espèce François, tu mourras jeune comme lui[3]. » Le personnage est placé sous de tragiques auspices. Le réalisateur lui confie quelques répliques qui font penser à Hémon lui-même, par exemple sa réponse à Laura Chapdelaine qui l'accuse de ne jamais se fixer quelque part : « Croyez-vous que je ne souffre pas d'être contraint de tout briser en moi, de fuir chaque fois que quelque chose commence à me tenir à cœur[4]? » Mais sa sincérité est remise en doute, et son comportement ne dément rien puisqu'il embrasse une autre femme au bal. Il se défend :

> Les hommes ont peur d'être heureux, Maria, ils se promènent avec un livre de prières et un catéchisme sous le bras, pendant que l'amour et la jeunesse les attendent. Et quand ils sont vieux et que leurs veines sont remplies de plomb, ils jettent des regards de mendiants vers leur jeunesse disparue[5].

Là encore, cette réplique résonne avec d'autres textes d'Hémon, notamment avec *La Belle que voilà*. Sa verve ne permet pas à François de reconquérir Maria, et il doit s'en aller. En plein hiver, sur le chantier, il songe un peu à elle, mais ce qui le décide à partir, c'est une mystérieuse lettre qu'il reçoit de Robert, sur laquelle nous reviendrons. À nouveau, François fait preuve de témérité en quittant le camp en pleine tempête de neige : « Le fait même du danger de son action exalte son amour[6]. »

Le changement le plus frappant reste celui du personnage de Maria. D'une fille presque muette et docile, elle se transforme en héroïne plus moderne. Au couvent, elle a appris à écrire. Elle est beaucoup plus à l'aise en société et particulièrement avec les hommes. Elle échange des propos plaisants avec Lorenzo, rencontré dans le train. Maria est plus familière et tient régulièrement la main de Robert avec affection. Lorsque François, sur son invitation, arrive chez les Chapdelaine, elle lui dit qu'elle est contente qu'il soit venu : nous sommes bien loin des timides échanges de

1. Scénario dactylographié avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (2), p. 27. Ce scénario, daté de novembre 1948, diffère légèrement du film à plusieurs occasions.
2. *Ibid.*, p. 29.
3. *Ibid.*, p. 31.
4. *Ibid.*, p. 38.
5. Réplique tirée du film de Marc Allégret.
6. Scénario (résumé de la continuité de la fête de la Sainte-Anne à la fin), dactylographié avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (3), p. 8. Ce scénario diffère également du film, notamment parce que Laura Chapdelaine y meurt finalement.

regards et des rares paroles de la Maria du roman. Après quelques jours qui ne nous sont pas montrés, Maria et François sont amoureux. Ce dernier repart pour le chantier. Lorsque Lorenzo fait des avances à Maria, elle s'en défend avec une facilité et un aplomb déconcertants : « Je suis de cette espèce de fille qui sait regarder un garçon dans les yeux, mais qui ne le fait qu'une fois[1]. » Elle est sûre d'elle, plus drôle et moins grave que son modèle romanesque. Dans son scénario, Allégret avait prévu pour elle des répliques encore plus en décalage avec l'image compassée d'une Maria bien tranquille, comme lors de sa déclaration d'amour à François : « Mais je veux te suivre ! À tes côtés, je remonterai les pistes que seul tu connais… et tous ces chemins que tu as parcourus et qui sont ton domaine[2]… » Elle a bien décidé de rompre avec la sédentarité de son milieu familial. Allégret imagine même une situation où elle finit par rejeter ses trois prétendants, mais cette idée ne sera finalement pas intégrée au film[3]. Allégret exprime un désir général de rendre Maria « beaucoup plus femme, beaucoup plus humaine[4]», loin du mythe érigé en symbole de féminité parfaite (silencieuse et humble) dans l'Entre-deux-guerres.

Le rapport que Maria entretient avec la religion est particulièrement transformé. Elle se rebelle contre le carcan dans lequel on voudrait l'enfermer. La scène des mille *Ave* le soir du réveillon de Noël est supprimée. Pourtant, Maria a la foi. Lorsqu'elle voit François embrasser une autre femme au bal, elle se réfugie dans l'église de Péribonka et prie Dieu de lui donner la force d'oublier cet homme qui ne pourra que la trahir. Un peu plus tard, toute à sa peine d'avoir été trompée, elle va voir le curé sur les conseils de Robert. Il essaye de la convaincre d'oublier François, mais elle se révolte ouvertement contre ses paroles et va jusqu'à lui dire : « Je n'ai plus la foi car je ne crois plus en François Paradis. » La religion de Maria était l'amour, et François son Dieu : cette perte de foi la conduit au désespoir. Maria pense n'avoir plus rien à attendre de l'existence. Elle doute de tout et n'a plus confiance en personne. Elle entre aussi en conflit avec ses parents, et Samuel Chapdelaine lève la main sur elle avant d'être retenu par son épouse. Maria se cabre contre le destin qu'on lui impose : « Je n'ai qu'à m'habituer à faire comme les autres ? » Lorenzo apparaît alors comme une opportunité de fuite : « Au moins il pourrait m'emmener dans un monde où je me perdrais. »

Lorsque Lorenzo revient à la fin du film, non pour emmener Maria car il est déjà condamné, mais pour lui avouer son amour, elle lui dit qu'elle l'aime aussi. Ce passage a dû être particulièrement choquant pour les spectateurs de l'époque car la dimension physique du désir de Maria est évoquée sans fard. Elle semble hors d'elle-même et dans un état presque second. Mais

1. Réplique tirée du film de Marc Allégret.
2. *Ibid.*, p. 45.
3. Notes concernant le scénario : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (4), pas de numérotation des pages.
4. *Ibid.*

Lorenzo meurt sous ses yeux. Maria clame « Je suis folle !» et semble prête à basculer. C'est sa mère qui la fera revenir à la raison. Allégret reprend l'intrigue de la maladie de Laura Chapdelaine mais en change l'issue : elle guérit et peut ainsi donner des conseils à sa fille[1]. Pour elle, Maria est atteinte d'une forme de bovarysme[2] : elle est jeune et romanesque, et elle s'imagine qu'elle a aimé François et Lorenzo alors qu'il n'en était rien. Sa mère tente de la convaincre : « L'amour ne se trouve pas, il se construit, et on ne mesure sa force qu'avec le temps. »

Légèrement rassérénée, Maria part pour Péribonka avec Robert. Sur le chemin, ils croisent un trappeur qui ramène en ville le corps de François Paradis, que personne ne savait mort jusque-là. Dans les affaires du trappeur, Maria découvre la fameuse lettre de Robert : il y supplie François de revenir, Maria étant trop malheureuse sans lui. Dans le scénario, Allégret précise que Robert est terrifié à l'idée que Maria découvre cette lettre : il craint qu'elle l'accuse d'avoir provoqué la mort de François. Mais la jeune femme se rend compte que son ami l'aime profondément, car il était capable de la laisser être heureuse avec un autre. Cette lettre était d'ailleurs le moyen dramatique, pour Allégret, de faire adhérer le spectateur au choix final de Maria :

> Il est très difficile de faire croire aux spectateurs d'un monsieur qui est passif tout au long du film, même s'il est gentil, même s'il y a des scènes attendrissantes, qu'il n'est pas vraiment godiche… […] Tandis que si, voyant vraiment qu'il ne peut l'avoir, il abandonne l'idée que Maria devienne sa femme, et fasse quelque chose, tout ce qui est en son pouvoir, pour le bonheur de Maria, il sera vraiment le type sympathique[3].

Malgré ces écarts de scénario, Allégret estime que son film garde « l'essentiel » du roman, à savoir « la thèse morale[4]». Il présente Maria comme une jeune fille romanesque qui voit dans François son prince charmant, un être presque divin. Sa trahison, et non sa mort, fait dire à Maria qu'elle n'aimera plus jamais. Lorenzo est le mauvais garçon purifié par l'amour qu'il porte à Maria. Son sacrifice permet à la jeune femme de croire à nouveau en l'amour et de lui dessiller les yeux au sujet de Robert. Allégret a donc choisi de conserver au texte d'Hémon sa dimension de romance et d'éveil de l'amour dans une âme jeune qui se découvre elle-même. Il n'est pas intéressé par la trame régionaliste ou patriotique, mise en valeur par Duvivier.

À sa sortie, le film n'est guère goûté par la critique. Le journaliste et romancier Jean-Jacques Gauthier s'exprime ainsi dans *Le Figaro* :

---

1. Ce n'était pas prévu dans les premières versions du scénario : Laura donne des conseils à Maria sur son lit de mort, puis finit par décéder comme dans le roman. Nous ne savons pas ce qui a motivé la décision de changer ce paramètre.
2. Allégret imagine d'ailleurs qu'au début de l'histoire, elle revient de cinq années au couvent. Il la décrit comme une « jeune fille, qui attend de la vie des sensations qui doivent la bouleverser, la choquer ou l'exalter ». Notes concernant le scénario : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (4), p. 1 du feuillet jaune intitulé « Projet de construction ».
3. Notes concernant le scénario : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (4), pas de numérotation des pages.
4. Texte de présentation du film : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (9), p. 1.

> *Maria Chapdelaine* : un titre et un climat, une histoire toute simple à laquelle un pays particulier donne son accent et son odeur propres. Qu'en reste-t-il ? L'émotion ? Elle a disparu. La pudeur a fondu aux feux des sunlights. Vous pourriez intituler cette bande : « Un drame du Nord », ou « Neige d'amour »[1], cela n'aurait aucune importance. Ce que se disent les personnages ne présente pas le moindre intérêt et, la plupart du temps, nous fait regretter l'époque du cinéma muet.
>
> Nulle gradation dans les sentiments, mais, au contraire, du steeple-chase psychologique : Maria arrive, elle voit François Paradis, elle lui tombe dans les bras et l'appelle « mon amour ». Tout le film se déroule : elle hait Lorenzo. Il revient, après avoir donné la mesure de son triste personnage. Il lui explique qu'il l'aime et qu'elle l'a changé (en quoi ? Il vient d'attaquer une banque pour se faire la main). Elle lui saute dessus et déclare qu'elle va lui mordre les lèvres jusqu'au sang (ce qu'elle fait). Après quoi, très calmement elle affirme qu'elle est folle. C'est indubitable.
>
> Je ne me rappelle plus très bien le roman. Quel qu'il soit, en le portant à l'écran, le metteur en scène avait, je suppose, pour dessein de faire un film qui se tienne. Celui-ci se tient… aux limites extrêmes de la plus indéfendable convention[2].

Nous avons cité cette critique en entier, non seulement pour l'humour assassin de Gauthier, mais aussi parce qu'elle contient des éléments révélateurs de la persistance du mythe. Gauthier avoue ne pas se souvenir précisément de l'histoire et ce qu'il en retient est la simplicité, l'émotion, la pudeur, « l'accent et l'odeur propres » au Québec – autant dire le mythe et le folklore. Voilà les réminiscences floues d'un livre dont on ne se rappelle déjà plus.

L'attitude ardente, parfois jusqu'au ridicule, de la Maria d'Allégret est également pointée du doigt par la critique, choquée de voir la pure héroïne devenir un être de chair. « La jeune fille est très osée », dit Louis Dulac[3]. Le magazine *Promesses*, destiné aux jeunes filles catholiques du milieu rural français, tente de contrecarrer l'audace un peu trop aguicheuse de la Maria d'Allégret en republiant le roman en feuilleton. Il ne faudrait pas en effet que ces jeunes filles croient que c'est ça, *Maria Chapdelaine*. Dans une lettre adressée à Lydia Louis-Hémon le 27 novembre 1950, la rédactrice du magazine s'exprime ainsi :

> L'actualité cinématographique d'autre part nous obligeait à parler du film sorti récemment sous le titre de *Maria Chapdelaine*, et nous aurions été heureux de donner à nos lectrices une idée plus juste de l'œuvre de Louis HÉMON[4].

Lydia Louis-Hémon acceptera sans mal cette nouvelle publication, elle-même qualifiant le film de « catastrophe » et de « malheureux navet de film[5]».

---

1. De fait, en anglais, le film s'intitule *The Naked Heart*, « le cœur mis à nu ».
2. Jean-Jacques Gauthier, « Les films nouveaux : *Maria Chapdelaine* », Paris, *Le Figaro*, 20 novembre 1950, p. 6. Gauthier publie deux jours plus tard un *mea culpa* qui reprend les arguments qu'Allégret avait publiés dans sa note : « Le metteur en scène de *Maria Chapdelaine* ne saurait être tenu pour responsable des étranges propos échangés par ses personnages, non plus que du jeu de scène des interprètes... », « À propos de *Maria Chapdelaine* », Paris, *Le Figaro*, 22 novembre 1950, p. 6.
3. Louis Dulac, « Le cinéma : *Maria Chapdelaine*, oublions le roman », Paris, *Vie catholique*, 3 décembre 1950.
4. Lettre de la rédaction du magazine *Promesses* à Lydia Louis-Hémon, 27 novembre 1950. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
5. Lettre à Guillaume Hamonic, 11 janvier 1952. Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

Au Québec, on enregistre beaucoup moins de réactions au film d'Allégret qu'à celui de Duvivier, probablement pour des raisons de distribution et de tournage, car Duvivier était venu à Péribonka et avait impliqué les habitants dans son film. Mais le critique anonyme qui rend compte du film pour *Le Devoir* évoque d'autres causes :

> Nous avons, nous Canadiens français, ce qu'on pourrait appeler un complexe Maria Chapdelaine. […] Nous n'aimons pas qu'on nous abîme, ou simplement qu'on nous change notre héroïne. Nous sommes directement en cause. Maria Chapdelaine, en effet, quelque « affranchis » que nous soyons, nous représente tous ; et la fausser, c'est nous fausser. Nous n'aimons pas ça.
>
> Voilà pourquoi, je pense, que le spectateur canadien français trouvera peu de plaisir à voir le film anglais de Marc Allégret qu'on montre cette semaine à l'Avenue. Bien que ce soit, à tout prendre, un assez bon film. […]
>
> Mais ce qu'à aucun moment nous ne sentons dans le film d'Allégret, c'est la discrétion, la pudeur caractéristiques de l'âme canadienne, que Louis Hémon avait merveilleusement exprimées dans son roman. La Maria du film extériorise ses sentiments avec trop de vivacité (et ils n'échappent pas toujours au ridicule…) ; elle est trop *individuelle*. C'est qu'aussi le scénariste l'a détachée du complexe familial – essentiel au roman – pour lui faire courir des aventures qui ne concernent qu'elle et ses amants. La portée de son drame est alors toute différente, et j'avoue qu'une Maria Chapdelaine ainsi dégagée, déracinée, réduite à n'être qu'un type d'amoureuse, me paraît bien peu digne d'intérêt. Ce que nous avions aimé dans le roman de Louis Hémon, c'est une petite fille rêveuse, non pas une *lionne* ; une famille, non pas seulement un personnage ; et, au-delà, un peuple, un pays. La Maria Chapdelaine de Marc Allégret a ce défaut capital de n'être pas canadienne. […]
>
> Il faut bien conclure que la seule Maria Chapdelaine véritablement satisfaisante, au cinéma, c'est nous, Canadiens français, qui aurons à la faire. Avis aux intéressés[1].

Ici, la « discrétion » et la « pudeur » ne sont plus simplement l'apanage de Maria, mais de toute « l'âme canadienne ». L'attachement à la communauté et le refus d'être une « déracinée », traits majeurs de la Maria du roman, sont totalement absents du film d'Allégret. Ce dernier ne se rappelait peut-être pas qu'au Québec, l'histoire de Maria était devenue une histoire collective et non la simple histoire d'amour d'une jeune fille. Tout en reconnaissant au film ses qualités, le critique remarque aussi que si la modernité, pour une femme, consiste à être un « type d'amoureuse », ce n'est guère « digne d'intérêt ».

Allégret est tombé dans un autre cliché sur la féminité en tentant de moderniser Maria : l'ardeur de ses sentiments, qui changent du tout au tout en quelques minutes de temps filmique, est invraisemblable. Cette transformation ne la rend pas plus humaine mais un peu ridicule. Allégret voulait mettre en avant l'évolution psychologique de l'héroïne, qui consisterait à crier, pleurer et s'agiter dans les affres de sentiments incompréhensibles. C'est une étrange conception du personnage de Maria, ainsi qu'une piètre vision de la psychologie féminine. De plus, rien

1. M. B., « Les films nouveaux : *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 13 août 1951, p. 6.

n'améliore la situation finale de Maria : ses deux premiers prétendants sont morts, et elle se contente de celui qui reste, Robert-Eutrope.

Nous n'avons pas réussi à retrouver une version anglaise du film, diffusée sous le titre *The Naked Heart*, « le cœur à nu », ni les dialogues anglais, composés par l'écrivain C. K. Jaeger[1]. La différence est-elle aussi notable qu'Allégret l'estime ? Son film ne soulève guère d'enthousiasme outre-Manche, mais l'accueil est tout de même meilleur qu'en France. On trouve que l'histoire de Maria « is dramatically portrayed in some exciting sequences[2]» et l'on salue l'« exicting action and gripping drama[3]». Un critique du *Somerset Standard* est encore plus laudatif :

> *The Naked Heart* proves once again that the cinema is essentially an international art, at its highest when the best local and international talent is welded into one film […] that is international in every sense of the word. Adapted from the novel *Maria Chapdelaine* by Louis Hémon, its study of primitive emotions in a tiny North Canadian village, cut off from the rest of the world, brings home the fact that human nature varies but little in the essentials, irrespective of nationality[4].

Cette critique rappelle le projet original de Roland Gillett : l'universalité des sentiments déployés dans l'histoire de Maria. Ce journaliste est heureux du résultat, à rebours de la critique québécoise qui déplorait cette indétermination nationale.

Josh Billings, du magasine spécialisé *Kinematograph Weekly*, n'est pas aussi convaincu et relève les incohérences qui avaient également gêné dans la version française :

> Romantic melodrama, staged in snowcovered early twentieth-century Canada. It's about a girl who has three strings to her bow, but is relieved by fate of the responsability of making her own choice. Although adapted from a near classic, it has, oddly enough, very little point, while the dialogue is not only stilted but spoken in a disconcerting variety of accents. […] Possibly the locale of the story excuses the queer mixture of accents of the characters but it is disconcerting to say the least. It makes them appear phoney and this lack of conviction spreads to the story. […] Despite its spectacular sleigh thrills [the film] fails to get anywhere. Emotionnaly, it is as cold as the snow it is played in. The strange cast is its undoing[5].

---

1. Cyril Karel Stuart Jaeger (1912-2008) fut écrivain, dramaturge, scénariste, soldat, sportif ou encore vendeur d'aspirateurs et ouvrier de terrassement. Adopté par Lady Margaret Sacville, il est éduqué en Écosse puis en France. Il vit une existence excitante faite de duels, de voyages et de rencontres. Il est ami avec l'écrivain britannique Julian MacLaren-Ross, avec le poète et musicien bengalais Rabindranath Tagore (prix Nobel de littérature 1913), et avec le jeune Roger Vadim. Son premier roman, *Angels on Horseback* (non traduit en français) est publié en 1941. Il écrira ensuite des romans pour la jeunesse, *The Autobiography of a Flea, A Kind of Memoir* et *Letters from an Oyster Bed* sous le nom de Karel Jaeger, qui seront comparés avec les textes de Lewis Carroll.

2. Anonyme, « The Oxford [nom du cinéma local] », *The Whitstable Times and Tankerton Press*, 17 novembre 1951, p. 7. Traduction : L'histoire de Maria « est dramatiquement dépeinte dans quelques séquences passionnantes ».

3. Anonyme, « The Picture House », *The Fraserburgh Herald*, 18 septembre 1951, p. 3. Traduction : « action passionnante et drame fascinant ».

4. F. G. S., « The Grand Cinema », *The Somerset Standard,* 29 juin 1951, p. 6. Traduction : « *The Naked Heart* prouve encore une fois que le cinéma est essentiellement un art international, à son plus haut niveau quand les meilleurs talents locaux et internationaux sont réunis dans un seul film […] qui est international dans tous les sens du terme. Adapté du roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, son étude des émotions primitives dans un petit village du nord canadien, coupé du reste du monde, rappelle le fait que la nature humaine varie peu pour l'essentiel, indépendamment de la nationalité. »

Le film a bien une distribution internationale. Michèle Morgan dans le rôle titre, Françoise Rosay dans celui de Laura Chapdelaine et Philippe Lemaire dans celui de François Paradis, sont tous trois Français mais jouent en anglais, maquillant tant bien que mal leur accent. Kieron Moore, qui joue Lorenzo, a quant à lui un accent irlandais, et le reste du casting est anglais. Ce mélange sonne étrangement et nuit au naturel de l'ensemble. Ainsi, la *Maria Chapdelaine* d'Allégret, bien que globalement mieux reçue en Angleterre, ne trouve pas son public et semble rapidement oubliée des deux côtés de la Manche.

En 1955, c'est l'anti-Maria, *Monsieur Ripois et la Némésis,* qui est adapté au cinéma par René Clément[1]. Cette nouvelle production fondée sur l'œuvre d'Hémon rencontre un succès beaucoup plus unanime que celle d'Allégret : le film obtiendra le prix du jury à Cannes. Le livre connaît un bref sursaut de notoriété grâce au film, et quelques traductions européennes verront le jour dans la foulée. Les éditions Grasset savaient qu'il fallait quelque chose à *Monsieur Ripois* pour faire décoller les ventes du roman, très médiocres depuis 1951. Elles signent avec la société de production Transcontinental Films un contrat peu intéressant financièrement : « Le prix n'est évidemment pas très élevé, mais le placement de cet ouvrage a été particulièrement difficile et nous avons cru ne pas devoir laisser échapper la seule occasion qui nous était offerte », écrit Guillaume Hamonic, directeur administratif des éditions Grasset, à Lydia Louis-Hémon le 5 novembre 1953. Pour la version romanesque de *Monsieur Ripois*, le succès n'était donc pas au rendez-vous. De nombreux exemplaires seront d'ailleurs mis au pilon en 1965[2].

René Clément modifie le titre de l'œuvre pour une raison spéciale :

> « Monsieur Ripois et la Némésis » : c'est le titre du roman de Louis Hémon.
>
> « Monsieur Ripois » : c'est le titre du film que ce livre m'a inspiré. Cette modification reflète exactement l'aboutissement d'un travail d'adaptation qui dura plus de cinq mois.
>
> C'est surtout la première partie de l'ouvrage qui m'avait paru[e] susceptible d'être traduite en langage cinématographique. Elle illustre d'ailleurs tellement bien une ville que j'aime, Londres[3].

---

5. Josh Billings, « Reviews for showmen », *Kinematograph Weekly*, 30 novembre 1950, p. 23. Traduction : « Mélodrame romantique, situé dans le Canada enneigé du début du XXe siècle. C'est l'histoire d'une fille qui a trois cordes à son arc, mais est délivrée par le destin de la responsabilité de faire son propre choix. Bien qu'adapté d'un quasi-classique, le film a très peu d'intérêt, car les dialogues sont non seulement guindés mais également énoncés avec une déconcertante variété d'accents. […] Peut-être que l'histoire locale excuse l'étrange mélange d'accents des personnages, qui est pour le moins déconcertant et qui les fait paraître faux, et ce manque de conviction s'étend à l'histoire. […] Malgré ses spectaculaires frissons en traîneau, [le film] ne va nulle part. Émotionnellement, il est aussi froid que la neige dans laquelle il est joué. La distribution étrange est sa perte. »

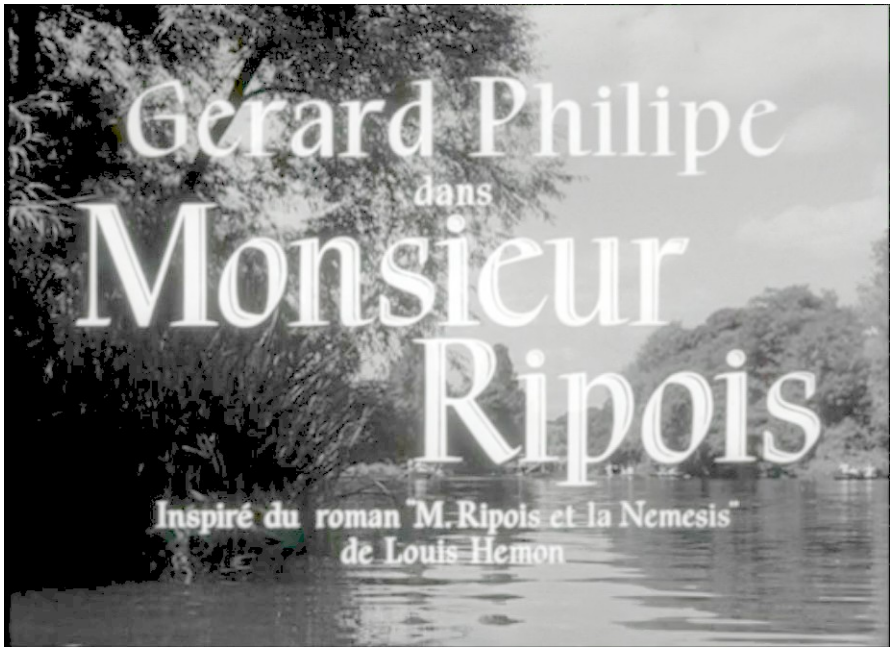
1. On donnait depuis quelques années à René Clément l'étiquette de « cinéaste à l'américaine », label qui revenait, avant la Seconde Guerre mondiale, à nul autre que Julien Duvivier, réalisateur de la première adaptation de *Maria Chapdelaine*.

2. « Comme suite à votre lettre du 9 décembre 1964, je viens vous donner mon accord sur le pilon de 3500 exemplaires de MONSIEUR RIPOIS ET LA NEMESIS. Étant entendu qu'aucun droit d'auteur ne me sera versé sur ces exemplaires » (lettre de Lydia Hémon aux éditions Grasset datée du 5 février 1965). Archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

3. René Clément, « Un monsieur sans Némésis », *L'Avant-scène*, Paris, n° 55, janvier 1966, p. 6.

Malgré les différences notables dans l'intrigue et le traitement des personnages, Clément rejoint Hémon par l'atmosphère britannique qui se dégage du film et qui nous replace efficacement dans les années londoniennes de l'écrivain. Londres est filmé sans fard et la mise en scène est d'une simplicité élégante, ce qui permet aux personnages d'évoluer sans trop de lourdeur. Le film, par rapport au livre, ajoute des scènes légères et drôles, sur un ton d'humour anglais pince-sans-rire.

Le *Monsieur Ripois* de René Clément tient également son succès d'un acteur : « Plus tard, séduit par le sujet, Gérard Philipe accepte d'être des nôtres. Ce fut en fonction de son tempérament, de sa personnalité, qu'en collaboration avec Hugh Mills, j'entrepris d'écrire la continuité, puis le découpage technique de mon film[1]. » La complicité du réalisateur avec son acteur principal les aide tous deux à créer le personnage : « Nous nous racontions des histoires de Ripois : Imagine-toi un type qui… C'est très Ripois… Jamais Ripois n'aurait fait cela[2]! » L'affichage du titre du film, au début du long-métrage, est révélateur de la place que prend l'acteur dans cette réalisation :



Ci-dessus : photogramme du générique, Monsieur Ripois*, René Clément (1955).*

C'est presque un film sur Philipe lui-même : Hémon est au second plan, et le film ne prétend pas adapter le roman, mais simplement s'inspirer de lui. L'intrigue s'éloigne de l'original à de nombreuses reprises, et le personnage de Ripois n'est pas dépeint de la même manière car il est calqué sur la personnalité de Gérard Philipe. Pour distinguer ce Ripois cinématographique de son *alter ego* romanesque, nous le nommerons par son prénom, André.

Jean de Baroncelli estime dans *Le Monde* que « le film est effectivement fort différent du roman. Mais c'est ce genre de trahison qui provoque les victoires[3]. » Clément assume de toute

1. *Ibid.*
2. René Clément, « Gérard Philipe, vu par René Clément », *L'Avant-scène*, *op. cit.*, p. 43.
3. Jean de Baroncelli, « Monsieur Ripois et la presse », *L'Avant-scène*, *op. cit.*, p. 43.

manière se concentrer sur la première partie du livre : ainsi le personnage d'Ella n'apparaît pas dans son film. L'intrigue débute alors qu'André est marié à Catherine, personnage équivalent à la riche Aurora Barnes. Il poursuit de ses avances Patricia, jeune femme amie de son épouse. Cette dernière n'est absolument pas dupe de son comportement. Catherine sait qu'elle a été maintes fois trompée, le supporte sans tristesse, mais finit par en avoir assez. Quelques jours plus tard, elle annonce à André, au téléphone, sa volonté de divorcer. Il s'empresse d'aller visiter l'une de ses maîtresses, Diana, sa voisine d'en face. C'est une femme libre qui ne s'inquiète pas qu'il soit marié. Elle n'est néanmoins pas disponible à ce moment-là car elle reçoit des amis : André se réfugie donc de nouveau dans son appartement.

Il invite alors Patricia à dîner et déploie plusieurs ruses vaudevillesques pour la faire venir. Il lui fait croire que Catherine sera présente et s'arrange avec le service téléphonique pour recevoir un appel à une heure convenue : il pourra ainsi prétendre qu'il s'agit de Catherine le prévenant qu'elle a manqué son avion. Il répète ses répliques avant l'arrivée de Patricia et installe un décor propre à la romance, composé de bougies et de champagne. André est alors acteur, metteur en scène et décorateur de sa propre pièce.

Ses sentiments envers Patricia sont ambigus. Il n'est pas digne de confiance, et toutes ses paroles le prouvent : il se plaint d'être si amoureux d'elle qu'il ne peut manger, au moment même où il vient d'engloutir son dessert. Pourtant, sans y être obligé, il se met à lui raconter les épisodes peu reluisants de sa vie. Ce dîner devient le récit-cadre des diverses aventures amoureuses d'André Ripois qui, en voix-off, devient aussi le narrateur de sa propre histoire.

Il revient d'abord sur sa relation avec Anne, qui figure plus ou moins la « maîtresse » de Ripois au début du roman, à laquelle Hémon n'avait pas donné de prénom pour signifier à quel point elle ne représentait rien aux yeux de son personnage. Anne est mieux lotie que son *alter ego* romanesque : elle a un poste à responsabilités dans une entreprise et André est son subordonné. Elle le traite d'abord durement car il n'est pas efficace dans son travail – qui semble d'ailleurs totalement absurde : la seule chose que l'on en voit consiste à tamponner trois fois d'innombrables documents, de manière mécanique. On peut y trouver l'écho de la réflexion d'Hémon sur la dureté du monde du travail à Londres. André Ripois entreprend alors de séduire Anne pour avancer dans l'entreprise, et finit par emménager avec elle. Après une année, il s'est lassé et tente de séduire Norah, une jeune femme rencontrée dans le bus.

Norah, qui dans le roman se prénomme Mabel, vit encore chez ses parents et, bien qu'elle tombe amoureuse d'André Ripois, elle refuse de céder de suite à ses avances. Il échafaude donc des plans, dont l'un consiste à recueillir un chien errant et à emmener Norah chez lui sous le prétexte de le nourrir. Après quelques échecs, c'est la stratégie du roman qui finit par fonctionner : André

prétend hériter bientôt d'une grosse somme, qu'il promet à Norah d'utiliser pour l'épouser. Ce stratagème lui permet de coucher avec elle, et il fuit immédiatement la chambre qu'il occupait pour qu'elle ne puisse pas le retrouver.

C'est alors qu'André Ripois perd son emploi – Anne dit qu'elle n'y est pour rien, mais il est persuadé qu'elle se venge. Clément suit ici la trame du roman d'Hémon : Ripois ne peut plus payer son loyer et doit bientôt fuir de nouveau devant l'insistance de son propriétaire. Quelques maigres affaires en poche, il passe sa première nuit à la rue. Terrifié à l'idée de recommencer, il est prêt à voler et presque à tuer la femme dont il s'approche. C'est Marcelle, une prostituée française. Au moment crucial, il s'effondre et avoue ne pas avoir mangé depuis deux jours. Marcelle le prend sous sa protection pendant l'hiver. Mais André Ripois n'aime pas l'idée d'être entretenu, d'être un « maquereau » : alors que Marcelle se propose de l'aider à lancer la fameuse « affaire » dont il rêve tant, il lui vole de l'argent et s'enfuit.

André Ripois devient alors Raoul Cadet-Chenonceau, et sous ce nom respectable il commence à donner des leçons de langue et de littérature françaises. Un beau jour, la riche Catherine vient le voir : elle est amatrice de littérature française et croit trouver en lui quelqu'un avec qui discuter. Elle se rend compte très vite qu'elle a affaire à un menteur et à un cuistre, mais elle le trouve plus attachant que repoussant. Ils se marient, et c'est pendant leur mariage que Ripois croise le regard de Patricia. On revient alors au récit-cadre. Patricia a écouté l'histoire d'André : elle sait qu'il n'est pas digne de confiance, mais elle a des sentiments pour lui et l'embrasse. Au même moment, la sonnette retentit : il s'agit de Diana, enfin débarrassée de ses amis, qui vient poursuivre la rencontre galante entamée avant le dîner. Patricia est définitivement guérie de son inclination pour André, qui tente tout pour la retenir, jusqu'au chantage au suicide. Alors qu'elle monte dans son taxi, il la hèle de la fenêtre, située environ au troisième étage, et fait mine d'enjamber la balustrade. Alors qu'elle s'en va, André tente de rentrer dans l'appartement mais glisse et tombe vraiment. Catherine, persuadée qu'André a voulu se tuer pour elle, renonce à le quitter. Ni André ni Patricia ne la détrompent. Le film se clôt sur un terrain de golf, où Catherine et Patricia se disputent le droit de pousser le fauteuil roulant d'André, tandis que celui-ci, mi-ridicule mi-pathétique, regarde les femmes passer autour de lui, impuissant.

Le problème principal du film ne tient pas à sa réalisation, plutôt prenante, qui laisse beaucoup de place à des images de Londres sur fond de jazz, ce qui fonctionne très bien. Mais le traitement des personnages et la volonté du réalisateur de se limiter à la première partie du roman semblent contrevenir aux intentions qu'avait Hémon en écrivant l'histoire d'Amédée et de la Némésis. Philipe-Ripois est très différent du Ripois du roman : c'est une sorte de clown triste que l'on ne peut s'empêcher de plaindre, car il est charmant et drôle. Les six actrices qui gravitent

autour de lui ont toutes une allure et une histoire bien différentes de celles décrites par Hémon. René Clément estime que ces femmes « représentent […] un type particulier de Londonienne » : « l'intellectuelle », « la femme d'affaires », « la petite secrétaire », « la plus clairvoyante[1]». Mais il a surtout choisi des actrices qui correspondent toutes aux canons de beauté en vogue.

La « femme d'affaires », c'est Anne, la supérieure d'André, qui vit dans l'aisance matérielle. Ce n'est pas le cas de la maîtresse anonyme de Ripois, qui parle de « ses maigres économies[2]» et de son petit emploi dans un magasin. Leur relation est très différente, car Anne est dans une position de pouvoir par rapport à André. Leur rapport est même présenté comme l'inverse de celui qui est décrit dans le roman, car André se plaint d'être passé d'employé à esclave – parce qu'Anne lui demande de l'aider à retapisser son salon. Comme il n'éprouve aucune affection pour elle, lui rendre ce simple service lui paraît insupportable. Comble de la honte : ce bricolage l'oblige à porter un tablier, symbole de la féminité domestique par excellence, sur lequel la caméra s'attarde. En comparaison, la relation entre Ripois et sa maîtresse au début du roman paraît horrible. Ripois se montre froid et cruel, sans aucune empathie pour cette femme, qui partage pourtant son quotidien depuis une année :

> Vous n'avez pas été juste avec moi, Amaidaie… Je n'ai jamais eu une seule chance… Et si vous saviez comme je suis fatiguée ! […] Vous devez bien voir que j'essaie de faire les choses comme il faut, et vous ne m'encouragez jamais. Quand c'est bien, vous ne dites rien ; et, quand je ne réussis pas du premier coup, vous vous mettez en colère ou vous vous moquez… Je vous assure que je fais de mon mieux, Amaidaie[3]…

Leur relation a même eu un impact physique sur elle :

> Au-dessus de l'échancrure de la chemise ses mouvements faisaient monter et descendre les omoplates, très apparentes sous la chair du dos, et, quand elle se retournait, la lumière du gaz lui mettait de grands creux sous les pommettes. Depuis quelque temps, elle semblait avoir maigri et elle avait toujours l'air fatigué[4].

Rien à voir avec la mine prospère d'Anne, incarnée par Margaret Johnston :

1. René Clément, « Un monsieur sans Némésis », art. cit.
2. MR, p. 25.
3. MR, p. 20-21. La transcription du prénom du héros est la prononciation phonétique avec un accent anglais.
4. MR, p. 18.

Ci-dessus : Anne, Monsieur Ripois*, René Clément (1955).*

Dans le roman, la fin de la relation est décidée par Ripois, qui ne supporte pas que sa maîtresse lui demande où il passe ses soirées. Il en a assez d'elle, il la rejette et s'en va, la laissant au désespoir. Dans le film, Anne n'est pas fâchée de se débarrasser d'André, sans pour autant garder de rancune envers lui. Ainsi, la première relation de Philipe-Ripois n'a eu presque aucun effet négatif sur la femme concernée.

Le personnage de la jeune Winifred, pourtant présent au début du roman, n'a pas été porté à l'écran par Clément. Ripois l'aborde dans la rue puis l'emmène prendre le thé. Il découvre bientôt son secret : « Fleuriste de son métier et sans travail depuis quatre mois[1]... » Winifred le prie, gênée, de lui offrir à manger. Loin d'être ému par sa situation, Ripois révèle toute la noirceur de son âme : « Une jolie fille pourchassée par la misère, c'était justement le gibier qu'il lui fallait[2]. » Il l'observe plus attentivement et remarque alors les premiers signes de la déchéance de Winifred :

> Des détails le frappèrent, qui lui avaient d'abord échappé. Le grand manteau bleu était boutonné jusqu'au cou, mais laissait paraître deux centimètres du col d'une blouse, fripé, râpé, un peu luisant ; ses boutonnières s'allongeaient en déchirures ; le chapeau de paille qui la coiffait était comme cassé en un endroit et les trous d'innombrables coups d'épingles y avaient ouvert une plaie. Même sa figure ronde et saine se révélait maintenant à M. Ripois tirée de fatigue, marquée d'un cerne profond sous les yeux et de taches pâles qui allaient des ailes du nez aux coins de la bouche ; la peau était, çà et là, piquée de trous minuscules, rougie plutôt que rose[3]…

Winifred, dans une situation extrêmement précaire, est bien mal tombée en rencontrant Ripois. Il lui propose d'aller chez lui, arguant qu'elle ne peut refuser puisqu'il a été si généreux. Son chantage

1. MR, p. 47.
2. MR, p. 48.
3. MR, p. 48-49.

fonctionne sur Winifred, et Hémon décrit précisément comment elle a intégré, malgré elle, les ordres du patriarcat :

> L'idée ne lui vint pas à elle qu'elle n'avait qu'à se dégager et à lui enjoindre de passer son chemin, car elle suppliait toujours. […]
> - Voyons ! Soyez raisonnable et gentille. Nous avons eu un bon thé ensemble, et je suis certain que nous allons être d'excellents amis. Vous ne pouvez pas dire non. Venez ! […]
> Il avait dépensé de l'argent pour elle et il se croyait un droit ! Alors toute sa taille cambrée se détendit, et elle se résigna tout à coup, en honnête petite femme qui paie une dette. Elle murmura à voix basse :
> - Puisqu'il faut !
> Et M. Ripois l'emmena le long d'Edgware Road, en la tenant amoureusement par le bras[1].

L'adverbe « amoureusement » est d'une ironie cruelle à la fin d'une scène qui conduit Winifred à être violée. Ce passage seul aurait suffi à montrer l'étendue de la méchanceté de Ripois, mais Hémon ne s'arrête pas là. Bientôt à la rue, Winifred revient chez Ripois :

> Ces quelques jours semblaient déjà avoir un peu changé Winifred ; ses vêtements étaient plus fripés, les tresses de son chapeau commençaient à se découdre et bâillaient, et sa figure encore colorée s'était rétrécie un peu, pincée sous les pommettes par quelque main invisible. […] Son manteau retiré, il sembla qu'elle fût vêtue de lambeaux d'étoffe rattachés avec des épingles[2].

Ripois lui donne à manger et se réjouit d'avoir à sa disposition une maîtresse qui n'arrive qu'à la nuit tombée et repart avant le matin. Elle s'honore même de n'avoir cédé qu'à lui. Comme une ombre, Winifred va et vient dans sa vie, alors qu'il s'occupe à séduire Mabel :

> Maintenant il lui arrivait de passer là le soir et la nuit et de repartir le lendemain sans avoir dit un mot. Après avoir mangé, elle retirait l'un après l'autre, à gestes las, ses vêtements déchirés ; quand la journée avait été froide, elle se chauffait les mains au bec de gaz et frottait doucement sa peau bleuie en réprimant des frissons ; et puis elle se coulait dans les draps.
> M. Ripois avait fini par oublier à peu près que c'était, en somme, une femme comme toutes les autres, une femme vivante, capable peut-être de sentir et de penser[3].

Mais il se lasse de sa présence, de sa « silhouette pitoyable[4]», et un soir il refuse de la nourrir. Elle revient le lendemain, et quelque chose a changé en elle :

> Dans la demi-obscurité de la rue, sa figure creusée d'ombres paraissait changée et tragique, comme si elle s'était réveillée d'un long sommeil pour atteindre sa maturité douloureuse en une seule nuit. […] Elle dit :
> - Oui ! Vous pouvez me regarder ! … vous pouvez me regarder…
> Les mains nues ébauchèrent un geste en se soulevant un peu, les paumes ouvertes, les bras allongés, et puis retombant le long du corps. Elle semblait vouloir se montrer tout entière, telle qu'elle était, la honte dépouillée : ses loques, sa peau malpropre, sa figure altérée, et triste, et son pauvre corps maltraité[5].

1. MR, p. 50-51.
2. MR, p. 69.
3. MR, p. 85.
4. MR, p. 86.
5. MR, p. 93.

Winifred s'est prostituée la nuit précédente, et son monde s'écroule. Elle se forçait à croire que sa relation avec Ripois n'était pas de la prostitution, puisqu'il ne lui donnait que de la nourriture et un abri. Maintenant, elle refuse de coucher de nouveau avec lui et le quitte définitivement, pour garder intact ce souvenir du temps où elle n'était pas encore « une mauvaise fille ».

Dans le film de René Clément, le personnage tragique de Winifred, au corps supplicié par la misère et par sa relation avec Ripois, est remplacé par Diana, incarnée par Diana Decker. C'est un personnage heureux, indépendant et libre. Elle vit seule, décide de ses relations intimes, reçoit des amis, se moque des convenances.

Ci-dessus : André et Diana, Monsieur Ripois*, René Clément (1955).*

Le fossé est immense entre ces deux personnages. Là où André Ripois est volage et amusant, Amédée est un criminel.

Norah est l'*alter ego* de Mabel, et son histoire est cette fois semblable à celle du roman. Néanmoins, la séduction, pour Philipe-Ripois, n'est qu'un jeu sans conséquences dans lequel il se montre tour à tour drôle ou geignard, jamais méchant. Dans le roman, Ripois fait à nouveau preuve de sa cruauté. Il pousse Mabel à venir prendre le thé chez lui et lui fait des avances sexuelles. Devant son refus définitif, il est au bord de la violence :

> M. Ripois était resté assis dans le fauteuil et la regardait, si rempli de haine qu'il éprouvait un besoin presque physique de frapper et de mordre. Il respirait bruyamment, les lèvres serrées, et avalait sa salive avec effort[1].

Dans le film, André plaisante (« Alors on peut s'embrasser sous la flotte mais pas ici ? ») et se moque de Norah (« Bon ben d'accord, retournez chez maman, faites-vous bonne sœur ! »). Rien à

1. MR, p. 79.

voir avec l'attitude vengeresse dans laquelle Ripois s'engouffre. Il cherche d'abord à humilier Mabel en l'insultant :

> Jeune fille respectable, hein ! Mais oui, chérie, on la connaît ! Ils doivent être pas mal, à Londres, qui connaissent la forme de vos seins et de vos fesses, si vous n'avez jamais fait plus de manières qu'avec moi[1] !

À partir de ce moment, la séduction de Mabel n'est plus un jeu pour Ripois, mais une revanche :

> Il lui vint un désir féroce d'entamer la seconde manche, de voir si vraiment une petite dinde anglaise pouvait le rouler impunément, lui qui prétendait jouer les conquérants et les corsaires ! Et son cerveau alerte sautant d'une idée à l'autre, il échafauda peu à peu un plan de campagne, le plan d'une revanche à prendre qui guérirait la blessure faite à sa vanité et qui serait amusante[2].

Ce plan fonctionne, et il couche avec Mabel avant de prendre la fuite. Mais la mécanique se grippe et Ripois se retrouve bientôt à la rue, où il rencontre sa quatrième maîtresse, la prostituée française Marcelle. La différence entre la Marcelle d'Hémon et l'actrice Germaine Montero, choisie par Clément pour l'incarner, est notable :

> Elle était laide, franchement laide, avec de grosses lèvres que surmontait un léger duvet brun, un profil écrasé, des cheveux noirs drus et raides, qui lui descendaient bas sur le front, et des sourcils noirs aussi qui se rejoignaient au-dessus du nez en barbe épaisse. Mais à travers sa voilette, dans l'ombre du passage, ses yeux couleur de café se laissaient deviner placides et doux, et en vérité toute sa figure laide avait une expression singulièrement complaisante, presque maternelle[3].
>
> *
>
> Elle avait les traits bouffis de sommeil, la peau luisante, le dessous des yeux violet et fripé ; des mèches raides lui barraient la figure. […] [Ripois] regardait sa maîtresse avec aversion : sa laideur que faisait ressortir le désordre du matin, la friperie des draps saccagés dans lesquels elle s'enroulait, les vils vestiges de la nuit[4]…

Ci-dessus : Marcelle et André, Monsieur Ripois*, René Clément (1955).*

1. *Ibid.*
2. MR, p. 82.
3. MR, p. 138.
4. MR, p. 162-163.

Pourquoi Hémon a-t-il voulu que le personnage de Marcelle soit si repoussant ? Doit-on comprendre que Ripois est tombé bien bas puisqu'il accepte l'intimité, non d'une simple prostituée, mais d'une femme aussi laide ? Ce passage peut aussi exprimer son besoin, infantile et égoïste, d'un amour inconditionnel : malgré sa laideur, Marcelle est décrite comme « presque maternelle », d'autant plus qu'elle parle français. Toujours est-il que, après un hiver passé ensemble, l'histoire de Marcelle et de Ripois ne se poursuit pas de la même manière. Dans le film, elle reçoit un gros héritage et propose avec joie à André de l'aider à monter « l'affaire » dont il parle tant sans savoir ce que c'est. Elle quitte l'appartement pour aller chez le notaire chercher son argent. À ce moment-là, André se dégoûte d'être entretenu, vole une partie de l'argent que Marcelle conserve chez elle et s'enfuit. Dans le roman, Marcelle est arrêtée pour sollicitation et emmenée au commissariat. Ripois doit s'y rendre pour convaincre la police de la relâcher[1]. En chemin, il est arrêté par une pensée : « Vivre avec une femme et vivre d'elle, passe encore ! Mais quand il fallait agir et la défendre[2]... » Il vole l'argent de Marcelle (cette fois, toutes ses économies) et s'enfuit à nouveau.

C'est à ce moment-là, dans le roman, que Ripois quitte le centre de Londres pour la banlieue et rencontre Ella. Si ce personnage n'apparaît pas dans le film, on peut néanmoins la comparer à Patricia. C'est autour d'elle que tourne le film car c'est à elle qu'André raconte son histoire. Il la désigne comme supérieure aux autres femmes, et il voit en elle celle qui pourra « le sauver ». Ses déclarations d'amour, dont on peut questionner la sincérité, sont nombreuses et hyperboliques. Il y a surtout un parallèle grinçant entre ces personnages : dans le roman, Ella se suicide pour Ripois ; dans le film, André Ripois fait semblant de se suicider pour Patricia, et finit réellement blessé.

Winifred, Marcelle, Ella… Reprendre ces histoires telles que les raconte Hémon aurait été bien trop sordide pour coller au propos du film, qui peut se résumer à l'idée que Philipe-Ripois est un mauvais garçon, mais qu'il est très charmant. Claude Garson estime dans *L'Aurore* que « M. Clément nous le dépeint avec une telle sympathie que son histoire dégage un charme irrésistible[3]». Pour Jean de Baroncelli dans *Le Monde*, « Ripois est un jeune homme parfaitement insupportable mais que nous adorons[4]». L'historien du cinéma Christian Viviani le décrit comme « un personnage à mille facettes, aimable et haïssable, pitoyable et méprisable[5]». Quelle différence avec ce que les

1. Marcelle ne risquait probablement pas la prison, grâce à la féministe Josephine Butler qui, en 1886, réussit à faire abroger la loi qui rendait les prostituées seules coupables de la diffusion des maladies vénériennes. En général, les prostituées arrêtées pour sollicitation étaient soumise à une amende symbolique. Néanmoins, la violence de la police londonienne, souvent pointée du doigt par Hémon, était susceptible de rendre l'expérience pénible.
2. MR, p. 170.
3. Claude Garson, cité dans « Monsieur Ripois et la presse », *L'Avant-scène*, *op. cit.*, p. 43.
4. Jean de Baroncelli, cité dans *ibid.*
5. Christian Viviani, « René Clément, un cinéaste à la française ? », dans *1954, René Clément*, Paris, éditions Mille et une nuits, coll. Cannes, les années festival, 1997, p. 35.

critiques britanniques avaient dit, en 1925, du Ripois romanesque, décrit comme une bête sauvage ! Le passage du temps et l'évolution des mœurs ne peuvent suffire à expliquer ce changement. Clément a certes travaillé son personnage, dont il a construit le caractère avec l'aide d'un psychanalyste de renom, l'Anglais Eric B. Strauss. Il montre à plusieurs reprises l'éveil progressif de sa conscience, avec un jeu de regards dans le miroir qui deviennent de plus en plus fréquents et obsédants, rythmés par la stridence de la musique jazz. Son Ripois doit être séducteur comme Don Juan, rusé comme Scapin et lâche comme Tartuffe, mais il doit surtout être aimable. Employer pour ce rôle un acteur aussi charismatique que Gérard Philipe force l'histoire à prendre un autre tour. C'est pourquoi la malhonnêteté du Ripois de Clément n'est rien à côté de celle du Ripois d'Hémon. Ce qu'il fait ne peut être aussi terrible que les actions du personnage romanesque, qui mène Winifred à la prostitution, qui laisse Marcelle en prison en la dépouillant de ses économies, et qui pousse Ella enceinte au suicide. Clément veut faire un film léger et drôle là où le roman d'Hémon est sordide et tragique.

Le film est distribué en Angleterre sous le titre *Knave of Hearts* (*Le Valet de cœur*) : de la même manière qu'avec la *Maria Chapdelaine* d'Allégret, l'héritage littéraire d'Hémon est généralement oublié. Les Britanniques voient cependant d'un œil plus sévère les frasques de Philipe-Ripois – le film a même été marqué du « *British X certificate* », qui interdit le film aux moins de seize ans en 1954. Certains s'en offusquent, le qualifient de « *rather nasty piece* » et Ripois de « *rather tedious sort of hero*[1]». D'autres s'amusent de ce « *Frenchy-sexy film*[2]». D'autres encore l'apprécient et se réjouissent du prix remporté à Cannes :

> The selection of *Monsieur Ripois* as the critics' choice of the festival was received with really fervent enthusiasm. It was fairly obvious that the audience were disappointed that this curiously brilliant picture had not received the Grand Prix itself. […] The star is Gerard Philipe, who gives a brilliant study of an amorous young French businessman […]. The film shrugs its shoulders at conventionality, and everyone in Cannes knew that it had run into heavy censor trouble in Britain already[3].

En juin 2022, plusieurs cinémas de France projetèrent de nouveau le *Monsieur Ripois* de René Clément, à l'occasion du centenaire de la naissance de Gérard Philipe. Un critique de *Télérama* en fait une analyse qui montre que les œuvres de Louis Hémon, ou inspirées par lui, n'ont pas encore dit tout ce qu'elles avaient à dire :

1. C. V. R., « Film », *Hampshire Telegraph*, 23 juillet 1954, p. 2. Traduction : Certains le qualifient de « film plutôt désagréable » et Ripois de « héros plutôt ennuyeux ».
2. Anonyme, « Hit bits », *Sunday Mirror*, 13 septembre 1953, p. 15.
3. Anonyme, « Cannes in close-up », *Kinematograph Weekly*, 15 avril 1954, p. 6. Traduction : « La sélection de *Monsieur Ripois* comme choix de la critique du festival a été accueillie avec un enthousiasme réellement fervent. Il était sincèrement évident que le public était déçu que ce film curieusement brillant n'ait pas reçu le Grand Prix lui-même. […] La vedette est Gérard Philipe, qui donne une géniale interprétation d'un jeune businessman français et amoureux […]. Le film fait fi de toute conventionnalité, et tout le monde à Cannes savait qu'il a rencontré de gros problèmes avec la censure en Angleterre. »

> Tiré du roman de Louis Hémon (*Monsieur Ripois et la Némésis*), le film, que rendent encore plus caustique les dialogues de Raymond Queneau, raconte l'histoire d'un Français égaré dans un Londres hostile. Il y flâne, y travaille, y drague, y râle, y vagabonde, y donne, sous un pseudo ronflant, des cours de littérature française (mais une de ses élèves, vite amoureuse, le piège avec Mallarmé qu'il ne connaît pas…). Bref, c'est un étranger dans tous les sens du terme, y compris dans celui qu'entendait Albert Camus dans son roman. Un insensible. Un presque monstre humain.
>
> Un séducteur, lui ? Oui. Un don Juan ? Non. Car Ripois ne semble s'accrocher aux femmes que parce qu'il les attire. Il est vrai qu'il les attire parce qu'il leur échappe. […] Pour reprendre une terminologie à la mode – ce qui prouve à quel point le film reste moderne –, il pourrait être qualifié d'« asexuel » : quelqu'un attiré par un être sur un plan esthétique et pas forcément sensuel. Mais aussi un « aromantique », puisqu'il ressent peu ou pas de préférence sentimentale… À chaque instant – surtout lorsqu'il s'abaisse pour conquérir celle qu'il prend, une fois encore, pour la femme de sa vie –, on ne sait s'il est sincère ou s'il joue. Et ce personnage qui, sans lui, ne serait qu'odieux devient, soudain, un symbole. Un archétype. Une sorte de masque souriant et impénétrable. Presque effrayant[1].

Le succès formidable de *Maria Chapdelaine* en 1921 a conditionné la réception de ses adaptations – jugées à l'aune de la première interprétation du *Récit du Canada français*. Ainsi, l'adaptation d'Allégret a été méprisée autant que celle de Duvivier, en 1936, avait été admirée. Le film d'Allégret prend ses distances avec l'histoire mais aussi avec les valeurs professées dans la première version du mythe de *Maria Chapdelaine*. Les défauts de la réalisation et de l'intrigue ne l'ont pas aidé à rencontrer son public.

Le sort de *Monsieur Ripois et la Némésis* a été tout à fait différent. Le roman, passé assez inaperçu, trouve un second souffle grâce au film de Clément. Le film, même sans rencontrer un grand succès commercial, devient beaucoup plus connu que le roman. Comme s'il y avait eu un transfert de vocabulaire, c'est le *Monsieur Ripois* de Clément qui est maintenant qualifié de « petit chef-d'œuvre[2]».

En s'inspirant presque exclusivement de la première partie du livre, Clément détourne ce qui nous semble être l'intention de Louis Hémon. Grâce au charisme de Gérard Philipe, Ripois devient un personnage attachant, que le spectateur est régulièrement invité à plaindre. Ses erreurs ne sont pas aussi terribles que dans le roman, et elles ne mènent personne à la prostitution, en prison ou à la mort. Il est certes puni, car son accident final le condamne à l'immobilité et aux soins attentifs de son épouse. On ne sait malgré tout si c'est momentané ou non, et le regard final qu'il jette sur passante exprime son regret de ne pouvoir la suivre et sa volonté de recommencer ses aventures dès que possible.

1. Pierre Murat, « *Monsieur Ripois*, portrait d'un bel indifférent affreusement séducteur », *Télérama*, 11 juin 2022. Consulté en ligne le 13 juin 2022 : https://www.telerama.fr/cinema/monsieur-ripois-portrait-d-un-bel-indifferent-affreusement-seducteur-7010849.php.
2. François Vinneuil, cité dans « Monsieur Ripois et la presse », Paris, *L'Avant-scène*, n° 55, janvier 1966, p. 44.

Hémon donne à son roman une conclusion à la fois plus terrible et plus optimiste, parce que son personnage a de réelles fautes à expier. Il a utilisé sa chère indépendance pour semer le chaos et le malheur autour de lui, au nom du principe facile de « liberté », qui consiste pour lui à « dîner dans un restaurant français et fumer un cigare en déambulant doucement[1]» dans les rues. La petitesse de ses rêves n'a égal que celle de son honneur. Hémon s'attache à montrer Ripois dans toute son horreur, mais il lui offre aussi une possibilité de rédemption. Ripois, comme Lizzie, comme Mike, comme Patrick, échoue à devenir un adulte. Contrairement à eux pourtant, il reste en vie, envisage un avenir, une promesse, un futur. Nous ne savons pas si Hémon a vécu les mêmes sordides aventures que son personnage. S'il ne faut pas céder à l'envie de combler les lacunes de sa biographie par les aventures de ses créations, il faut admettre que les deux ont beaucoup en commun, des traits physiques (la moustache, la petite taille), des traits biographiques (le Français émigré à Londres et vivant chichement) comme des traits de caractère (le principe d'indépendance envers et contre tout). La frontière perméable entre Hémon et ses personnages est un danger pour la critique mais une chance pour la fiction. Plusieurs artistes et écrivains utilisent cette zone de flou comme un espace de création.

Une nouvelle fortune littéraire

L'image de Louis Hémon a radicalement évolué depuis l'Entre-deux-guerres, où il a d'abord été dépeint comme un bon patriote catholique, puis comme un solitaire mélancolique voire un vagabond un peu fou. Sa correspondance, publiée en 1968, permet de saisir les nuances d'un homme paradoxal, attaché à sa famille, mais en rupture avec ses valeurs et qui se contraint à de fréquents exils sans que les raisons en soient toujours explicites. *Maria Chapdelaine* a longtemps éclipsé les textes londoniens, au mieux considérés comme les bouts d'essai d'un écrivain en devenir, au pire totalement ignorés. Mais le *Récit du Canada français* est peu à peu redécouvert en même temps que son auteur. De nouveaux travaux voient le jour dès les années 1970, au Québec avec les thèses de Normand Villeneuve[2] et de Raymonde Héroux[3], en France avec celle de Yun-Ho

1. MR, p. 23.
2. Normand Villeneuve, *Le Mythe de Maria Chapdelaine dans quelques revues et journaux du Québec*, thèse de D.E.S., Montréal, Université de Montréal, 1969 ; *Histoire d'une identification collective : le mythe de Maria Chapdelaine au Québec*, thèse de maîtrise ès arts, Montréal, Université de Montréal, 1971. Ces textes seront partiellement repris dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine* (1980).
3. Raymonde Héroux, *La Fortune littéraire de Maria Chapdelaine*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1973. Cette thèse est partiellement reprise dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine* (1980).

Cheon[1]. Ces recherches visent à retracer l'histoire du succès du roman et à le réinterpréter, ou bien cherchent à englober l'œuvre entière. La place de l'ultime roman est relativisée et mise en perspective avec les autres textes d'Hémon. merge alors une nouvelle fortune littéraire, qui s'inscrit hors du champ d'influence de *Maria Chapdelaine*.

Dans sa préface à *Colin-Maillard*, Ferron écrit qu'Hémon est « un étranger dans l'intimité de soi-même, qui, loin de s'y renfermer, cherche désespérément à comprendre le monde[2]». Cette forte tension entre l'intime, la découverte et la connaissance de soi, et la relation à la communauté, la société des autres, structure en effet l'œuvre d'Hémon. Ses personnages assistent à l'éveil de leur âme tout en la confrontant à l'extérieur, souvent dans la douleur. Les écrivains et artistes qui se saisissent de l'œuvre éclipsée comme source d'inspiration créative le font dans cette perspective : se dire et dire le monde avec Hémon pour guide.

Nous avons parlé de Jacques Ferron et de sa vision d'un nouveau Louis Hémon, anticolonialiste et révolutionnaire. Cette image de l'écrivain, plus juste que celle diffusée par les milieux de droite dans l'Entre-deux-guerres, manque cependant de nuances. Ferron se reconnat en Hémon et projette sur lui ses propres sentiments et ses propres engagements. Leur ressemblance est biographique : Ferron a eu une fille, Chaouac, avec une Canadienne d'origine irlandaise, Magdelaine Therrien. Les époux se séparent en 1949, alors que l'enfant n'a que deux ans. La rupture amoureuse entrane la rupture filiale, extrêmement douloureuse pour Ferron[3]. Il reporte cette peine sur l'écrivain français et en fait le cœur même de son interprétation de *Maria Chapdelaine* :

> [Si Hémon] se passionne soudain pour un petit peuple français, tenu à l'écart du monde, dominé, menacé, s'il proclame avec une emphase qui ne lui est pas coutumière, qui détonne même, que « ce petit peuple ne saurait pas mourir », c'est qu'il ne pense plus au sort de l'homme et du monde, jusque-là sa seule préoccupation ; il ne pense même pas à ce petit peuple, obsédé par sa fille : c'est cette petite fille, la fille d'Elle-Ella, qui ne saurait mourir. Et pour qu'elle vive, pour qu'elle échappe à la tragédie, elle fuira l'Angleterre comme il a fui la France ; elle retournera pour lui en Bretagne auprès de ses parents. L'œuvre ultime de Louis Hémon est une longue supplique à sa sœur Marie-Maria pour qu'elle recueille cette orpheline[4].

Le va-et-vient entre la réalité et la fiction est matérialisé par les prénoms : Ferron donne souvent à Lydia O'Kelly le nom d'Ella, personnage de *Monsieur Ripois*. Il s'agit pourtant d'une erreur, car Ella n'a jamais eu d'enfant avec Amédée Ripois, puisqu'elle se suicide alors qu'elle est enceinte :

1. Yun-Ho Cheon, *La Psychologie dans l'œuvre de Louis Hémon*, thèse universitaire sous la direction de Raphaël Mohlo, Université Lille 3, 1970. Ayant pris ses renseignements biographiques auprès de Lydia Louis-Hémon, Yun-Ho Cheon parle d'un « mariage » avec Lydia O'Kelly. Au niveau de l'analyse littéraire, la thèse a le mérite de se consacrer majoritairement à l'étude de l'œuvre londonienne à travers la psychologie ou « l'âme » des personnages, se fondant sur les travaux de Paul Bourget dans *Essais de psychologie contemporaine* (1883).
2. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. viii.
3. Susan Margaret Murphy, *Le Canada anglais de Jacques Ferron*, préface de Jean Marcel, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 55.
4. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. vi.

« Sous l'influence de sa propre fiction, Ferron l'aurait-il oublié, leur inventant une fille, projetant sur ces deux personnages romanesques le cas de Hémon et de Lydia […] ? », se demandent Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy[1].

Selon Ferron, Hémon aurait conçu son roman comme une tentative désespérée de communiquer avec sa famille. L'idée nous paraît fragile : pourquoi Louis Hémon n'aurait-il pas directement informé sa famille de l'existence de sa fille, d'autant qu'il ne pouvait pas savoir si son roman allait être publié ? La lettre qu'il envoie à son père le 19 mai 1913[2] est assez claire à cet égard : il n'avait aucune intention de dire à sa famille qu'il avait eu une enfant. Et pourquoi souhaiterait-il qu'elle aille vivre avec ceux qu'il a fuis ? Ferron dit que l'écrivain est « obsédé par sa fille ». Serait-il parti au Canada si elle lui manquait tant ? Un mécanisme inconscient aurait-il joué pour que Louis Hémon intègre malgré lui cette « supplique » à son texte ? Rien ne permet de l'affirmer. De plus, limiter le roman à une interprétation biographique ne rend pas justice à sa complexité. En fait d'obsession, il s'agit plutôt de celle de Ferron, privé très tôt de la présence de sa fille. Sa peur de l'anglicisation n'était pas celle d'Hémon, d'autant que Kathleen (devenue Lydia à son arrivée en France) était autant britannique que française. Parler, à l'égard de son retour en France, de « rapatriement[3]» est abusif.

Comme il s'identifie à Hémon, Ferron lui offre une place de choix dans sa vie et dans sa littérature. Susan Margaret Murphy dénombre quarante-deux références à Hémon dans l'œuvre et la correspondance du médecin écrivain entre 1948 et 1981[4], notamment dans ses lettres avec Jean Marcel, étudiant en littérature médiévale qui débutait une thèse sur Ferron – celui-ci s'inspire abondamment du fonds mythique, légendaire et médiéval dans son œuvre. À cette époque particulièrement productive dans son écriture, Ferron publie plusieurs articles sur Hémon. Il lit lui-même tous les textes d'Hémon alors accessibles, sa correspondance publiée en 1968, ainsi que les études majeures sur son œuvre[5]. Il projette d'écrire un ouvrage si important qu'il « ne s'agit plus d'un livre, mais d'une encyclopédie[6]». Ni livre ni encyclopédie ne seront finalement publiés, mais la préface à *Colin-Maillard* que Ferron rédige en 1972 exprime toute sa pensée sur Hémon – tant et si bien que seules deux des vingt-neuf pages de cette préface sont consacrées à *Colin-Maillard*. C'est d'ailleurs Ferron lui-même qui encourage l'éditeur Jacques Hébert à inaugurer une nouvelle collection, « Répertoire québécois », avec *Colin-Maillard*. Le but de cette collection serait de réunir

1. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », *Tangence*, Université du Québec à Rimouski et à Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 62. Betty Bednarski fut la traductrice de Jacques Ferron.
2. Lettre à Félix Hémon, 19 mai 1913, OC, t. III, p. 180-182.
3. Susan Margaret Murphy, *Le Canada anglais de Jacques Ferron, op. cit.*, p. 64.
4. *Ibid.*, note n° 52, p. 54.
5. Pourtant, nous le verrons plus tard, Ferron s'opposera au *Mythe de Maria Chapdelaine* de Nicole Deschamps.
6. Lettre de Jacques Ferron à Jean Marcel, 25 avril 1969, citée par Susan Margaret Murphy, *op. cit.*, p. 55.

« des œuvres québécoises et étrangères qu'il est essentiel de redécouvrir car elles font partie de notre patrimoine national, creusent notre âme collective et nous invitent à un plus grand approfondissement de nous-mêmes[1]».

Jean Marcel, qui étudie l'œuvre de Ferron – il publiera un essai, *Jacques Ferron malgré lui*, en 1970 –, est le destinataire privilégié des premières réflexions du médecin écrivain sur Hémon. Ferron tisse un lien entre la matière médiévale et les romans d'Hémon :

> Vous ai-je dit qu'il fallait lire *Maria Chapdelaine* après *Monsieur Ripois* qui est un pur hommage aux dames ? Le masculin singulier sert de pavois au féminin pluriel. Il y a là un système, Louis Hémon l'éprouve sur toute une série de dames ; il est infaillible ; il n'en est pas une qui ne soit supérieure à l'homme. Remarquez que ce parti pris chevaleresque (où l'homme précisément est monture) peut correspondre à un certain masochisme du sexe. N'importe ! Ce système, ce parti pris en tête, on ne relit pas *Maria Chapdelaine* sans plaisir. Elle est l'accomplissement d'une œuvre courtoise[2].

Ferron évoque Hémon dans *Les Roses sauvages*, court roman publié en 1971. L'intrigue rappelle la vie de l'écrivain brestois : un jeune couple a une fille, dont la naissance marque le déclin mental de la mère. Cette dernière, qui n'est pas nommée, est une artiste, comme Lydia O'Kelly fut comédienne et danseuse. Elle doit s'occuper seule de l'enfant, puisque son époux, surnommé Baron, travaille beaucoup. Les conseils du médecin, qui rappelle le curé et le docteur de *Maria Chapdelaine*, ne l'aident pas : « Ce qu'il faut à une enfant, ce n'est pas une mère qui joue du violon, une mère qui écrive des livres, c'est une mère qui soit une bonne p'tite vache affectueuse, du moins pour les premières années[3]. » Elle sombre dans une dépression et se suicide quelques mois plus tard. En tant que médecin, Ferron avait un intérêt et une sympathie supplémentaires pour les maladies mentales, qu'il étudiait : ainsi « la folie de Lydia deviendra un motif récurrent de son commentaire sur Hémon […] chez qui il devient, malgré la force qu'il admire, une fragilité – familière, peut-être – qui l'émeut, et sans doute l'attire[4]».

Baron ne comprend pas le suicide de sa femme et refuse de l'accepter. Son déni n'est pas violent : il imagine simplement qu'elle est partie pour un long voyage et qu'elle demeure à Casablanca. Baron confie l'enfant à des amis et lui rend visite de temps en temps. C'est un bel homme, fort et simple, à l'instar d'Hémon. Ferron lui prête quelques pensées anticolonialistes :

> Dans ce vaste continent que l'Europe réunie sous le commandement de l'Angleterre a rapidement conquis contre l'Asie, où les peuples amérindiens amicaux ont été voués soit au génocide brutal, soit à l'ethnocide sournois et tout aussi efficace, où le vainqueur garde le besoin de perpétuer ses instincts racistes, de prolonger l'ethnocide aux dépens des immigrants européens, des Québécois, des Acadiens, sans prendre garde qu'il crée ainsi sans cesse des Américains plus

1. Quatrième de couverture de Louis Hémon, *Colin-Maillard*, Montréal, éditions du Jour, 1972.
2. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », art. cit., p. 45.
3. Jacques Ferron, *Les Roses sauvages*, Ottawa, éditions du Jour, 1971, p. 17.
4. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », art. cit., p. 43.

> monstrueux que lui-même, il n'est jamais méprisable de lui résister, dût-on employer pour survivre des ruses qui n'ont rien de glorieux, je l'avoue[1].

Baron a une brève relation avec une jeune femme nommée Ann Higgit, qu'il a rencontrée dans l'avion. Leur histoire tourne court, et Ann part pour l'Angleterre enseigner le français. Ferron en profite pour évoquer directement Hémon :

> Ann s'était rendue compte qu'un écrivain aussi glorieux que Barrès s'était obscurci et qu'un roman aussi célèbre que *Colette Baudoche* ne pouvait plus se lire, d'une fallacieuse élégance sur un grossier fatras. Et cela l'avait incitée à rechercher dans des livres moins célèbres des écrivains fraternels, à l'haleine encore chaude. Elle découvrit le Louis Hémon des romans londoniens, en particulier *Colin-Maillard* écrit au crayon à mine dans des cahiers d'école. Elle apprit qu'il avait fait l'école coloniale française et qu'à la suite de la révolte des Boxers en Chine, de la mort de son frère aîné qui y avait participé et d'un drame encore obscur, peut-être familial, peut-être simplement personnel, il avait renoncé à une carrière facile en Indochine pour venir vivre d'expédients à Londres, donc tout près d'elle[2].

Hémon contre Barrès, Hémon contre l'idéal colonial incarné par son frère Félix : Ferron intègre dans le roman ses réflexions sur l'auteur. Il livre son interprétation par le biais de son personnage :

> Elle lut *Monsieur Ripois*, écrit à la gloire de la femme avec une humilité masculine, avec un abaissement du héros qui le garde en dessous du féminin, fût-il de la plus humble condition, et comprit que toutes les femmes décrites dans le roman se ramenaient à une seule, à Elle, nommée Ella comme Marie sera nommée Maria[3].

C'est ce qu'écrira Ferron trois ans plus tard dans sa préface à *Colin-Maillard*. Il poursuit en mêlant réalité et fiction :

> C'était la femme de Louis Hémon devenue folle après avoir donné naissance à une petite fille, petite fille restée à Londres pendant qu'il passait l'Atlantique et s'en allait à Péribonka, Saint-Gédéon, Kénogami et Montréal où il écrivait un dernier roman, célèbre par une sorte de malentendu universel, dont la supplique enfouie, qui avait fait vibrer tous les cœurs, était passée inaperçue, la supplique à sa sœur Marie, restée en Bretagne, pour qu'elle prît charge de sa petite fille Lydia. Cette supplique fut entendue par Ann Higgit parce qu'une fois dans sa vie elle avait connu à Cocagne et à Moncton un pauvre grand jeune homme, nommé Baron, amoureux de sa petite fille, nommée Rose-Aimée qui l'aimait comme son beau cavalier et nullement comme un père, dont la mère était devenue folle, telle cette créature de rêve nommée Ella dans *Monsieur Ripois*, peu après sa naissance[4].

Les vies d'Hémon et de Ferron se mêlent à celles de leurs personnages. Lydia, Ann Higgit et Ella sont mises sur le même plan existentiel. Ann comprend que Baron risque de se suicider comme, selon Ferron, Hémon l'aurait fait. Et les personnages continuent de se mélanger puisque quelques pages plus loin, c'est Ann qui est décrite par un autre personnage comme une sorte d'avatar d'Hémon :

---

1. *Ibid.*, p. 59-60.
2. *Ibid.*, p. 77-78.
3. *Ibid.*, p. 78.
4. *Ibid.*, p. 78-79.

> Sans l'avoir connue moi-même, j'ai beaucoup entendu parler d'elle. Je doute fort qu'elle revienne jamais, mais je peux me tromper, étant donné qu'elle était fort personnelle et d'humeur imprévisible. Elle aurait pu se marier cent fois et l'on s'est toujours demandé pourquoi elle ne l'avait jamais fait. Sans doute parce que l'Angleterre a bien changé et qu'elle en était revenue émancipée, du moins à nos yeux braqués de loin […]. À vrai dire, je crois qu'on n'en savait rien car elle n'avait fait de confidences à personne. On n'a pas le droit de juger quiconque à son insu. Pour ma part je pense, altière comme on me l'a décrite, qu'elle tenait simplement à sa liberté[1].

La fille de Baron, Rose-Aimée (l'écho d'Alma-Rose, petite sœur de Maria Chapdelaine, est présent), grandit, devient adulte et voyage elle aussi. Elle finit par se rendre à Casablanca, où elle découvre des lettres que son père a envoyées à sa mère, tout convaincu qu'il était qu'elle ne s'était pas suicidée mais simplement éclipsée pour un long voyage. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy interprètent ainsi cette conclusion :

> Dans le langage des *Roses sauvages*, « Casablanca » signifie l'espace de la compréhension, la possibilité d'être compris. Il n'y a peut-être rien de plus émouvant, dans ce roman qui dit avec tant de discrétion le désarroi d'un père, que ce Casablanca de la lecture, où le père est enfin compris par sa fille. Et c'est avec beaucoup d'émotion que l'on lit, dans une lettre à Betty Bednarski écrite trois ans après la publication de ce roman : « Chaouac est partie comme une pauvresse pour les pays de l'Ouest. […] Bien sûr qu'elle ne m'écrira pas et bien sûr que je ne lui écrirai pas : il n'y a pas de Casablanca dans ces pays-là[2]. »

Dans *Les Confitures de coings*, Ferron accueille Hémon « dans l'espace de l'intimité familiale » et l'associe « à l'entreprise autobiographique et au questionnement identitaire[3]». Comme un guide ou comme un médiateur entre le monde et lui, Hémon accompagne Ferron dans son écriture de soi. Outre le rapport à leur fille respective, exploré dans *Les Roses sauvages*, les deuils familiaux sont un point commun de plus : Hémon perd son frère aîné Félix en 1902 ; Ferron perd sa mère en 1931 puis sa sœur cadette en 1968. Ferron lie étroitement la perte de sa mère à sa vision de l'écrivain, et l'exprime en les comparant dans sa correspondance personnelle : « Hémon est mort à 31 ou 32 ans, comme ma mère[4]… »

D'autres textes de Ferron recèlent des avatars d'Hémon, comme Frank-Anacharcis Scot dans *Le Ciel de Québec*[5], ou bien des transpositions de ses personnages, comme CDA Haffigan en Mike O'Brady dans *Le Salut de l'Irlande*[6]. Ferron y déploie son idée d'un Hémon vagabond, passeur entre les langues anglaise et française, les cultures britannique et franco-canadienne, et explore leur intérêt commun pour les populations déclassées ou opprimées. Il exploite le parallèle entre l'Irlande et le Québec et affirme dans la préface à *Colin-Maillard* que Mike « pourrait tout

1. *Ibid.*, p. 82.
2. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », art. cit., p. 66-67.
3. *Ibid.*, p. 39.
4. Lettre de Jacques Ferron à Betty Bednarski, 13 février 1972, citée dans *ibid.*, p. 41, note 11.
5. Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, Montréal, éditions du Jour, 1969.
6. Jacques Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, Montréal, éditions du Jour, coll. Les Romanciers du jour, 1970.

aussi bien se nommer Michel Bradette et être venu de Saint-Malachie dans la rue Colonial à Montréal[1]». Dans son commentaire de l'œuvre d'Hémon se structure donc une vision du Québec et de ses problématiques.

Enfin, le rapport conflictuel au père rapproche les deux écrivains. Fervent anglomane, le père de Ferron l'exhorte à apprendre l'anglais, comble de la soumission pour un Ferron qui a déjà construit sa pensée autour de la figure de l'Autre par excellence, l'Anglais. Hémon et Ferron sont tous deux issus de familles de notables – oncles députés, pères ayant des situations honorables de professeur ou de notaire – et ont tous deux tenté rompre les attaches qui les liaient à ce milieu bourgeois. L'inspiration de leurs récits viendra le plus souvent des humbles, rencontrés dans l'East End ou en Gaspésie. À l'inverse d'Hémon pourtant, Ferron ne s'exile pas du monde, notamment du monde politique qu'il fréquente en rencontrant des membres du Parti communiste, ainsi que de mouvements socialistes et indépendantistes.

Pour Ferron, cette rupture sera facilitée, mais dans la douleur, par le suicide de son père en 1947. Ce deuil supplémentaire influence sa lecture de la vie et de la mort de Louis Hémon. Il est le premier à évoquer l'hypothèse du suicide :

> On a parlé de la locomotive qui les aurait broyés comme d'un monstre de vitesse : eh bien ! dans la montée où a eu lieu ce qu'on appelle encore l'accident, cette machine, en 1912 [*sic*], ne pouvait pas dépasser quinze milles à l'heure… En Amérique, on ne mentionne jamais le nom de la Némésis et c'est une sage précaution, surtout le long des voies ferrées[2].

Il réfute la prétendue surdité de l'écrivain ou l'erreur du mécanicien. Il considère que, par ce geste, Hémon expie sa faute – avoir quitté l'Angleterre en y laissant Lydia O'Kelly et leur fille –, et il pensa de même pour son père : « On en pensera ce qu'on voudra. Pour moi, [ce] fut un [rachat] et je voudrais bien aussi avoir hérité de son courage[3]. » En assimilant Hémon à son personnage Ripois et à son propre père, Ferron oublie Harold Jackson, compagnon de voyage de Louis Hémon, et les divers signes qui prouvent que Hémon n'avait nullement l'intention de mourir dans ce virage à la sortie de Chapleau[4]. Mais ce qui importe est moins la pertinence de l'hypothèse que ce qu'elle révèle sur la relation entre les deux auteurs : à la fois mère, père et frère disparus, Hémon permet à Ferron de se comprendre et de se dire.

Dans la correspondance personnelle de Lydia Louis-Hémon, nous avons découvert ses échanges avec le romancier québécois Jean-François Bonin, alors l'auteur de deux romans, *La Longue Marche de Valentin suivie de la Vraie vie d'Henri Bourassa* et *La Vie et l'œuvre d'Œdipe*

1. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. xiii.
2. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. xiii.
3. Jacques Ferron, *Les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Parti pris, coll. Paroles, 1972, p. 315.
4. Lire par exemple sa dernière lettre à son ami Jacques de Marsillac, en annexe, p. 609.

Roy[1], dans la veine surréaliste. De son deuxième roman un critique écrit : « Le rêve et le délire, la parole de l'inconscient à l'état presque pur, font de ce récit une masse verbale instable qui ballotte le lecteur de tous côtés[2]. » On retrouve ce trait distinctif dans ses textes ultérieurs.

Jean-François Bonin écrit pour la première fois à Lydia Louis-Hémon le 1er avril 1986[3], en réponse à une lettre de celle-ci. Lydia Louis-Hémon savait qu'il avait déposé une demande pour qu'Hémon accède de manière posthume à la nationalité canadienne, et elle l'avait remercié. Jean-François Bonin avoue à Lydia qu'il est « obsédé par la vie et l'œuvre de [son] père[4]». Il se définit comme le « descendant spirituel[5]» d'Hémon. Dans ses lettres, il appelle Lydia « petite sœur » après leur rencontre. Bonin raconte les similitudes qu'il voit entre sa vie et celle de l'écrivain : un grand frère très doué, le décès de leur père (épreuve qu'Hémon, pourtant, n'a pas vécue), leur vocation littéraire en marge des métiers qu'ils font pour vivre – Jean-François Bonin est alors « travailleur hospitalier » dans « un hôpital pour enfants de Montréal, à la cuisine[6]». Il explique à Lydia Louis-Hémon le roman sur lequel il travaille :

> Mon projet : d'aller à Londres et de me servir de *Monsieur Ripois et la Némésis* comme plan touristique.
>
> Je ne voudrais pas vous laisser sur de fausses indications, au sens où j'ai déjà neuf chapitres écrits, et il n'y est pas uniquement question de votre père ; il y est également question de ma propre vie. Il n'en demeure pas moins que fondamentalement, j'attire l'attention du lecteur sur la vie et l'œuvre de votre père et plus particulièrement sur *Monsieur Ripois*, même si je me demande parfois si ce n'est pas *Battling Malone* qui est mon préféré[7].

La bourse octroyée par le gouvernement canadien permet à Jean-François Bonin d'aller d'abord en France, à Paris. Expliquant que « Quimper est à 385 kilomètres[8]», il offre de rendre visite à Lydia Louis-Hémon.

Il relate ce séjour en France et en Bretagne dans le second objet du fonds, une sorte de journal de bord de vingt-cinq pages dactylographiées qui débute le 16 avril 1986, jour de son arrivée à Paris. Ce texte porte le titre de *La Souricière,* et est constitué de deux parties dont n'a été conservée que la seconde. Il a été écrit au jour le jour, probablement à la main, et retravaillé puis dactylographié par l'auteur après son retour à Montréal vers le 4 juin 1986. C'est un journal de

1. Montréal, L'Aurore, 1974 ; Montréal, VLB éditeurs, 1983.
2. Christian Bouchard, « La vie et l'œuvre… pas comme les autres… d'Œdipe Roy », *Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1983-1984, p. 62.
3. Lettre de Jean-François Bonin à Lydia Louis-Hémon, quatre pages manuscrites sur papier blanc, datée du 1er avril 1986. Archives Marie-Thérèse de Rodellec (Quimper). Cette correspondance, dont on ne possède que les envois de Jean-François Bonin, comporte trois autres lettres, ainsi qu'une copie d'un courrier du Ministère des affaires extérieures canadien. Le fonds recèle également la seconde partie d'un journal de bord intitulé *La Souricière*, corrigée et annotée de la main de Lydia Louis-Hémon, et un scénario de quarante-cinq pages intitulé *Le Projectionniste*.
4. Lettre de Jean-François Bonin à Lydia Louis-Hémon, 1er avril 1986, p. 3.
5. *Ibid.*, p. 1.
6. *Ibid.*, p. 1.
7. *Ibid.*, p. 3-4.
8. *Ibid.*, p. 4. L'évaluation kilométrique est optimiste.

voyages, mais aussi de rêves, les siens et parfois ceux des autres, entremêlés de souvenirs. Jean-François Bonin y mélange famille et littérature, car sa mère, Lydia Louis-Hémon et Gabrielle Roy, écrivaine canadienne, sont toutes trois nées en 1909. Il imagine Hémon rencontrant Gabrielle Roy toute jeune dans le Manitoba et se souvenant de sa fille restée en Angleterre. Comme il a retravaillé le texte, les entrées se trouvent mélangées et la temporalité du récit, entre voyage, souvenirs et rêves, en est très troublée.

Jean-François Bonin passe quelques jours à Paris, puis part pour Quimper le 20 avril. Il rencontre Lydia le 21 :

> Mes mots sont sans doute bien pauvres pour tenter de décrire ce que je ressentis à la vue de tout ce qui restait réellement de la venue de Louis Hémon sur la terre, hors ce qu'il a écrit ; cet auteur qui me hantait ainsi que je ne le fus jamais par un autre écrivain, j'avais sa fille unique devant moi[1].

Les paragraphes suivants racontent son entrevue avec Lydia et parlent de la famille Hémon. Lydia a amplement raturé ce passage : trois phrases entières ont été biffées. À Quimper, Bonin lit pour la première fois *L'Itinéraire*, texte tout juste publié en 1985, dans lequel il décèle lui aussi « l'essentiel des voix que Maria Chapdelaine entendra par la suite[2]». Il raconte sa seconde rencontre avec Lydia, puis son départ pour Rouen, puis Dieppe et enfin Londres, où il arrive le 27 avril. Il commence ses pérégrinations sur les traces de Ripois :

> Ce matin, je me suis rendu sur la rue Star, où Amédée Ripois a habité, dans le livre qui porte son nom ; ce fut une longue marche où je n'ai pas eu à demander mon chemin, contrairement à ce qui se passait à Paris, alors que j'étais toujours plus ou moins égaré. Londres ressemble à Montréal. J'ai suivi le trajet qui mena la petite fleuriste Winifred, jusque dans les bras d'Amédée Ripois. Bien sûr, Hyde Park existe toujours, la très imposante statue d'Achille aussi, et Marble Arch, Edgware street, etc. Mais pas l'ombre d'une petite Winifred affamée[3].

Il est de retour à Montréal avant le 16 juin, date à laquelle il écrit une seconde lettre à Lydia Louis-Hémon. Il lui écrit une troisième fois le 16 août, en lui joignant les pages de son carnet de bord ainsi que la réponse du Ministère canadien sur la demande d'octroi de la nationalité à Louis Hémon. Cette demande était également poussée par René de La Croix de Castries, historien et académicien français, mais elle n'a vraisemblablement pas abouti.

Jean-François Bonin a envoyé les soixante-dix premières pages de son étrange *Souricière* aux éditions Grasset. Il transcrit leur réponse au sein même de son journal de bord, en date du 1er août 1986 :

> Nous avons lu avec intérêt les soixante-dix pages que vous nous avez communiquées[4]. Hélas, nous ne pensons pas que vous pourrions assurer à

1. Jean-François Bonin, *La Sourcière*, exemplaire dactylographié, p. 7.
2. *Ibid.,* p. 11.
3. *Ibid.*, p. 18-19.
4. Il leur a donc probablement envoyé son premier jet, qu'il a retravaillé ensuite en incluant cet échange de lettres.

> l'ouvrage que vous avez entrepris un lancement commercial satisfaisant. Vous vous adressez à un public très limité[1].

Il répond le même jour à l'éditeur et tente de le convaincre en envoyant la suite du texte :

> Dans la seconde partie, qui n'est pas encore terminée, je relate m'être rendu à Quimper, rencontrer la fille de Louis Hémon, à Rouen, où j'ai habité il y a vingt ans, à Londres, où Hémon a vécu avant de venir au Québec, à Paris, où je fis des recherches sur cet auteur ; dans cette deuxième partie, Louis Hémon aura la large part, et cela devrait intéresser un public français […]. Elle aura pour aboutissement de sensibiliser les lecteurs, surtout ceux de votre pays, au fait que Louis Hémon n'était pas un Québécois mais un Français, et son œuvre ne se réduit pas à *Maria Chapdelaine*[2].

Jean-François Bonin avait pour but de faire connaître l'œuvre éclipsée de Louis Hémon et de lutter contre le mythe qui fit de lui l'homme d'un seul livre. Mais dans les textes de Bonin, Hémon est souvent un prétexte, un déclencheur de l'écriture de soi, de ses pensées, rêves ou souvenirs. Son enfance, notamment sa relation avec sa mère, le hante. La partie du journal reçue par Lydia se termine ainsi : « Pourquoi y revenir avec tant d'acharnement ? Parce que je ne peux sans doute pas faire autrement, question de vie ou de mort[3]. » Le refus des éditions Grasset s'explique : dans son livre sur Hémon et *Monsieur Ripois*, Bonin se penche surtout sur sa propre intériorité.

La dernière lettre retrouvée dans le fonds date du 20 décembre 1988. Bonin y revient sur son obsession pour Hémon, parle du colloque tenu à Quimper en 1985, et explique avoir écrit à une parente dinannaise de l'abbé Leventoux, celui-là même qui avait rencontré Hémon à bord du *Virginian* en 1911. Il ne raconte pas ce qu'il est advenu de son projet de roman autour de *Monsieur Ripois*, mais envoie le dernier document du fonds, un scénario appelé *Le Projectionniste* ou *Soixante-douze Heures dans la vie de Louis Hémon.*

L'histoire commence dans la salle de classe d'une université québécoise, o un professeur entame un cours intitulé « Louis Hémon, écrivain révolutionnaire ». Un projectionniste nommé le Maestro l'assiste. Il lance un film intitulé *Soixante-douze Heures dans la vie de Louis Hémon*. Ce film s'ouvre sur quelques phrases de *La Nuit sur la route et sur l'eau*, nouvelle d'Hémon, avant de mettre en scène l'arrivée de Louis Hémon au Canada. Des extraits de l'*Itinéraire* sont lus par une voix-off qui est celle de l'auteur, puis celle du cocher qui le conduit à son htel. Le Hémon du film se moque gentiment du cocher et de la vieille calèche qui l'ont amené à bon port. Alors qu'il est arrivé dans sa chambre, le scénario indique un « fade out » et la scène revient dans la salle de classe. Le professeur pose alors à ses étudiants la question suivante : « Jusqu'o pouvons-nous aller sans trahir la personnalité de Louis Hémon ? » On apprend que les actrices et acteurs qui jouent les étudiants dans la première scène sont tous actrices et acteurs dans le film qu'ils voient, pour

1. Jean-François Bonin, *La Sourcière, op. cit.*, p. 22-23.
2. *Ibid.*, p. 24.
3. *Ibid.*, p. 25.

symboliser le retour des Québécois sur leur propre expérience. Grand lecteur de Ferron, Bonin semble s'engouffrer à sa suite dans une lecture d'Hémon en tension entre l'intime de soi et l'intime d'une société, et compare ses propres névroses à celles de son pays : incapacité à se défaire de la pression familiale, sentiment d'infériorité, difficulté à avancer avec le lourd bagage du passé.

Le récit est aussi peu linéaire que le journal de bord : des analepses et des ellipses constantes rendent une potentielle réalisation difficile à envisager. Les commentaires de l'écrivain sur son texte prennent plus de place que le texte lui-même ; on rejoue presque l'histoire de l'après-texte envahissant de *Maria Chapdelaine*. Il n'y a pas à proprement parler de didascalies, mais des paragraphes entiers pour guider la mise en scène. Bonin se fait engloutir par son écriture, et le résultat n'est ni un scénario, ni un roman, ni un journal intime. Le texte a été annoté par Lydia Louis-Hémon, mais de manière beaucoup plus rare : quelques coquilles, erreurs d'orthographe ou de ponctuation sont corrigées, mais elle n'en altère jamais le contenu. Ce projet n'aboutira pas non plus.

Il est question d'Hémon dans un texte plus récent de Jean-François Bonin, le recueil *La Taverne du Coq à l'Âne*[1]. Dans la section « Grands contes littéraires », le conte « Voyage au bout du monde avec Louis Hémon » mêle la biographie de l'auteur, réalités et fantasmes compris, à des pistes d'interprétation. Bonin imagine Hémon travailler sur son roman à Péribonka sous l'œil des habitants (« Comment va *Maria*, ce matin ? lui demande-t-on. Elle a gagné quelques lignes[2]») et plonge dans son intériorité (« Lydia O'Kelly et sa fille Lydia-Kathleen le hantent encore ainsi que ses dernières années londoniennes qui furent des années d'enfer[3]»). Le romancier cite la correspondance de Louis Hémon, ses œuvres, quelques travaux biographiques, en utilisant peu de guillemets et en donnant rarement la source de la citation. Comme chez Ferron, le mélange entre réalité et fiction semble chez Bonin le meilleur moyen de rejoindre Louis Hémon.

Ferron lui-même apparaît en bonne compagnie dans le conte « La Taverne des Grands Massons », que fréquentent aussi d'autres auteurs, dont Hémon avec lequel Ferron échange quelques mots. Les dialogues fantasmés sur l'enfance de l'auteur (qui aurait été brimé par ses camarades d'école) côtoient des hypothèses littéraires parfois fantaisistes – Bonin estime par exemple que Flaubert baptise son personnage « Emma Rouaud » en référence aux hémorroïdes dont il souffrait. Dans le conte suivant, « Chesterton », il compare le crieur public Napoléon Laliberté devant l'église de Péribonka à Charles de Gaulle devant l'hôtel de ville de Montréal, et Mike O'Brady à Alfred Dreyfus. Il met en scène une rencontre entre les trois prétendants de Maria et leur décerne des médailles :

1. Jean-François Bonin, *La Taverne du Coq à l'Âne et autres contes*, Montréal, éditions Hurtubise, 2004.
2. *Ibid.*, p. 136.
3. *Ibid.*

> L'or : François Paradis. La spiritualité, quelque chose de neuf et d'inédit, le don total de soi, le paradis français en Amérique du Nord. Il ne ronfle pas. L'argent : Lorenzo Surprenant. L'or, curieusement, vient en second lieu, ici, côté valeur marchande. Il ronfle comme une Ferrari du père Enzo. Le bronze : Eutrope Gagnon. L'homme tout près de la bête et qui coule son bronze. Il ronfle comme un tracteur[1].

Bonin émet aussi des hypothèses sur *Maria Chapdelaine* et notamment sur la disparation de François Paradis : il estime que « François a été obligé de prendre le bois avec une *squaw*[2]» qu'il aurait mise enceinte. Cette idée rencontre un écho dans le film de Gilles Carle, qui montre un François volage, encourageant le petit frère de Maria à visiter avec lui les « camps de sauvagesses » dans la forêt. L'idée n'est pas improbable pour l'époque. Plus difficile à étayer est son hypothèse sur la relation d'Hémon avec Lydia O'Kelly, qui selon lui « était tombée enceinte pour l'empêcher de partir et qui menaçait de se suicider ou de le tuer s'il la quittait[3]». Bonin et Ferron perpétuent une partie du mythe, à savoir l'idéalisation de l'auteur : Hémon est forcément plus difficile à critiquer dès lors que l'on s'identifie autant à lui. Ses manquements, et sa mort qui l'empêcha de les assumer, mettent son lecteur en face de ses propres erreurs et sa propre peine à les supporter.

Anne Walter, cinéaste et traductrice française, ne prend pas la même direction. Elle réalise dans *Le Petit Livre avalé* une forme de synthèse de l'œuvre de Louis Hémon, en mettant au contraire l'accent sur l'erreur, le défaut, la faute, le vice. Publié chez Actes Sud en 1992, ce court roman relate une enquête, intime et littéraire, menée par une femme au bord du gouffre. « Comme la mer au fond d'un coquillage[4]», Louis Hémon est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ce récit. Anne Walter utilise sa vie et son œuvre comme matière première dans ce récit à dimension autobiographique. Certains personnages mentionnés, dont le « papy » architecte, correspondent à des êtres bien réels, ici Jean Walter, architecte d'immeubles de prestige à Paris et grand-père d'Anne Walter.

La narratrice a fait une tentative de suicide après avoir été spoliée de son héritage et elle quitte Paris pour tenter de se reconstruire à Montréal. Ce départ de l'Europe pour le Canada après un événement traumatisant est le point de départ d'une comparaison filée tout au long du roman : c'est le destin de Louis Hémon. Ainsi, le récit est construit sur l'alternance de séquences réelles, où la narratrice visite Montréal et mène une enquête littéraire sur Louis Hémon, avec des séquences irréelles, où surviennent des personnages fantomatiques.

La narratrice possède un carnet ayant appartenu à un certain « L. H. », dont elle sort régulièrement des citations. Celles-ci viennent de *Colin-Maillard*, des nouvelles de *La Belle que*

1. *Ibid.*, p. 165.
2. *Ibid.*, p. 142.
3. *Ibid.*, p. 137.
4. Anne Walter, *Le Petit Livre avalé*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 113.

voilà…, de *Monsieur Ripois et la Némésis* ou encore de la correspondance de Louis Hémon. D'autres références sont fictives, comme des lettres d'Ella à Amédée Ripois. Ce carnet est venu à la narratrice par hasard : il est tombé des mains d'une jeune femme, décédée dans un accident ou un suicide dans le métro parisien – comme Ella ou Golda Kalinski, dans *L'Enquête*, qui meurent sous un tramway. À Montréal, la narratrice emménage dans une maison vide au premier abord, qui lui fait penser à Henry James. Une clé de lecture nous est ainsi donnée, sous la forme d'une référence d'apparence anodine : « Étonnant endroit, surgi de James et du *Tour d'écrou.* Angoisses désuètes et songeuses. Qu'il est beau ce lieu rescapé[1]! » Ainsi, comme Henry James dans *Le Tour d'écrou*, Anne Walter fait revivre dans son œuvre les personnages d'un autre. Le procédé est semblable : c'est lorsque la narratrice est fatiguée, triste ou songeuse qu'apparaissent un à un les fantômes de l'œuvre d'Hémon. L'utilisation littéraire d'une structure mentale de type psychotique renvoie à l'influence du Nouveau Roman, dont les œuvres brouillaient aussi la frontière entre fiction et réalité.

La maison abrite un autre locataire, Lewis[2], qui est visible uniquement de la narratrice. Celui-ci reçoit des femmes et se souvient d'autres : Ella ou Eliza, Winnie, Martha, Judith... Autant de femmes aimées puis délaissées. Leurs figures douloureuses hantent les pages du livre : elles sont perdues et à la merci d'un Lewis cruel et violent, qui semble surgi du passé car il a dans ses affaires des lettres « envoyées de Londres en 1912 ». Il est à la fois Amédée Ripois et Louis Hémon lui-même. La narratrice s'engage avec lui dans une relation amoureuse violente et étrange, qui ne semble exister que pour elle.

Ce ne sont pas uniquement les personnages de l'écrivain qui surgissent dans *Le Petit livre avalé*, mais l'écrivain lui-même et des moments de sa vie : sa relation avec Lydia O'Kelly, son départ de l'Angleterre en 1911, sa mort en 1913… Les événements avérés laissent bien vite la place à des projections que la narratrice fait sur la figure de l'écrivain. Leurs souffrances se confondent : plusieurs analepses racontent des bribes d'enfance perdue, de relations familiales ruinées, de fuite en avant. Les histoires se superposent, ainsi que les espaces, car des lieux de Montréal vus à des époques différentes coexistent, ce qui « donne à l'espace urbain la valeur métaphorique de la mémoire[3]». Comme une sorte de carte mentale ou de « *mind palace* », la ville abrite souvenirs et douleurs anciennes, ravivés aux coins des rues.

Anne Walter livre une interprétation personnelle de la vie de Louis Hémon, qu'elle assimile à son personnage Amédée Ripois. Elle le voit quittant l'Angleterre après le suicide de son amante. Même si ce n'est pas exact, Louis Hémon a bien vécu des événements graves lors de son séjour en

1. *Ibid.*, p. 17.
2. Forme anglaise de Louis.
3. Léon Ploegaerts et Marc Vachon, « L'espace comme métaphore de la mémoire dans *Le Petit livre avalé* d'Anne Walter », *Voix et images,* vol. XXII, n°64, automne 1996, p. 108.

Angleterre, notamment la maladie mentale de Lydia O'Kelly, plus tard internée à l'asile de Hanwell. Aurait-il écrit dans *Monsieur Ripois* une autobiographie codée, où Ella serait Lydia, et le suicide un symbole du déclin mental, comme une mort par avance ? L'hypothèse nous semble difficile à soutenir. Hémon, écrivain pudique, aurait-il couché les détails de sa vie sur papier et envisagé de publier l'ouvrage ? Plus encore, aurait-il réagi de manière si cavalière lorsque sa sœur, Marie Hémon, a lu *Monsieur Ripois* sans sa permission ?

> Bonne Poule,
>
> Tu ne manques pas d'une certaine imprudence, de prendre connaissance de manuscrits strictement privés. Mais ce que j'ai à dire là-dessus ne peut vraiment pas s'exprimer par écrit ; je donnerais bien une piastre pour cinq minutes de conversation avec toi, même par téléphone. Voilà trop longtemps que je t'ai quittée, Poule ; tu es devenue d'une importance et d'un sans-gêne stupéfiants.
>
> Au reçu de cette lettre, tu vas remettre dans ma malle tous les papiers que tu as pu y prendre. Tu refermeras ladite malle, et tu écriras sur le couvercle « Tabou ». Ceci te servira de mot d'ordre. Si j'envoie d'autres papiers à Paris, tu les mettras dans la malle sans seulement glisser le plus petit coup d'œil sous la couverture. J'ai dit[1].

Ici, Hémon est plus amusé qu'offensé, bien qu'il réitère l'interdiction en post-scriptum. Quelle différence de ton avec la lettre suivante, la lettre au père, pour protester contre la « grossière indélicatesse » que fut l'ouverture et la lecture d'une lettre adressée à lui par Kathleen Phillipps. Toujours est-il que, par l'intermédiaire de la narratrice du *Petit Livre avalé*, on découvre un Hémon bien loin de l'image idéalisée de « l'écrivain du terroir », et qui prend aussi ses distances avec la vision positive et glorifiante de Ferron et Bonin. Anne Walter n'a pas « avalé de travers[2]» les romans d'Hémon, mais explore grâce à la fiction tout un pan inaccessible à la critique littéraire. Lui reprocher de n'avoir pas témoigné une « attention respectueuse[3]» à l'auteur, c'est retomber dans le mythe.

L'émotionnel prend toute sa place dans l'interprétation littéraire de Jacques Ferron, de Jean-François Bonin et d'Anne Walter. Chacun de ces écrivains projette son histoire personnelle sur celle de l'auteur. Le résultat évolue en fonction des sensibilités et peut-être du genre. Ferron et Bonin sont compatissants à l'égard d'Hémon et sympathisent avec lui. Ferron admire sa décision de quitter l'Angleterre pour le Canada, contre celle de Monsieur Ripois :

> Comment Ripois échappera-t-il [à la Némésis] ? En retournant en France, dans sa famille. C'est une conclusion décevante mais plausible : que de salauds viennent se refaire une âme auprès de leur maman ! Hémon, lui, ne cherchera pas à échapper à la Némésis. […] Loin de retourner en Bretagne, loin d'y aller chercher un dénouement à la tragédie qu'il avait vécue, il avait poussé outre, ne tentant rien pour échapper à son destin, traqué par la Némésis qui dans quelques mois allait le rejoindre à Chapleau[4].

1. Lettre de Louis Hémon à Marie Hémon, 26 avril 1913, OC, t. III, p. 178-179.
2. Mario Poirier et Paul Bleton, *Le Vagabond stoïque, op. cit.*, p. 138.
3. *Ibid*.
4. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. i et p. vi.

Ferron replace cette « courageuse décision » [*sic*] dans *Les Roses sauvages*, où Baron confie sa fille à un couple d'amis et ne la voit que rarement. Dans leur article, Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy résument l'action d'une phrase malheureuse : « Baron, jeune père dont la femme se suicide peu après son accouchement, *le laissant seul* avec une enfant dont *il devra se séparer*[1]… » C'est Baron toutefois qui laisse son épouse seule avec un bébé et une dépression post-partum, pour aller travailler, sans compter ses heures, dans une grande entreprise. Et rien ne l'oblige à se séparer de sa fille, puisqu'il aurait suffisamment de ressources pour la faire garder chez lui, la voir tous les jours, l'élever comme un père et non se contenter d'apparaître dans sa vie comme un prince charmant. Mais bien sûr, « cela ne se faisait pas ». Jean-François Bonin exprime aussi son admiration pour cette décision de « suivre son rêve et partir au Canada ». De la même manière, la critique a admiré François Paradis l'aventurier, qui meurt par orgueil, ou Samuel Chapdelaine le pionnier, qui entraîne son épouse vers sa mort par épuisement. Le véritable courage, pour tous ces hommes, n'aurait-il pas été de rester[2]?

Anne Walter, au contraire, montre un Hémon bien plus torturé. En l'assimilant à son personnage de Ripois, elle lui prête quelques-uns de ses vices : insincérité, cruauté à l'égard des femmes, agressivité plus ou moins exprimée. Lewis est pourtant un personnage plus redoutable que Ripois, qui ne réalise pas ses pulsions violentes. Hémon préférait, quant à lui, les exorciser par le sport. Walter utilise de nouveau la technique du va-et-vient entre réalité et fiction pour aborder Hémon et son œuvre : l'imaginaire et la littérature seraient-ils les meilleurs moyens de rejoindre l'écrivain ? Comme l'expriment Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, c'est même une source de jouvence :

> Dans l'optique de Ferron, le fait de « ressortir à la fiction » ne constituerait pas une limite, ne compromettrait pas, ni n'invaliderait en rien la lecture critique. Au contraire, la valeur de celle-ci n'en serait que rehaussée. En s'alliant à la fiction, en s'y inscrivant ou en la laissant s'inscrire dans sa lecture critique, l'auteur accéderait à un mode de compréhension privilégié, apte à saisir l'effet autobiographique et passant tout naturellement par l'émotivité[3].

En 1994, la nouvelle *Le Dernier Soir* est adaptée au théâtre par Patrick Collet, auteur, acteur et metteur en scène, nommé chevalier des Arts et des Lettres en 2010. Il est le co-créateur du Théâtre de l'Utopie, basé d'abord à Tours puis à La Rochelle, jusqu'à sa fermeture en 2008. Denise Vlaneck, sa compagne, est directrice artistique du théâtre, et leur fils, Julien Collet[4], joue le rôle de Tom. La pièce porte le titre du *Dernier Soir*, mais le metteur en scène a « enrichi chacun des

1. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », art. cit., p. 57. Nous avons ajouté les italiques.
2. Dans l'œuvre d'Hémon, les femmes font au contraire preuve de leur courage en restant, comme Maria et Laura, ou en partant de manière brutale et définitive, comme Lizzie, Ella ou Golda.
3. Betty Bednarski et Susan Margaret Murphy, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », art. cit., p. 71-72.
4. En 1994, Julien Collet était aussi découvert au cinéma dans *L'Histoire du garçon qui voulait qu'on l'embrasse*, le deuxième long-métrage de Philippe Harel.

personnages d'éléments puisés dans d'autres ouvrages[1]» de l'auteur, ainsi que l'explique Denise Vlaneck :

> Battling Malone, boxeur utilisé et dépossédé, a servi à construire le personnage de Bil. Liz s'inspire de la nouvelle *Lizzie Blakeston*, une adolescente qui improvise sa danse sans nom et sans règle, grave comme un rite. Et Tom, du roman *Colin-Maillard* qui campe un personnage ambigu, capable de toutes les violences et de tous les extrêmes. Enfin, Max traque les émotions de la vie urbaine chères à Louis Hémon[2].

Patrick Collet et Denise Vlaneck sont des lecteurs exhaustifs d'Hémon. Dans le dossier de présentation de la pièce, l'erreur concernant la mort de Lydia O'Kelly, coïncidant avec le départ d'Hémon pour le Canada, subsiste néanmoins : certains détails du mythe auctorial – Hémon le veuf éploré – ont la vie dure. Patrick Collet explique ainsi ce qui l'a attiré chez Louis Hémon :

> Louis Hémon porte un regard lucide et fraternel sur ses contemporains et plus particulièrement sur les plus démunis. […] Ce regard-là m'a touché immédiatement et me guide dans mon travail d'adaptation et de mise en scène.
>
> Étrange similitude entre le début et la fin de notre siècle. Terrible constat pour ceux qui rêvent d'un monde fait pour l'homme.
>
> Louis Hémon était de ceux-là. Réalité plus terrible encore pour ceux qui subissent, ceux qui n'ont ni les mots, ni les moyens, ceux qui contribuent fatalement à leur propre perte, terrible pour ceux qui naissent aujourd'hui à moins que l'espoir ne naisse avec eux[3].

L'idéalisme de Hémon, qui rencontre un bel écho dans le nom du théâtre de l'Utopie, est au premier plan de la lecture de Collet. Il s'intéresse, de manière générale, aux « textes rares », à « l'événement social », au « théâtre populaire », « en prise directe avec la vie[4]».

Nous n'avons pas pu voir cette pièce, mais nous en possédons le texte, dans une version abrégée de certaines didascalies établies au cours du travail théâtral. Cette version en puissance, forcément incomplète puisque privée des mouvements des acteurs et de la place prépondérante qu'occupe la musique dans cette adaptation, permet néanmoins quelques analyses. D'abord, le parallèle avec *En attendant Godot* de Samuel Beckett, déjà présent en fond à la lecture de la nouvelle d'Hémon, devient frappant. Les personnages sont alignés contre un mur dont ils ne se détacheront guère et attendent la fin de leur monde. Ils répètent certaines phrases comme un leitmotiv – notamment « Encore un coup ! » et « C'est demain que vous partez ? ». Leurs répliques désabusées rappellent parfois celles de Vladimir et Estragon :

> TOM
> Tu vois ce que je vois ?
> BIL
> Non !

1. Dépliant sur *Le Dernier Soir* adapté par Patrick Collet, édité par le Théâtre de l'Utopie, p. 2. Archives Marie-Thérèse de Rodellec (Quimper).
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 3.

TOM
C'est normal il n'y a rien à voir[1]!

La pièce est une mosaïque de l'œuvre d'Hémon : la comptine de *La Belle que voilà…*, les tirades socialisantes de Mike dans *Colin-Maillard*, l'attirance pour l'authenticité de la nature d'Ella dans *Monsieur Ripois* (« Je voudrais dormir dans un endroit où il fait vraiment nuit[2]»), les danses de Lizzie Blakeston, le simulacre de combat de boxe mené par Bil. C'est une adaptation totalisante, qui englobe toute l'œuvre londonienne de l'auteur. L'action se déroule au milieu des années 1990 et le monde moderne fait irruption dans le texte d'Hémon : Liz chante quelques mots inspirés de *Mon Légionnaire* de Gainsbourg ; Tom clame des slogans très mai-68, qui sonnent creux dans la bouche d'une génération déçue. Cette actualisation est discrète et n'est pas gâchée par des références trop précises qui auraient pu nuire à la portée universelle de la triste histoire du trio.

Ci-dessus : Bil, Tom et Liz dans Le Dernier Soir*, adaptation de Patrick Collet (1994)*
Photographie issue du dossier de presse.

Gilbert Lévesque, ancien conservateur du Musée Louis-Hémon, a particulièrement apprécié cette création théâtrale : « *Le Dernier Soir* m'a frappé en plein cœur par le parallélisme actualisant qui s'en dégage. Toute la ferveur d'un Louis Hémon – secrète et tenace – s'y dissimule à l'intérieur d'une écriture qui refuse de vieillir[3]. » La presse régionale se fait également le relais de cette nouvelle adaptation. On se réjouit que ce ne soit pas « une énième variation de la vie-duraille-des-trappeurs-dans-le-Grand-Nord-canadien » et on salue la « tentative de réhabilitation d'un auteur non pas inconnu mais méconnu et qui mérite mieux que les clichés que suscitent immanquablement sa

1. *Le Dernier Soir*, adaptation de Patrick Collet, création du Théâtre de l'Utopie, La Rochelle, avril 1994, brochure destinée aux structures culturelles susceptibles d'accueillir la pièce, p. 3. Cette copie du texte nous aurait été inaccessible sans Lucie Robert, que nous remercions chaleureusement pour ce don.
2. *Ibid.*, p. 12.
3. Copie de lettre de Gilbert Lévesque à Denise Vlaneck et Patrick Collet, 5 avril 1994. Archives Marie-Thérèse de Rodellec (Quimper).

vie comme son œuvre[1]». L'articulation des deux mythes est explicite. On loue également ce que Gilbert Lévesque avait apprécié, l'écho entre le texte de Hémon et l'esprit « fin de siècle » des années 1990, où s'exprime « la grande peur millénariste[2]» chez « les jeunes laissés-pour-compte[3]». L'histoire se déroule exclusivement dans la rue, devant un grand mur blanc, au pied duquel Liz, Bill et Tom boivent – un journaliste titre d'ailleurs son article « La mise en bière », car les personnages enterrent ici leur jeunesse et leurs idéaux. Un quatrième personnage, un vagabond aveugle campé par Jean-Claude Bismuth, habite la scène de ses chants improvisés, comme l'un des clochards célestes de Kerouac. Les trois jeunes gens, qui n'ont « ni la culture des mots, ni celle de la révolte[4]», subissent leur séparation imminente et forment « un trio aux gestes épars, à la pensée désordonnée, essayant de retrouver une idée du collectif[5]».

Laurent Malet a lui aussi contribué à la fortune littéraire de Louis Hémon, d'abord en tant qu'acteur dans le *Monsieur Ripois* de Luc Béraud (1993) puis en tant que réalisateur avec le court-métrage *Au nom d'un chien*, adapté de la nouvelle *Jérôme*, en 1995. Lors d'un entretien téléphonique réalisé le 21 mars 2022, il nous a raconté sa rencontre avec les textes d'Hémon et son expérience d'artiste à son contact.

Le film de Luc Béraud s'inscrit dans une collection lancée par la télévision publique au début des années 1990, nommée « La Grande Collection » et consistant en « remakes prestigieux de films de cinéma adaptés de roman ». Le réalisateur transpose l'action de *Monsieur Ripois* de Londres à Montréal : c'est une manière habile de contourner l'écueil de la langue tout en rappelant le destin d'Hémon lui-même. Béraud ne se contente pas de faire un *remake* du film de Clément, dont il s'éloigne en ramenant Ripois aux sources du roman d'Hémon. Les dialogues sont signés par l'écrivain Emmanuel Carrère. La durée du film est peut-être son seul défaut : le format télévisuel implique une durée standard d'une heure et demie. Peu de plans de la ville viennent donner un cadre et un habillage au récit, comme le fait Hémon avec Londres dans le roman. Néanmoins, la volonté de Béraud de se rapprocher de l'essentiel de l'histoire fonctionne grâce à une distribution solide et à un recours fréquent au texte dans les dialogues, reprenant parfois mot pour mot ceux d'Hémon.

1. Pierre-Marie Lemaire, « Dernier soir et premier matin », *Sud-Ouest Charente-Maritime*, 31 mars 1994. Dossier de presse conservé dans les archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
2. Pierre-Marie Lemaire, « La mise en bière », *Sud-Ouest Charente-Maritime*, [sans date, mais probablement début avril 1994]. Dossier de presse conservé dans les archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
3. Anonyme, « La jeunesse démunie », *Charente-Maritime*, 7 avril 1994. Dossier de presse conservé dans les archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.
4. *Ibid.*
5. Christophe Derouet, « La nuit, juste avant le voyage », *Info-matin*, Ivry-sur-Seine, 14 avril 1994. Dossier de presse conservé dans les archives Marie-Thérèse de Rodellec, Quimper.

Laurent Malet est invité par le producteur Jean Nainchrik à jouer le personnage principal. Pour celui qui a découvert Hémon grâce au film de René Clément, reprendre le rôle de Gérard Philipe n'est pas aisé, mais le retour à l'histoire originale facilite les choses :

> C'est en lisant le roman original de Louis Hémon, *Monsieur Ripois et la Némésis*, que j'ai découvert comment interpréter mon personnage, et non en me référant au travail d'acteur de Gérard Philipe. […] Hémon décrit Ripois sans complaisance, avec acuité et rigueur, mais avec une forme de générosité qui laisse apparaître que ce héros, aussi déplaisant soit-il, a une circonstance atténuante : son immense solitude[1].

Celui qui est nommé Jérôme Ripois redevient un personnage banal, et le film raconte « la descente aux enfers d'un petit monsieur[2]». L'idée de relier le destin de Ripois à celui d'Hémon, présente dans le choix de tourner à Montréal, est poursuivie dans le film par la photographie de l'Ouest canadien dans ses chambres de location et la précision de son origine : il est breton. Malet considère Ripois comme atteint d'une véritable pathologie, une érotomanie incontrôlable qui fait de lui un « personnage détestable, anti-héros fascinant dans sa petitesse, totalement minable et pathétique[3]».

Les scènes de rue sont à cet égard très efficaces. Tournées « à la sauvage » (les passants ne sont pas des figurants mais de véritables passants), elles mettent en scène la prédation ridicule à laquelle se livre Ripois. Tel un chien, le nez au vent, il suit des femmes dans toutes les directions. Laurent Malet considère qu'il vit selon les mots de Bertrand Morane dans *L'Homme qui aimait les femmes* : « Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens[4]. » Les échanges avec les actrices jouant les femmes abordées frappent par leur résonance avec la problématique actuelle de la drague de rue, ou *catcalling*, pratique sociale dégradante à laquelle sont confrontées les femmes dans l'espace public. Leurs réactions n'ont néanmoins rien à voir avec les femmes du roman d'Hémon, dont la plupart détournent le regard. Ici, Ripois est confronté à des répliques cinglantes auxquelles il ne peut répondre que par un sourire niais ou un balbutiement d'excuses, ce qui renforce le ridicule du personnage.

Une brève introduction permet de donner le ton : Jérôme Ripois, Français émigré à Montréal, quitte Eliane avec laquelle il vivait. Il fait déjà preuve de toute son arrogance et de sa cruauté. Il vole à cette maîtresse une petite radio qui aura un rôle déterminant : elle permet le retour d'un thème musical qui souligne chaque stade de sa chute. La première femme qu'il rencontre est la jeune Catherine, avatar de Winifred, fleuriste au chômage qui flirte avec la misère. L'actrice, Sonia Laplante, est alors âgée de vingt-quatre ans, mais son visage juvénile accentue le contraste avec l'acteur masculin et renforce le malaise.

1. Laurent Malet, cité par Mireille Touboul, « Laurent Malet succède à Gérard Philipe », *Télé Sept Jours*, 10 février 1993, p. 88.
2. Entretien téléphonique avec Laurent Malet, 21 mars 2022.
3. *Ibid.*
4. François Truffaut, 1977.

Ci-dessus : Jérôme Ripois et Catherine
Monsieur Ripois*, Luc Béraud (1994).*

Catherine découvre les premières conséquences de la pauvreté, et au-delà de la nourriture, le problème de l'hygiène la préoccupe. C'est ce que Ripois utilise pour l'attirer chez lui, en lui faisant miroiter la possibilité de prendre une douche. Il l'y rejoint sans son consentement et entame la première étape de sa chute.

Le lendemain, on voit Ripois à son travail, qui est toujours décrit comme mécanique, absurde et inintéressant. Il tente d'entraîner son collègue dans une « affaire », qu'il ne sait pas bien décrire, mais qu'il croit pouvoir être « juteuse », sans succès. Il va déjeuner dans un fast-food, et les images de l'américanité de Montréal rendent efficacement la solitude du « petit monsieur » dans la grande ville. Il rencontre Nancy, une serveuse avatar de Norah, et la suit dans le bus à la fin de son service. Il entame une relation avec elle tout en continuant à voir Catherine qui l'attend, le soir venu, devant son appartement. Mais Nancy, persuadée que Ripois va l'épouser, donne son adresse à son père. Ripois prend la fuite et fait un pas de plus vers la chute.

Sur ces entrefaites, il perd son emploi et passe une nuit dans la rue. Béraud le montre tenter de survivre en se faisant embaucher à la journée chez un mareyeur. La deuxième nuit arrive et Ripois est décidé à ne pas la passer dehors. Il commence à suivre, armé d'un tuyau de fer, un homme vraisemblablement aisé et ivre à la sortie d'un restaurant, mais renonce. Il rencontre alors Michèle, prostituée française, qui l'emmène chez lui. Ensemble, ils forment selon Laurent Malet un couple à la *Macadam Cow-boy*[1], et Ripois semble sincèrement apprécier Michèle. Il découvre la cachette de ses économies et les remet d'abord en place. Quand elle tente de lui faire rencontrer ses amis, il s'enfuit en lui volant un peu d'argent. Le destin de la prostituée est néanmoins moins tragique que celui de Marcelle, laissée en prison dans le roman.

1. John Schlesinger, 1969. Jon Voight joue un jeune premier, venu du Texas à New York, qui de galère en galère se fait momentanément entretenir par une prostituée, jouée par Sylvia Miles.

Le piège se renferme autour de Jérôme Ripois que l'on retrouve pourtant heureux, au soleil sur la pelouse d'un parc, réfléchissant au lancement de son affaire de « conseil », ce que l'on appellerait aujourd'hui du *coaching*, sous le nom de Cadet-Chenonceau. Aurore, avatar d'Ella, se promène avec son oncle aveugle et l'aperçoit. On comprend à son sourire que cette rencontre est la promesse de beaucoup d'autres. Mais Ripois n'y fait guère attention, tout investi qu'il est dans son affaire, pour laquelle il tourne même une publicité vidéo lors d'une séquence savoureuse. Il rencontre bientôt Elizabeth, symbole du Canada moderne et anglophone avec ses vestes en cuir et ses manteaux de sport américains. Elle démasque tout de suite son interlocuteur qui ne s'y connaît guère en littérature, mais continue de le fréquenter pour le plaisir de dépenser l'argent de son père, qu'elle semble haïr.

Ripois rencontre enfin Aurore qui l'attend au parc, revenant depuis plusieurs jours à l'endroit où elle l'avait aperçu. L'actrice, Isabelle Renaud, est plus âgée qu'Ella, qui sort tout juste de l'adolescence, mais dégage un quelque chose de solaire qui convient bien au personnage :

Ci-dessus : Isabelle Renaud dans le rôle d'Ella
Monsieur Ripois*, Luc Béraud (1994).*

Aurore est tombée amoureuse de Ripois avant même de lui parler ; quant à lui, il est étonné d'une telle aubaine. Il emménage dans la grande maison de l'oncle. C'est avec Aurore que Ripois est le plus authentique, mais il ne se guérit pas pour autant de sa maladive vision de la liberté. Incapable de s'engager avec Aurore, qui lui annonce bientôt être enceinte, il s'enfuit à nouveau. Il est piégé par Elizabeth et son père, plongés dans une relation presque incestueuse, et se retrouve sans rien. Comme dans le roman, il revient chez Aurore pour se faire pardonner, mais des signes avant-coureurs du désastre annoncent la fin : la chaise du parc où ils se sont vus pour la première fois est renversée par le vent d'un orage qui gronde. Ripois ne trouve à la maison que l'oncle

aveugle qui lui apprend la mort d'Aurore – on ne sait néanmoins rien des circonstances de son décès.

Jérôme Ripois va rejoindre Louis Hémon : la dernière scène du film se déroule dans l'Ouest canadien dont l'image obsédait Ripois. Le personnage, devenu un vagabond barbu armé de sa seule valise, aperçoit les rails d'un chemin de fer et un train en approche. Le plan final est un travelling sur la valise ouverte, les vêtements éparpillés, et la petite radio qui joue le thème musical de Ripois. Malet apprécie ce côté Frankenstein, la créature qui rejoint son créateur, en unissant leurs destins par cette fin mystérieuse.

Dans *Le Monde*, Valérie Cadet considère que le téléfilm est une « vraie réussite[1]». La critique du *Télé Sept Jours* est également élogieuse :

> Magnifique relecture d'un petit bijou de la littérature du début du siècle. Cette version contemporaine dépoussiérée, superbement tournée, est une grande réussite. Laurent Malet est parfaitement juste dans ce rôle de séducteur diabolique et cynique[2].

Suite au tournage du film de Luc Béraud, Laurent Malet continue de lire Hémon, et notamment le recueil *Nouvelles londoniennes*, édité par Chantal Bouchard en 1991. Il y découvre *Jérôme*, l'histoire du jeune secrétaire Jean Grébault qui s'affranchit de l'univers sclérosé de la petite bourgeoisie grâce au chien Jérôme, irruption de la vie sauvage dans une existence trop bien réglée. Malet est touché par cette quête d'une liberté perdue, par cet homme qui refuse de rentrer dans le rang. Il y voit Hémon lui-même. Il décide de passer derrière la caméra pour la première fois, et réalise *Au nom d'un chien,* un court-métrage de dix minutes produit par Jean Nainchrik. Jean-Marc Barr joue Jean Grébault, et est l'unique acteur du film – si l'on excepte le chien Jérôme, lévrier aux attitudes particulièrement expressives.

L'œuvre s'ouvre sur une musique-thème entêtante, composée par Alastair Black. Elle est constituée de sons variés, sur une base de didgeridoo, instrument sacré des Aborigènes, agrémenté d'aboiements. La scène d'ouverture est filmée du point de vue du chien, qui marche le nez à terre. Ce plan subjectif montre une image glauque de la ville : ruelles malsaines, sans-abris, prostitution, boucher qui porte une carcasse sur son dos… Les sons des voitures, des klaxons et des trains, sont agressifs. Divers éléments rouges (chaussures de la prostituée, tête du cochon, bouche d'incendie, voiture, bicyclette) esthétisent la scène et agissent comme des signaux d'alerte : Jérôme n'est pas à sa place dans cet univers urbain.

Jérôme arrive bientôt à la sous-préfecture, grand bâtiment protégé d'un portail qui s'ouvre comme par magie. La caméra se déplace à l'intérieur et le thème musical s'interrompt, remplacé par

1. Valérie Cadet, « Monsieur Ripois », *Le Monde,* 16 février 2002. Consulté en ligne le 10/03/2022 : https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/02/16/monsieur-ripois_4212451_1819218.html.
2. N. B., « Monsieur Ripois », *Télé Sept Jours*, 10 février 1993, p. 4.

des sonneries de téléphone et des cliquetis de machine à écrire. Ces sons hors-champ nous renseignent immédiatement sur l'univers de travail où évolue l'homme qui marche dans le couloir : mécanique, absurde, abêtissant. Un travelling arrière suit cet homme quittant son bureau et sortant dans la cour : il y rencontre le chien. La musique fait son retour quand l'homme se saisit du collier du chien et y lit « Jérôme ».

Malet désire que l'on doute de l'existence de ce chien. C'est pourquoi le court-métrage se déroule dans une atmosphère fantastique – c'est au festival du film fantastique de Gérardmer que le film fut présenté en 1995[1]. Jean-Marc Barr n'entame aucun dialogue. La frontière entre le rêve et le réel est matérialisée par les changements d'ambiance sonore : la musique-thème de Jérôme d'un côté, les bruits de la ville de l'autre.

Un *cut* ouvre la scène suivante, de nuit, chez l'homme. Des signes sont disposés dans son appartement : des papiers nous apprennent son nom, Jean Grébault ; une assiette presque vide devant la télévision nous dit son célibat et sans doute sa solitude ; des trophées et des coupes nous renseignent sur son passé d'athlète. Le jeune secrétaire dort dans son lit. Par la fenêtre ouverte, la musique-thème et les bruits de la nuit – animaux et insectes – entrent chez lui et le réveillent. Jean découvre Jérôme, les pattes appuyées sur le rebord de la fenêtre. Le chien disparaît ensuite dans la nuit. Jean se poste sur ce même rebord, dans une posture animale à moitié accroupie.

Au moment où il quitte son appartement par la fenêtre, la lumière change, comme si un étrange soleil s'était levé. Une lumière brune et dorée baigne le paysage. Malet avait demandé à son chef éclairagiste de créer cette nuit mystérieuse, ni jour, ni nuit, ni nuit américaine. La dépigmentation de l'image permet de créer un monde hors du temps. Jérôme court à travers champs, sous l'ombre inquiétante d'une centrale nucléaire et de grands pylônes électriques. La ville s'éloigne, remplacée par une forêt à la symbolique matricielle. Pieds nus, Jean suit le chien. Il retrouve bientôt son souffle et son rythme régulier d'athlète. Mais une impression d'artificialité, qui renforce l'idée du rêve, est entretenue par la technique du montage en transparence : l'acteur court sur place tandis que l'arrière-plan, filmé depuis une voiture, défile. La course est plus mentale que physique, plus spirituelle que corporelle. Elle dure quelques minutes puis s'interrompt brutalement. Une coupure nous ramène dans le lit de Jean, qui se demande, comme le spectateur, si cette escapade n'était qu'un rêve.

La routine semble revenir : Jean enfile son costume, ferme la fenêtre, retourne à la sous-préfecture. Les plans de sa marche à travers la ville créent un effet de boucle en renvoyant le

1. Laurent Malet nous a dit avoir été influencé par un autre film fantastique avec un chien, le *Baxter* de Jérôme Boivin, sorti en 1989. Baxter, à qui Maxime Leroux prête sa voix, est un chien qui cherche son maître. Il vit d'abord avec une femme âgée, qui meurt en chutant dans des escaliers, puis avec un couple, qui perd son bébé suite à une noyade. Baxter rencontre ensuite un enfant fasciné par Hitler et le nazisme. Le film, qui parle d'obéissance, d'animalité et d'humanité, a été un échec commercial à sa sortie mais il fut rapidement encensé par les amateurs d'« objets visuels non-identifiés ».

spectateur au début du court-métrage, sauf que le point de vue a évolué, passant du chien à l'homme. Surtout, la bande sonore interroge : le bruit des pas de Jean est étrange. Un bref ralenti, lorsque l'on passe en plan large, donne la réponse : il est pieds nus. On comprend, grâce à cette anomalie, que la course, fantasmée ou non, a changé le personnage pour de bon.

La force du court-métrage réside dans le duo formé par Jérôme et Jean, seuls êtres véritablement présents. Les autres humains sont simplement entrevus, par bribes, sans visages ni voix. Leur monde mécanique et cacophonique n'est pas attirant. Pas une parole n'est prononcée, ce qui laisse toute la place au thème musical de Jérôme. Cette musique tient lieu de langage, tandis que la société n'est représentée que par des sons agressifs de machines et de véhicules. Pendant leur course, un mimétisme s'installe entre Jean, vêtu d'un short et d'un maillot blancs, et Jérôme, à la robe blanche. Dans la quiétude de la forêt, au milieu des fougères, les plans successifs de leurs courses respectives font croire à une fusion des deux personnages, car ils n'apparaissent plus jamais dans le même plan. Grâce à ce chien, aussi magique que le chien-guide du *Stalker* de Tarkovski (1979), Jean renoue avec la nature et avec son corps. Le court-métrage s'éloigne du texte d'Hémon par son atmosphère fantastique, mais son esprit est conservé car au-delà d'une simple fidélité au texte, Malet exprime dans *Au nom d'un chien* toute la dimension spirituelle de *Jérôme*, l'aspiration à une vie plus grande. Le retour à des sources primitives est une réponse à la question qui traverse toute l'œuvre d'Hémon : comment vivre dans un monde tel que le nôtre ?

Dès les lendemains de sa parution, *Maria Chapdelaine* a rencontré une riche fortune littéraire – une suite en 1925, de nombreuses allusions dans des romans de l'Entre-deux-guerres, une adaptation cinématographique, et surtout un personnage principal qui accède au statut de symbole. Cela ne fut pas le cas pour les romans londoniens : leurs publications respectives n'ont pas soulevé le même enthousiasme. Mais la redécouverte de Louis Hémon, notamment par le biais de la publication de sa correspondance en 1968, a permis aux lecteurs de se rendre compte de l'importance de cette période anglaise dans la vie de l'écrivain, ne serait-ce qu'en terme d'années – presque neuf à Londres contre moins de deux au Canada. Sa rencontre avec Lydia O'Kelly, la naissance imprévue de leur fille, la maladie mentale de Lydia : tout cela est exposé crûment par Hémon dans la lettre qu'il envoie à son père en mai 1913. Ces événements tragiques servirent – comme à Jacques Ferron et à Anne Walter – de nouvel angle d'interprétation de l'œuvre d'Hémon : expression de la culpabilité, d'un difficile rapport aux femmes, de relations familiales complexes. Grâce aux textes londoniens, *Maria Chapdelaine* peut être envisagée comme la continuité d'une œuvre amorcée dès 1904 et non l'éclair de génie d'un mystérieux voyageur.

Né dans une famille de lettrés, doué d'une grande culture littéraire, Hémon était fait pour écrire. Sa culture, qui va de Kipling à Colette, d'Hugo à Rimbaud, est son lien avec l'extérieur :

> La référence au *Livre de la jungle* de Kipling [dans *Jérôme*] témoigne d'un « usage du monde » sensible et ouvert aux autres dans une dynamique de l'altérité, telle que Nicolas Bouvier l'a formulée dans son récit de voyage, et qui amène à un « usage de soi », pour reprendre l'heureuse expression forgée par Jacques Schlanger, consistant à devenir écrivain[1].

Hémon, écrivain pudique incapable d'une confidence, sert paradoxalement de médiateur à des écrivains qui désirent parler d'eux-mêmes. Sa figure mystérieuse et fuyante les entraîne à sa poursuite, et ils s'explorent en chemin. Sa posture d'observateur, aux yeux autant tournés vers l'intérieur que vers l'extérieur, est tout aussi inspirante. La compassion presque douloureuse qui se révèle dans son œuvre pousse à regarder l'autre avec sollicitude. Parler de soi et parler de l'humanité avec Hémon : la fortune littéraire de l'œuvre éclipsée révèle cette tension permanente entre l'intime et le monde, productrice de sens et d'art.

*

L'année 1980 marque un tournant dans la fortune littéraire de Louis Hémon et dans la réception de son œuvre maîtresse. Le centenaire de la naissance de l'auteur brestois est l'occasion d'une renaissance. À Brest, on tient un colloque sur Louis Hémon. C'est un événement franco-canadien : le ministre René de Chantal[2] est présent, ainsi qu'Aurélien Boivin et Gilbert Lévesque. Lydia Louis-Hémon donne une allocution en introduction du colloque, où elle exprime sa joie de voir son père continuer d'œuvrer pour le rapprochement du Canada et de la Bretagne. À côté des interventions biographiques assez classiques, comme celle de Georges-Michel Thomas, président du Comité Louis Hémon, qui permettent de contextualiser l'auteur, quelques chercheurs exposent des idées encore inédites ou du moins peu exploitées dans la critique hémonienne. C'est le cas par exemple de Pierre Charreton, qui revient sur les sources de la littérature sportive et sur l'importance de *Battling Malone* dans ce genre émergeant de l'Entre-deux-guerres. Surtout, le colloque est tourné vers l'avenir : les débats s'orientent vers l'analyse de l'influence de *Maria Chapdelaine* sur le roman français et québécois – ce dont traitent les interventions d'Auguste Viatte et Aurélien Boivin –, ou encore, grâce à Claude Muller, sur la langue employée par Hémon dans son roman. André Guyon propose quant à lui une réflexion sur le

1. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », art. cit., p. 152.
2. René de Chantal était ministre des Affaires culturelles et de l'Information à l'ambassade du Canada à Paris.

« déracinement dans l'œuvre de Louis Hémon » : de nouvelles perspectives s'ouvrent. Ce colloque voit la parution de deux fascicules consacrés à Hémon : le catalogue de l'exposition « Louis Hémon, l'homme et l'œuvre », exposition itinérante qui voyage d'Alma à Québec et se poursuit en France, ainsi qu'un livret de catalogage des documents conservés dans le fonds Félix Hémon des Archives départementales du Finistère, intitulé *Louis Hémon et les siens*. Nicole Deschamps, pourtant déléguée du gouvernement canadien, n'est pas présente à ce colloque.

Ces manifestations sont à la fois le signe de l'évolution du mythe et un moment privilégié pour constater qu'il est toujours vivant. Hémon est présenté comme l'époux de Lydia O'Kelly : il faut se souvenir que ce colloque était présidé par Lydia Louis-Hémon. Si les recherches se placent toujours dans une forme de filiation avec l'auteur, la distance critique nécessaire peut être difficile à obtenir. En cela, la communication de Gilbert Lévesque, « Louis Hémon, aventurier ou philosophe ? », qu'il donne aussi à Montréal devant la Fédération des Sociétés d'histoire du Québec et dont il publie une version longue chez Fides, est particulièrement significative. Gilbert Lévesque y mêle réalité et fiction en confiant à Hémon des phrases portées par son narrateur ou ses personnages. Comme Jacques Ferron, il dissimule un peu plus la figure de l'écrivain sous ses projections. De plus, très proche de Lydia Louis-Hémon, Gilbert Lévesque a tendance à idéaliser le père de celle-ci : « Le texte de Lévesque, truffé de lyrisme, déforme également la vision de l'homme qu'était Hémon. Ses relations avec Lydia Hémon, fille de l'écrivain, imprègnent sa vision d'une sensibilité qui détruit toute objectivité et donne naissance à une image idéalisée, à fonction éternisante[1]. »

Au Québec, de nombreuses rééditions de *Maria Chapdelaine* voient le jour. Une adaptation en bande-dessinée est également réalisée, sur un scénario de Laurent Brault et avec les dessins de Clermont Duval. Aurélien Boivin félicite cette initiative des éditions Héritage, qui ont voulu « associer jeunes et moins jeunes au centenaire de Louis Hémon » et qualifie l'adaptation de « fidèle au roman et facilement accessible aux enfants[2]». Une version colorisée de cette bande-dessinée est éditée en 2013 par la maison Art éditions, dans la collection Roman-Cinéma.

1980 est aussi l'année de parution de deux ouvrages majeurs, dont le premier est l'édition critique de *Maria Chapdelaine* par Ghislaine Legendre. C'est la première fois que le texte d'Hémon est intégralement publié, et Ghislaine Legendre, linguiste de formation, livre son précieux travail de relevé des principales variantes dans les éditions majeures du roman : celle du *Temps* en 1914, celle de LeFebvre en 1916, celles de Grasset en 1921, 1924, 1961 et 1967, et enfin celles des éditions

1. Lise Rochette, « Hémon et mythe », *Canadian literature,* Presses de l'Université de Vancouver, n° 92, printemps 1982, p. 95.
2. Aurélien Boivin, « *Maria Chapdelaine* : les éditions "intégrales" et les autres », *Québec français*, n° 40, décembre 1980, p. 64.

Fides de 1946, 1957, 1960 et 1970. Comme l'exprime Guy Laflèche, « la publication de cette édition critique est tout autant un acte politique qu'un acte scientifique[1]». Il estime que la sobriété et la simplicité de l'édition donnent toute sa place au texte, et d'une certaine manière, le rendent aux lecteurs.

Mais cette édition critique révèle une fois de plus la fracture entre les différents spécialistes de l'œuvre d'Hémon, chacun reprochant à l'autre de s'éloigner du texte ou de l'intention de l'auteur. Dans son édition des *Œuvres complètes*, Aurélien Boivin estime au contraire que la simplicité de l'ouvrage lui ôte son statut « d'édition critique » et le transforme en « édition annotée[2]». Il livre lui aussi sa transcription du tapuscrit qu'il souhaite plus juste. Pourtant, il admet quelques écarts dans les dialogues, des termes de vocabulaire modernisés, des majuscules transformées.

Dans l'avant-propos de cette édition critique, Nicole Deschamps livre une synthèse de son ouvrage publié la même année avec ses anciens étudiants, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve : *Le Mythe de Maria Chapdelaine*[3]. Ce travail de recherche, de revue de presse et de compilation de sources est fondamental dans l'analyse du mythe et de son évolution. Les trois études qui composent cet ouvrage ont pour objectif de montrer en quoi le cas de Louis Hémon est un cas singulier dans l'histoire littéraire. Elles sont toutes trois orientées politiquement, dans la lignée émancipatrice de la Révolution tranquille. Gilles Lapointe analyse ainsi le « cas Louis Hémon » :

> [Si le cas Louis Hémon] est unique, c'est qu'il est double : Louis Hémon a été récupéré au Québec parce qu'il représente le Français colonisateur par excellence, celui qui visite les colonisés, qui témoigne pour eux, qui porte sur leur monde en quelque sorte le regard de l'ethnologue. C'est un texte hégémonique, porteur d'aliénation. Mais ce qui est particulier, c'est que Hémon, par un étrange retournement de situation, va lui-même subir les effets délétères de cette aliénation. Il y va ici en effet du détournement idéologique d'un texte inféodé à d'autres textes[4].

Les destinées de l'œuvre maîtresse et de son auteur se mêlent si étroitement qu'Hémon devient la victime de ce que l'on a pu reprocher à son roman outre-Atlantique : il est dans l'ombre de *Maria Chapdelaine* et aujourd'hui encore on connaît le nom de son héroïne, tandis que le sien est presque tombé dans l'oubli.

1. Guy Laflèche, « L'édition critique de *Maria Chapdelaine* par Ghislaine Legendre », *Voix et Images*, vol. 8, n° 1, automne 1982, p. 69.
2. Aurélien Boivin, introduction à OC, t. III, p. XCII.
3. Il faut signaler à ce sujet l'ouvrage de Janusz Odrowąż-Pieniążek (1931-2015), écrivain et historien de la littérature polonais. En 1985, il publie *Mit Marii Chapdelaine* (« Le Mythe de Maria Chapdelaine »), à Varsovie, aux éditions Agawa. Il y mêle réalité et fiction en mettant en scène un chercheur voyageant au Québec pour participer à un séminaire sur le mythe de Maria Chapdelaine, et qui finit par rencontrer le personnage. Ce livre n'a, à notre grand regret, pas été traduit en français.
4. Gilles Lapointe, « Post-colonialisme et modernité chez Louis Hémon : Nicole Deschamps et le mythe de Maria Chapdelaine », art. cit., p. 170.

Interrogée par l'écrivain et journaliste Jean Royer, Nicole Dechamps estime que son ouvrage arrive à point nommé pour contrer un « renouveau du mythe » et une « recrudescence des valeurs de droite[1]». Jean Royer, qui souscrit totalement à la thèse de Deschamps, fait le compte rendu de l'essai non sans égratigner au passage la famille Hémon : « Sa sœur Marie en a fait un écrivain "catholisant", pour appuyer le mythe de Maria Chapdelaine en France. C'est sa sœur Marie qui a aussi caché à Lydia, la fille de Louis Hémon, la vérité sur sa mère devenue folle après sa naissance en Angleterre[2]. » Le journaliste Jean-Paul Brousseau, dans *La Presse*, va plus loin :

> Marie [est] restée seule avec les papiers de son frère « mouton noir », dont elle entretient le mythe de grand écrivain (les droits d'auteur sont certes intéressants…) tout en barbouillant de son mieux le passé troublé de Louis Hémon à Londres, épousant une fille de joie d'origine irlandaise enfermée deux ou trois ans plus tard et morte folle dans un hôpital psychiatrique, en ayant une fille, Lydia (nommée comme sa mère), et dont Marie Hémon finit par avoir la garde et à qui elle cache pendant cinquante ans l'essentiel de son passé… […] Et c'est Mme Deschamps qui me fait remarquer qu'en fin de compte, Lydia Hémon, fille de « mouton noir » réprouvé par sa famille et exploité comme écrivain, finit par hériter de tout le magot : fortune originale de la famille Hémon et droits d'auteur de son père[3]!

Les accusations sont si nombreuses que les plus fondées disparaissent sous les allégations hasardeuses. Cela ne pouvait manquer de faire réagir Lydia Louis-Hémon, qui pourtant n'écrit pas aux journalistes en question mais à Nicole Deschamps. Celle-ci, suivant ses directives, fait publier cette lettre qui ne l'épargne pas dans *Le Devoir* du 29 novembre 1980 :

> La façon dont vous présentez la sœur de mon père est inadmissible pour moi. J'ai eu certes à souffrir de son caractère, mais ce m'est un devoir d'équité de dire combien elle s'est dévouée jusqu'à ma majorité pour l'œuvre de son frère qu'elle aimait et admirait.
>
> Qu'il fut un grand écrivain n'était pas pour elle un « mythe » (ce mot me semble mal employé ici). Insinuer qu'elle avait un mobile intéressé, qu'elle « l'exploitait comme écrivain » est insultant et odieusement injuste. Son frère, aussi, l'estimait et l'aimait et serait indigné de vos propos. […]
>
> Il me répugne de donner ici des détails sur les difficultés matérielles de ma vie, mais parler du « magot » que j'ai recueilli est spécialement mal venu et pénible pour moi maintenant. […] Vous me donnez l'air, aux yeux du public, d'une profiteuse, ce qui me déplaît au plus haut point. […]

Quel bénéfice a véritablement été perçu par la famille Hémon depuis la première publication de *Maria Chapdelaine* en 1916 ? Nous avons essayé d'en avoir une idée plus nette grâce aux archives de Lydia Louis-Hémon. Le fonds recèle en effet un dossier administratif dédié aux droits d'auteur. Il manque néanmoins la période de 1916 à 1932, pendant laquelle la famille a perçu quelques droits sur l'édition LeFebvre de Montréal, puis ceux, plus importants, de la publication des Cahiers verts en 1921, ainsi que des nombreuses traductions qui suivirent immédiatement.

1. Nicole Deschamps, citée par Jean Royer dans « Contre le mythe de Maria Chapdelaine », *Le Devoir*, 18 octobre 1980, p. 21.
2. Jean Royer, art. cit.
3. Jean-Paul Brousseau, « Du mythe au mystère. *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 18 octobre 1980, p. C1 et C4.

Nous avons regroupé les chiffres par décennie, en nous arrêtant à la fin des années 1970 : à partir de ce moment, *Maria Chapdelaine*, qui génère la majorité des droits, entre dans le domaine public. Nous avons calculé les sommes à partir du document annuel que les éditions Grasset envoient à la famille Hémon pour la notifier de la somme qu'ils déclareront aux impôts.

Période	**Somme perçue en anciens francs (jusqu'à 1959) puis en francs**	**Équivalent en euros**[1]
1932-1939	179 917,30	128 872,92
1940-1949	813 807,69	70 644,96
1950-1959	10 093 986	230 474,48
1960-1969	113 984,97	164 979,24
1970-1978	47 878,41	53 245,41
	Total sur 47 ans	648 217,01 soit 13 792 euros par an

La décennie la plus fructueuse est celle des années 1950, où deux adaptations cinématographiques voient le jour (*Maria Chapdelaine* de Marc Allégret, 1950 ; *Monsieur Ripois* de René Clément, 1955). Toutefois le constat est clair : la famille Hémon ne s'est pas enrichie des œuvres de Louis Hémon. Marie Hémon et Lydia Louis-Hémon n'ont jamais eu d'emploi à part entière et n'ont donc jamais cotisé pour leur retraite. Leurs dépenses pour leur loyer parisien (rue du Général Niox, jusqu'à la mort de Marie Hémon en 1965), ainsi que pour leur santé, étaient élevées. La famille n'a, de fait, pas touché de salaire depuis la mort de Félix Hémon en 1916, et vivait de la pension de veuvage de Louise Hémon jusqu'en 1945, ainsi que du patrimoine familial. Après 1980, les œuvres d'Hémon, en particulier *Monsieur Ripois et la Némésis*, coûtent de l'argent à la famille, obligée de rembourser des avances de droits à cause de la faiblesse des ventes.

Quand bien même les droits de la période de 1916 à 1932 seraient élevés, la totalité des droits d'auteur perçus ne justifie pas le terme de « magot », employé par Jean-Paul Brousseau. L'on comprend aisément pourquoi Lydia Louis-Hémon a tenu à réagir à l'accusation. Dans sa lettre ouverte, c'est néanmoins à Nicole Deschamps que Lydia Louis-Hémon s'adresse, et non aux journalistes :

> Je vous avais pourtant mise en garde cet été contre votre jugement erroné sur ma tante. Vous péchez par un excès d'intelligence qui vous inspire beaucoup d'idées personnelles, mais mal étayées en l'occurrence. […] Au fil des années qui passent, je vous vois tomber dans des outrances multiples – et ce, aussi en ce qui concerne votre conception du « mythe de Maria Chapdelaine »[2].

1. La conversion a été réalisée année par année, grâce au site de l'INSEE : https://www.insee.fr/fr/information/2417794.
2. Lydia Louis-Hémon, « Lettre ouverte de Lydia Hémon », *Le Devoir*, 29 novembre 1980, p. 24 et p. 40.

Nicole Deschamps était proche de Lydia, même si leur correspondance n'était pas régulière[1], et a dû regretter le tour que prenait la publication de son ouvrage. A-t-elle écrit à son amie pour s'expliquer, se justifier, s'excuser ? Toujours est-il qu'elle prend la peine de faire précéder la lettre ouverte de Lydia par une introduction qui coupe court à la polémique naissante :

> C'est pour moi l'occasion de redire qu'aucun écrivain n'appartient exclusivement à sa famille et qu'il est de la responsabilité de ceux qui se veulent chercheurs de persévérer, autant que possible au-delà des remous inévitables, dans leur recherche d'un peu de vérité[2].

1. Nous avons retrouvé quatre courtes lettres envoyées par Nicole Deschamps entre 1968 et 1975. Les archives de Lydia Louis-Hémon n'en conservent aucune après 1980. Marie-Thérèse de Rodellec nous a confié que Lydia Louis-Hémon avait brûlé beaucoup de ses documents personnels : peut-être des lettres de Nicole Deschamps, après le conflit du *Mythe de Maria Chapdelaine*, en firent-elles partie. Quant aux lettres de Lydia Louis-Hémon à Nicole Deschamps, elles sont conservées dans le fonds Nicole Deschamps de l'Université de Montréal. Elles sont fréquentes à la fin des années 1960, mais semblent s'espacer. L'original de la lettre ouverte y est également conservé.
2. Nicole Deschamps, dans son introduction à la « Lettre ouverte de Lydia Hémon », art. cit., p. 24.

TROISIÈME PARTIE

Maria Chapdelaine au tournant du millénaire

On aurait pu croire que la déconstruction du mythe allait signer la fin du succès de *Maria Chapdelaine.* Mais il n'en a rien été : les études venues ébranler ce que l'on pensait savoir de Louis Hémon ont au contraire ouvert de nouvelles perspectives de recherche. Le *best-seller* est devenu un *long-seller*, régulièrement réédité[1]. Quant au mythe, il se maintient de manière diffuse mais tenace. Dans les domaines politiques, littéraires ou artistiques, Hémon et son héroïne sont toujours présents dans les mémoires.

En 1985, le Comité Louis Hémon, institué à l'initiative du Cercle culturel quimpérois, organise une série de manifestations en l'honneur de Louis Hémon tout au long du mois d'octobre, sous la présidence d'honneur de Lydia Louis-Hémon. Un colloque, avec des interventions d'Aurélien Boivin sur la littérature sportive, de Jean Balcou sur le *Monsieur Ripois* de René Clément et d'Audrey Freeman-Campbell sur l'amitié entre Hémon et Marsillac, ouvre les festivités. Plusieurs expositions, sur l'histoire du Canada, sur la famille Hémon, sur les illustrations de *Maria Chapdelaine*, se tiennent à Quimper, ainsi qu'un concert de l'artiste québécois Alain La Montagne et une projection du *Maria Chapdelaine* de Duvivier. D'autres hommages fleurissent au même moment dans tout le Finistère. La célébration du jumelage entre Pouldreuzic et Péribonka se tient le 16 octobre, et vise à encourager « la connaissance réciproque », les « échanges culturels », la « valorisation des œuvres de Louis Hémon et de Pierre-Jakez Helias » et la « sensibilisation et participation active des populations scolaires des deux communes[2]». Deux établissements scolaires, le groupe scolaire de Kermoysan à Quimper et le collège de Pleyben, sont ainsi baptisés du nom de l'auteur. Des discours lyriques et idéalisants sont prononcés par Marc Bécam, sénateur-maire de Quimper, et Christian Savidan, maire de Pleyben :

1. On compte pas moins de vingt-cinq rééditions de *Maria Chapdelaine,* en France et au Québec, depuis 1980, ainsi que plusieurs traductions : en chinois (1984), en catalan (1984), en albanais (1985), et une réédition de la traduction anglaise (1986). Il faut ajouter à cela les diverses éditions scolaires québécoises.
2. Accord de jumelage entre Pouldreuzic et Péribonka, reproduit en annexe dans les *Actes du colloque Louis Hémon.* Quimper, Calligrammes, 1986, p. 223.

> En écrivant *Maria Chapdelaine*, dont le sous-titre est « Récit du Canada français », [Hémon] a, pour le monde entier et pour l'éternité, immortalisé l'ambiance et les couleurs, les sons, en un mot la vie du Québec à cette époque. 72 coups ont sonné à l'horloge de la vie depuis la disparition de Louis Hémon, mais il reste étonnamment présent parmi nous. […] Dans l'esprit de pionnier qui caractérise Louis Hémon, nous souhaitons que son nom soit le trait d'union des échanges entre le Québec et le Finistère. […] Je ne sais si Louis Hémon aurait été heureux de voir aujourd'hui son nom briller au fronton de notre école sans qu'y soit à jamais rattachée cette notion d'échanges et de rapprochement dont il a été, à sa manière, l'un des premiers et des plus chaleureux artisans[1].
>
> *
>
> En cette pointe de Bretagne, où naquit Louise Le Breton, la mère de Louis Hémon, en 1851, où elle s'y maria en l'église paroissiale le 8 avril 1874 avec Félix Hémon, où Louis Hémon fit ses premiers pas sur cette magnifique place, le temps n'avait pas altéré le souvenir vivace des Familles « Le Breton et Hémon ».
>
> Tous les Pleybennois de souche se rappellent fort bien de ces familles qui ont beaucoup œuvré pour la population de Pleyben […]. Si Louis Hémon a été épris d'aventure qu'il a concrétisé à travers la découverte du Canada et des Canadiens, il a été aussi, je pense, un homme de fidélité : fidélité à son idéal, fidélité à ses racines. Il a été aussi un homme de liberté. Les grands espaces du Canada et du Québec l'ont conquis.
>
> Vous, les descendants de Bretons ou de Normands, l'avez conquis par votre ténacité sur une terre où tout restait à faire[2].

Ces discours cristallisent la tension entre l'aspiration d'Hémon à une vie plus large et le poids de son héritage. On lui rappelle que, même au-delà de l'Atlantique, il a surtout fréquenté des « descendants de Bretons ou de Normands ». C'est symptomatique de la difficulté de détacher Hémon de ce cadre familial particulièrement pesant.

Invité lui aussi à Quimper en 1985, Gilbert Lévesque avait prononcé une intervention intitulée « Pourquoi un Musée Louis-Hémon à Péribonka du bout-du-monde ? ». Il y exposait les dernières avancées du projet. En 1986, l'ancien musée Maria Chapdelaine à Péribonka devient le Musée Louis-Hémon. La plus vieille institution muséale du Lac-Saint-Jean, créée en 1926 par Éva Bouchard mais officiellement fondée en 1938 par la Société des amis de Maria Chapdelaine, lui est consacrée. Grâce au concours financier du Ministère des affaires culturelles et de la municipalité, la maison de Samuel Bédard est restaurée et reconnue comme monument historique en 1983. Lydia Louis-Hémon fait don au musée de nombreuses archives, ainsi que de sa collection presque exhaustive de toutes les éditions et traductions de *Maria Chapdelaine*. Le partenariat avec le Finistère est également financier, car la collectivité participe au projet à hauteur de 200 000 francs, en échange d'une pièce du musée dont la gestion leur sera dévolue. Un concours de dessin

1. Allocution de Marc Bécam, sénateur-maire de Quimper pour l'inauguration du groupe scolaire Louis Hémon, Kermoysan, Quimper, le 18 octobre 1985. Reproduit en annexe dans les *Actes du colloque Louis Hémon, op. cit.*, p. 224.
2. Allocution de Christian Savidan, maire de Pleyben, lors de l'inauguration du collège Louis Hémon de Pleyben, le 19 octobre 1985. Reproduit en annexe dans les *Actes du colloque Louis Hémon, op. cit.*, p. 226-227.

trans-atlantique, dont le prix est un voyage dans le pays partenaire, est également organisé[3]. Le rôle de Gilbert Lévesque, essentiel dans cette entreprise, a été salué dans la presse de l'époque :

> L'historien montréalais Gilbert Lévesque s'est acharné, inlassablement, à combler cette lacune [le manque de reconnaissance de Louis Hémon à Péribonka]. Le Musée Louis-Hémon, dont on procède à l'inauguration aujourd'hui, est le résultat de son admiration pour l'œuvre littéraire de Hémon, et de sa détermination.
>
> Il a d'abord recueilli une impressionnante collection de meubles, tableaux, objets personnels de l'écrivain et une correspondance de Victor Hugo avec Félix Hémon, père de Louis. […] Gilbert Lévesque a accompli un véritable exploit. […] Les Jeannois ne boudent plus Hémon. Ils lui sont, au contraire, reconnaissants d'avoir si bien traduit le courage, la foi et l'attachement des ancêtres à ce pays qui enveloppe ses richesses et ses séductions dans un climat rude[1].

La fortune littéraire de *Maria Chapdelaine*, dont Raymonde Héroux a fait le sujet de sa thèse en 1974, ne s'arrête pas à cette date. La conclusion du *Mythe de Maria Chapdelaine*, donnée par Normand Villeneuve, est contredite par la suite des événements : « Le mythe de Maria Chapdelaine apparaît ainsi comme l'expression d'une société-musée qui vit de ses souvenirs et qui refuse, sans doute involontairement, de se créer une nouvelle histoire[2]. » L'inverse est démontré par une tradition littéraire vivace autour de l'œuvre d'Hémon, car c'est le propre d'un mythe d'évoluer et de vivre de ses variations. Artistes et écrivains s'inspirent toujours de *Maria Chapdelaine*. Libérés d'une lecture dominante et restrictive, ils livrent leur nouvelle vision d'une histoire toujours à raconter. Depuis les années 1980, le roman a connu six suites ou réécritures, deux adaptations en bande-dessinée et un long-métrage en 1983. Alors que nous commencions la rédaction de notre thèse en 2018, l'écho d'une nouvelle adaptation réalisée par Sébastien Pilote, originaire du Lac-Saint-Jean, nous parvint d'outre-Atlantique. Nous avons ainsi pu suivre ce projet de sa genèse à son tournage, jusqu'à sa sortie en septembre 2021.

Nous avons abordé les diverses raisons extérieures au texte du succès de *Maria Chapdelaine*, qui tiennent surtout au fait que l'œuvre, par l'intermédiaire d'un éditeur déterminé, s'est trouvé un public qui a conditionné son interprétation et son succès. D'autres facteurs peuvent également être pris en compte : l'étonnement de découvrir la maîtrise littéraire d'un auteur presque inconnu ; un jeune auteur mort de façon tragique, injuste, mais commode pour ceux qui, sinon, auraient été en face d'un rival ; l'émotion intense du souvenir de la Première Guerre mondiale et des 600 000 Canadiens engagés pour combattre en France dans la Somme et la Marne ; de manière générale, le trouble qui règne dans la société et qui fait que certaines franges aspirent à un retour vers une tradition ancienne et rassurante.

---

3. Monique Duval, « Le musée Louis Hémon ouvrira en juin », *Le Soleil*, Québec, 13 janvier 1986, p. A12.
1. Anonyme, « Louis Hémon était venu incognito », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 5 juin 1986, p. 8.
2. DHV, p. 218.

Mais *Maria Chapdelaine* n'aurait pas eu le retentissant succès qu'elle eut, ni la force de durer, sans raisons linguistiques : le fait que l'auteur puise dans différents genres ; la symbiose entre l'auteur et son œuvre, qui semblent partager une personnalité : une tristesse joyeuse, une sagesse simple, un instinct voire un goût de l'effort, une économie de mots et de paroles ; la forte intertextualité que ce dernier roman entretient avec les récits qui le précèdent dans l'œuvre d'Hémon. Tout concourt à l'avènement d'un récit polymorphe et mystérieux, une inépuisable source d'intrigue et d'art.

Chapitre I

Relectures et réécritures

En 1983, Gilles Carle réalise la première adaptation de *Maria Chapdelaine* tournée par un Québécois[1]: il tente de défolkloriser l'histoire. Ce n'est pas la première rencontre de Carle avec les personnages d'Hémon, puisque dix ans auparavant, dans *La Mort d'un bûcheron*, il avait mis en scène une « Marie Chapdeleine » et un « François Paradis ». La première est en quête de ses origines, sur la piste de son père disparu ; le second est un arriviste à la Lorenzo Surprenant, qui tente d'entraîner la jeune femme vers la prostitution. Les deux longs-métrages ont pour vedette Carole Laure, dont le visage ouvre et clôt un cycle de six films de Gilles Carle où *Maria Chapdelaine* est d'une influence notable. Ils méritent d'être analysés comme les deux faces d'une même pièce, tout en notant que ce n'est finalement pas dans son adaptation du roman que Carle propose la plus ambitieuse relecture du mythe de Maria Chapdelaine.

En dehors du cinéma, le roman et son auteur donnent vie à d'autres œuvres : la bande-dessinée *Maria Chapdelaine* de Laurent Brault et Clermont Duval (1980) ; un recueil de poèmes librement inspirés, *De mémoire d'arbre*, de Jacques Antonin (1983) ; deux récits biographiques romancés, *Louis Hémon : le fou du lac* de Mathieu-Robert Sauvé (2000) et *Louis Hémon, traqué par son destin* de Bernard Courteau (2011) ; des poèmes créés avec la matière même de *Maria Chapdelaine* par Meb (2017). *Maria Chapdelaine* provoque également un grand nombre de fictions qui, le plus souvent, imaginent la suite du roman. Le besoin d'inventer une nouvelle fin à l'histoire de Maria, vue comme un échec amoureux et une condamnation à une vie sans joie à partir des années 1960, a été impérieux. Maria, personnage soumis, évolue vers un personnage incarnant des

1. Le réalisateur québécois Denys Arcand, connu notamment pour *Le Déclin de l'Empire américain* (1986) et *Les Invasions barbares* (2003), avait lui aussi travaillé sur un scénario en 1980, en co-écriture avec André Ricard. Faute de financements, le projet ne vit pas le jour. Le scénario avait pour particularité d'ajouter la voix-off d'un narrateur omniscient nommé Louis Hémon, ainsi que des extraits de ses lettres personnelles. Ce scénario est conservé à la Cinémathèque de Montréal et l'on peut en lire des extraits sur leur site : http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/textes-inedits/maria-chapdelaine-d-apres-le-roman-de-louis-hemon/. Site consulté le 4 mai 2022.

valeurs modernes et féministes. Réécrire l'histoire de la jeune fille de Péribonka est étroitement lié à une volonté d'émancipation des femmes.

La critique hémonienne connaît une période d'effervescence lors de la célébration du centenaire de la naissance de l'auteur, en 1980. Lydia Louis-Hémon meurt le 26 avril 1991, après avoir consacré toute sa vie à l'œuvre de son père. La publication des *Œuvres complètes* par Aurélien Boivin, de 1992 à 1995, permet de regrouper presque tous les textes de l'auteur en trois volumes, mais provoque paradoxalement un temps de silence dans la critique, comme si tout ce qui avait été à dire sur Hémon avait déjà été dit. C'est en revanche l'âge d'or de la fiction, avec la parution de trois suites romanesques de *Maria Chapdelaine*, celle de Gabrielle Gourdeau et les deux tomes de celle de Philippe Porée-Kurrer. Un renouveau s'amorce dans la critique au début des années 2000, avec les parutions successives de *Louis Hémon. La Vie à écrire* de Geneviève Chovrelat (2003) et *Le Vagabond stoïque* de Mario Poirier et Paul Bleton (2004). En France comme au Québec, on s'intéresse de nouveau à Hémon parce que ses textes questionnent le réel contemporain. Par la suite, les rencontres organisées en 2013 à Montréal et à Brest, les rééditions d'œuvres et les publications récentes de critique littéraire, comme *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis*, de David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur (2019), font définitivement entrer Hémon dans le troisième millénaire, où son œuvre a encore beaucoup à dire.

Marie et Maria dans les films de Gilles Carle (1973 et 1983)

Si Gilles Carle n'a réalisé qu'une seule véritable adaptation du roman, il a bien transposé deux fois les personnages principaux d'Hémon au cinéma. Dans *La Mort d'un bûcheron* (1973), il met en scène une « Marie Chapdeleine », déjà jouée par Carole Laure. Ce film ouvre un cycle de six longs-métrages « pour et avec » l'actrice, cycle qui se terminera avec *Maria Chapdelaine* (1983). La scène d'ouverture du film élucide son titre : on assiste au meurtre d'un certain Baptiste Coulombe, tué par balle dans une forêt enneigée, puis démembré à l'aide d'une tronçonneuse. Le mystère tient dans ce qui va relier cet homme et l'héroïne dont on suit l'histoire.

L'écart typographique entre Maria et Marie est minime par rapport à la distance, temporelle et morale, que Carle met entre les deux personnages : la Marie des années 1970 est un être de chair, plus proche de Marie Madeleine que de Maria Chapdelaine. Elle arrive d'une campagne éloignée à Montréal avec un projet secret : retrouver son père, Tancrède de Chapdeleine, bûcheron disparu. La première scène, dans une bibliothèque, met comiquement en valeur son décalage avec ceux qui

l'entourent : elle croque une branche de céleri avec enthousiasme, et le son résonne dans tout le bâtiment en dérangeant les autres étudiants. Dans son pique-nique improvisé figure un œuf dur, première étape d'une symbolique de la fécondité présente tout au long du film[1]. L'œuf glisse sur la table jusqu'à être récupéré par un homme qui avait déjà remarqué la jeune femme. Il le lui rend et se présente : c'est François Paradis.

Le roman de Louis Hémon existe dans l'univers de *La Mort d'un bûcheron*. Amusé par la coïncidence de leurs deux noms, François explique à Marie qu'ils sont destinés à devenir amants. Celle-ci le repousse d'abord. Elle écrit des lettres à sa mère, « une illettrée » telle que la présente le premier chapitre, lui cachant le véritable but de son départ pour Montréal. Elle lui ment aussi en lui disant qu'elle a trouvé un travail « convenable » : en réalité, elle s'est faite chanteuse *topless* dans le cabaret d'Armand Saint-Amour, ancien bûcheron, chanteur et gangster assez sympathique qui sera un allié pour Marie. Elle a également pour amie sa voisine, Charlotte Juillet. Celle-ci écrit des textes politiques subversifs qui lui vaudront une visite des forces de l'ordre. Charlotte est enceinte de plusieurs mois, mais ne vit pas en couple avec un homme. Elle raconte à Marie avoir déjà avorté – le thème de l'avortement sera le pendant de celui de la fécondité.

Le spectateur peut bientôt relier la mystérieuse disparition de Tancrède Chapdeleine au meurtre initial de Baptiste Coulombe. Grâce à Armand, Marie retrouve Blanche Bellefeuille, ancienne prostituée qui fut l'amante de son père. Cette dernière raconte quelques souvenirs et se propose d'aider à retrouver le disparu. Marie se lance finalement dans une relation avec François Paradis. Sous son influence, elle pose nue pour des artistes, des publicitaires, ainsi que pour une affiche sur l'avortement – mais elle ne se rappelle plus si la campagne en question était pour ou contre… François devient un proxénète et offre Marie aux regards d'hommes variés, jusqu'à l'extrême limite de la prostitution. Lors d'une scène qui marque le tournant du film, Marie, vêtue d'une peau de bête, exécute une danse de Salomé pour un vieil homme libidineux. Dégoûtée par la situation, elle finit par agresser le client avant de s'enfuir.

Marie quitte alors Montréal avec Armand, Blanche et Charlotte en direction du chantier où travaillaient Tancrède Chapdeleine et Baptiste Coulombe avant leur disparition. L'endroit est éloigné, perdu dans le bois. Un seul homme y demeure encore, un ermite un peu fou : Ti-Noir L'Espérance, le mari de Blanche, ancien cuisinier du camp. Il est un suspect tout désigné, car

1. Thomas Carrier-Lafleur a consacré une communication à l'analyse de ce thème : « Pour ou contre l'avortement ? Adaptation et fécondité du mythe de Maria Chapdelaine dans *La Mort d'un bûcheron* ». Dans le cadre de *L'œuvre dans l'actualité de sa lecture*. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 8 septembre 2016. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, http://oic.uqam.ca/fr/communications/pour-ou-contre-lavortement-adaptation-et-fecondite-du-mythe-de-maria-chapdelaine-dans. Consulté le 18 mars 2022. Les quelques citations que nous ferons de cette communication proviennent de notre propre transcription de cette conférence.

Tancrède était son rival amoureux. De plus, son attitude erratique, sa tronçonneuse et sa manie de sculpter des visages en papier mâché le rapprochent des personnages du cinéma d'horreur. L'objet renvoie d'ailleurs le spectateur à la scène d'ouverture. Par bribes, Ti-Noir raconte l'histoire de Tancrède et Baptiste, mais les autres personnages ne parviennent pas, au début, à en comprendre le sens. Marie découvre, dans le bâtiment principal, un livre : c'est *Maria Chapdelaine*, dont on ne voit pas la couverture mais que l'on reconnaît aux quelques lignes lues tout haut. Le roman appartenait à son père et va jouer le rôle d'un guide. Tancrède y a laissé des messages pour sa fille. On comprend qu'il a disparu en essayant de venger la mort de Baptiste Coulombe, rebelle probablement éliminé par les « *boss* » du chantier. Les deux enquêtes n'en sont plus qu'une.

Lors d'une tentative de reconstitution de la scène de crime, Marie mime le meurtre de Baptiste Coulombe. Devant ce spectacle, Ti-Noir perd la raison et se jette sur Marie avant d'être assommé par Blanche. Le lendemain, le cuisinier fait sa confession : il avoue avoir tué Baptiste sur les ordres du « *boss* » du chantier, puis assassiné Tancrède afin qu'il ne découvre pas la vérité. Il se suicide avec le fusil dont il menaçait son auditoire. François Paradis, à la recherche de Marie, est arrivé sur ces entrefaites. Le couple a une dernière relation sexuelle, puis Marie rejette son amant. Parallèlement, Armand creuse la tombe de Ti-Noir et Charlotte a des contractions : la mort et la vie coexistent dans le même plan. On assiste à l'enterrement d'un monde et à la naissance d'un nouveau. Pendant la dernière scène, la voix-off de Marie adresse un ultime message à ses parents : « Tout aurait été tellement plus facile papa, si tu étais resté à la maison. Et toi maman, si tu avais eu plus de vrai courage. Je sais bien que ce n'est pas de votre faute, mais je ne veux plus de votre humiliation ni de votre héroïsme. »

Selon David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, *La Mort d'un bûcheron* rejoue l'histoire de la réception primaire de *Maria Chapdelaine*, écrasée par une *doxa* toute puissante :

> Cocufié par Tancrède, jaloux de l'héroïsme de Baptiste Coulombe, Ti-Noir, l'homme en noir, a vengé sa femme que l'aventure lui a enlevée, tuant la liberté au nom de l'emprisonnement d'une vie immobile. Gardien d'une mémoire tronquée, Ti-Noir illustre le destin critique de *Maria Chapdelaine*[1].

Pourquoi parler de *La Mort d'un bûcheron* pour parler du mythe ? « C'est dans ce film-là, de 1973, que Carle offre la lecture la plus riche et la plus complexe du mythe de Maria Chapdelaine[2]», estime Thomas Carrier-Lafleur : quête des origines, de l'identité, éléments du mythe actualisés et détournés… Marie / Maria est dépouillée de ses attributs allégoriques pour raconter le destin individuel d'une femme. Autour de la question de l'avortement et de la fécondité se cristallise la

1. BCL, p. 211.
2. Thomas Carrier-Lafleur, « Pour ou contre l'avortement ? Adaptation et fécondité du mythe de Maria Chapdelaine dans *La Mort d'un bûcheron* », art. cit.

« tension entre l'héritage collectif et la liberté individuelle[1]». Thomas Carrier-Lafleur regrette que le film de Carle ne soit pas analysé dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine* de Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve. De fait, le long-métrage, pourtant sorti sur les écrans sept ans avant la parution de l'étude, est simplement mentionné par une note dans la bibliographie : « Plus récemment, le film de Gilles Carle, *La Mort d'un bûcheron*, réalisé en 1974, se servait des noms de Maria Chapdelaine (Carole Laure) et de François Paradis (Daniel Pilon) pour ses personnages principaux, utilisant ainsi le mythe de façon parodique[2]. » Pourtant, à travers ce premier film autour de la figure de Maria, Gilles Carle propose, plus qu'une parodie, un débouché positif pour le mythe, ce que ne font pas Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, s'arrêtant au constat pessimiste selon lequel le Québec est hypnotisé par son passé et tourne le dos à son avenir.

La relecture du mythe par Gilles Carle semble avoir échappé à la presse, spécialisée ou non, à la sortie du film. On a remarqué que les personnages s'appelaient « Marie Chapdeleine » et François Paradis, mais le parallèle avec l'œuvre de Louis Hémon s'arrête là. D'ailleurs, l'écart typographique est très majoritairement gommé, et l'on revient à Maria Chapdelaine. Le nom de Louis Hémon n'apparaît pas sous la plume des critiques. Robert Guy Scully, dans *Le Devoir*, écrit simplement : « Marie Chapdeleine part de Chibougamau pour retrouver son père en ville. Elle y rencontre un… François Paradis dont elle finira par se débarrasser […][3]. » Les noms des personnages sont présentés de manière anecdotique, comme une référence à un bagage culturel commun et non une véritable proposition d'évolution du mythe et de désacralisation de *Maria Chapdelaine*. Cependant, les personnages eux-mêmes sont vus comme typiquement québécois : « Le dernier film de Gilles Carle, *La Mort d'un bûcheron*, provoque la sympathie par ses personnages qui […] apparaissent profondément enracinés en terre québécoise. En fait, ce film vaut précisément par ses personnages qui en sont le cœur, le point de départ et l'aboutissement[4]. » Ces personnages archétypaux – la jeune fille arrivée de la campagne, le journaliste arriviste, l'ancienne prostituée haute en couleurs, le patron de cabaret, l'écrivaine engagée, le bûcheron devenu fou – ne renvoient pas directement à *Maria Chapdelaine* mais expriment, selon le réalisateur, quelque chose de similaire :

> J'ai l'impression que chaque spectateur découvre, sous un Québec très neuf, un Québec persistant. En dépit du changement, notre culture québécoise comme telle est demeurée intacte. Les six personnages du film forment un phénomène que le

1. *Ibid.*
2. DHV, p. 225.
3. Robert Guy Scully, « *La Mort d'un bûcheron*, une fable de Gilles Carle », *Le Devoir*, 26 janvier 1973, p. 6.
4. Richard Gay, « Un cinéma de neige, de bûcheron, de taureau », *Maintenant*, février 1973, p. 8.

> spectateur accepte comme tel parce qu'il se retrouve dans ces personnages, dans les phrases qu'ils prononcent[1].

Pour Gilles Carle, le film a même une portée sociale car il met en valeur un système aliénant :

> Le but d'un cinéaste n'est pas de réussir à Paris ou à Londres, mais de faire un film qui apporte, tout d'un coup, un élément nouveau qui ne soit pas parallèle à ta culture, mais qui l'enrichisse. Je ne dis pas qu'en voyant *La Mort d'un bûcheron*, les bûcherons vont se mettre tous à contester. Ce n'est pas vrai. Mais je dis que ma manière de regarder ce monde-là va peut-être leur faire prendre conscience des forces qui jouent contre eux[2].

C'est aussi ce que relève le photographe belge Guy Borremans, expatrié au Québec :

> Dans un pays où les « Monseigneurs vont manger de la dinde avec les boss » pendant que les bûcherons mangent des « binnes », parlent de l'amour pendant qu'on dépiaute à jamais notre planète au risque que nos enfants ne sachent même plus la signification d'un tel mot (peut-on aimer sans la présence des arbres ?), dans un tel pays, où se trouve la justice ? Et Ti-Noir L'Espérance en est devenu fou. C'est lui qui annonce la grande désespérance, la véritable mort du bûcheron que nous sommes tous[3].

Le thème de l'injustice sociale se mêle à celui de la destruction de l'environnement, et donne au film, dans son dernier tiers, une dimension de *road-movie* de fin du monde. Les personnages semblent fuir en voiture à travers le bois, à la recherche de l'élément qui fera sens de toutes les pièces désassemblées du puzzle. Cette quête touche à un questionnement existentiel : « Au visionnement de *La Mort d'un bûcheron*, je ne me suis jamais senti si proche et si déraciné. Si québécois, si belge et si universel. Et qu'on m'accuse de parti pris… Eh bien oui, je prends parti pour les hommes, pour la solidarité, pour l'amour à bras perdu et têtes perdues[4]. »

À partir des bûcherons, Gilles Carle crée un monde de papier, avec la bibliothèque, les livres, les lettres, le découpage en chapitres ou encore le nom de Blanche Bellefeuille :

> On [Gilles Carle et Arthur Lamothe, co-scénariste] voulait alors montrer comment du bétail était né un certain style d'écriture ; comment du coton était né le jazz ; comment de la canne à sucre était né un autre type de culture… Et comment chez nous, finalement, du papier s'était développé un certain type de culture[5].

Pour les personnages, « tout est déjà écrit, tout est déjà imprimé, même et surtout leur destin[6]». Au départ, Marie est tout entière tournée vers le passé et la recherche de son père. Elle s'émancipe pourtant de cet héritage familial et de l'aliénation représentée par François Paradis qui souhaite s'approprier son corps. Sa recherche des origines la transforme, ainsi que son accès à l'instruction, présentée comme une manière de se libérer du mythe. Le plastique des pellicules d'appareil photo,

1. Dans Claude Daigneault, « Gilles Carle réclame le droit de faire ses films comme il l'entend », *Le Soleil*, 10 février 1973, p. 50.
2. Gilles Carle, « *La Mort d'un bûcheron* », interview par *Cinéma Québec*, janvier-février 1973, p. 25.
3. Guy Borremans, « Fa ton show pi swing hostie, ou la piste effacée », *Cinéma Québec*, janvier-février 1973, p. 28.
4. *Ibid*., p. 28.
5. Gilles Carle, « *La Mort d'un bûcheron* », art. cit., p. 23.
6. Thomas Carrier-Lafleur, « Pour ou contre l'avortement ? Adaptation et fécondité du mythe de Maria Chapdelaine dans *La Mort d'un bûcheron* », art. cit.

du papier glacé des publicités ou encore des sculptures sur lesquelles un artiste fait poser Marie, est le symbole d'une modernité tout aussi aliénante que le passé, puisque pour la jeune femme elle sera une voie vers la prostitution. Entre un passé d'héroïsme stérile et un possible futur de soumission, Marie semble emprisonnée jusqu'au dénouement.

À la fin du film, Marie adresse un message à ses parents, dans lequel elle reproche à son père de ne pas être « resté à la maison » et à sa mère d'avoir manqué « de vrai courage ». Elle refuse à la fois leur « humiliation » et leur « héroïsme ». Ce message fait écho à la fin du roman de *Maria Chapdelaine*. Le côté aventurier de Samuel Chapdelaine et la docilité de son épouse les conduisent tous deux à leur perte et forcent leur fille à un choix cornélien. Comment dépasser cette dichotomie ? Selon Thomas Carrier-Lafleur, la fin de *La Mort d'un bûcheron* « refuse la binarité papa / maman, nature / culture, corps / esprit, héritage / modernité, pour / contre » et laisse le spectateur libre de trancher. La solution au paradoxe de l'héroïsme et de la soumission, qui cristallise le choix final de Maria Chapdelaine, se situe peut-être dans le refus de choisir. C'est en tout cas la possibilité qu'explore Sébastien Pilote dans sa propre adaptation du roman d'Hémon en 2021.

La Mort d'un bûcheron souffre néanmoins de plusieurs défauts formels qui ont détourné l'attention du propos autour du mythe de Maria Chapdelaine. Gilles Carle, alors compagnon de Carole Laure, place l'actrice sous un constant regard masculin possessif et jouisseur, à la manière de son personnage de François Paradis. Si la quête de Marie constitue normalement le cœur du film, les deux premiers tiers ne font presque pas avancer sa recherche. C'est plutôt une succession de scènes où Marie est tour à tour nue avec sa guitare, nue avec son amant, nue pour les photographes, nue pour les voyeurs… L'aliénation critiquée par le film est reproduite dans sa structure même. Carle se détourne du sujet de son long-métrage pour filmer l'objet ultime, le corps de la femme. Ce fut loin de déplaire : « *La Mort d'un bûcheron* est un film qui, pendant ses deux premiers tiers, pourrait passer pour une comédie, un peu tragique, mais la tragédie se digère fort bien quand elle est assaisonnée par les images fort érotiques de Carole Laure (quel corps)[1]. » Ce changement de *focus* provoque un fort déséquilibre :

> On sent difficilement une cohérence, un soutien, une base sur laquelle pourraient se greffer les personnages et du même coup l'ensemble paraît un peu facile. Un axe possible du film pourrait être celui du bûcheron et de son sort, mais cet axe n'apparaît vraiment qu'à la fin, c'est-à-dire trop tard pour donner à la réalisation l'unité qui lui manque[2].

Quand Gilles Carle réalise *Maria Chapdelaine* dix ans plus tard, il le fait sur la base de cette transposition originelle de *La Mort d'un bûcheron*. Les deux films peuvent s'envisager de manière

1. Guy Borremans, « Fa ton show pi swing hostie, ou la piste effacée », art. cit., p. 27.
2. Richard Gay, « Un cinéma de neige, de bûcheron, de taureau », art. cit., p. 8.

complémentaire, mais cette clé de lecture n'a pas été évidente pour les spectateurs ni pour la critique. En outre, des impératifs budgétaires ont eu raison de l'unité du film : Carle réalise en fait une version pour la télévision, une mini-série de quatre épisodes d'une heure, qu'il recoupe ensuite pour la version cinéma. Nous n'avons pas pu visionner ce téléfilm, mais la critique semble l'apprécier davantage bien qu'il n'y ait pas de différence fondamentale dans les choix scénaristiques ou esthétiques. La version télévisée permet simplement d'approfondir les caractères de certains personnages et d'amplifier les effets de réel en ajoutant nombre de scènes absentes du roman, mais historiquement probables. Le caractère peu approfondi de certains personnages explique peut-être le désamour général pour cette troisième adaptation cinématographique.

Premier réalisateur québécois à adapter *Maria Chapdelaine*, Gilles Carle subit une pression supplémentaire. De nombreux articles suivent les premières étapes de la production, du casting au tournage, qui fut un défi :

> Maria Chapdelaine a quatre problèmes, tout comme l'agriculture russe […] : le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. Nous étions d'une extrême nervosité. […] C'est un film très dur à aller chercher. Tu gèles, t'es dans l'eau, tu te lèves tôt le matin, t'as beaucoup de choses à faire […][1].

L'attente populaire de ce « rapatriement » de Maria est très forte. Pierre Elliott Trudeau et René Lévesque, alors premier ministre du Canada et premier ministre du Québec, assisteront même à la première[2].

Gilles Carle souhaite défolkloriser l'histoire de Maria. « On y évite avec soin les images style carte de Noël[3]», approuve la journaliste Louise Cousineau. Le film fourmille d'effets de réel que l'on ne trouve guère dans les autres productions. Certains ne se trouvent pas dans le roman et ont été ajoutés pour inscrire le récit dans une époque et dans un cadre précis : le quotidien des habitants de la région du Lac-Saint-Jean au début du XXe siècle. On verra les parents Chapdelaine faire leur liste de courses et les enfants écouter des disques sur le gramophone ramené par Maria de l'autre rive du lac. La présence de l'écriture, de l'art, même de la modernité incarnée par le bateau à vapeur et le gramophone permettent de sortir les personnages de l'état d'inculture dans lequel les montrait Hémon. C'était l'un des buts de Gilles Carle, qui amalgame le sort d'Hémon à celui des habitants :

> Ce qui m'intéresse c'est de faire un grand film paysan, de montrer qu'ils n'étaient pas des êtres frustres, ignorants et grossiers, mais des êtres d'une sensibilité extraordinaire avec un savoir-vivre extraordinaire, qui avaient beaucoup de chaleur humaine et qui n'étaient pas d'extrême droite comme on a pensé[4].

1. Gilles Carle, interviewé par Luc Perreault, « Un grand film paysan », *La Presse*, 27 novembre 1982, p. C1 et C16.
2. Pierre Roberge, « Première mondiale de *Maria Chapdelaine* », *La Tribune*, 29 avril 1983, p. D6.
3. Louise Cousineau, « *Maria Chapdelaine* à la télé : mieux que le film mais le roman est trahi », *La Presse*, 9 janvier 1985, p. E1.
4. Gilles Carle, interviewé par Luc Perreault, « Un grand film paysan », art. cit., p. C16.

Des problématiques sociales sont abordées avec plus d'insistance dans le film que dans le roman : les ravages de l'alcool chez les travailleurs du bois, la pauvreté des défricheurs, les dangers du travail (un accident tue un bûcheron ami de François sur le chantier d'hiver). Certains avaient reproché à Hémon de ne pas avoir donné envie à de futurs pionniers de venir s'installer autour du Lac-Saint-Jean : le film montre la réalité encore plus crûment. Soixante-dix ans plus tard, la question ne se pose plus de la même manière. Carle montre un paysage brouillé, brumeux en hiver et enfumé en été par les boucanes qui chassent les moustiques. Le village est encore tout boueux, camaïeu de brun et de gris, au moment où une inscription ironique orne l'écran : « L'été du calendrier »[1]. L'église est de planches et de rondins, ainsi que la maison au confort rudimentaire. Malgré ce qu'il concède à l'environnement difficile, Gilles Carle n'échappe pas à une certaine idéalisation des personnages :

> « Ces gens n'ont pas peur de la sexualité. Pour eux, cela fait partie de la vie […] Ils ne sont pas menés par les curés ; d'ailleurs, il n'y a pas de prêtre résident dans le patelin et la famille Chapdelaine ne va à la messe que quelquefois par année. » […] Le père Chapdelaine ne sait pas lire, il fuit la civilisation, il aime mieux sa ferme isolée mais « ce n'est pas parce qu'il est rétrograde, c'est pour préserver sa liberté »[2].

En minimisant l'emprise de la religion catholique sur les personnages et en les présentant comme à l'aise avec la sexualité et en quête de liberté, Carle parle davantage des Québécois des années 1970 et 1980 que de ceux du début du siècle. C'est une remarque que l'on peut étendre aux autres adaptations de *Maria Chapdelaine* : Duvivier parlait des années 1930, Allégret de l'après-guerre, et Pilote parlera lui aussi, à sa manière, du début des années 2020.

Carle accorde plus de place aux Autochtones – ils étaient absents chez Allégret et dépeints de manière moqueuse chez Duvivier. Le réalisateur n'échappe cependant pas aux clichés et plusieurs images « carte postale », composées de plumes, de corbeaux, de pleines lunes, gâchent le propos historique. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur résument ainsi le problème :

> Les clichés de la paysannerie et la *doxa* cléricale décriés plus haut feront ainsi retour dans l'image sous la forme des poncifs des peuples autochtones, que le cinéaste, sans retenue aucune, présentera dans tout leur exotisme et tout leur pittoresque. Par ce recours à la mythologie des « sauvages » et de leur monde ancestral, le film, voulant libérer le récit de l'emprise religieuse, s'inscrit malgré lui dans une nouvelle forme de colonialisme, plus retorse et pernicieuse[3].

Carle souhaitait pourtant montrer que les Autochtones vivaient proches des habitants de Péribonka, et non relégués dans les marges. Les bûcherons, dont François, leur rendent souvent des visites

1. Il faut noter qu'en fait, tout le film a été tourné en cinquante-deux jours, entre fin juillet et fin novembre 1981.
2. Gilles Carle, interviewé par Pierre Roberge, « Le but principal de Gilles Carle : défolkloriser Maria », *La Tribune*, 2 novembre 1982, p. C5.
3. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, « Eutrope Gagnon contre Louis Hémon, Mythe, folklore et communauté dans *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », *Tangence*, Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 120.

intéressées, mais c'est leur spiritualité qui intéresse surtout Carle. Elle s'entremêle à la religion catholique :

> Louis Hémon a fait un livre qui n'est pas français, mais celtique et breton, un livre païen en profondeur. La religion catholique là-dedans, c'est de la superstition. On récite mille *ave*, on chante le Minuit, chrétiens, mais ce en quoi on croit c'est le Grand Manitou, le Wendigo, les Indiens, la terre, le souffle, le vent, la sécheresse. C'est ça la terre. C'est druidique[1].

À la mort de François, Maria espère que des Autochtones trouveront son corps et le ramèneront à la vie. Sa prière est ponctuée de « tous les signes ostentatoires de cette mythologie amérindienne fabulée (pleine lune, tentes, plumes de corbeau, etc.)[2]». Carle remplace la conclusion des voix (qu'il estimait d'ailleurs avoir été ajoutée par l'éditeur du roman) par un nouveau pot-pourri de clichés : « Le mythe initial s'y trouve déconstruit, certes, mais à quel prix[3]? »

La pratique quotidienne de la religion revient comme un leitmotiv. La première image que l'on a de François Paradis est celle d'un incrédule, qui ne donne ni dans les superstitions catholiques ni dans les croyances des Autochtones. À l'inverse, Maria se signe d'un air horrifié quand, sur le bateau qui la ramène à Péribonka, elle entend des hommes jurer « Ciboire ! » Son père et son frère, venus la chercher, font leur prière du soir dans l'auberge où ils dorment, tandis que Maria compte les heures sur son chapelet, comme une sorte de présage des futurs événements. La messe, dont le début du roman ne montre que la sortie, intervient ainsi assez tard dans le film. Maria n'y assiste pas, car elle est en train d'arriver en bateau. Cette messe est un moment de recueillement pour les paroissiens. Le prêtre, dans son rôle de médiateur social, prévient des ravages de l'alcool et encourage ceux qui reviennent des chantiers à ne pas y céder. Plus tard, on verra Maria faire réciter son catéchisme à sa petite sœur, puis le prêtre passer voir ses paroissiens, installer les nouveaux habitants, les confesser et bénir les nouvelles machines agricoles. Lors de la scène de la messe de minuit, si intense chez Duvivier, l'impression dominante est celle de la déception du prêtre devant une église vide à cause du mauvais temps. Cependant, la fracture entre le monde des agriculteurs et celui des bûcherons est mise en exergue. François et son compagnon assistent à la messe en état d'ébriété. Ce personnage ajouté par Carle est une référence à Louis Hémon :

> Comment ne pas souligner l'ajout d'un personnage, un Français ironiquement nommé « le Cana'ien », dont la fuite du vieux monde ainsi que l'abandon de sa famille et de sa fille rappellent explicitement ceux de Louis Hémon ? Cet *alter ego* de l'auteur sera le compagnon d'ivresse de François qui, pourtant, avait juré à Maria de ne plus boire. Comme François, il mourra dans la neige[4].

1. Gilles Carle, interviewé par Luc Perreault, « Un grand film paysan », art. cit., p. C16.
2. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, « Eutrope Gagnon contre Louis Hémon, Mythe, folklore et communauté dans *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », art. cit., p. 121.
3. *Ibid.*
4. BCL, p. 21.

Carle n'a pas supprimé le passage des voix, mais l'a placé au début du film. Samuel Chapdelaine, en voix-off, lit quelques lignes du roman sur les images du lac qui s'étend à perte de vue. Le réalisateur place son film sous le signe d'une pression sociale prégnante, portée par le père. Le spectateur cherche à savoir si Maria pourra s'en libérer. Avant de prendre le bateau depuis Saint-Prime, Maria fait ses adieux à son oncle et sa tante, qui lui rappellent qu'« Eutrope Gagnon est un bon parti ». Maria est forcée, à partir de ce moment, de se considérer comme une femme à marier, non comme une jeune fille libre. Sur le bateau, elle est soumise aux regards masculins qui se font insistants et pénibles, ainsi qu'à des remarques et à des invitations à caractère sexuel. Sa mère Laura Chapdelaine la pousse à choisir Eutrope, le curé lui lance sur un ton amical mais sentencieux : « Tu ne renonces pas à t'établir, on serait déçu ! » Le tandem famille-religion est réuni pour pousser Maria à faire le choix le plus logique, le plus raisonnable. L'urgence à se marier et à s'établir est présente dans tous les esprits, même ceux des plus jeunes, dont la petite sœur de Maria qui lui demande d'un air espiègle « à quel âge on devient vieille fille ».

Cette pression ne repose pas que sur Maria, mais globalement sur tous les personnages jeunes. Lorsque Lorenzo revient enterrer son père, le prêtre lui dit qu'il ne veut pas que sa terre « tombe entre des mains étrangères ». Il tente ainsi de le décourager de vendre et de retourner aux États-Unis. La mère de Maria semble désapprouver François qui, il faut l'avouer, est moins aimable que dans le roman car il est arrogant et frivole. Laura donne des conseils à sa fille en matière de séduction amoureuse et lui reproche de ne pas « donner de l'espoir » à Eutrope. Pourtant, au moment fatidique, Laura laisse sa fille cueillir des bleuets seule avec François. Maria se retourne et lui dit merci, comme consciente du sacrifice consenti. Mais son choix, beaucoup plus affiché et assumé que dans le roman, ne fait pas l'unanimité. Le prêtre, lors de sa tournée paroissiale, prend Maria à part pour lui dire d'oublier deux de ses prétendants : François, trop incroyant, et Lorenzo, devenu un étranger. Cette pression, certes diffuse mais dont l'influence est d'autant plus sournoise, atteint son apogée à la mort de Laura. Pourtant, juste avant que son destin ne soit décidé pour elle, Maria reçoit une forme de bénédiction de la part de sa mère, sur son lit de mort : « Y'a des hommes qui font notre malheur mais ces hommes-là on les aime », dit Laura à sa fille, comme si elle lui permettait enfin de poursuivre son amour pour François. Mais lors de l'enterrement, c'est le père, Samuel, qui prend la parole : « Maria, tu es responsable de la maison maintenant. » Dès lors, son destin est scellé.

Comme chez Duvivier et chez Allégret, l'intrigue amoureuse est placée au centre du film. Dès le début, Maria manifeste son refus d'épouser Eutrope. De manière sous-entendue d'abord : elle demande à passer l'hiver chez sa tante, et l'on comprend ensuite que c'était pour s'éloigner d'Eutrope qui venait pour la veillée tous les week-ends. Ensuite, son refus est verbalisé dans une

lettre à sa mère lue en voix-off : « Maman, je ne veux pas épouser Eutrope. » On ne peut être plus clair, et pourtant sa mère ne cessera de la pousser dans cette direction. Lorenzo, l'autre prétendant, n'est jamais présenté comme aimable : il est arrogant, sanguin, désagréable. Il se pense supérieur à cause de son argent, et quand Eutrope lui propose d'acheter sa terre, il lui en demande une somme disproportionnée. La cour qu'il fait à Maria a été déplacée dans le temps et ne se trouve pas après le décès de Laura, mais auparavant. Elle a donc beaucoup moins d'impact sur Maria, qui n'est jamais présentée comme une jeune fille hésitante.

Pourtant, Maria ne s'éprend pas tout suite de François. Elle semble pressentir les malheurs qui ne manqueront pas d'arriver. Elle tente d'abord de le fuir. À Péribonka, devant le regard de François qui s'avance vers elle, elle murmure à Samuel Chapdelaine : « Partons, papa ! » Chez les Chapdelaine, François apporte de belles fourrures en cadeau pour Laura et pour Maria, mais celle-ci se méfie. Avec raison, puisque lorsqu'elle épie François dans la grange, elle l'entend se vanter de ses relations avec les « sauvagesses », et même proposer au jeune Tit'Bé de l'emmener avec lui dans quelques années. Néanmoins, son amour pour François s'éveille et se déploie au grand jour, contrairement au roman. Elle lui écrit des lettres et elle l'y appelle « mon amour ». Pendant la nuit de Noël, Maria dit ses mille *Ave* devant sa famille et non dans un secret pudique comme dans le roman. Ses frères et sœurs l'aident même dans sa tâche, et tous savent pour qui elle fait cette prière. Elle est décidée à épouser François, et quand Eutrope, perdant son calme, exige une réponse à sa demande en mariage, elle lui dit non. Pour dramatiser la fin du film, nous voyons Eutrope (dont l'amour pour Maria n'était donc pas si fort) s'acheter de beaux habits et faire la cour à Marie-Ange, organiste à l'église et secrétaire au télégraphe[1]. Le curé, apparemment pressé de célébrer une union, lui dit de l'épouser presque sur-le-champ.

Mais Eutrope fait sa demande à Marie-Ange au moment même où elle reçoit, en morse, le message qui leur apprend la mort de François, dont elle semblait éprise elle aussi. Cette mort, comme chez Duvivier, est montrée en montage alterné avec la nuit de Noël et les mille *Ave*, et le côté dramatique en est accentué à l'aide de hurlements de loups. Eutrope part immédiatement chez les Chapdelaine leur apprendre la nouvelle. Maria, sous le choc, est consolée par sa sœur, et crie : « Non, il n'est pas mort, je ne veux pas... » avant de se jeter dans les bras d'Eutrope. À partir de ce moment-là, la fin du film est hâtée : le dialogue avec le prêtre se déroule en quelques secondes, puis Eutrope renouvelle sa demande en mariage. Maria songe : « À l'étranger, je mourrais peut-être aussi seule que François, et sans faire de vrai chagrin à personne. » Peu après, elle dit à Eutrope : « Oui, je reste. »

1. Les deux occupations de ce personnage allient la tradition et la modernité. Clin d'œil ironique du réalisateur : la machine fait passer plus de messages que le clavier.

Gilles Carle prend donc le parti de s'éloigner délibérément du texte, pour proposer des effets de réel qui recréent une ambiance ou pour exprimer la pression sociale à laquelle les personnages sont soumis. Mais certaines libertés prises avec le roman posent des problèmes de vraisemblance et de cohérence. Carle place la mort de Laura Chapdelaine avant celle de François, pour faire de la disparition de l'aventurier le point d'orgue de l'histoire. Il choisit la romance avant l'histoire de famille. La nouvelle de la mort de Laura arrive au chantier où travaille François, où sont aussi employés Esdras et Da'Bé Chapdelaine, les grands fils de la famille. Ils sont évidemment bouleversés. François décide d'aller chez les Chapdelaine. Pourquoi y va-t-il seul, alors que les fils de la famille sont là, et qu'ils ont bien plus de raisons d'y aller que lui ? Certes, s'il n'y allait pas seul, il ne mourrait sans doute pas. La manœuvre est maladroite. On voit mal pourquoi Maria change d'avis à la fin du film : le deuil de sa mère est plus lointain – et elle avait reçu d'elle un encouragement à choisir son mari avec son cœur.

David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur expliquent différemment ce choix narratif de Carle :

> L'inversion des décès rebrasse les causalités de la mort. […] Après la mort de Laura, après avoir pu constater l'impact de cette perte sur la communauté, resserrée dans l'adversité, François sait que ce qu'il incarne est devenu inutile, n'a plus sa place. La promesse d'aventure qu'il porte a déjà échoué. Il ne lui reste donc plus qu'à partir. Insistons : dans sa traversée fatale de la tempête, rien n'indique, chez Carle, qu'il veuille rejoindre Maria. Plus simplement, on le voit sortir du récit, prendre acte de sa stérilisation actancielle. La communauté formée par la mort de Laura le tue[1].

Certes, le spectateur familier du roman regarde le film avec l'intrigue originale en tête. Quand François part du chantier, on suppose qu'il part rejoindre Maria, quand bien même la logique s'y oppose. La lecture du livre contraint la lecture du film. C'est peut-être ce qui a causé le désaveu général de la critique, d'autant plus que film était très attendu – rappelons ce journaliste québécois qui, dès 1951, estimait que « la seule Maria Chapdelaine véritablement satisfaisante, au cinéma, c'est nous, Canadiens français, qui aurons à la faire[2]».

Certains accusent le réalisateur de fainéantise : « Plutôt que d'adapter le roman *Maria Chapdelaine*, c'est-à-dire d'exprimer à nouveau ce roman dans un autre langage, il s'est borné à faire une illustration paresseuse, sans travail de re-création[3]. » C'est ignorer les nombreux changements que nous avons relevés dans la structure de l'intrigue et dans le traitement des personnages principaux. Toutefois, ces changements ne sont pas tous heureux. En tentant de se libérer des conventions, Gilles Carle s'y engouffre de nouveau. Le personnage de François en est le révélateur. Certes, François est idéalisé dans le roman, mais Carle va jusqu'à le présenter comme un

1. BCL, p. 165.
2. M. B., « Les films nouveaux : *Maria Chapdelaine* », Montréal, *Le Devoir*, 13 août 1951, p. 6.
3. Suzanne Laverdière, « Personnage symbolique ou film d'époque ? », *24 Images*, 17 janvier 1983, p. 37.

mauvais garçon invétéré. Il fait des avances à Marie-Ange, il s'enivre avant d'aller à l'église, il visite les camps des « sauvagesses » et se propose même de dévergonder le jeune frère de Maria – on comprend mal, alors que Maria a assisté à cette scène, pourquoi elle s'éprend tout de même de lui. Leur différence fondamentale est accentuée par le montage alterné de leurs arrivées respectives à Péribonka : nous avons dit que Maria était soumise au regard et aux invitations des hommes, et elle leur oppose un silence éloquent. François, quant à lui, passe par le camp des autochtones et cède, avec le sourire, aux avances des jeunes femmes : « Tandis que François jouit dans le mouvement, Maria résiste dans l'attente[1]. »

Par sa dimension de séducteur prêt à tout, ce François Paradis rejoint le François Paradis de *La Mort d'un bûcheron*. Il est également incroyant et irrespectueux des convenances. Après sa mort, lorsque les Chapdelaine proposent de faire dire des messes pour lui, le curé dit sans méchanceté qu'il lui faudra tout de même expier un certain nombre de péchés. François est enfin très arrogant, et c'est ce qui le tue. Alors qu'il s'enfonce à pied dans la tempête qui le tuera, l'employé des chemins de fer l'observe et murmure : « Maudit orgueilleux ! » Son incapacité à s'avouer battu le mène au désastre. Cette modification donne au film une conclusion très convenue : le mauvais garçon est puni de son comportement. Mais cette modification peut être interprétée comme une amplification, voire une révélation de l'intériorité de François, dont Hémon ne nous dit presque rien. C'est l'analyse de David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, pour lesquels François est « l'héritage d'une fêlure[2]». Laura Chapdelaine raconte à sa fille comment son père était, lui aussi, un alcoolique coureur de jupons, qui rendit son épouse malheureuse : François, conscient qu'il n'est pas digne de Maria, s'est-il délibérément écarté ?

La scène finale est révélatrice du moment politique de cette adaptation. Trois ans plus tôt, le Québec avait répondu « non » au référendum sur le projet de souveraineté de la province, lancé par le gouvernement de René Lévesque. Le projet fut refusé à près de 60 %. Un événement est vu comme majeur dans la campagne, et a pour départ un discours de Lise Payette, ministre du gouvernement Lévesque. Après avoir clamé : « Pour ma part, après avoir donné trois enfants à ce pays, je travaille de toutes mes forces à donner un pays à ces enfants[3]! », la ministre se réjouit de l'émancipation des femmes et de la fin des « Yvette », personnage de femme soumise connu partout au Québec par les manuels scolaires. Cette sortie provoque une levée de boucliers et un ralliement de femmes au foyer qui manifesteront à plusieurs reprises en faveur du « non ». On estime que leur action a eu un fort impact. Le vote est suivi de ce que l'on peut appeler une dépression

1. BCL, p. 95.
2. *Ibid.*, p. 87.
3. Lise Payette, citée par Micheline Dumont, dans « Trente ans après l'affaire des Yvette », *Le Devoir*, 13 mai 2010. Article consulté en ligne le 28/06/2022 : https://www.ledevoir.com/opinion/idees/288874/trente-ans-apres-l-affaire-des-yvettes.

post-référendaire, à laquelle fait écho le choix de Maria de rester sur les rives du Lac-Saint-Jean et de s'installer sans tarder sur la terre d'Eutrope Gagnon. Chez Gilles Carle, Maria et Eutrope sont assis dans une calèche et l'une arbore une mine aussi sombre que l'autre. Le jeune homme lui pose la question fatidique, à laquelle Maria répond sans sourire : « Oui, je reste ». Dans sa bouche, la formule sonne comme un : « Non, nous ne partons pas ».

Ci-contre : Eutrope et Maria
Maria Chapdelaine*, Gilles Carle, 1983.*

Contrairement à ce qu'on avait pu dire de *La Mort d'un bûcheron*, le critique Bruce Bailey reproche à Carle d'avoir délaissé ses personnages pour leur cadre de vie :

> *Maria Chapdelaine* […] is a film that seems to be more about a cruel environment than about the people who live in it. Characterization and plot are both very thin in this adaptation of Louis Hemon's classic, best-selling novel about life in Quebec's Lac St. Jean region near the turn of this century. […] It's a well-crafted, beautiful film in several major aspects […], still, many will find it very difficult to care one way or the other about what happens to our heroine Maria (Carole Laure). And that's mainly because we never really get to know much about her[1].

Un critique du *Soleil* partage cette opinion et s'exclame : « [Gilles Carle] a sacrifié la dramaturgie pour l'image, cré nom de Dieu[2]! » C'est souvent la raison pour laquelle plusieurs critiques vont préférer la mini-série télévisée au long-métrage : « Les personnages […] ne font plus des apparitions-éclairs, mais vivent chacun leur propre drame à l'intérieur du grand drame, celui d'un amour idéal, donc peu pratique, donc impossible[3]. » Le choix de Carole Laure pour incarner Maria fait également réagir. Outre son âge – qui ne serait pas un problème si Maria n'avait pas seize ans chez Hémon –, elle est une vedette internationalement connue au caractère bien éloigné de celui de

1. Bruce Bailey, « English *Chapdelaine* lacks people power », *The Gazette*, 12 novembre 1983, p. H4. Traduction : « *Maria Chapdelaine* est un film qui semble plus porter sur un environnement cruel que sur les gens qui y vivent. La caractérisation des personnages et l'intrigue sont toutes deux très minces dans cette adaptation du classique de Louis Hémon, best-seller sur la vie au Lac-Saint-Jean au début de ce siècle. […] C'est un film bien fait et beau sous plusieurs aspects […] mais beaucoup trouveront difficile de s'intéresser à ce qui arrive à notre héroïne Maria (Carole Laure). Et c'est principalement parce que nous n'apprenons jamais vraiment à la connaître. »
2. Louis-Guy Lemieux, « Dans *Maria Chapdelaine*, Carle a sacrifié la dramaturgie », *Le Soleil*, 30 avril 1983, p. D9.
3. Nathalie Petrowski, « *Maria Chapdelaine* revue et améliorée », *Le Devoir*, 9 janvier 1985, p. 7.

l'héroïne[1]. C'est une citadine à qui l'on reproche d'être « un peu trop maquillée et habillée pour les circonstances, pas assez "habitante"[2]». Ce contre-emploi, vu comme un beau défi à relever par l'actrice elle-même[3], pose tout de même quelques problèmes de cohérence : « La Maria de Gilles Carle et de Guy Fournier est un mélange mal dosé de timidité rougissante et de colères subites, comme si on avait voulu rajouter des scènes pour le tempérament extraverti de Carole Laure[4]. »

Une partie de la critique, enfin, est encore trop attachée au mythe de Maria Chapdelaine. Fernand Laberge, prêtre, publie un article dans *La Tribune* tout en avouant ne pas avoir vu le film. Qu'importe : il parlera de Maria, du roman et de sa « noble grandeur[5]». Lui qui se considère « tributaire de ce roman » regarde avec méfiance cette nouvelle relecture. Il craint que le film ne « déforme » le roman : « Ce serait comme un sacrilège à mes yeux, une destruction du "patrimoine". Puisse mon appréhension s'avérer sans fondement[6]… » Luc Perreault explique qu'« à cause de son importance monumentale dans la littérature tant française que québécoise, l'œuvre de Louis Hémon commande un respect presque religieux[7]». Il pointe des invraisemblances dans les détails :

> L'accent des interprètes, aux antipodes du parler savoureux du Lac-Saint-Jean (se situant plutôt entre le français parigot et le français radio-canadien), la présence d'un chevreuil dans une région réputée n'en contenir aucun, l'utilisation de la tire d'érable en plein jour de l'an dans une région privée d'érables[8]…

Pour d'autres, Carle a échoué à rendre la dimension épique des personnages, fortement exagérée par la critique car toujours tempérée d'ironie chez Hémon. Louis-Guy Lemieux estime que Maria était « devenue une héroïne de la stature de Madame de Récamier, de Madame Bovary, de Iseult, de Médée » et qu'« on n'a pas le droit de rendre Maria Chapdelaine falote[9]». La vision que le critique a des autres personnages est tout aussi peu nuancée : « Eutrope Gagnon, le jeune défricheur, pas beau, de la terre voisine, Lorenzo Surprenant, un fils du pays qui a fait fortune aux États et, surtout, François Paradis, un coureur des bois beau comme un dieu et fort comme un bœuf[10]. » Eutrope est fondamentalement le mal-aimé, Lorenzo aura miraculeusement « fait fortune » en travaillant

1. Pierre Roberge note pourtant qu'à l'arrivée de Carole Laure en France, des critiques français, dans toute leur subtilité, l'avaient surnommée Maria Chapdelaine (« *Maria Chapdelaine* : Carole Laure comblée par ce nouveau rôle », *La Tribune*, 2 novembre 1982, p. C5).
2. *Ibid.*
3. Lire notamment son interview avec Luc Perreault, « Maria, c'est *le* personnage », *La Presse*, 30 avril 1983, p. E1 et F1, ou celle avec Pierre Roberge, « *Maria Chapdelaine* : Carole Laure comblée par ce nouveau rôle », *La Tribune*, 2 novembre 1982, p. C5 ; reproduite dans *Le Devoir*, 2 novembre 1982, p. 3.
4. Francine Laurendeau, « *Maria Chapdelaine*. De belles illustrations pour un roman qui est peut-être, au fond, inadaptable », *Le Devoir*, 30 avril 1983, p. 32.
5. Fernand Laberge, « *Maria Chapdelaine* », *La Tribune*, 4 mai 1983, p. B3.
6. *Ibid.*
7. Luc Perreault, « Maria, c'est *le* personnage », art. cit., p. F1.
8. *Ibid.*
9. Louis-Guy Lemieux, « Dans *Maria Chapdelaine*, Carle a sacrifié la dramaturgie », art. cit.
10. *Ibid.*

comme ouvrier dans les manufactures et François est déjà une star de cinéma. La tentative de Carle de « normaliser » l'histoire de Maria déçoit ceux qui avaient mis les personnages sur un piédestal.

Selon le journaliste Luc Perreault, « après avoir vu ce film, on a un peu l'impression d'avoir accompli un devoir fastidieux. C'est un peu l'impression que Carle devait avoir en le tournant[1]. » Bruce Bailey faisait bien référence au roman d'Hémon comme à un « force-fed book[2]», un livre imposé de force à tous les Québécois dans le cours secondaire. Faire un *Maria Chapdelaine* québécois était-il un devoir dont s'est acquitté sans plaisir le réalisateur ? Le roman d'Hémon serait-il, comme le conclut Francine Laurendeau du *Devoir*, « inadaptable » ? L'écriture d'Hémon, déjà dans *Battling Malone, pugiliste*, est pourtant très cinématographique. Le plus difficile pour un réalisateur d'une adaptation de *Maria Chapdelaine* est peut-être d'accepter de suivre la trame proposée par l'auteur et de se laisser guider par son sens de l'intrigue. Ce qui ne signifie pas borner sa création artistique et son interprétation de l'histoire, comme le prouvera Sébastien Pilote en 2021.

Survivance du roman, résistance des mythes

Malgré le passage du temps, l'œuvre maîtresse d'Hémon ne cesse pas d'inspirer et de provoquer d'autres créations. Par elles, le mythe de Maria Chapdelaine, analysé et déconstruit à partir des années 1980, évolue sans disparaître. De la même manière, le mythe auctorial se maintient. La vie de l'auteur brestois interroge toujours, et plusieurs biographies – la plupart romancées – voient le jour. Par ailleurs, la critique la plus récente se fictionnalise : dans leur essai *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis*, David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur recourent volontairement à la fiction pour ouvrir de nouvelles pistes d'étude et décloisonner le roman lui-même.

Le mythème de l'idéalisation du terroir est celui que les romanciers québécois transcendent le plus aisément. Depuis la fin des années 1970, *Maria Chapdelaine* ne représente plus un idéal à atteindre ou une borne au-delà de laquelle on ne peut aller, mais un tremplin pour la création. Les thèmes de l'œuvre mis en valeur par la critique de l'Entre-deux-guerres, comme l'attachement à la terre, sont dépassés, comme par Roch Carrier dans *Il n'y a pas de pays sans grands-pères* (1977) ou par Yvon Paré dans *Le Violoneux* (1979). Plus de résignation pathétique : du combat, de l'action, de la lutte collective. Dans ce Québec libéré des entraves du passé, tout est à inventer. Michel Tremblay entame ses *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, cycle de six romans sur le milieu ouvrier

1. Luc Perreault, « Maria, c'est *le* personnage », art. cit., p. F1.
2. Bruce Bailey, « English *Chapdelaine* lacks people power », art. cit.

de Montréal. Gabrielle Poulin, dans *Cogne la caboche* (1979), donne le programme de cette nouvelle littérature, qui s'appuie sur *Maria Chapdelaine* sans s'y laisser enfermer :

> Reprendre à l'envers la vie de Maria, la défaire comme on laisse filer les mailles d'un tricot trop serré. Trancher le nœud trop ferme qui emprisonne Maria à jamais derrière la fenêtre où la folie et les rêves ne feront jamais que passer, dissipés par des voix impitoyables. Que j'avance à rebours du livre. Non, les hommes ne rentreront pas pour les semailles. Le cycle des saisons est rompu. La mère Chapdelaine se lève de sa tombe, vivante. François attend dans le bois. La neige s'est mise à fondre autour de lui en plein cœur de l'hiver. C'est Maria qui accourt, vivante et chaude. Elle s'étend près de lui sur la terre nue. Ils se touchent à peine, tandis qu'un pas lourd ébranle les assises du monde[1].

Comme l'exprime René de Chantal, « on y arrive, on a adopté, naturalisé *Maria Chapdelaine*, et le mythe est exorcisé[2]». Les romancières vont souvent plus loin dans la déconstruction du mythe, car leurs héroïnes ont la volonté de se réapproprier leurs existences. Elles montrent à quel point l'idéal monde rural exalté par la première version du mythe était un mensonge. Dès les années 1950, avec les œuvres d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy et de Marie-Claire Blais, les conséquences du « rien ne doit changer » sont exposées dans toute leur cruauté. À la fin des années 1970, la réflexion sur le destin de Maria s'inscrit dans une perspective féministe. Ces héroïnes, comme la Pélagie d'Antonine Maillet dans son roman éponyme, prennent en main leur destin et provoquent elles-mêmes le changement auquel elles aspirent.

Au théâtre, les adaptations de *Maria Chapdelaine* sont à la fois le lieu de la survivance du mythe et de la remise en question du folklore. Une nouvelle adaptation voit le jour en 1979[3]. Le texte est d'Armand Laroche, la mise en scène d'Eugène Gallant, et le tout est produit par Théâtre du Nouvel-Ontario associé au Théâtre du P'tit Bonheur. La revue *Liaison* en fait la promotion :

> Le chef-d'œuvre de la littérature canadienne-française est enfin une pièce de théâtre ! Conjuguant leurs efforts, les deux plus grands théâtres franco-ontariens vous présentent cette histoire inoubliable où l'appel de la terre se confronte à la passion et à l'amour[4].

On est presque de retour au temps des louanges de la publication de 1921. Le « chef-d'œuvre » et son « histoire inoubliable », mis en scène par « les deux plus grands théâtres franco-ontariens » : le registre est hyperbolique, alors que la pièce n'a pas encore été présentée au public. Après la première, la journaliste Carole Rouleau confie ses impressions :

> L'adaptation par Armand Laroche a su remarquablement résumer le roman de Louis Hémon. L'auteur ne manipule plus ses personnages ; Laroche l'a intégré dans la pièce comme journaliste français. […] Le pas lent de la pièce peut laisser le spectateur un peu impatient. Mais, d'un autre côté, cette lenteur souligne l'ennui et

1. Gabrielle Poulin, *Cogne la caboche*, Montréal, Stanké, 1979, p. 149.
2. René de Chantal, *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 126.
3. L'adaptation de Loïc Le Gouriadec (1923) avait été abondamment critiquée, et avait causé un litige avec la famille Hémon. Malgré tout, elle fut rejouée régulièrement peu avant le centenaire de l'auteur, par le Théâtre du Rideau vert en 1977, par le Théâtre de l'Île en 1979 et par le Cercle Molière de Saint-Boniface (Manitoba) en 1980.
4. Anonyme, « En présence », *Liaison*, Toronto, n° 7, septembre-octobre 1979, p. 13.

> la routine de la vie de l'habitant. Il ne faudrait pas oublier que l'action se déroule en 1916 et que le Canadien-français de ces jours se dévouait à sa terre comme l'avaient fait ses ancêtres. « Rien ne doit changer. » C'est en effet de cette façon que se termine la pièce. Elle caractérise le Canadien-français d'hier et d'aujourd'hui. Maria rejette les avances d'un homme de ville par peur d'être assimilée… assimilée par la grande ville, par les luxes… par les Anglais[1].

Les termes employés réactualisent une dimension de la réception du roman que l'on aurait pu croire éteinte. « L'auteur ne manipule plus ses personnages » : il faut se rappeler l'accueil controversé et parfois violent fait à Hémon et à son roman, notamment chez les gens de Péribonka qui s'étaient sentis trahis. Le Français les avait observés à leur insu et s'était servi d'eux pour faire un roman. La seule phrase citée par la journaliste est la même que celle de nombreuses critiques de l'Entre-deux-guerres : « Rien ne doit changer. » Étonnant que, presque soixante ans plus tard, alors que tout a changé, cette phrase reste emblématique du texte. Carole Rouleau ajoute qu'elle « caractérise le Canadien-français d'hier et d'aujourd'hui » : vraiment, rien n'a changé. Le choix de Maria est toujours d'actualité, et motivé par la « peur » de l'assimilation anglaise. La pièce, qui rencontre peu d'échos dans la presse, est néanmoins rejouée plusieurs fois, comme en juillet 1994 au Théâtre amateur de Moncton.

Une adaptation plus libre voit le jour en 1983, écrite et mise en scène par Michel-Marc Bouchard. Ce dramaturge et réalisateur québécois est notamment célèbre pour *Les Feluettes* (1987), *Les Muses orphelines* (1988), *Le Chemin des Passes-dangeureuses* (1998) ou *Tom à la ferme* (2011), adapté au cinéma par Xavier Dolan en 2013. La pièce qui nous intéresse s'intitule *Le Retour inattendu de Frank Paradis*, et fut jouée par la troupe Mic-Mac au théâtre d'été du Mont-Plaisant de Roberval. Le résumé de la pièce, disponible sur le site de Michel-Marc Bouchard, révèle son univers décalé :

> François Paradis, le héros mythique de *Maria Chapdelaine*, œuvre de Louis Hémon, a été retrouvé congelé dans le nord de la forêt québécoise. Conservé à la NASA en Floride par une équipe de chercheurs, il est accidentellement décongelé par une préposée à l'entretien. S'éveillant de son coma, il visionne sur un moniteur télé, une X^e^ adaptation cinématographique de l'œuvre. Il y découvre une Maria sous les traits d'une starlette de cinéma. Il part vers le Québec à la recherche de cette nouvelle Maria. Il fait le « tour du Lac Saint-Jean ». Épopée drôlatique sur les clichés et stéréotypes de cette région[2].

La référence cinématographique renvoie au film de Gilles Carle avec Carole Laure, vedette célébrée au Québec et en France, sous les traits de Maria. Nous avons échangé avec Michel-Marc Bouchard le 24 mai 2022 sur les origines de ce projet et ses retombées.

1. Carole Rouleau, « Le TNO présente *Maria Chapdelaine* », *Le Voyageur*, Toronto, 10 octobre 1979, p. 21.
2. Voir le site du metteur en scène : https://www.michelmarcbouchard.com/pieces-52.html. Consulté le 26 avril 2022.

Ci-dessus : Comédiennes et comédiens de la troupe Mic-Mac, en costume pour Le Retour de Frank Paradis*, 1983*[1]

La troupe Mic-Mac de Roberval cherchait un auteur pour monter une pièce originale et contacte Michel-Marc Bouchard, originaire de la région. Comme « au théâtre au Québec, on rit l'été et on pleure l'hiver[2]», le dramaturge imagine cette comédie style *Hibernatus*. Michel-Marc Bouchard souhaite parodier les clichés en vogue sur le Lac-Saint-Jean par le biais des personnages d'Hémon, en jouant sur certaines *private jokes* entre membres d'une même communauté. C'est une pièce presque participative, puisque la disposition de la scène – un carré creux avec du public à l'extérieur et à l'intérieur – impliquait le spectateur, qui n'était plus laissé en marge de sa propre histoire. Le « retour inattendu » est surtout le retour sur soi-même que provoque la pièce chez les spectateurs de la région : « Rire de notre situation, de nos susceptibilités, de notre exploitation, de la pollution de notre environnement, en un mot : rire de nous autres[3]. »

La pièce est très bien accueillie par les spectateurs et par la presse régionale qui ne tarit pas d'éloges. Le journaliste Luc Tremblay apprécie ce retour ironique sur l'histoire du Lac-Saint-Jean :

> De l'inondation de Saint-Méthode jusqu'à Lola Turcotte, la prétendante au titre de Miss Western à Dolbeau, Frank Paradis fait connaissance avec tous les sites touristiques de la région et les avec les festivals. En même temps, Bouchard passe son message : la situation des Amérindiens, la pollution du lac Saint-Jean, la dépendance des régionaux envers certaines compagnies et ceux qui les dirigent[4].

1. Document fourni par Michel-Marc Bouchard.
2. Michel-Marc Bouchard, conversation en visio-conférence, 24 mai 2022.
3. Jean-Pierre Girard, « Découvrir la véritable histoire du Lac-Saint-Jean », *Le Lac-Saint-Jean*, 29 juin 1983.
4. Luc Tremblay, « Une pièce aux moult rebondissements », *L'Étoile du Lac*, 29 juin 1983.

La critique que publie Gilbert Lévesque, fondateur du Musée Louis-Hémon, montre à quel point l'œuvre touche une corde sensible chez les Jeannois :

> Chacun, chacune d'entre nous qui avons lu attentivement, amoureusement, l'œuvre-maîtresse de LOUIS HÉMON, quitte ce beau livre – et MARIA – avec l'espoir secret et inavoué du retour de François Paradis. Or, à l'été de 1983 (soixante-dix ans après la mort tragique de son auteur), la création géniale de Michel-Marc Bouchard – toute d'humour, de franchise et d'audace – comble nos espérances et ravit notre attente[1].

L'affectivité est le point de départ de cet article. « Amoureusement », « tragique », « espoir secret » : le lecteur / spectateur devient Maria elle-même, attendant François. Gilbert Lévesque a apprécié que la pièce tourne en dérision les habitants de la région (« Si l'image fait mal et bouscule, elle n'aura que le mérite d'être mieux réussie[2]! ») mais n'est pas prêt à faire de même pour « l'héroïne nationale » :

> MARIA ! Ce nom, hélas, que l'on a tant vulgarisé ; et qu'on n'hésita point à traîner jusque dans la fange du commun ; le récupérant à toutes les sauces ; l'accolant aux fantaisies hétéroclites du dernier, de la dernière fumiste venue. Chacun, chacune poussant le ridicule jusqu'à l'identifier à un motel taudis, un dépanneur, qui, un fromage ou un chocolat[3].

Lévesque s'insurge contre l'utilisation commerciale et non artistique du nom de Maria, dont le caractère sacré est amplifié par les majuscules. L'idéalisation du personnage est certainement le segment le plus tenace du mythe de Maria Chapdelaine.

Plus que Maria, c'est François Paradis, personnage éternellement en décalage, qui intéresse Michel-Marc Bouchard lors de la création de cette pièce. Plus encore que François Paradis, « le personnage que je préfère, c'est Louis Hémon[4]», nous confie le dramaturge. Il est amusant et révélateur d'employer le terme « personnage » pour un être réel. La personnalité évanescente de Louis Hémon le confine à la fiction.

Michel-Marc Bouchard explore cet aspect de l'auteur dans un autre univers que le théâtre : il est choisi pour être le directeur artistique de l'exposition du Musée Louis-Hémon, inaugurée en 2002 et toujours en place aujourd'hui. Il est heureux de pouvoir travailler à promouvoir la littérature dans la région, où le Musée Louis-Hémon est le seul musée consacré à un écrivain et ses œuvres. Michel-Marc Bouchard explore les mythes autour de Maria Chapdelaine dans cette exposition intitulée « Vérités et mensonges » : l'interprétation de la famille, du cinéma, des illustrateurs, la question Éva Bouchard. Bien que l'on soit dans « le pays de Maria Chapdelaine », Michel-Marc Bouchard donne de la place aux œuvres londoniennes tout en remettant en cause l'interprétation régionaliste du *Récit du Canada français*.

1. Gilbert Lévesque, « François Paradis revient au Lac-Saint-Jean », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 8 août 1983.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Michel-Marc Bouchard, conversation en visio-conférence, 24 mai 2022.

En 2014, à l'occasion du centenaire de la publication de *Maria Chapdelaine* dans *Le Temps* et du quatre-vingtième anniversaire de la venue de Julien Duvivier à Péribonka pour le tournage de son adaptation, le réalisateur québécois Jean-Claude Labrecque conçoit le documentaire *Sur les traces de Maria Chapdelaine*, produit par l'Office national du film du Canada. C'est un projet de longue date, qui hante le documentariste depuis sa découverte de photographies du tournage dans les années 1960. Il est particulièrement admiratif du courage de Duvivier, pour lequel faire venir une équipe de film au Lac-Saint-Jean en 1934 a été un véritable défi. À Péribonka, Labrecque fait une découverte : une bobine de film 16 mm, tournée en 1934 par un amateur pendant le tournage de *Maria Chapdelaine*. Il en utilise de nombreux extraits dans son propre documentaire, qui creuse l'importance de l'archive, de la mémoire, du souvenir. Il recueille d'ailleurs des témoignages sur la venue d'Hémon à Péribonka dans le but de donner une image plus juste de l'écrivain, et notamment de sa posture d'observateur un peu original qui prenait soin de rester à l'écart de la messe du dimanche.

Pour Labrecque, « Duvivier a tourné le film le plus humain, le plus sensible, le plus émouvant des trois films sur Maria Chapdelaine[1]». La relation du réalisateur avec les figurants et son envie de mettre leur expérience au cœur de son film touche particulièrement le documentariste. Il ne se prive néanmoins pas de critiques, notamment pour mettre en valeur les nombreuses invraisemblances émaillant le film de Duvivier, qui n'a pas pu s'empêcher de vouloir « faire français » pour mieux vendre son film : le langage et l'accent francisé des acteurs, les danses à la fête de la Sainte-Anne (réprouvées par l'Église), les bleuets dans le champ de marguerites… Jean-Claude Labrecque met l'accent sur le terroir et la mémoire du terroir, et s'il admire le film de Duvivier, c'est aussi parce que celui-ci présente une image idéalisée de ce terroir.

Dans les années 1980, le poète québécois Jacques Antonin voyage en France. Il est originaire d'Alma, petite ville près du Lac-Saint-Jean. Il rédige à cette époque les poèmes qui composeront le recueil *De mémoire d'arbre*, où il exprime le tiraillement qui l'habite, entre fierté et amour de sa région natale, et désir impérieux de voyager. Il en résulte une poésie très émotive, pleine d'exclamations et d'abruptions. *Maria Chapdelaine* est présente au détour des strophes, soit explicitement citée[2], soit de manière plus diffuse. Le mythe est présent dans les tensions entre l'ode au pays de Québec et à ses gens, l'attachement à la terre et la lutte contre l'impérieux principe « que rien ne change ».

1. « Centenaire de *Maria Chapdelaine* : Labrecque sur les pas de Duvivier », entretien avec Marie Page et Gilbert Lévesque, *France Québec mag*, n° 168, juillet 2014, p. 20.
2. « On a même un musée au pays de Maria Chapdelaine / Là où Louis Hémon a trouvé les gens pas mal d'adon », « Au Lac-Saint-Jean », Jacques Antonin, *De mémoire d'arbre*, Ottawa, éditions JCL, 1983, p. 19.

Un fort sentiment d'appartenance à une communauté est perceptible tout au long du recueil. Dès le premier poème, « De mémoire d'arbre », un vers l'exprime : « Je suis un arbre et nous sommes le bois[1]». Le poème « Allelouia » est une liste de prénoms régulièrement ponctués de la devise du Québec : « Ghislain, Roger, Huguette, Robert, Céline, Martin… Je me souviens[2]! » Plusieurs textes sont de véritables odes au pays natal, comme « L'Abitibi, c'est aujourd'hui ! » :

> L'soleil va plus loin qu'les Laurentides !
> Plus haut qu'la forêt pointant le nord
> L'hiver te bâtit un cœur solide !
> L'oiseau vient chanter les noces d'or !
> C'est là-bas que naît la paix du monde !
> L'amour vient fleurir dans ce décor !
> Avec ses enfants qui font la ronde
> Entends le pays qui chante encore[3]!

L'amour de la terre défrichée et cultivée est présent à plusieurs reprises, comme dans « Au Lac-Saint-Jean » : « Moi j'veux vieillir avec mes frères / Là où c'qu'a dû bûcher mon père[4]! », ou encore dans « Comptez pas 'es tours ! » : « La terre engrossée par nous / Porte des fruits de soleil[5]! ».

Cet attachement au pays d'origine a deux conséquences majeures pour le poète. D'abord, une forte nostalgie le saisit dès qu'il est trop longtemps éloigné de sa province :

> La ville affecte ma mémoire jeannoise, almatoise !
> Elle emboîte ma danse et brise ma gigue !
> La vie d'ici me rapproche et m'éloigne !
> Réapprends-moi la campagne[6]!

Mais le poète a conscience que cette nostalgie le tire parfois en arrière et l'empêche de vivre. Dans le poème « Ben non voyons... », il retranscrit un dialogue imaginaire entre une personnalité maternelle qui souhaite le retenir et sa propre voix :

> Pourquoi c'que tu t'en vas mon enfant mon beau gars ?
> Pourquoi qu'tu s'rais pas là quand ton n'veu s'mariera ?
> Quand ta sœur enfant'ra ? Quand ton frère s'en ira ?
> Quoi c'est qu'y a don' d'plus blanc qu'la neige au Lac-Saint-Jean ?
>
> Ben non, voyons… J'pars pas pour trouver les couleurs !
> Ben non, voyons… J'pars pas à la course après l'heure !
> J'veux plutôt aller voir si j'ai d'aut' frères et sœurs !
> J'veux voir la transparence ! J'veux voir l'omniprésence !
> Ben non, voyons… J'pars pas déboucharder mon cœur
> Mais… J'VEUX PORTER NOS FLEURS AILLEURS QU'AU CIMETIÈRE[7]!

1. *Ibid.*, p. 14.
2. *Ibid.*, p. 26.
3. *Ibid.*, p. 105.
4. *Ibid.*, p. 19.
5. *Ibid.*, p. 63.
6. « Réapprends-moi, mon cousin gaspésien ! », dans *ibid.*, p. 103.
7. *Ibid.*, p. 101.

Le dernier poème du recueil, avant l'épilogue, se nomme « Il était une fois ». Le poète y réinterprète son propre destin en l'entremêlant à ceux des personnages d'Hémon :

> Il était une fois, un grand coureur issu du Lac-Saint-Jean
> Parti, un jour, au cœur de ses vingt ans
> En quête d'amour, partout, au gré du VENT…
> A pas de roi ; pays sous bras. Perdit sous-bois…
>
> Et, tant belle muse, du fond du Lac-Saint-Jean
> Perdit ce jour, son amour, son amant !
> Perte d'attente… A perte d'espérance !
> Fleur déportée. Pleurs asséchés. Cœur déchiré…
>
> Grand voyageur, trop loin du Lac-Saint-Jean !
> Petit. Chercheur. En d'aïeux continents
> Noyé en ville ! Paris, c'est loin des champs !
> Aux prises avec toutes les voix du dedans !

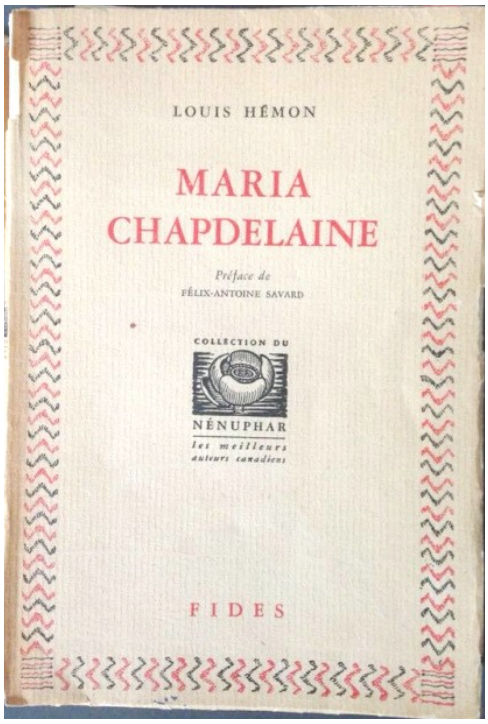
La première strophe évoque François Paradis et la seconde Maria. Le poète, présent dans la troisième strophe, reprend des caractéristiques de l'un et de l'autre : François est le « grand voyageur », et Maria est « aux prises avec toutes les voix du dedans ». On perçoit un troisième personnage, Lorenzo Surprenant, car c'est lui qui dans le roman connaît l'exil en ville. En ravivant les thèmes de *Maria Chapdelaine* et en faisant siennes les réflexions d'Hémon sur la ville, l'exil ou la permanence du monde, Jacques Antonin met en évidence tout ce que le roman a d'universel en dépassant le mythe[1].

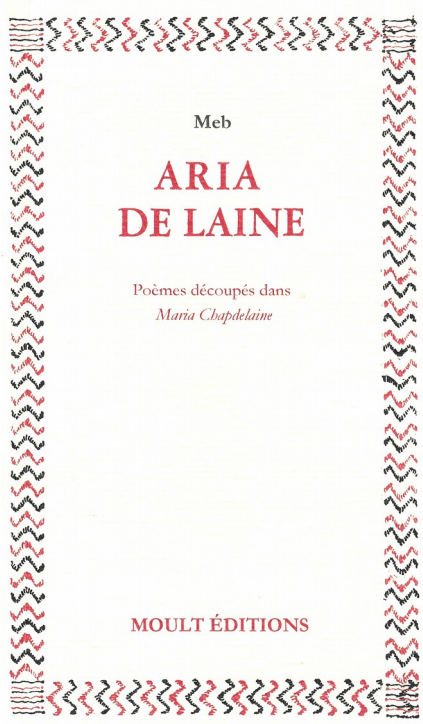
En 2017, la plasticienne et musicienne québécoise Meb devient poétesse en utilisant *Maria Chapdelaine* comme base de sa nouvelle création. Utilisant la technique de la *blackout poetry*, la poésie du trou noir, elle sélectionne et découpe dans le roman d'Hémon un carré par page. Cette forme, qui a précédé le contenu, lui a été dictée par un objet :

> Tout a commencé avec ce petit cadre acheté à Manchester, dans le nord de l'Angleterre. De retour de voyage, je me suis mise à découper des poèmes carrés pour le remplir. Puis j'ai eu envie d'entailler tout un livre. Je suis tombée par hasard sur *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. J'aimais l'histoire et la texture jaunie des pages. Je l'ai choisi. Il m'a choisie aussi. Mon père et ma mère sont de Chambord au Lac-Saint-Jean. Je n'y ai jamais vécu, mais j'y ai passé assez de temps pour m'y enraciner tout un imaginaire[2].

La plasticité du roman a été travaillée, et la couverture est un détournement de la maquette de l'édition Fides, puisque c'est celle-ci à partir de laquelle Meb a créé son œuvre, intitulée *Aria de laine* :

1. Une autre poétesse de cette période s'est intéressée à Louis Hémon : Georgette Lacroix, écrivaine et animatrice de radio québécoise. Elle a écrit un poème nommé « À la mémoire de Louis Hémon », que nous n'avons pas réussi à retrouver. Ce texte est cité par Gilbert Lévesque au colloque Louis Hémon à Brest en 1980, alors qu'il est encore inédit.
2. Meb, *Aria de laine*, Montréal, Moult éditions, 2017, préambule.





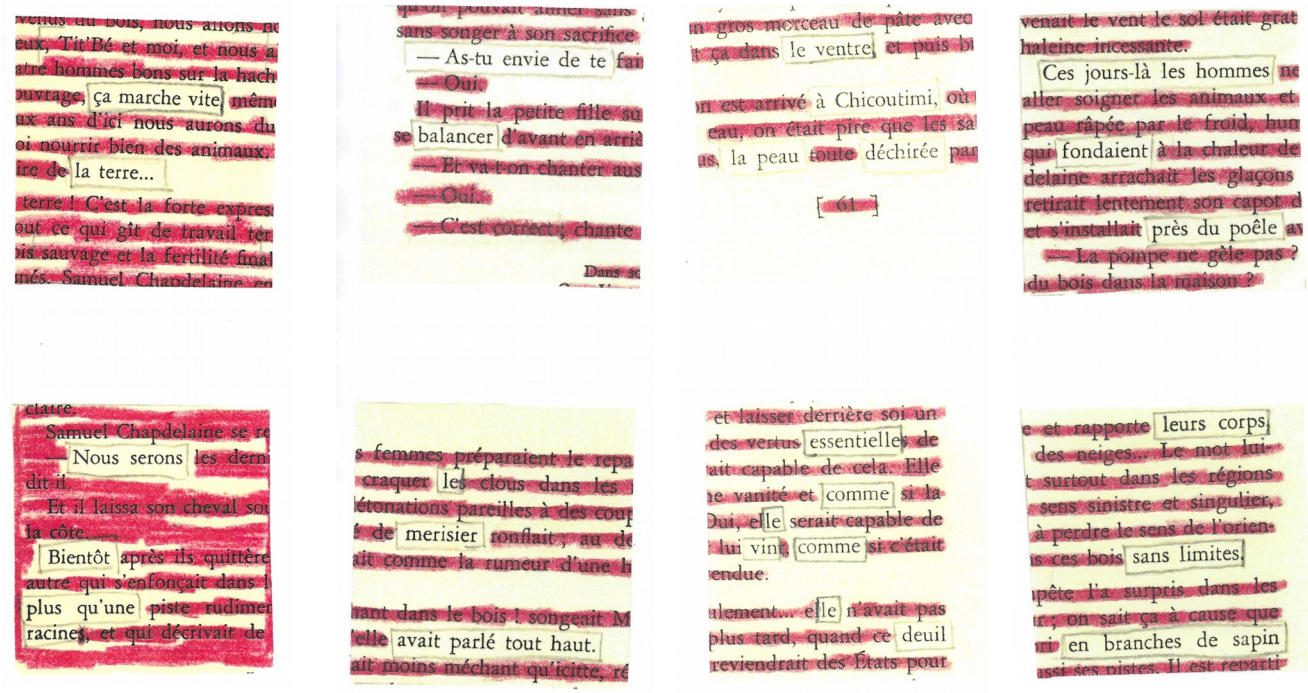
Ci-dessus, à gauche : couverture de Maria Chapdelaine*, Fides, Montréal, 1948 ; à droite : couverture de* Aria de laine*, Moult éditions, Montréal, 2017.*

La dimension mythologique du personnage et de son histoire, pour l'artiste, est toujours d'actualité :

> J'ai retrouvé dans *Maria Chapdelaine* la mythologie de ma famille ; ma mère était ben attachée à cette histoire-là. Je l'ai perdue jeune, ma mère. Elle est décédée quand j'avais 22 ans. C'est sûr que ça mythologise plus vite. Tu t'attaches à tes racines. Je suis une fille de bois ; j'ai joué dans le bois toute ma p'tite enfance[1].

Ces petits carrés découpés dans l'ordre chronologique du texte, Meb les a ensuite caviardés, en sélectionnant des mots qui forment une phrase ou un vers, qui trouvent en tout cas une unité de sens. Puis, en les réarrangeant, elle a construit vingt poèmes. Pour les citer, il faut avoir recours à l'image :

1. Entretien avec Meb, Catherine Lalonde, « Le roman *Maria Chapdelaine* découpé et caviardé », *Le Devoir*, Montréal, 31 janvier 2018. Article consulté en ligne : https://www.ledevoir.com/lire/518890/livres-maria-chapdelaine-decoupe-et-caviarde.



— As-tu envie de te fai
— Oui.
Il prit la petite fille su
se balancer d'avant en arriè
— Et va-t-on chanter aus
— Oui.
— C'est correct ; chante.

[61]

Ces jours-là les hommes ne
aller soigner les animaux et
peau râpée par le froid, hun
qui fondaient à la chaleur de
delaine arrachait les glaçons
retirait lentement son capot d
et s'installait près du poêle a
— La pompe ne gèle pas ?
du bois dans la maison ?

Samuel Chapdelaine se re
— Nous serons les dern
dit-il.
Et il laissa son cheval so
la côte.
Bientôt après ils quittère
autre qui s'enfonçait dans l
plus qu'une piste rudimen
racines, et qui décrivait de

craquer les clous dans les
détonations pareilles à des coup
de merisier ronflait ; au de
ait comme la rumeur d'une h
rant dans le bois ! songeait M
elle avait parlé tout haut.
ait moins méchant qu'icitte, ré

des vertus essentielles de
ait capable de cela. Elle
ne vanité et comme si la
Oui, elle serait capable de
lui vint, comme si c'était
endue.
ulement... elle n'avait pas
plus tard, quand ce deuil
reviendrait des États pour

des neiges... Le mot lui
surtout dans les régions
sens sinistre et singulier,
à perdre le sens de l'orien
ces bois sans limites.
pête l'a surpris dans les
; on sait ça à cause que
en branches de sapin

La magie de l'enfance et de la nature sauvage affleure dans ces vers mystérieux. Malgré le caviardage, les lignes de force du roman ressurgissent : l'inertie et la métamorphose, l'amour et le deuil. La poésie de Meb mythologise le cadre de *Maria Chapdelaine*, mais sans entrer dans le folklore ou l'idéalisation du terroir. On entre plutôt dans le domaine du conte et de la légende entourant un lieu rendu mystérieux par l'imagination enfantine et le surréalisme des mots découpés. Le récit apparaît dans sa dimension la plus essentielle : une histoire universelle dont la matière même est une source infinie d'émerveillement.

Maria Chapdelaine a toujours rencontré une fortune considérable dans les arts plastiques au Québec. Les abondantes éditions illustrées qui suivirent celle de Marc Aurèle de Suzor-Côté (1916) et de Clarence Gagnon (1933) mériteraient un travail à part entière. Dans les années 1980, plusieurs initiatives artistiques autour du roman d'Hémon voient le jour. La première vient du peintre québécois Jean-Paul Lemieux. Ce dernier fut d'ailleurs élève de Suzor-Côté, avant de voyager en Europe puis aux États-Unis. Enseignant aux Beaux-Arts de Québec puis membre de plusieurs Académies de peinture du Canada, Jean-Paul Lemieux peint principalement des portraits et des paysages, dont le trait commun est l'impression de solitude qui s'en dégage. À la limite de l'abstrait, certaines de ses toiles réduisent les objets à leur minimum d'expression, comme *Le Rapide* :

Ci-dessus : Le Rapide*, Jean-Paul Lemieux (1968)*
Musée national des Beaux-Arts du Québec (Québec)

En 1981, Jean-Paul Lemieux réalise dix tableaux originaux autour de *Maria Chapdelaine.* Certains sont exposés au Musée Louis-Hémon. Ces tableaux sont regroupés dans un recueil, *Jean-Paul Lemieux retrouve Maria Chapdelaine*[1], accompagnés de commentaires de l'artiste. Ce dernier explique : « Quelle tentation cela a été pour moi de faire revivre [les personnages] à ma manière ! Il m'a toujours paru que je connaissais Maria, François Paradis et les autres. Les peindre a été simplement le ravivement de mes souvenirs. En quelque sorte des retrouvailles[2]... » C'est là que Lemieux mythologise : ces personnages fictifs deviennent des êtres réels, presque de lointains membres d'une grande famille. Au fil des portraits (surtout de Maria et de François), Lemieux égraine les pensées et réflexions que le roman lui évoque. Il fait notamment une intéressante comparaison avec le film *L'Île nue* de Kaneto Shindō (1960), qui raconte l'histoire d'une famille cultivant avec peine mais en silence une île aride au large d'Hiroshima, et qui fait face à la perte subite du fils aîné : l'identification aux personnages n'empêche pas l'universalité de leur histoire. Lemieux peint également quelques paysages, comme l'église de Péribonka, la rivière traversée en traîneau ou la maison des Chapdelaine au milieu de la clairière. Le blanc, le noir et le gris dominent. Lemieux n'idéalise pas le terroir du Lac-Saint-Jean, présenté comme sombre et terne. Quelques détails de couleurs vives – le manteau rouge de François qui se perd dans la tempête, la robe bleue de Maria et les bleuets bleus – y ramènent un souffle de vie.

1. *Jean-Paul Lemieux retrouve Maria Chapdelaine*, textes et peintures de Jean-Paul Lemieux, notes liminaires de Jean-Noël Tremblay, Montréal et Paris, Stanké, 1981.
2. *Ibid.*, p. 1.

Ci-contre : La Cueillette des bleuets, *Jean-Paul Lemieux. Musée national des Beaux-Arts du Québec (Québec).*

Jean-Paul Lemieux conclut joliment, à propos de l'histoire des Chapdelaine : « Je crois qu'elle se poursuit encore[1]. »

En 1975, les Postes canadiennes émettent un timbre Louis Hémon, ce qui donne une idée au collectionneur Clément Fortin, grand admirateur de *Maria Chapdelaine*. Clément Fortin envoya à cent peintres et artistes une enveloppe sur laquelle il les enjoignait d'exécuter une illustration, « des scènes du roman *Maria Chapdelaine*, des scènes d'autrefois : vieilles maisons, légendes, personnages, impressions, paysages ou un sujet de leur choix[2]». Après dix années de patience, il en conçoit un ouvrage d'art, *Cent peintres rendent hommage à Maria Chapdelaine*[3], tiré à trois mille exemplaires. La préface, d'Aurélien Boivin et Jean-Marc Bourgeois, précise : « Toutes les illustrations des peintres […] témoignent de l'imaginaire d'un peuple respectueux du passé et ouvert sur l'avenir[4]. » De fait, l'ouvrage réactive bon nombre des mythèmes du mythe originel : l'amalgame de Fortin entre les « scènes du roman » et les « scènes d'autrefois » a facilité les choses.

Maria est incontestablement la plus évoquée dans ces petits tableaux aux techniques variées, mais peu d'artistes illustrent véritablement des scènes du roman. Nous trouvons deux portraits de Laura – son affrontement avec les ours et son agonie – ainsi qu'un portrait de François et Maria aux bleuets. La religion est peu mobilisée – les scènes clés de la sortie de la messe et des mille *Ave* ne sont représentées qu'à trois reprises – et est plutôt remplacée par l'image d'Épinal du village. Par comparaison, la nature sauvage, sans habitation ni être humain, n'est représentée que dix fois, alors

1. *Ibid.*, p. 6.
2. *Ibid.*, p. 15.
3. *Cent peintres rendent hommage à Maria Chapdelaine*, édité par Clément Fortin, Alma, éditions C. F., 1985.
4. *Ibid.*, p. 7.

que vingt-six artistes choisissent le sujet du village et de la maison au milieu des champs déjà défrichés et fertiles. Le travail du bois en lui-même n'est dépeint que par cinq artistes.

Si le mythème de la glorification de la religion semble évacué, la complaisance vis-à-vis d'une imagerie folklorique est bien là. De là, l'exaltation des valeurs traditionnelles n'est pas loin. « De fait, il semble bien que, si le *credo* de la survivance passe, son alibi, le folklore, reste[1]», résume Sylvie Sagnes. On le « tient pour vrai » comme un mythe fondateur. Il n'est pas si aisé de se défaire du mythe. L'analyse des suites de *Maria Chapdelaine* et de leur réception montrera que le personnage principal n'échappe pas à l'idéalisation permanente. On s'outrage de voir Maria jurer, aimer, vivre, de la même manière que l'on a critiqué la sculpture de Ronald Thibert, *Femme et terre*, installée devant le musée Louis-Hémon. La municipalité l'avait qualifiée d'« affront à la chasteté du personnage » en 1987[2]. Sylvie Sagnes se pose les questions suivantes :

> Que comprendre de ces accusations de sacrilège, sinon que quelque chose de la première Maria, indissoluble dans la modernité, résiste au temps ? S'agirait-il, comme l'avancent certains, du caractère « sacré » de Maria[3]?

Maria Chapdelaine serait-elle un personnage si symbolique et si ancré dans les esprits que chaque tentative d'incarnation choquera ceux qui n'y reconnaissent pas « leur » Maria Chapdelaine ?

On réalise, en lisant la presse québécoise, à quel point ce personnage et son histoire sont en effet restés célèbres, mais à la manière des mythes : on n'en connaît guère plus tous les détails mais ils font partie du bagage commun. Dans les articles politiques, par exemple, la même phrase revient souvent : « Au pays de Québec, rien ne doit mourir, rien ne doit changer », pour critiquer ou approuver les idées conservatrices. C'était déjà la seule phrase du roman citée par Émile Boutroux dans sa préface de l'édition de 1916. En 2018, pendant les élections législatives québécoises se tient un « grand débat des chefs » avec les têtes de chaque parti concurrent aux élections. Dans sa chronique du 17 septembre 2018 dans le quotidien *Le Devoir*, Jean-François Nadeau revient sur ce débat avec un ton désabusé :

> [Philippe Couillard] a dit ceci, et je le cite : « On va moderniser toutes les écoles d'ici 2030 et faire entrer les écoles dans le XXIe siècle. »
>
> Affirmer ainsi, à la lumière d'un siècle qui s'avance, qu'on le rejoindra un jour, mais sur le tard, peut-être vers 2030, qu'est-ce d'autre au fond que l'aveu à peine voilé d'un cuisant échec ? [...]
>
> Au Québec, nous avons une curieuse tendance à demeurer immobiles au milieu du courant du temps. « Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer », observait déjà Louis Hémon dans *Maria Chapdelaine*. Pendant des décennies, cette assertion servit pour ainsi dire de programme à bien des gens pétris d'une majestueuse satisfaction à l'égard de leur inertie. Au demi-pays du Québec, il suffit encore et toujours d'attendre que le temps arrive à son heure, sans trop se

1. Sylvie Sagnes, « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », art. cit., p. 595.
2. *Ibid.*, p. 594.
3. *Ibid.*

> presser, l'essentiel étant de continuer d'exister, dans une sorte d'apesanteur tranquille[1].

Ainsi, le roman surgit régulièrement, comme une référence commune à tous. Parfois, on glisse un clin d'œil quand la météo est difficile : « Voilà l'hiver qui emporte aux enfers François Paradis et les rêves de son amour[2]. » Le journal étudiant promoteur de la francophonie *La Relève*, créé en 2009, arbore pour épigraphe sur sa Une la citation modifiée « un peuple qui ne sait pas mourir » signée Louis Hémon[3]. On profite encore, commercialement parlant, de la célébrité de l'héroïne, pour vendre du fromage Maria Chapdelaine à la fromagerie Normandin[4], des pommes de terre Red Maria[5], du gin Maria[6] ou du vin Maria Chapdelaine[7]. Un véritable « matrimoine Maria Chapdelaine » persiste tout autour du Lac-Saint-Jean. Le nom de l'auteur est lui aussi utilisé, pour lui rendre hommage :

> Mais pourquoi donc ai-je établi dans mon titre un lien entre Louis Hémon, l'auteur du roman « Canadien-Français » le plus publié dans le monde : *Maria Chapdelaine*, et un nouveau pont sur la rivière Mistassini ? C'est qu'en 1912, le Breton Louis Hémon est venu travailler au Lac-St-Jean pour l'agriculteur Samuel Bédard, mais aussi pour une société du nord du Lac-St-Jean, pour laquelle il a… arpenté le pont de chemin de fer qui devait alors être construit sur la rivière Mistassini ! Ainsi, en désignant en 2018 le futur pont ferroviaire de cette rivière du nom de Louis Hémon, nous compléterions littéralement son œuvre, rien de moins[8]!

De mythe littéraire, *Maria Chapdelaine* a acquis au Québec, et particulièrement dans la région du Lac-Saint-Jean, la dimension de mythe des origines.

En France, cet aspect du mythe n'est pas mort et enterré. Dans son essai *Le Corps de la France* (2010), l'écrivain et haut fonctionnaire français Michel Bernard réactive largement la dimension nationale et nationaliste du mythe de Maria Chapdelaine. Après avoir abordé la défaite française de 1940 à travers l'histoire d'écrivains (Maurice Genevoix, Henri Collet, Antoine de Saint-Exupéry mais surtout Léon Werth), Michel Bernard réfléchit au concept de nation et cherche à lui donner corps. Il s'appuie sur les « voix nationales » : celle de Jeanne d'Arc (la sienne propre et non celles qu'elle aurait entendues), celle du Général De Gaulle et enfin celles que Maria

---

1. Jean-François Nadeau, « Se donner le temps », *Le Devoir*, 17 septembre 2018, https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/536905/election-se-donner-le-temps.
2. Jean-François Nadeau, « L'art de la tempête », *Le Devoir*, 28 janvier 2019.
3. Hémon emploie le terme de « race » qui a une connotation largement négative aujourd'hui.
4. Site officiel de la fromagerie : https://www.fromagesdici.com/fr/fromages/235/le-maria-chapdelaine.
5. Paul Barbano, « Red Maria is a very productive late-season potato », *Cape Gazette*, 6 octobre 2021, consulté en ligne : https://www.capegazette.com/article/red-maria-very-productive-late-season-potato/227857.
6. Site officiel de la distillerie Menaud (du roman *Menaud, maître-daveur* de Félix-Antoine Savard) : https://menaud.ca/spiritueux/maria/. Site consulté le 26 avril 2022.
7. Créé par l'entreprise Julac de Dolbeau-Mistassini en 1983, ce vin n'est plus produit aujourd'hui. On pouvait lire sur l'étiquette : « Le vin des amours, au goût de légende ».
8. Roger Boivin, « Il faut rendre hommage à Louis Hémon ! », *Informe affaire, le mensuel économique d'ici*, juillet 2018, p. 24.

Chapdelaine écoute dans la clairière. Les pages qu'il écrit sur le roman d'Hémon semblent tirées d'un article de 1921 :

> Le pays saigné de son million et demi d'hommes était heureux et un peu consolé de voir surgir du fond de son histoire ces hommes issus de l'énergie française la plus vive, cette branche détachée de l'arbre dans sa pleine vigueur et qui avait pris racine dans une forte terre. Cette preuve inattendue de la persistance de la civilisation française, fichée comme un noyau de pêche dans la mâchoire carnassière du capitalisme anglo-américain, devait apaiser l'angoisse du vieux pays[1]. […]
>
> [Charles De Gaulle] a dû admirer la puissance de ce grand roman, et vivre avec lui la foi de ces Canadiens, pionniers et paysans, qui, défrichant la contrée sauvage, « font de la terre » et la baptisent des mots de leur langue. On y trouve comme un délicat reflet de neige de la méditation lorraine de Maurice Barrès. Maria Chapdelaine, que tourmente le dilemme de la fidélité et du départ, est la sœur de Colette Baudoche. […] [Charles De Gaulle] se souviendra de la fidélité de Maria Chapdelaine à son pays malgré les séductions de la riche Amérique[2].

Dans cet essai, Michel Bernard a le tort de confondre le concept de nation, ou en de meilleurs mots ce qui peut donner de l'unité à une communauté, avec ses préférences et ses souvenirs personnels. Pour lui, « la beauté du pays, la grâce des femmes, le goût du vin, le travail bien fait, la flûte et le hautbois, Ravel et Debussy, les livres, Paris, les châteaux et le jardin de mon grand-père » et même, grâce au Québec, « le roi de France, les uniformes blancs, la fleur de lys, Montcalm, le labeur, les champs arrachés à la forêt, l'église de bois, la cloche, le père, la mère, parler français » sont « le corps de la France[3]». D'autres se reconnaîtront plus dans l'héritage de la Révolution française, de la Commune de Paris, du Comité National de la Résistance ; d'autres encore feront remarquer que la langue française n'est pas limitée à la France. On rappellera surtout que la seule chose qu'une société souhaitant vivre ensemble doit avoir en commun est une Constitution.

Au-delà du *Récit du Canada français*, la personnalité et la vie de Louis Hémon continuent d'inspirer les créations où le mythe auctorial évolue. En 2000, Mathieu-Robert Sauvé publie un récit biographique, intitulé *Louis Hémon. Le Fou du lac*[4]. Il mêle documents d'archives et passages fictionnels, des dialogues ou bien des pensées prêtées à l'auteur. Le parti pris de la collection de cet ouvrage est de publier des romans biographiques, considérés plus agréables qu'un travail scientifique. Dans le cas d'Hémon, la proximité avec la fiction rappelle à quel point les chercheurs sont obligés – ou tentés – de combler les vides à l'aide d'hypothèses. Tantôt le récit s'éloigne du mythe du « ténébreux vagabond breton », tantôt il s'en rapproche.

Mathieu-Robert Sauvé revient sur les raisons de la fracture entre Louis et le reste de sa famille, et relève que le décès de son frère aîné, Félix, a probablement hâté la rupture :

1. Michel Bernard, *Le Corps de la France*, Paris, La Table Ronde, 2010, p. 132.
2 *Ibid.*, p. 134-135.
3. *Ibid.*, p. 147-148.
4. Mathieu-Robert Sauvé, *Louis Hémon. Le Fou du lac*, Montréal, XYZ éditeurs, coll. Les Grandes figures, 2000. C'est à l'occasion de ses recherches dans les archives Louis Hémon que l'auteur découvre la nouvelle inédite *L'Enquête*.

> Au-delà du deuil subi, le décès du grand frère a marqué pour le cadet l'origine d'une certaine discorde familiale. Pour Louis, Félix n'est pas mort en héros de retour de mission, comme tous le claironnent, mais en victime. Victime d'une politique de colonisation stupide et vaine. Victime d'un système (l'armée) qui n'a de sens que si toutes ses parties se considèrent comme un tout[1].

L'auteur souligne l'antimilitarisme et l'anticolonialisme d'Hémon, déjà professés par Jacques Ferron. Il revient sur la question religieuse de façon nuancée :

> La messe commence dans la petite église de bois pleine à craquer. Comme catholique, Louis Hémon a une foi de convenance. Les devoirs de la dévotion ne soulèvent en lui aucune passion. De toute évidence, le pays de ses hôtes est pieux ; pas question, donc, de rater la messe. Simple question de respect. Le visiteur se paie tout de même une petite fantaisie : il ne s'assoit pas avec sa famille d'adoption, mais prend toujours le dernier banc, à l'arrière, près des Fournier. De cette manière, il sait que ses bâillements passeront inaperçus. Et puis qu'il sera plus près de la porte[2].

Mathieu-Robert Sauvé prête à Hémon des pensées socialisantes avant même son départ définitif pour l'Angleterre :

> Et s'il y a un pays où peuvent trouver racine les idées de gauche les plus en vogue dans les universités, le socialisme en particulier, c'est bien dans le royaume de la reine d'Angleterre. Les pauvres y sont parfaitement pauvres, alors que les riches continuent de s'enrichir à leurs dépens sans le moindre remords de conscience. La tradition, les mœurs politiques et tout le système juridique contribuent à cette exploitation institutionnalisée. Il ne faut pas sous-estimer l'effet de réaction. La révolution viendra peut-être des bas-fonds de Londres avant de s'étendre à l'ensemble de l'Europe. Pour peu que les idées aient du pouvoir sur les masses[3]…

On reconnaît la fibre de *Colin-Maillard*. Il faut néanmoins être prudent : de la même manière qu'Hémon ne partage pas la foi catholique de Maria Chapdelaine, il n'est pas aussi révolutionnaire que son personnage de Mike O'Brady, ni aussi optimiste[4]. La métaphore du titre montre bien que le héros est un homme aveuglé par ses croyances et par une société qui le maintient à l'écart. Plus tard, Mathieu-Robert Sauvé met en scène Hémon profitant des services d'une prostituée à Kénogami[5]. Il l'amalgame alors avec son autre personnage, Amédée Ripois, quand au seuil de la mort, Hémon voit une silhouette féminine et songe : « La Némésis. C'est elle. La déesse de la vengeance. Elle vient me chercher pour me faire payer le prix de ma mauvaise vie[6]. »

Toujours dans une tentative de destruction du mythe de l'œuvre unique surgie grâce à un coup de génie, Mathieu-Robert Sauvé dépeint Hémon en train de concevoir son projet de roman :

---

1. *Ibid.*, p. 49-50.
2. *Ibid.*, p. 92.
3. *Ibid.*, p. 36.
4. Mike est optimiste jusqu'à ce qu'il apprenne que Hannah, la fille du boutiquier qui le sensibilise au socialisme, se fiance à un autre…
5. Mathieu-Robert Sauvé, *Louis Hémon. Le Fou du lac, op. cit.*, p. 125. Ce passage constitue, selon l'auteur, sa seule invention, basée sur la réalité de la situation au Lac-Saint-Jean à l'époque d'Hémon, et la connaissance du milieu de la prostitution qu'il manifeste dans *Monsieur Ripois*.
6. *Ibid.*, p. 134.

> Louis Hémon avait une idée un peu plus précise de l'histoire qu'il voulait écrire sur les gens de la région. Ce serait une histoire simple, peuplée par des personnages trop occupés à survivre pour s'apitoyer sur les lourdeurs de l'existence. Mais ici comme ailleurs, la mort et la misère causent tout de même des drames terribles. Dans ce roman, il y aurait certainement des coureurs des bois, des Ernest Murray et des Laura Bédard. Il y aurait la lumière de la neige. Et il y aurait peut-être au milieu de tout cela une jeune fille vierge sentant venir ses premières pulsions de femme au milieu de la débâcle[1].

Mathieu-Robert Sauvé tente de combler les lacunes biographiques concernant la vie d'Hémon avec ce qu'il en sait, ce qui le mène à des hypothèses souvent probables, mais jamais avérées. Il le décrit menant une vie commune avec Lydia O'Kelly[2] et il estime que Kathleen Phillipps, sœur aînée de Lydia O'Kelly, n'aimait pas Hémon[3]. Il fait une description terrible de l'environnement où grandit l'enfant :

> Chaque fois que Louis avait rendu visite à sa fille, il avait mesuré la grandeur de son échec. La famille de Mrs. Phillipps était misérable et dépravée. Il y régnait un désordre indescriptible et les hurlements continuaient d'habiter les oreilles des visiteurs jusqu'à leur sommeil. La petite Lydia-Kathleen était la cinquième roue du carrosse de cette maisonnée un peu folle[4].

Grâce à la correspondance entre Kathleen Phillipps et Marie Hémon, nous avons une vision plus juste de ce que fut la petite enfance de Lydia : elle fut choyée et protégée par sa tante. Il est néanmoins vrai que Kathleen Phillipps devait tenir toute sa famille à bout de bras : elle s'occupait seule de ses deux fils et de la fille d'Hémon, son mari étant souvent absent pour son travail. Quand il était là, il ne lui facilitait guère la tâche, car il était furieux de devoir s'occuper de l'enfant d'un autre. Ce n'était néanmoins pas une famille « misérable et dépravée », d'autant que Kathleen Phillipps mit un point d'honneur à élever Lydia comme sa propre fille.

Mathieu-Robert Sauvé fait sienne l'hypothèse de Jacques Ferron selon laquelle Hémon aurait écrit *Maria Chapdelaine* pour prier sa sœur de s'occuper de sa fille s'il lui arrivait quelque chose :

> Un souhait, un seul. « Maria… Marie… S'il te plaît, occupez-vous d'elle. Ne la laissez pas moisir à Londres. Allez chercher ma petite Lydia-Kathleen. Ramenez-là en France où elle connaîtra au moins ses racines[5].

Nous avons déjà exprimé notre scepticisme à l'égard de cette idée. Il nous paraît peu probable qu'Hémon ait considéré qu'il valait mieux pour sa fille qu'elle grandisse dans une famille endeuillée, constituée de deux vieux parents et d'une tante célibataire, famille qu'il avait lui-même fuie, plutôt que dans celle de Kathleen Phillipps, moins riche sans doute mais plus vivante. Lydia

1. *Ibid.*, p. 106. Ernest Murray et Laura Bédard sont respectivement l'homme engagé et l'épouse de Samuel Bédard, chez qui Louis Hémon habite à Péribonka.
2. *Ibid.*, p. 47.
3. *Ibid.*, p. 138.
4. *Ibid.*, p. 145.
5. *Ibid.*, p. 158.

Louis-Hémon elle-même, dans ses notes personnelles, invitait à la prudence à l'égard de cette question : en marge d'un article de Robert Guy Scully où il écrit qu'« Hémon aurait souhaité que sa fille soit élevée en Bretagne, et en français », elle ajoute simplement « il n'a rien dit de tel[1]».

Le poète Bernard Courteau rédige lui aussi une biographie romancée de Louis Hémon en 2011. Il suit le même schéma que Sauvé, en prenant la mort d'Hémon pour point de départ et en remontant ensuite le fil de l'enquête. Si l'on a pu reprocher à certains biographes de mettre Hémon sur un piédestal au détriment de la rigueur, Courteau se livre à l'entreprise inverse et finit par construire l'image d'un homme passablement minable. Il se fonde sur ses impressions et ses hypothèses, qu'il mêle à différentes sources (la thèse de McAndrew, la biographie romancée de Sauvé, *L'Aventure Louis Hémon* et les écrits d'Hémon lui-même) sans toutefois les citer systématiquement. Il distribue les accusations contre l'écrivain et contre les membres de sa famille. Ainsi, il imagine Félix Hémon réagir à l'annonce de la mort de son fils par la peur d'un scandale :

> Monsieur [Félix] Hémon, qui savait tout ce que son fils était capable de faire, s'en inquiéta au plus haut point et, comme ce drame pouvait faire les manchettes des journaux, il se disait que s'il fallait que cette nouvelle parvienne à Paris, il se verrait plongé dans un grand embarras. Déjà qu'il avait été mis au courant de plusieurs affaires ambiguës auxquelles son fils avait été mêlé à Londres, notamment un certain différend pour lequel la justice le tenait responsable mais qu'il avait réussi, pour l'instant, à étouffer, ou du moins, à retarder[2].

L'affaire londonienne à laquelle il fait référence est celle qui oppose Hémon à Gustave Collantier, commerçant pour lequel l'écrivain avait vendu des peintures et des vernis Rouillon d'avril à septembre 1910. Après avoir été dupé par un commis-voyageur qui avait disparu avec un lot de matériel, Hémon décide de ne pas renouveler son contrat d'embauche mais de garder par devers lui sa liste de clients, comme c'était son droit. Le-dit Collantier le menace (« Je préfère vous les demander directement afin d'éviter que je les obtienne par des moyens moins doux[3]») et l'accuse d'avoir également volé des échantillons de peinture. Hémon ne cède pas. Espérant recevoir de l'argent, Collantier écrit alors à Félix Hémon, qui transmet à son fils sans se mêler à l'affaire, dont il ne connaît rien. D'ailleurs, Louis Hémon semble bien capable de se débrouiller seul à ce sujet :

> Ce qu'il vous faut savoir de suite, c'est qu'aucune tierce personne, de ma famille ou non, ne vous paiera un centime pour vous dédommager de pertes causées par des risques commerciaux que vous avez volontairement encourus et dont vous cherchez maintenant à vous décharger.

1. L'article en question est « Le vrai visage de Maria Chapdelaine », *Forces*, Québec, n° 37, automne 1976, p. 12-21. L'exemplaire personnel de Lydia Louis-Hémon est conservé dans le fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351/S4. La note se situe p. 17.
2. Bernard Courteau, *Louis Hémon, traqué par son destin*, Montréal, Guérin, 2011, p. 7.
3. Lettre de Gustave Collantier à Louis Hémon, 13 octobre 1910. Fonds Louis Hémon, Université de Montréal, P0109/D1,2.

> Pour en finir, puisque vous dites être arrivé à la conviction que je puis « être cité devant un tribunal correctionnel ou autre (sic) » je vous mets formellement en demeure, par la présente lettre, d'agir en conséquence ou de vous taire[4].

Hémon a une formation de juriste qui lui donne de l'assurance, d'autant qu'il est dans son droit. Il ne demande donc pas à son père d'« étouffer » l'affaire, qui s'écroule d'elle-même.

Courteau prend tellement à contre-pied la tendance à idéaliser Louis Hémon qu'il finit par en faire un être méprisable : « il n'avait pas la force de caractère de son frère[2]», « il transmet par lettre ce qu'il n'aurait jamais osé dire[3]», « Lydia O'Kelly, une jeune comédienne irlandaise, sans emploi pour l'instant, […] lui plaît tout particulièrement parce qu'elle est dans le besoin[4]». Entre hypothèses hasardeuses et assimilation avec le personnage d'Amédée Ripois, le portrait que dresse Courteau est loin d'être flatteur. Dans sa volonté de déconstruire le mythe auctorial, il contredit presque tout ce qui a été écrit sur Hémon, qui serait par exemple « un être d'outrance pour qui modération égale médiocrité[5]». Courteau le décrit comme un menteur pathologique, dont chaque lettre cache un message codé : quand Hémon écrit « ma chère petite maman », il se moque de sa mère ; quand il écrit « rien à signaler », il est au bord du suicide. Lorsqu'il fait le portrait physique de l'écrivain, Courteau caricature les descriptions physiques produites par divers témoins dans *L'Aventure Louis Hémon* et dépeint Louis Hémon comme un avorton malingre, maladif et presque édenté. Si un combat de boxe coûta bien, semble-t-il, une dent à Hémon, sa pratique régulière de sports variés rend improbable le reste de la description.

Courteau souhaite, à l'instar de Ferron, démonter l'hypothèse de l'accident mortel causé par une prétendue surdité et avancer celle du suicide. Il présente Hémon comme un dépressif chronique : « C'est toujours au cours de l'été qu'il déprime le plus[6]. » En avril 1907, « [Hémon] passe à nouveau par une très mauvaise période de déprime. Au point que, pour la première fois de sa vie, il a pensé au suicide et il s'est longuement attardé à en démonter tous les rouages, à en imaginer toutes les étapes et à en ressentir toutes les affres[7]. » Courteau estime que la présence récurrente de personnages aux tendances suicidaires est un argument en faveur de l'hypothèse. Mais comment imaginer qu'Hémon encourage ses parents à lire *Le Temps* qui publiait sa nouvelle *Lizzie Blakeston* s'il y faisait l'aveu de ses propres pulsions ? N'aurait-il pas plutôt préféré garder cette histoire secrète ? Courteau interprète les autres textes dans une perspective très sainte-beuvienne : « Encore une fois [dans *Battling Malone*], Hémon nous raconte son histoire, se met en scène et se

4. Lettre de Louis Hémon à Gustave Collantier, 2 janvier 1911. Fonds Louis Hémon, Université de Montréal, P0109/D1,2.
2. Bernard Courteau, *Louis Hémon, traqué par son destin*, *op. cit.*, p. 40.
3. *Ibid.*, p. 43.
4. *Ibid.*, p. 53.
5. *Ibid.*, p. 44.
6. *Ibid.*, p. 45.
7. *Ibid.*, p. 60. Courteau fait sans doute référence à la nouvelle *Lizzie Blakeston*.

projette dans ses personnages : Lady Hailsham, c'est lui, le faux adulateur de ce qu'il croit être ; et lord Westmount, c'est encore lui qui le met en garde contre lui-même. Mais il passe outre et finalement, Pat Malone, c'est toujours lui qui tente de se relever mais qui gît maintenant dans la mare de sang de sa vie, figure contre terre[1]. »

Courteau estime que le suicide d'Hémon était tout à fait prémédité. Il avance que l'écrivain avait envoyé sa valise à Winnipeg et jeté le reçu pour faire comprendre qu'il n'avait pas l'intention de la récupérer. Qu'il avait, par contre, délibérément gardé sur lui le reçu du courrier avec son nom et celui de son père, afin qu'il soit identifié et que sa famille en France soit prévenue. Il restait le problème posé par la personnage d'Harold Jackson, un Australien qui voyageait avec Hémon et qui fut tué en même temps que lui. Courteau imagine que Jackson, voyant son ami se précipiter sur les voies, essaya de le retenir et fut frappé à son tour. Aurélien Boivin commentera : « Belle imagination[2]! » Bien sûr, les circonstances de la mort d'Hémon sont troubles, et l'hypothèse du suicide n'est pas la plus invraisemblable qui ait été émise, mais Bernard Courteau ne lui rend pas justice en l'étayant de suppositions et de jugements hâtifs[3].

Dans la critique littéraire, les mythes de Maria Chapdelaine et de Louis Hémon sont explorés dans un essai mixte que nous avons déjà abondamment cité, *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis.* David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur y examinent en détail la mort du personnage, qui recèle peut-être plus de mystère que l'on croyait, et abordent, en écho, la mort de l'auteur lui-même. Entre roman, étude, cinéma et polar, leur essai gravite autour de *Maria Chapdelaine*, en démultipliant à nouveau les possibilités du texte. Comme Louis Hémon dans sa nouvelle posthume, exhumée par Mathieu-Robert Sauvé en 2000, ils mènent l'enquête, entre hypothèses, témoignages, preuves et doutes. Ils veulent redonner un choix à Maria, victime du sort ou du *deus ex machina*.

La mort de François Paradis est si simple, au premier abord, qu'elle se résume en quelques mots : « Il s'est écarté. » La formule, pour les Canadiens français, est limpide. Mais pourquoi l'aventurier meurt-il au milieu du roman dont il semblait l'un des héros ? Pourquoi est-ce son rival qui en apporte la nouvelle ? Et où est passé son corps, que les adaptations cinématographiques du roman, cherchant peut-être à dissiper le mystère, font miraculeusement réapparaître ? Le cinéma a d'ailleurs toute son importance dans l'enquête de David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur. Il

1. *Ibid.*, p. 99.
2. Aurélien Boivin, « Louis Hémon traqué par son destin by Bernard Courteau (review) », *University of Toronto Quarterly*, University of Toronto Press, vol. 82, n° 3, été 2013, p. 778.
3. Pour contourner ce problème, Jacques Ferron imagine quant à lui que les deux hommes auraient « conclu un pacte de suicide » (« La Mort de Louis Hémon », *Information médicale et paramédicale*, Montréal, 18 mars 1969, p. 55). En marge de sa copie de l'article, Lydia Louis-Hémon commente : « de plus en plus stupide » (fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351/S4).

cristallise le désir que Maria conçoit de partir, elle qui aimerait tant découvrir les « vues animées » dont parle Lorenzo.

David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur évoquent d'abord la raison qui pousse François, habitué aux bois et en connaissant les dangers, à braver la tempête de neige – Gilles Carle place la mort de Laura Chapdelaine avant celle de François pour lui fournir cette raison, sans grand succès. Maria prie pour faire revenir François auprès d'elle le plus vite possible : les puissances divines auraient-elles cruellement exaucé son vœu ? La main de Dieu est bien la première coupable envisagée, dans une lecture tragique de la mort de François : « Le narrateur, en fait, nous parle d'un monde que dominent encore les dieux[1]. » Maria aurait péché en espérant, puisque avoir un espoir c'est déjà désirer se soustraire à ce qui a été décidé à l'avance. Ainsi, la mort de François peut être inexplicable : elle serait due à un acte divin, punissant l'espoir sacrilège de Maria. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur estiment que *Maria Chapdelaine* est le théâtre d'un affrontement, comme la *Phèdre* de Racine voit Vénus et Neptune se combattre : ici, c'est « la Sainte Vierge et le Notre Père[2]» qui sont aux prises. On reconnaît les deux prières de Maria qui encadrent la mort de François : les « je vous salue Marie » récités le soir de Noël pour garantir la sécurité de son fiancé, et les « Notre Père » demandés par le curé pour racheter son âme.

La deuxième hypothèse est que François est peut-être coupable de son propre trépas : son audace, qu'il tient de son père, le pousse à tenter l'impossible. Son *hybris* le condamne. Mais souffrait-il d'un autre tourment psychologique ? « Sous prétexte que l'on n'aperçut jamais de cabinet psychanalytique dans les campagnes, les peines y devaient être soudaines et toute explication, superflue[3]», dénoncent David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur. François, personnage constamment en fuite, en aventure, en fugue (se rapprochant par là de son créateur), doit bien poursuivre quelque chose. Ses excès (l'alcool et les relations amoureuses), mis en valeur par les adaptations cinématographiques d'Allégret et Carle bien plus que par le roman, sont une échappatoire. Bien qu'il ait vendu la terre pour tenter de s'en libérer, il est prisonnier de l'héritage paternel : même relation avec les autochtones, mêmes défauts – alcoolisme et frivolité. « François ne se jette pas dans la tempête malgré le désastre annoncé, mais *à cause* de ce désastre[4]» : le personnage est aux prises avec une pulsion de mort qu'il réalise en s'enfonçant dans la forêt.

L'enquête sur la mort de François Paradis mène les deux auteurs à examiner de plus près la mort d'Hémon lui-même. Le but n'est pas de résoudre le mystère plus d'un siècle plus tard, mais de passer « en revue les hypothèses sur sa mort » et « de montrer comment celles-ci se collent aux

1. BCL, p. 28.
2. *Ibid.*, p. 38.
3. *Ibid.*, p. 72.
4. *Ibid.*, p. 106.

analyses que l'on peut faire de son œuvre[1]». On relève d'abord le parallèle avec deux des personnages d'Hémon, femmes mortes sous un train : Ella dans *Monsieur Ripois* et Golda Kalisky dans *L'Enquête*. Impossible de savoir, pour l'une comme pour l'autre, ce qui s'est vraiment passé. L'hésitation entre suicide et accident est inévitable, puisqu'on n'assiste pas à la scène fatale. Dans les deux cas, elle nous est racontée par un tiers. L'oncle d'Ella, dans *Monsieur Ripois*, défend à Amédée de penser qu'elle s'est tuée pour lui : cela serait lui accorder une forme de victoire qu'il ne mérite pas. L'histoire de Golda est encore plus floue : est-ce la surprise ou la honte qui l'a jetée sous ce train ? La force et la vitalité des corps des jeunes femmes sont mises en avant, et contrastent avec le profond sentiment d'injustice et de gâchis qui préside à la description de leurs cadavres. Même la mort de François Paradis dans *Maria Chapdelaine* implique un train, puisque c'est à cause d'un « accident à la track[2]» que François choisit de passer par la forêt et s'écarte.

À chaque fois, l'accident est présenté comme inévitable, et souvent comme le résultat d'une sanction divine : « châtié[e] d'avoir trahi sa religion pour un Gentil, châtié[e] de s'être donné à un Français au cœur impur, châtié pour son *hybris* d'aventurier ne reconnaissant pas le danger de la nature[3]». En faisant ainsi mourir ses personnages, Hémon les punissait-il de leurs manquements ? Rien n'est moins sûr. Ce n'est pas l'auteur qui agit à travers les puissances obscures omniprésentes dans son œuvre. Selon nous, elles sont la métaphore d'une société cruelle avec ses membres, une société qui ne permet plus l'amour dans un monde en éternelle concurrence. Qu'elles soient spirituelles, amoureuses ou colonisatrices, les guerres de conquête ont pour perdants des personnages actifs – Golda a émigré, Ella a elle-même séduit Ripois, François est l'incarnation du mouvement. Ils ont dévié du chemin – parfois littéralement – qui leur était dévolu et ont quitté leur place : la société ne le leur pardonne pas.

Alfred Ayotte, dans *L'Aventure Louis Hémon*, impute la mort de l'écrivain à l'alerte donnée par le train en marche, qui ne signifierait pas la même chose au Canada qu'en France : le timbre qui retentit demandait de rester sur place, et non pas de changer de voie. Cet écart des cultures aurait mené à un malentendu mortel. Le malentendu est littéral pour Allan McAndrew, puisqu'il reprend l'idée de la famille Hémon selon laquelle la surdité partielle de l'écrivain l'aurait empêché de bien situer le train. Mais il oublie alors qu'Hémon était accompagné d'un compagnon de route également décédé dans l'accident, l'Australien Harold Jackson. « Prétendra-t-on qu'il était sourd de même[4]? », se demande ironiquement Jacques Ferron dans sa préface à *Colin-Maillard*. L'acharnement que Lydia Louis-Hémon mettra toujours à soutenir cette prétendue surdité rend

1. David Bélanger, « Les deux sourds. Enquête sur la mort de Louis Hémon », *Fabula*, n°22 (La mort comme hantise), juin 2019 : https://www.fabula.org/lht/22/belanger.html. Article tiré en partie de BCL.
2. MC, p. 110.
3. David Bélanger, « Les deux sourds. Enquête sur la mort de Louis Hémon », art. cit.
4. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard*, Montréal, Lux, 1974, p. xiii.

l'hypothèse encore plus suspecte[1]. Les témoins interrogés par Alfred Ayotte, qui se rappellent de détails autrement plus précis, ne se souviennent pas qu'Hémon entendait mal.

L'hypothèse du suicide est ensuite envisagée. Croire à un accident permet de ne pas voir la responsabilité du disparu : quel rôle Hémon a-t-il eu dans sa propre mort ? Beaucoup de ses personnages connaissent une pulsion face à une situation périlleuse, comme le nageur de *La Peur*, François Paradis dans *Maria Chapdelaine* ou Mike O'Brady dans *Colin-Maillard* : le danger les attire sans qu'ils puissent y résister. Pour François et Mike, cet héroïsme n'a pour seul effet que de faire souffrir celle qu'ils voulaient aider : « Il y a pire que l'égoïsme, nous rappellent les fictions de Hémon : il y a les sacrifices inutiles et irréfléchis[2]. » Quant à l'hypothèse du suicide prémédité, comme celui de Lizzie Blakeston, rien ne permet de l'étayer ni de l'infirmer avec certitude. Mais un mouvement général dans la critique s'en écarte : « On espère l'*accidentel* pour ne pas tirer trop de conséquences de la tragédie[3]. » De plus, la présence du compagnon de route est un obstacle : « S'il est plus probable de rencontrer deux désespérés que deux sourds marchant vers l'ouest, il reste malgré tout comme un "en-trop" dans cette scène qui se refuse à l'explication[4]. »

Dans l'enquête littéraire, on joue à inverser le geste de lecture : si l'on a pu lire l'œuvre posthume d'Hémon à l'aune de sa mort, on peut lire la mort d'Hémon à l'aune de ses œuvres. Des structures analogues se mettent à jour : un personnage solitaire est poussé hors de son milieu d'origine et affronte ses désillusions. Les risques encourus pour sortir de cette impasse sont de plus en plus grands : « Patrick Malone affronte des rivaux de plus en plus forts, Amédée Ripois exploite des filles de plus en plus innocentes, Mike O'Brady désire des dames de plus en plus inaccessibles[5]. » Et Louis Hémon quitte Paris pour l'Angleterre, pour le Canada français, enfin pour des terres sauvages dans un Ouest mythique, où son goût du risque l'emmène vers une fin prématurée.

Ajoutons à cette analyse un texte qui n'a pas été mentionné par les chercheurs : la nouvelle *Le Courage pour tous*, publiée dans *L'Auto* le 4 janvier 1911. Elle met en scène le personnage de Couffion, créé par Hémon quelques mois plus tôt dans la nouvelle *Couffion pérore*[6]... Couffion est un Français exilé à Londres, qui aime informer ceux qui l'entourent de ses moindres réflexions :

1. Dans ses notes personnelles, Lydia Louis-Hémon est particulièrement sévère avec Jacques Ferron, à qui elle reproche d'avoir, le premier, avancé que cette mort pouvait être un suicide. Elle écrit notamment à son sujet : « aurait bien fait de ne rien écrire sur Louis Hémon » (en marge de Robert Guy Scully, « Le Vrai visage de Maria Chapdelaine », *Forces*, Québec, n° 37, automne 1976, p. 17 ; fonds Lydia Louis-Hémon, BanQ Vieux-Montréal, MSS 351/S4). Lydia Louis-Hémon avait néanmoins ses propres raisons pour repousser cette idée de toutes ses forces : elle-même, aux prises avec une dépression chronique, fera plusieurs tentatives de suicide.
2. David Bélanger, « Les deux sourds. Enquête sur la mort de Louis Hémon », art. cit.
3. *Ibid.*
4. BCL, p. 114.
5. David Bélanger, « Les deux sourds. Enquête sur la mort de Louis Hémon », art. cit.
6. Louis Hémon, *Couffion pérore…*, OC, t. II, p. 221-225. Préoriginale : 8 octobre 1910, *L'Auto*, p. 1.

« Partout où se trouve Couffion, les choses ne font que lui tenir lieu de décor et de tribune[1]. » Il est cette fois dans un restaurant, car c'est un amateur de bonne chère qui aime déplorer la faiblesse sportive de la France tout en mangeant du camembert, mais qui ne peut s'empêcher de tressaillir de patriotisme quand il apprend qu'un boxeur français a été indûment disqualifié. *Le Courage pour tous* débute *in media res,* comme s'il n'y avait pas eu d'interruption entre les deux textes. Couffion lit à l'assemblée qui l'écoute ce qui semble être un article de journal sur la notion de courage moral, concept opposé au courage physique par les détracteurs du pugilat : l'un « cache souvent le plus noble héroïsme » tandis que l'autre « n'appartient qu'à un ordre inférieur de bravoure[2]». Un astérisque interrompt alors la narration, comme si l'on se trouvait dans les pensées de Couffion ou du narrateur lui-même :

> On a déjà constitué en axiomes quelques préceptes commodes, comme, par exemple, celui qui dit qu'il est héroïque et beau d'ignorer les offenses, ou cet autre qui enseigne qu'un homme qui se tue commet une lâcheté.
>
> Ce dernier est un des plus fortement enracinés et ingénieux. Représentons-nous la scène :
>
> Un homme est assis dans son cabinet de travail ou dans son bureau, et regarde par la fenêtre d'un air écœuré. Il est aussi parfaitement déshonoré qu'il est possible de l'être ; son nom restera pendant bien des années le synonyme de toutes les ignominies, et son existence est une flétrissure pour les siens. Des sanctions dégradantes se préparent dans l'ombre, et vont présentement s'abattre sur lui.
>
> Il ouvre un tiroir, en sorte un revolver et le manie d'un air sombre et résolu, bien qu'avec précaution. Le contact du métal lui fait passer un frisson dans le dos, et le minuscule trou noir du canon est menaçant comme un gouffre. Il se raidit et lève lentement l'arme vers sa tempe. Elle lui imprime un petit rond froid sur la peau, et les symptômes déplaisants qui lui parcourent les reins s'accentuent. Un nouveau frisson le secoue, qui lui fait instinctivement écarter le revolver : ce frisson aurait pu, en somme, se communiquer à l'index posé sur la gâchette, et un accident est si vite arrivé ! […]
>
> « Non ! Je veux vivre !… C'est lâche de mourir. Quoi ? Fuir les conséquences de mes actes ? Me dérober ? Jamais ! Je vivrai… Grâce au ciel, je ne suis pas un lâche ! »
>
> Il se croise les bras sur la poitrine, se campe fortement sur ses jarrets et, une lueur d'héroïsme dans les yeux, il attend Fresnes[3].

Le jeu énonciatif d'Hémon, dans une nouvelle où le narrateur est un « nous » indistinct de la masse de ceux qui écoutent Couffion, puis Couffion lui-même, brouille les pistes. Pourtant, cette tirade recèle de marques d'ironie distinctive, et l'on sait à quel point Hémon méprise les « préceptes commodes » de la bourgeoisie. Pensait-il donc que se suicider, quand l'on a commis un acte déshonorant, est courageux ? A-t-il appliqué ce principe à lui-même, et pour quelles raisons ? Hémon a abandonné Lydia, psychologiquement fragile, avec un bébé de deux ans : elle tombe dans l'alcoolisme et finit internée pour le restant de ses jours. Alfred Ayotte relate également une

1. *Ibid.*, p. 221.
2. Louis Hémon, *Le Courage pour tous*, OC, t. II, p. 231. Préoriginale : 4 janvier 1911, *L'Auto*, p. 3-4.
3. *Ibid.*, p. 232-233.

anecdote plus anodine, qui semble pourtant avoir durement marqué Hémon : à la fin de son séjour dans les bois sur le tracé du chemin de fer, à l'automne 1912, il boit la moitié d'une bouteille de gin sans en connaître la force. M. Tanner, le chef de l'équipe, raconte au journaliste qu'Hémon « s'est saoulé comme un cochon », qu'il « est resté bien gêné de ça » et qu'« il n'a pas dit deux mots entre Mistassini et Péribonka[1]». De retour au village, il se fait discret : « Sa timidité a redoublé à la suite de son aventure de Mistassini et il est convaincu que les habitants de Péribonka se moquent de lui depuis plusieurs jours, qu'il est la fable du rang, la risée de tous[2]. » Il passe devant la maison de Samuel Bédard qui l'avait accueilli tout l'été :

> Un bon jour du commencement de l'hiver, dit M. Bédard, Titon, qui allait souvent regarder par les carreaux de la porte, me crie soudain : « Mon oncle, M. Hémon qui passe ». M. Hémon ? dis-je. Il passe sans s'arrêter ? Alors je sors et je lui crie : « M. Hémon, M. Hémon, arrêtez, vous êtes chez vous, ici ». Alors, M. Hémon est entré. […] Peu à peu, voyant que nous lui conservions la même sympathie qu'à l'été, il a repris confiance et peu à peu il nous a raconté l'histoire de Mistassini et nous a expliqué qu'il avait décidé de passer tout droit parce qu'il estimait avoir déchu dans notre estime. Pauvre M. Hémon ! À cause de cela, il repartait à l'aventure. Il n'était plus le même homme à son retour. Il ne nous est jamais apparu tout à fait sous le même jour que pendant les mois d'été[3].

L'histoire est peut-être innocente, mais elle semble avoir eu un fort impact sur l'écrivain. Pour un homme au code d'honneur qu'il voudrait inébranlable, il accumule les torts : publications refusées, femme et enfant abandonnées, secrets, honte publique… Imaginer qu'un jour Hémon considérât plus honorable de se suicider n'est pas si déraisonnable. Pourtant, la dernière lettre qu'il envoie à son ami Jacques de Marsillac ne semble pas émaner d'un homme au bord du gouffre[4]. Hémon estimait peut-être que la meilleure chose à faire était d'aller de l'avant.

La dernière hypothèse de David Bélanger et de Thomas Carrier-Lafleur concernant la mort de François Paradis souhaite s'affranchir des limites de l'étude littéraire, dans la perspective interventionniste développée par Pierre Bayard[5]. Ils entrent ainsi dans la fiction et l'enquête policière. Le meurtre n'est pas absent de l'œuvre d'Hémon : Mike tue le patron du pub des Trois Dauphins pour venger la serveuse Wynnie et pour, symboliquement, se venger lui-même des violences de classe ; Patrick Malone s'apprête, de toute évidence, à tuer Lady Hailsham, et c'est elle qui finit par l'assassiner par légitime défense. Mais ces meurtres ne sont pas prémédités et surviennent à cause d'une émotion violente qui saisit les personnages. Dans *Maria Chapdelaine*, le meurtre éventuel de François au beau milieu de la forêt enneigée a forcément dû être planifié. Qui

1. Pour les trois citations, AT, p. 277.
2. *Ibid.*, p. 282.
3. *Ibid.*, p. 282-283.
4. À consulter en annexe, p. 609.
5. Ce psychanalyste et professeur de littérature française a publié de nombreux ouvrages-enquêtes sur des personnages de littérature, comme *Qui a tué Roger Ackryod* (Éditions de Minuit, 1998), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds* (Éditions de Minuit, 2002) ou *L'Affaire du chien des Baskerville*, (Éditions de Minuit, 2008).

avait le plus à gagner de son trépas ? La fiction rejoint alors le mythe originel de Maria Chapdelaine : « l'histoire d'une trahison[1]».

Hémon s'est inspiré de son passage à Péribonka et de ses nombreuses rencontres pour écrire *Maria Chapdelaine* : il n'a pu manquer, à ce moment-là, d'entendre la sombre histoire d'Auguste Lemieux, dont le destin tragique fait encore l'objet d'ouvrages et d'articles au Québec[2]. En septembre 1907, trois hommes partent en forêt, au nord du Lac-Saint-Jean, pour une partie de chasse. Auguste Lemieux est embauché pour servir de guide à deux personnes, dont les noms de famille ne manquent pas de faire frémir les amateurs de théories farfelues : Gabriel Bernard et Joseph Grasset[3]. Le groupe ne reparaît pas de l'hiver. En mai 1908, d'autres chasseurs découvrent le corps d'Auguste Lemieux, affreusement mutilé à la hache – mais il est pourtant identifié sans doute possible. Une enquête est ouverte, et le corps de Gabriel Bernard refait surface à son tour un an plus tard, porteur des mêmes stigmates – là encore, les détails de l'identification sont inconnus. Seul Joseph Grasset a survécu à l'expédition, et il est immédiatement soupçonné de meurtre et de cannibalisme. Il se défend avec un alibi : il avait vraisemblablement déjà quitté Bernard et Lemieux au moment de leurs morts. L'enquête est restée dans cette impasse. L'affaire défraye la chronique. Après la parution de *Maria Chapdelaine*, peu de temps s'écoule avant que certains fassent le lien entre la disparition de François Paradis et celle d'Auguste Lemieux. Alain Hébert, ingénieur forestier du Lac-Saint-Jean, raconte l'histoire de manière romancée dans *François Paradis ou le rêve d'Antonio*. Il explique :

> L'histoire de Lemieux vint s'ajouter au répertoire des bons conteurs de ce coin de pays. Ainsi, à Péribonka, Samuel Bédard a dû la raconter, au coin du feu, à un jeune Français de bonne famille, du nom de Louis Hémon. Ce dernier nota l'histoire de ce coureur des bois, guide de deux Belges, qui avait disparu dramatiquement au fond des bois. […] Hémon quitta la région, pour y réapparaître à jamais, avec le personnage d'un vaillant et beau coureur des bois : François Paradis, l'amoureux de Maria Chapdelaine, qui se serait bêtement égaré dans les bois[4]…

Le nom de Lemieux est « aussi lourdement positif[5]» que celui de Paradis, et sa profession de guide le rattache au personnage d'Hémon. Le Wendigo, être surnaturel de la spiritualité des Premières Nations, est brièvement mentionné dans *Maria Chapdelaine*. Ce monstre, souvent représenté comme mi-cerf mi-homme, est associé à la pratique de l'anthropophagie et à la possession des corps. Dans *Le Roman d'un roman*, essai sur les sources de *Maria Chapdelaine,*

1. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis, op. cit.,* p. 124.
2. Plus récemment, on peut lire par exemple Christian Tremblay, « Qui a mangé Auguste Lemieux ? », *L'Étoile du Lac*, 19 mars 2019, https://www.letoiledulac.com/histoire/qui-a-mange-auguste-lemieux/.
3. Joseph Grasset était un trappeur français, employé de la compagnie de la Baie d'Hudson qui vendait des fourrures. Gabriel Bernard était belge, mais c'est à peu près tout ce que l'on sait de lui (voir Christian Tremblay, « Qui a mangé Auguste Lemieux ? », art. cit.).
4. Alain Hébert, *François Paradis ou le rêve d'Antonio*, Montréal, Sans âge, 1998, p. 162.
5. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis, op. cit.,* p. 126.

Damase Potvin rapporte que Samuel Bédard a raconté à Hémon la sordide histoire de Lemieux, et il estime qu'ainsi « est né, sinon tout le roman de *Maria Chapdelaine*, du moins son épisode le plus important[1]». Pourtant, Potvin ne s'engouffre pas dans l'hypothèse du meurtre de François Paradis et se contente de rapporter de nombreux témoignages qui se croisent et se contredisent : ainsi se forment les mythes.

Qui donc avait le plus à gagner de la mort de François ? Ses rivaux dans le combat pour le cœur de Maria, Lorenzo et Eutrope, sont les premiers désignés. Lorenzo surtout, car sa posture d'étranger, plutôt désagréable, presque ennemi de la communauté, l'accuse. Une adaptation cinématographique de *Maria Chapdelaine* développe cette idée : celle de Marc Allégret. Lorenzo y est dépeint comme un gangster braqueur de banque. Il apporte une arme à Péribonka, un revolver, qui fait surgir la possibilité du meurtre. Il a une raison supplémentaire d'en vouloir à François : celui-ci le ridiculise au début du film, alors que Lorenzo et son père sont en péril sur la glace du lac, impuissants. François les tire nonchalamment de ce mauvais pas, en sautant et glissant sur la glace avec agilité. Maria l'admire, ce que Lorenzo remarque avec hostilité. Mais Allégret retourne la situation dans son film en réhabilitant Lorenzo et en accusant François d'être volage. Il réutilise un *topos* du western : Lorenzo est le cow-boy américanisé sauvant Maria de François qui, lui, incarne une forme de sauvagerie. Ce sauvetage est une possibilité de rédemption pour Lorenzo : il expie sa vie dissolue. De suspect numéro un, il devient l'innocent, le héros.

En rachetant Lorenzo, Allégret permet l'émergence d'un suspect moins évident. François, en faisant la prémonition de sa propre mort « par la neige », évoque un « homme en noir ». On l'aperçoit, sur un attelage tiré par un cheval, alors que François s'égare puis tombe dans un ravin d'où il ne peut sortir seul. La silhouette mystérieuse se penche sur lui, moitié assassin de polar, moitié apparition surnaturelle. Au lieu de sauver François, la silhouette rebrousse tranquillement chemin. Dans ses notes sur le scénario, Allégret expose ainsi cette scène : Robert (nom d'Eutrope dans cette adaptation) est en fait parti chercher le rebouteux qui essayera de guérir la mère Chapdelaine, et c'est là que, fortuitement, il se trouve à quelques mètres de François dans la tempête. Allégret écrit :

> À ce moment, François aperçoit le traîneau de Robert. (Robert ne le voit pas.) François a peur – c'est la mort qui vient le chercher. François espère qu'elle ne le trouvera pas. Robert se rend compte qu'il ne peut aller plus loin – et fait demi-tour. François voit Robert s'éloigner. Il retrouve son calme et la paix[2].

Chez les Chapdelaine, on veille Laura malade quand on entend la clochette d'un attelage : c'est Robert-Eutrope qui arrive leur tenir compagnie. Le lien est évident : c'est lui qui a laissé

1. Damase Potvin, *Le Roman d'un roman. Louis Hémon à Péribonka*, Québec, Éditions du Quartier latin, 1950, p. 66.
2. Notes concernant le scénario : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (4), p. 15 du feuillet bleu intitulé « Modifications ».

mourir François dans le ravin. Quand Maria et Robert-Eutrope rencontrent le trappeur qui a retrouvé le corps de François quelques jours plus tard, la première reste plutôt insensible, mais le second est décontenancé et pressé de fuir la scène. Allégret ne semble pas avoir prévu de ménager l'hypothèse du meurtre dans le scénario que nous avons pu consulter à la Bibliothèque nationale de France. Néanmoins, une phrase de ce passage révèle toutes les possibilités qu'il renferme : Robert-Eutrope est « désespéré par cette mort qu'il a provoquée lui-même[1]». Allégret ne fait néanmoins pas allusion à un meurtre potentiel, mais à la lettre que Robert-Eutrope a envoyée à François, le pressant de venir voir Maria. Dans un scénario plus tardif, la phrase est modifiée : il est « désespéré par cette mort qu'il croit avoir provoquée lui-même[2]». Le doute semble levé. Mais dans un autre document, Allégret dit que François revient pour « être tué pour [Maria][3]» : il est étonnant de voir comment l'idée du meurtre, et non de l'accident, plane sur le scénario d'Allégret sans y être explicite. Le roman d'Hémon permet lui aussi cette hypothèse dans la discrète allusion du narrateur, au moment du récit d'Eutrope : chacun « l'écoutait comme on écoute quelqu'un qui conte une histoire, quand le dénouement approche, visible, mais inconnu, pareil à un homme qui vient en se cachant la figure[4]».

Ce nouveau suspect est plus sournois parce qu'il fait partie de la communauté. Vivant seul, Eutrope est libre de ses mouvements et peut agir sans rendre de compte. Il aime Maria depuis longtemps, et si le roman ne fait ressortir que son dépit d'être le moins attirant des prétendants, peut-être ce dépit l'a-t-il mené à la frustration, à la colère, à la violence. Pourtant, dans le roman, la mort de François seule ne permet pas à Eutrope de s'assurer le cœur de Maria, puisqu'elle est ensuite tentée par Lorenzo. L'autre mort du roman survient alors, et Eutrope y joue un rôle non des moindres : le décès de Laura Chapdelaine. Le personnage du brave paysan devient un double meurtrier.

Avant les interventions du médecin, du curé et du remmancheur Tit'Sèbe, Eutrope propose son aide contre la maladie mystérieuse qui ronge Laura. « Eutrope a un remède[5]», annonce triomphalement Tit'Bé, le jeune frère de la famille. Il amène des pilules vieilles de quelques années, que son frère avait prises avec succès lorsqu'il a eu « mal aux rognons[6]». Seule Maria émet un doute : « Ça ne peut pas la rendre pire ? interrogea Maria avec un reste de crainte. Ça n'est pas du

1. Scénario dactylographié avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (3), p. 10.
2. Découpage « dialogue nouveau de Vadim », Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (6), pas de numérotation des pages.
3. Notes concernant le scénario : dactylographie avec annotations manuscrites. Bibliothèque nationale de France, collection Marc Allégret, 4°-COL-7/18 (4), pas de numérotation des pages.
4. MC, p. 111.
5. MC, p. 159.
6. *Ibid.*

poison ni une affaire de même[1]? » Laura elle-même refuse d'abord de prendre le médicament. Eutrope défend son idée avec une assurance inhabituelle pour ce personnage timide (qui rappelle d'ailleurs la même assurance dont il fait preuve lors de son récit de la mort de François) : « ces pilules-là, c'est extra », « Oh ! c'est un bon remède, madame Chapdelaine, certain ! », « ça va vous guérir, madame Chapdelaine, sûr comme il y a un bon Dieu. C'est un remède de première classe ; mon frère l'a fait venir des États exprès[2]. » Les pilules elles-mêmes, subitement personnifiées, tentent de convaincre Laura : « Elle regarda pourtant avec intérêt les pilules grises qui roulaient sans cesse dans la boîte en fer blanc comme si elles eussent été animées d'une vie surnaturelle[3]. » Vaincue par ces arguments qui sonnent comme des slogans publicitaires et par l'autorité des États-Unis, Laura vide la boîte en moins de vingt-quatre heures. Pourtant, lorsque son état continue de s'aggraver, c'est le médecin qu'on blâmera, et tout le monde semble avoir oublié le remède du brave Eutrope. Mais la narration laisse planer l'ombre d'un doute : « Les plaintes continuaient et vers le soir, elles se muèrent en une sorte de soupir profond, répété sans cesse, qui semblait protester contre un fardeau, ou bien contre l'envahissement lent d'un poison meurtrier[4]. »

Un argument s'oppose néanmoins à cette théorie : comment Eutrope aurait-il pu savoir avec assurance que Maria resterait bien au pays après la mort de sa mère ? Cette question déclenche l'ultime hypothèse de l'essai de David Bélanger et de Thomas Carrier-Lafleur. Le rêve de Laura Chapdelaine était que Maria vive près d'une paroisse : « Sait-on seulement jusqu'où elle consentait à se rendre pour se voir exaucée[5]? » Dans le roman, on comprend qu'Eutrope est le prétendant qu'elle favorise pour sa fille. Les adaptations cinématographiques rendent sa préférence encore plus claire. Laura dénigre les deux autres, dénonçant les penchants alcooliques de François et ironisant sur les manières de Lorenzo. Fait-elle partie du complot qui voulut faire disparaître François ? A-t-elle changé d'avis au dernier moment, ayant vu que Maria et François s'aimaient vraiment ? Chez Gilles Carle, elle aperçoit les amoureux dans la bleuetière et donne une forme de bénédiction finale à sa fille : pour Eutrope, « il fallait tuer Laura, complice devenue récalcitrante[6]».

Ces hypothèses et cette enquête peuvent paraître déplacées : on ouvre pour la dissection le tombeau de François et de Laura Chapdelaine, personnages sanctifiés par le mythe originel de Maria Chapdelaine, sacrifiés pour la résignation finale. La reconnaissance de la qualité de l'essai de David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur par la Fondation Lionel-Groulx[7] est un signe tangible de

1. MC, p. 161.
2. Pour les trois citations, MC, p. 160-161.
3. *Ibid.*
4. MC, p. 172.
5. BCL, p. 183.
6. *Ibid*., p. 189.
7. Leur essai a remporté le prix Jean-Éthier-Blais, décerné au meilleur essai, en 2019. Voir le site de la Fondation : https://fondationlionelgroulx.org/actualites/20/11/05/laureats-2020-david-belanger-et-thomas-carrier-lafleur.

l'évolution du mythe. Comme l'expriment les auteurs, « enquêter consistait à s'emparer de la liberté interprétative que Maria se faisait subtiliser tout au long de son récit[1]». David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur font mentir l'affirmation trop péremptoire qui conclut *Le Mythe de Maria Chapdelaine*, dénonçant une « société-musée qui vit de ses souvenirs et qui refuse, sans doute involontairement, de se créer une nouvelle histoire[2]». Les nouvelles histoires sont bien là, fourmillantes et entremêlées, déroulant d'un roman « plein de non-dits aussi meurtriers que les plus violents poisons[3]».

La variété et le nombre de ces écrits, poèmes, récits, essais, témoignent de la persistance de la célébrité d'Hémon, mais aussi du rayonnement qu'il a toujours sur la littérature québécoise. Après s'être débattus contre cette influence, jugée néfaste puisqu'à la fois française et conservatrice, les écrivains du Québec ont redécouvert Hémon et lui ont rendu une place de premier plan au sein des écrivains de la francophonie. Le mythe de Maria Chapdelaine subsiste principalement dans l'idéalisation de l'héroïne et la glorification du terroir, qui s'allie aujourd'hui à la nostalgie d'un monde disparu, considéré comme plus simple et plus authentique que la société moderne.

Le mythe n'est jamais loin de Louis Hémon lui-même. En s'éloignant volontairement de ses contemporains, il a mis un pied dans l'imaginaire. La tentation de combler les lacunes de son existence est forte, ainsi que celle d'humaniser un écrivain trop distant, qui nous échappe. La réelle harmonie entre l'auteur et ses productions littéraires déclenche une frénésie d'identifications. Jacques Ferron voit Hémon dans ce « héros de son âge, venu d'on ne sait où, qui ne semble pas avoir de famille, en tout cas qui ne se retourne jamais en arrière[4]». Mike O'Brady, Amédée Ripois et François Paradis sont pour lui des avatars de l'écrivain. Gilbert Lévesque souscrit à cette idée et ajoute qu'Hémon « possède des affinités avec son personnage Pat, dans *Battling Malone*, qui était toujours prêt à parier son dernier shilling sur sa propre chance[5]». Il cite des passages de *Monsieur Ripois* comme s'il s'agissait de la correspondance de l'écrivain, qui exprimerait enfin ses pensées secrètes.

Mathieu-Robert Sauvé et Bernard Courteau écrivent, non des biographies, mais des récits biographiques pour une bonne raison. À la place de travaux soumis à la rigueur de la recherche scientifique, de l'archive, des faits, le récit biographique permet de combler des lacunes qui semblent douloureuses pour ceux qui s'intéressent à Hémon. C'est finalement la même démarche qui pousse David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur à quitter le domaine de l'analyse littéraire

1. *Ibid.*, p. 192.
2. DHV, p. 218.
3. BCL, p. 213.
4. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. xix
5. Gilbert Lévesque, « Louis Hémon, aventurier ou philosophe ? », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, p. 29.

pour entrer petit à petit dans la fiction. Ils admettent que les indices étant trop ténus, l'enquête ne peut pas aller jusqu'au bout. Ils comprennent que, pour rejoindre Louis Hémon, il n'y a pas de meilleur moyen que la littérature.

Des suites romanesques controversées

« C'est bien là, me semble-t-il, que se mesure la force d'une œuvre. Qu'elle nous fasse croire que nous en sommes le héros et nous n'aurons qu'une envie : la prolonger[1]. » Ces mots de Bernard Clavel, écrits en 1990, sont prémonitoires : deux suites romanesques de *Maria Chapdelaine* paraîtront coup sur coup dans cette décennie, rejoignant *Alma-Rose* écrite en 1925 et *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine* en 1988.

La simple existence de ces suites romanesques pose problème au public lettré, qui ne les goûte guère : « Négligeons les "suites", fantaisies "en marge de", adaptations théâtrales, qui témoignent plus du succès que de l'influence[2]. » Ces suites sont considérées au pire comme des trahisons, au mieux comme une manière de broder autour d'un texte connu pour profiter de sa popularité. Elles ne sont guère étudiées dans le domaine universitaire. Les suites du roman d'Hémon ont toutefois donné lieu au mémoire de maîtrise d'Annie Bourgoin, soutenu à l'Université de Sherbrooke en 2006[3]. Dans le cas de *Maria Chapdelaine*, roman devenu mythique, l'acte de réécriture peut s'analyser d'un point de vue non seulement littéraire mais aussi sociologique. En effet, les quatre réécritures réactualisent le mythe à leur façon et permettent de l'étudier sous un jour nouveau. L'analyse de leur réception montre que plus la suite s'écarte du mythe et le remet en question, moins elle est bien reçue ; plus la suite est consensuelle et ménage les différents aspects du mythe, plus elle est considérée comme inoffensive et bien accueillie.

Maria Chapdelaine a déjà connu une suite dès 1925, dont nous avons parlé en première partie : le feuilleton *Alma-Rose* de Claude Sicard, publié à Montréal dans *La Presse*. Les réactions avaient alors été très partagées entre la France, où l'initiative n'était pas appréciée, et le Canada, où l'on était heureux de cette survivance. Claude Sicard avait repris le récit où Hémon l'avait arrêté et l'avait poursuivi sur une vingtaine d'épisodes. Il soutient fortement la première version du mythe en son texte est empreint d'une idéologie conservatrice et catholique. Le pays de Québec est représenté

1. Bernard Clavel, postface de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, BQ, coll. Bibliothèque québécoise, 1990, p. 203.
2. Jean Marmier, « *Maria Chapdelaine* et l'avenir », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 102.
3. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de* Maria Chapdelaine, mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Rajotte, Université de Sherbrooke, 2006.

comme un lieu idéal et le travail de la terre comme une mission sacrée à laquelle il ne faut pas déroger, même pour aller faire la guerre en Europe. Ce feuilleton est publié en volume en 1982. Le mythe est alors dans sa phase de la déconstruction. Il a perdu de son pouvoir et devient un objet ridicule et suranné aux yeux de la critique, cette fois unanimement négative.

Cette réédition de la première suite de la *Maria Chapdelaine* a-t-elle réveillé des velléités commerciales chez des éditeurs, ou bien des envies littéraires chez les auteurs ? Toujours est-il que quatre écrivains se saisissent à nouveau du roman d'Hémon à partir de la fin des années 1980 : Henri Chapdelaine avec *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine* en 1988[1], Gabrielle Gourdeau avec *Maria Chapdelaine ou le paradis retrouvé* en 1992[2], Philippe Porée-Kurrer avec *La Promise du lac* et sa suite *Maria* en 1992 puis 1999[3], et enfin Rosette Laberge avec *Maria Chapdelaine : après la résignation* en 2011[4]. Ces œuvres témoignent que le roman et son héroïne sont toujours présents à l'esprit des écrivains. Ces derniers ont la volonté de réécrire sans cesse cette histoire pour en accentuer les traits ou modifier ce qu'ils considèrent comme des injustices. Loin d'être une trahison, c'est un prolongement qui montre la densité et la fertilité du texte originel.

Le roman d'Henri Chapdelaine est un texte auto-édité qui n'a pas eu grand retentissement – Annie Bourgoin, dans son mémoire sur les suites de *Maria Chapdelaine*, ne le mentionne pas. Nous ne l'intégrerons donc pas dans notre analyse comparée. L'auteur, prêtre canadien francophone d'Ontario, porte le même nom que les protagonistes du roman, ce qui ajoute certainement à la ferveur dont il entoure les personnages d'Hémon. Outre ce roman, il a publié quelques courts essais où il s'intéresse plus particulièrement à la généalogie des authentiques Chapdelaine venus de France. Dans son pamphlet *Le Cousin chinois de Maria Chapdelaine*, tiré à cinquante exemplaires, l'auteur retrace l'histoire d'Auguste Chapdelaine, prêtre missionnaire parti de Normandie vers la Chine en 1852 et martyr en 1856. Il imagine que Louis Hémon aurait croisé le nom « Chapdelaine » dans le pays briochin à l'été 1900 et l'aurait réutilisé douze ans plus tard au Québec. Henri Chapdelaine a aussi une vision particulière de la foi de l'écrivain :

> Son roman célèbre est une ode à la nature, mais il ne manque jamais de chanter la gloire du Créateur de cette nature. C'est un trait breton. Le grand savant Pasteur avouait bien qu'il aurait changé volontiers toute sa renommée dans les sciences pour la simple Foi d'une femme bretonne. Louis Hémon n'en fit pas moins. Il chante la grandeur, le pouvoir d'un prêtre sur la nature. Il imite le Curé d'Ars ; il est plus éveillé, plus soucieux et respectueux du caractère sacerdotal que ne le sont trop de prêtres d'aujourd'hui. Hémon chante la Foi et […] s'est montré digne de l'héritage de Saint Louis[5].

1. Henri Chapdelaine, *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine*, Manchester (New Hampshire, USA), auto-édité, 1988.
2. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le paradis retrouvé*, Montréal, Quinze, VLB, 1992.
3. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac,* Montréal, JCL, 1992 ; *Maria*, Montréal, JCL, 1999.
4. Rosette Laberge, *Maria Chapdelaine : après la résignation,* Montréal, Les Éditeurs réunis, 2011.
5. Henri Chapdelaine, *Le Cousin chinois de Maria Chapdelaine*, auto-édité, 1972, p. 5.

Cette interprétation passe à côté de la dimension ironique de *Maria Chapdelaine.* Dans son roman, Henri Chapdelaine reprend l'histoire après la décision de Maria. Le ton est d'emblée très religieux : « Que les âmes des fidèles défunts, que les âmes des garçons téméraires reposent en paix par la miséricorde de Dieu » ; « Ici, Dieu lui avait donné la vie ; ici, Il la lui prendrait en son temps[1]». L'auteur n'est toutefois pas tendre avec le personnage du curé de Saint-Henri, qui « ne comprend rien du cœur humain, du besoin d'amour[2]». Il donne néanmoins la preuve du pouvoir surnaturel de ce prêtre : lassé par le manque d'assiduité et de charité de ses fidèles, il fait un sermon d'adieu, prédit que tous seront bientôt punis et quitte la communauté. Le lendemain, un incendie ravage le village.

L'auteur se met en scène à travers le personnage de l'abbé Chapdelaine, cousin de Samuel qui vient s'installer sur la concession. Son roman est en fait une autofiction, où il mêle sa propre vie à celle des personnages d'Hémon. Sa présence fait écho au regret que Samuel exprime au début du roman d'Hémon : « Peut-être que de ne pas pouvoir faire notre religion tous les dimanches, ça nous empêche d'être aussi chanceux que les autres[3]. » Si la famille ne peut se rapprocher régulièrement de la paroisse, le clergé vient à eux en la personne de l'abbé Chapdelaine. Il leur offre des chapelets, transforme la cuisine en église pour une messe improvisée. Il leur apporte aussi une forme de modernité, notamment sur le rapport aux États-Unis et à l'émigration. Samuel y est, au départ, farouchement opposé :

> Oh, j'admets ben que les Canadiens ont foulé en masse le sol des États, mais les bons sont revenus. La canaille elle est restée là avec ses nouveaux noms anglais. Tiens, justement, Tit'Pit Lacadie est revenu dernièrement avec les siens. Y avait attrapé la consomption. Y travaillait dans un moulin sans jamais voir le soleil, sans jamais fouler de l'herbe verte sous ses pieds, excepté en fin de semaine, s'il quittait la ville. Fallait vivre dans des logis étroits et mal chauffés, et écouter le voisin battre sa femme et lancer des jurons. C'était rendu que les enfants parlaient comme des démons en enfers ! Puis la nuit… il y avait les coquerelles sous la tapisserie, les rats et souris qui rongeaient la charpente, en plus des punaises qui les suçaient à mort dans leurs lits[4]!

Samuel fait bientôt connaissance d'Angéline, une veuve revenue des États-Unis, avec laquelle il fait le projet de se remarier. L'abbé Chapdelaine en profite pour lui vanter le modèle capitaliste et consumériste :

> Aux États, Samuel, vous avez des possibilités énormes. Par exemple, vous aimeriez être cordonnier ? Bien, il y a non seulement des cordonniers qui travaillent à leur compte mais aussi d'immenses cordonneries où se fabriquent des centaines de paires de souliers par jour, où travaillent des centaines d'hommes et de

1. Henri Chapdelaine, *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 1 pour les deux citations.
2. *Ibid*.
3. MC, p. 13.
4. Henri Chapdelaine, *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 24.

> femmes. Chacun travaille pour un salaire et chacun est libre de faire des épargnes, s'acheter une maison, une ferme, une voiture[1].

Un nouveau personnage, le curé Martel, est un faire-valoir rétrograde qui permet à l'abbé Chapdelaine de faire la promotion du rêve américain : « Aux États, il y a donc promesse économique par l'esprit d'entreprise et d'initiative[2]. » Lors d'une veillée, Anne-Marie, la fille d'Angéline, tombe amoureuse d'Eutrope, et réciproquement. Eutrope avoue à Maria qu'il souhaite épouser Anne-Marie. Malgré la surprise, les Chapdelaine acceptent sans mal. L'abbé Chapdelaine quitte la famille pour régler des affaires dans son ancienne paroisse.

Maria est de nouveau libre et non engagée. Elle profite de ce temps libre pour poursuivre son apprentissage de la lecture et de l'écriture – trait commun à toutes les suites du roman. Après les mariages de Samuel, d'Esdras et d'Eutrope, un nouveau venu vient perturber un quotidien paisible. Il se présente comme Jack Delaney, américain travaillant pour une compagnie souhaitant acheter des terres. Il propose à Samuel un prix dérisoire qui le met fort en colère, avant de révéler en riant sa véritable identité : il est Arthur Chapdelaine, neveu de Samuel. Il est accompagné d'Ismaël Jacobson, un Juif américain qui provoque aussitôt l'animosité de Samuel, d'autant qu'il semble faire les yeux doux à Maria. Quand il propose à cette dernière de venir le voir à Montréal, elle lui répond :

> Je vous remercie en toute candeur, monsieur Jacobson, de vos propos alléchants. Mais vous perdrez votre temps car je suis déjà vouée à une vie toute autre. D'ailleurs, je crois fermement, et c'est l'enseignement de notre sainte religion, qu'il n'est pas permis pour un enfant de la famille de quitter père et mère autre que pour la cause indiquée par Dieu, qui est le mariage ou l'appel à la vie religieuse. Si j'épouse, eh ben oui, je suivrai mari, mais je ne suivrai pas n'importe qui n'importe où, fut-ce pour voir du pays, fut-ce pour voir Montréal[3].

Cette tirade, par sa longueur, ne semble guère appropriée à la Maria du roman. Par contre, elle s'inscrit tout à fait dans le dogme des voix finales, dont elle est presque une reformulation. Pourtant, Maria va bien voir du pays : elle part avec Samuel et Angéline passer l'hiver aux États-Unis. Le curé Martel tente de les retenir, car il craint que ce séjour ne s'éternise. Sur le quai de gare où de nombreuses familles attendent le train qui les emmènera vers une autre vie, il songe amèrement : « Son peuple serait éternellement une fosse ouverte, sans corps et sans âmes, avec seules des mémoires de familles pour pierres tombales[4]. »

Arrivée à Sorel après une journée de voyage, la famille Chapdelaine va rendre visite à Henri Chapdelaine. Ils apprennent avec tristesse qu'il est mort d'une pneumonie au début de l'été. Maria récupère la dernière lettre que l'abbé lui avait écrite sans pouvoir l'envoyer. Ils reprennent

1. *Ibid.*, p. 46-47.
2. *Ibid.*, p. 61.
3. *Ibid.*, p. 77.
4. *Ibid.*, p. 89.

immédiatement le train pour les États-Unis et arrivent à Manchester, grande ville du New Hampshire, où vit l'auteur du livre. Maria découvre les immenses manufactures, et assiste à la sortie de l'usine. La jeune fille est sous le charme de la ville, de sa modernité, de son activité intense. Le roman se clôt sur ces paroles :

> Resterait-elle, ou retournerait-elle au Québec, rassasiée de l'aventure américaine ?
>
> C'est alors qu'elle entendit les paroles de l'abbé Henri Chapdelaine, là-bas dans la cuisine de la maison qu'elle aimait tant. « Tu sais, Maria, nous, Français, sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés, Canadiens français. Dans un siècle d'ici, y aura-t-il encore un Américain qui pourra dire : Nous, Canadiens français, sommes venus il y a cent ans, et nous sommes restés, Franco-Américains ? »
>
> Jetant un autre coup d'œil vers les [monts] Uncanoonuc, dessinés en profil maintenant que le soleil était descendu derrière eux, et plus clairement définis comme les seins petits et fermes d'une vierge, elle sentit un frisson lui montant sur les bras jusqu'aux épaules lorsqu'une voix intérieure, la sienne cette fois, lui dit :
>
> « MOI, MARIA CHAPDELAINE : FRANCO-AMÉRICAINE[1] ! »

Henri Chapdelaine réutilise la phrase issue de la fin du roman d'Hémon, « nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés » dans ce qui est finalement un plaidoyer pour une émigration raisonnable : partir, oui, mais partir pour rester francophone et catholique. Il refuse le dogme du mythe de *Maria Chapdelaine*, qu'il accuse d'être réfractaire à la modernité et d'être intolérant. C'est néanmoins par un autre dogme qu'il le remplace : celui du progrès à tout prix, celui qui ridiculise la vie rurale en faisant de ses défenseurs de piètres curés de campagne ou des paysans attardés et brutaux. L'abbé Henri Chapdelaine, l'auteur et non le personnage, utilise la fiction pour idéaliser sa propre émigration, en intitulant le chapitre du départ « Vers le bonheur ». Maria est encore célibataire à la fin du roman, mais il est clair que l'auteur a lui-même pris le parti de Lorenzo Surprenant.

Gabrielle Gourdeau ne découvre ni Hémon ni *Maria Chapdelaine* quand elle entreprend l'écriture de sa suite au début des années 1990. Cette enseignante de littérature et de langue française a en effet écrit sa thèse de doctorat sur les écarts entre le portrait littéraire de Maria et ses nombreuses représentations iconographiques[2]. Son roman *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé* obtient le prix Robert-Cliche[3] en 1992. Gabrielle Gourdeau résume ainsi son projet pour l'héroïne d'Hémon :

> Synecdoque nationale au début du siècle, la fameuse Jeannoise ne le demeure pas moins aux abords de l'an 2000. Et quiconque songeait à perpétuer son personnage jusqu'en cette fin de siècle se devait de tenir compte des soixante-dix années qui séparent la paysanne ignare, timide et bêtement croyante de cette

1. *Ibid*., p. 98.
2. Gabrielle Gourdeau, *Du portrait littéraire au portrait iconographique : le cas Maria Chapdelaine. Pour une formulation du concept de signe iconique « illustration »*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1990.
3. Créé en 1979, ce prix consacre un·e auteur·e québécois·e pour son premier roman. La récompense est financière mais aussi éditoriale : le livre sacré est publié par la maison VLB.

> citadine instruite, délurée et passionnément engagée dans la reconquête de son pays de Québec[1].

Plus qu'une modernisation du mythe de *Maria Chapdelaine*, c'est une déconstruction que Gabrielle Gourdeau entreprend dans son roman. Religion, politique, sexualité, culture, famille : toutes les valeurs exaltées par les conservateurs, premiers créateurs du mythe, sont renversées. Dès la réception du prix Robert-Cliche, la publication du roman est menacée : Jacques Lanctôt, éditeur, craint qu'elle ne soit « préjudiciable au bon nom du prix Robert-Cliche ainsi qu'à celui de Quinze Éditeur[2]». Mais grâce au soutien du jury du concours, le roman, très attendu, est publié sans modifications. La critique se sent en grande partie « offensée » par le roman, selon le mot d'Annie Bourgoin[3]: elle le condamne à cause de sa langue, le joual, parler populaire du Québec, de sa posture nationaliste et de ses excès. On lui reproche de manquer de tout ce qui faisait le mythe de *Maria Chapdelaine* : retenue, simplicité et pudeur. Réginald Martel, ardent détracteur du roman, réactive la dimension sacrée de l'héroïne :

> La difficulté vient de ce que la Maria Chapdelaine de Louis Hémon, contrairement à des personnages romanesques qui seraient tirés plus directement de la réalité historique, a acquis, grâce à la piété populaire, une sorte d'immortalité. Un tel statut, qui ne diffère guère de celui de Dieu, autre personnage imaginaire éminent, commande un certain respect, celui au moins qu'on doit aux croyants[4].

Aurélien Boivin va dans le même sens, en estimant que l'autrice « aurait certes pu choisir de nous éclairer sur le mythe du célèbre personnage plutôt que de l'avilir[5]». Ces critiques n'admettent pas l'évolution du mythe, qu'on ne pourrait discuter qu'en le « respectant ». Pourtant, la relecture féministe de Gabrielle Gourdeau donne une nouvelle vie au mythe de *Maria Chapdelaine.*

Le roman entrelace trois fils narratifs distincts : le récit de la vie de Maria dans les années 1970, alors qu'elle a quatre-vingts ans et habite un petit appartement du Vieux-Québec, entourée de ses livres et de ses amis ; le récit de la vie de Maria à partir de son mariage avec Eutrope en 1910 jusqu'à la mort d'Alma-Rose en 1931 ; les lettres que Maria écrit à François Paradis dans son journal intime, depuis le jour où elle apprend à écrire en 1910 jusqu'à son décès en 1980. C'est ainsi que tous les événements de la vie d'une femme sont relatés selon différents points de vue. Les malheurs s'accumulent pour Maria dans le récit de ses plus jeunes années : un mariage sans amour, des fausses couches, puis le décès de son mari, de son père et de ses frères, de rudes emplois à Montréal, dans des manufactures ou chez de riches Anglais où elle est employée de maison, enfin la mort de sa petite sœur. Pourtant, l'image plus tardive de sa vieillesse montre une femme pleine d'entrain et de joie. La source de son bonheur, ce sont ses amis et notamment la jeune Zazie, qu'elle

1. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.*, quatrième de couverture.
2. Gabrielle Gourdeau, « Comment tuer une relève littéraire », *Le Devoir*, Montréal, 25 juillet 1992, p. B14.
3. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de* Maria Chapdelaine, *op. cit.*, p. 82.
4. Réginald Martel, « Une *Maria Chapdelaine* trafiquée », *La Presse*, Montréal, 10 mai 1992, p. C-5.
5. Aurélien Boivin, « *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé* », *Québec français*, Québec, automne 1992, p. 27.

prend sous son aile, son engagement politique en faveur de l'indépendance du Québec, et surtout ce journal intime adressé à François, à qui elle a juré fidélité depuis la mort d'Eutrope. Le roman est aussi une fresque politique du Québec des années de la Révolution tranquille, entre la fin des années Duplessis, la victoire du Parti québécois et la défaite au référendum sur l'indépendance de 1980. Maria n'en verra pas le résultat : elle meurt lors de l'annonce du résultat. Zazie conclut : « Maudit que chus contente, Maria Chapdelaine : y t'ont pas eue vivante[1]... »

Une autre suite de *Maria Chapdelaine* a été écrite en deux tomes par Philippe Porée-Kurrer. En 1970, ce romancier d'origine française traverse l'Atlantique sur le paquebot à bord duquel il était serveur. Il part de Normandie, où il est né en 1954, pour arriver à Boston, puis il se rend au Texas et enfin au Canada, où il vit à Montréal puis à Dolbeau. Il perd brutalement son moyen de subsistance avec l'incendie de sa ferme : cet accident le décide à envoyer ses manuscrits à un éditeur, en partie pour les protéger en cas de nouvelle avanie. Son premier roman *Le Retour de l'Orchidée*, publié en 1990 au Québec, rencontre un accueil critique plutôt favorable bien qu'assez confidentiel. C'est son éditeur Jean-Claude Larouche qui lui commande ce projet de suite à *Maria Chapdelaine* : « J'ai accepté, même si, au-delà d'une suite, mon idée était surtout de reprendre où Hémon avait conclu pour donner ma propre vision du Lac-Saint-Jean. Pour moi, Maria en est en quelque sorte l'incarnation, au même titre que Scarlett est l'incarnation du Vieux Sud[2]. » Scarlett O'Hara, héroïne d'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell, a en effet connu un destin semblable à celui de Maria Chapdelaine : personnage d'un *best-seller* international, incarnée au cinéma par la star Vivian Leigh, elle est devenue la personnification d'un espace géographique et historique. Il faut néanmoins relever la contradiction dans les propos de l'auteur : il souhaite donner sa « propre vision du Lac-Saint-Jean », tout en estimant que Maria en est « l'incarnation ». Comment alors réussir à se détacher du mythe ?

La Promise du lac est publiée en 1992 et rencontre un fort succès commercial au Québec et encore plus en France, où le roman est publié chez Pygmalion. La critique est souvent positive : « *La Promise du Lac* est un excellent roman, écrit dans une langue populaire et savoureuse, une suite fort plausible à *Maria Chapdelaine*. En outre, avec un remarquable souci du détail, par des scènes concrètes et vivantes, l'auteur nous fait bien comprendre la situation socio-politique de l'époque, notamment la lutte de pouvoir entre l'église et les compagnies de pulpe qui s'installaient dans la région. Ce monde qui vit et meurt sous ses yeux s'impose au lecteur avec une force remarquable[3]. » Porée-Kurrer s'inspire en effet de scènes vécues ou d'anecdotes entendues pour

1. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.*, p. 196.
2. Philippe Porée-Kurrer, cité dans Nicole Beaulieu, « Philippe Porée-Kurrer sur les traces de Louis Hémon », *Châtelaine*, novembre 1992, p. 46-48.
3. Denise Pelletier, « Une suite fort plausible à "Maria Chapdelaine" », *Le Progrès-Dimanche*, 27 décembre 1992, C6. Les compagnies de « pulpe » sont les compagnies fabricantes de papier, installées dans les forêts canadiennes et actrices

nourrir le roman. Il ne craint pas de se voir reprocher, comme Hémon, de décourager les colons se s'installer à Québec, et montre parfois les aspects les plus violents de la vie des défricheurs, entre alcoolisme, agressions sexuelles et brutalités diverses. Les principaux détracteurs du roman de Gabrielle Gourdeau, notamment Réginald Martel et Aurélien Boivin, soutiennent son roman. Aurélien Boivin signe la préface du second tome de cette réécriture, *Maria* (1999). Dans sa critique pour *La Presse*, Réginald Martel se moque du style populaire de l'auteur sans lui en tenir rigueur :

> Il y a peut-être un autre sens à l'expression « roman populaire ». Il s'agirait d'un roman écrit par quelqu'un qui, sans maîtriser cet art, peut être capable de raconter des histoires qui ont une certaine cohérence. Il y a cela de bien dans la littérature : on y entre sans passeport. Et sans qu'il ait de passeport, M. Porée-Kurrer peut entraîner avec lui ceux et celles qui aiment se perdre, ou se trouver, dans une longue histoire. […] Un passage est-il écrit de façon tellement confuse qu'on n'y comprend rien ? Qu'à cela ne tienne : Maria est là, vivante, palpitante, elle va parler tantôt et le lecteur retournera bien vite ravi, dans la vérité sécurisante de la fiction[1].

Un roman « mal écrit » vaudrait donc mieux qu'un roman qui désacralise trop la précieuse Maria Chapdelaine.

Dans *La Promise du lac,* Laura Chapdelaine vient de mourir et Maria de décider d'épouser Eutrope. Ce projet va être repoussé car on demande à Maria d'apporter son aide à un hospice tenu par des religieuses à Chicoutimi. Là-bas, elle rencontre Blanche-Aimée, une patiente gée mais rayonnante, avec laquelle elle se lie instantanément. Comme Samuel va se remarier, Maria ne se sent plus obligée de rester près de lui sur la terre d'Eutrope, et elle annule ses fiançailles. Eutrope ne peut pas y remédier : son frère, Égide, est revenu pour l'aider à la ferme mais il est accompagnée d'une « sauvagesse », une Autochtone qui porte son enfant. Leurs relations s'enveniment jusqu'au drame : Eutrope tue son frère, blesse sa belle-sœur et, en retournant l'arme contre lui, se condamne à une fin de vie paralysée. Ce pan de l'intrigue est en contradiction avec la psychologie du personnage d'Hémon, plutôt placide et doux. Philippe Porée-Kurrer rejette ici l'idéalisation de la figure du bon paysan, et par lui celle du pays de Québec, dont il n'hésite pas, par refus des bienséances, à décrire les parts obscures. Après la mort de Blanche-Aimée, Maria rencontre son fils, Charlemagne, et ils tombent amoureux, puis se marient. Après un bref séjour dans la grande ville-usine de Ouiatchouan, ils achètent une terre dans le bois et le premier tome de cette suite se termine sur la naissance des deux filles jumelles de Maria : Blanche et Aimée.

Le second tome, *Maria*, reprend l'histoire quelque trois ou quatre ans plus tard. Maria et Charlemagne ont eu un autre enfant, Abel, et Maria est de nouveau enceinte alors qu'un malheur les frappe : Charlemagne, mêlé malgré lui à une rixe, a le choix entre la prison et la guerre en Europe.

---

principales de l'industrie du bois.

1. Réginald Martel, « Avec *La Promise du Lac* », *La Presse*, Montréal, 29 novembre 1992, p. B9.

On lui assure qu'il en a tout au plus pour six mois : il s'embarque et il ne reviendra qu'en 1919. Livrée à elle-même, Maria pourra compter sur un autre couple, Aude et Thomas, venu s'installer près de chez elle. Aude a tourné le dos à sa famille bourgeoise pour épouser Thomas, simple chasseur. Alma-Rose, quant à elle, a quitté la terre du père Chapdelaine car ils se sont brouillés : elle est amoureuse d'Élie, un Juif roumain, qu'elle rejoint à Montréal. Alors que le retour de Charlemagne devait annoncer des jours meilleurs, les malheurs s'enchaînent : Charlemagne est très marqué par la guerre et son mariage est fragilisé, Thomas meurt de la grippe espagnole et Alma-Rose de la tuberculose. Quelque temps plus tard, Aude et Élie fondent une nouvelle famille, alors que Maria et Charlemagne tentent de sauver leur couple en partant en voyage à Québec. Mais Charlemagne est obligé d'aller à l'hôpital pour une crise d'appendicite : Maria se retrouve donc seule dans le grand hôtel du Château Frontenac. Elle y rencontre Richard, un Écossais malheureux en amour, qui ressemble à Louis Hémon. Elle a avec lui une aventure amoureuse intense, sur laquelle s'achève le roman, avec les mots de Maria : « Assez de se sentir coupable[1]! »

En 2011 paraît la dernière suite en date du roman d'Hémon : *Maria Chapdelaine. Après la résignation*, de Rosette Laberge. Autrice populaire, elle a déjà publié des poèmes, des romans historiques, des romans pour la jeunesse et des nouvelles érotiques. Elle livre sa vision du destin de Maria dans cette suite, dont la couverture nous apprend qu'elle est « le roman attendu depuis cent ans ! » L'adaptation cinématographique de Sébastien Pilote entraîne la réédition du roman avec une photographie issue du film et une nouvelle phrase d'accroche : « la suite du roman à l'origine du film ». Rosette Laberge commente son projet de suite :

> *Maria Chapdelaine*, le premier grand classique de notre littérature, est en fait l'œuvre d'un auteur français. Avec la suite de ce livre, qui a un ton beaucoup plus optimiste que l'original, le Québec se réapproprie en quelque sorte sa toute première héroïne de roman[2].

Rosette Laberge reprend elle aussi le récit là où Hémon s'était arrêté, et sa trame est très semblable à celle qu'a choisie Porée-Kurrer dans *La Promise du Lac* : Maria est loin d'être enchantée par ses fiançailles avec Eutrope, mais elle se sent engagée. Celui-ci continue sa cour timide et lui apprend à lire. Maria rencontre Adrien, voisin de sa famille à Saint-Prime. Ils s'avouent leur amour réciproque, mais elle est déjà promise. Samuel Chapdelaine fait des projets de remariage et enjoint à sa fille de reprendre sa parole pour faire un mariage d'amour et épouser Adrien. Maria ne veut pas rompre sa promesse. Grâce à un *deus ex machina*, Eutrope connaît une fin triste mais commode et meurt dans l'incendie de sa ferme. Convaincue qu'elle porte malheur après le décès de deux de ses

1. Philippe Porée-Kurrer, *Maria*, *op. cit.*, p. 380.
2. Rosette Laberge, pour *Néomédia*. À consulter en ligne : https://www.neomedia.com/saguenay-lac-st-jean/actualites/culturel/267383/rosette-laberge-propose-une-suite-a-maria-chapdelaine.

prétendants, Maria se refuse pendant un temps à épouser Adrien puis finit par changer d'avis et faire un heureux mariage.

Comment ces écrivains remettent-ils en cause l'interprétation initiale du roman ? La place de la femme dans la famille et dans la société, la mainmise de la religion sur les vies des habitants, l'évolution des mœurs et des croyances… Ces questions sont abordées par ces auteurs qui souhaitent écrire une suite à un récit fondateur de l'identité québécoise et lui offrir un souffle de modernité. D'un côté, le roman politique de Gabrielle Gourdeau est destiné à un public savant qui connaît l'histoire mais aussi le mythe de Maria Chapdelaine et qui saura apprécier son détournement ; de l'autre, les romans d'amour de Philippe Porée-Kurrer et de Rosette Laberge ciblent un lectorat féminin et populaire, pour qui le mythe de Maria Chapdelaine n'est au mieux qu'un lointain souvenir.

Plus que les autres, Philippe Porée-Kurrer fait intervenir l'auteur de *Maria Chapdelaine* dans ses réécritures, et mêle ainsi les mythes romanesque et auctorial. Il reprend plusieurs symboles utilisés par Hémon, en faisant dès la première page allusion à la « petite fenêtre carrée au-dessus de l'évier émaillé[1]», si récurrente dans le roman original, ainsi qu'à la « ligne sombre des arbres qui menace la lisière[2]». Il crée un personnage, celui d'un écrivain français nommé Le Breton, qui est l'avatar romanesque de Louis Hémon. Ce personnage a un instant d'intimité amicale avec Maria : Porée-Kurrer rejoue une scène fantasmée où l'écrivain rencontre le modèle de son futur chef-d'œuvre. Le Breton lui confie l'existence de sa fille née hors mariage. Porée-Kurrer prête à son personnage de longues répliques :

> Vous avez raison, monsieur Chapdelaine, nous [les Européens], n'avons rien fait qui vaille la peine de se sentir mieux que les autres. Pour tout vous dire, je vous avoue que je suis parti parce que j'en avais assez de la vieille Europe, de ses manières faussement sophistiquées, de ses préjugés mesquins, de sa décrépitude morale, de ses fausses grandeurs[3].

Dans ces phrases, on peut reconnaître la diatribe de Jean Grébault dans *Jérôme* :

> Il leur dit qu'il s'en allait, chassé par la peur qu'il avait conçue de devenir quelque jour semblable à l'un d'eux. Il leur dit qu'ils étaient difformes et ridicules, certains squelettiques, certains obèses, tous pleins de leur propre importance et de la majesté des principes médiocres qu'ils servaient ; que leur progéniture hériterait de leurs tares physiques et de leur intellect rétréci, et qu'ils s'en iraient à la mort sans avoir connu de la vie autre chose qu'une forme hideusement défigurée par des préjugés séculaires et de mesquines ambitions[4]…

Plus loin, le même Le Breton décrit aux Chapdelaine sa vie en Europe :

> Chez moi… […] N'avez-vous jamais entendu, Maria, le chant cassé du poivrot qui, à trois heures dans la nuit, lorsque tout est gris et sale, lorsque les pavés de la

1. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac, op. cit.*, p. 9.
2. *Ibid.*, p. 21.
3. *Ibid.*, p. 78.
4. Louis Hémon, *Jérôme*, OC, t. II, p. 91.

> rue brillent d'humidité froide, ne l'avez-vous jamais entendu qui réclame sa part de tendresse, un cœur qui l'aimerait ? N'avez-vous jamais entendu son chant s'éteindre dans un sanglot de rage, confiné à tout jamais dans l'étreinte glacée de la solitude et des rues sombres où tout, jusqu'à l'avenir, est indistinctement laid ? Voilà ce qu'est *chez moi*[1].

Ces mots résonnent avec les nombreuses descriptions que Hémon fait des nuits londoniennes. Dans *Le Dernier soir*, Bill, Sal et Tom sont trois amis proches que la vie sépare. Ils profitent d'une ultime soirée d'ivresse et, dans les rues glacées de l'East End, chantent leur désespoir :

> Tant de fois ils avaient ainsi arpenté Bethnal Green Road tous les trois, se tenant par le cou et par la taille et chantant à tue-tête ! Tant de fois ils avaient élevé vers les dieux impassibles l'offrande de leurs harmonies : chansons d'amour, tristes ou tendres, toutes rhapsodiées bien ensemble, à pleines voix fêlées, religieusement, sans arrêt ni défaillance, et voici ce que le sort leur envoyait[2]!

À la fin du roman de Porée-Kurrer, Maria apprend, de la bouche d'une employée de la grande ville-usine où son mari Charlemagne va s'embaucher, qu'elle est l'héroïne du roman de Le Breton, car il est passé par là quelques mois plus tôt pour dactylographier son œuvre[3]. Elle en récupère une copie et la lit avec son époux : ils sont étonnés de la reconnaître plus ou moins sous les traits du personnage. Charlemagne exprime son soulagement que l'écrivain soit parti : il aurait craint de voir son épouse se rapprocher de lui. Porée-Kurrer met ensuite en scène un événement qui fait l'éloge de l'allégresse sportive, chère à Louis Hémon : Maria dispute une course de fond autour de l'usine, à travers champs et bois, et connaît tous les plaisirs du sport dans un fugace instant, où elle n'est plus une épouse ni une employée, mais une femme libre et vivante. Enfin, Maria récupère une lettre destinée à Le Breton et, poussée par la curiosité, finit par la lire. Il s'agit de l'appel à l'aide d'une certaine Lydia :

> *Mon ami,*
>
> *Sans autres nouvelles de vous, je ne vous importunerai plus et ceci sera mon dernier message. Les médecins semblent avoir définitivement statué que j'étais folle… Sans aide extérieure, je crains de ne jamais sortir de cet endroit. Que devient notre enfant ? Même ma sœur que je vois de moins en moins souvent est très avare de détails. Peut-être suis-je folle ? Cela ne m'empêche pas de penser à elle ni de rechercher le bonheur d'une présence aimée. Pourquoi m'en prive-t-on ? Il n'y a que vous qui puissiez me sortir d'ici. Allez-vous m'aider ?*
>
> *L'Irlandaise que je suis vous le demande dans la langue qui touchera votre cœur*[4].

La langue qui touche le cœur d'Hémon, selon Porée-Kurrer, est le français, que la véritable Lydia O'Kelly parlait en effet. Maria envoie alors à Lydia le tapuscrit de *Maria Chapdelaine* tout en lui racontant sa rencontre avec Le Breton. Elle lui propose d'entretenir une correspondance afin qu'elle se sente moins seule, mais elle ne recevra pas de réponse.

1. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac, op. cit.*, p. 84.
2. Louis Hémon, *Le Dernier Soir*, OC, t. I, p. 50.
3. Ce qui reprend des éléments biographiques de la vie d'Hémon, et son passage chez Lewis Brothers.
4. Philippe Porée-Kurrer, *Maria, op. cit.*, p. 483.

Dans *Maria*, l'hommage est plus discret : lorsqu'Alma-Rose quitte la terre de son père pour Montréal et arrive un peu perdue à la gare, elle est guidée par un vagabond philosophe du nom d'Alcide. Ils devisent en chemin et elle lui apprend que celui qu'elle aime, Élie, a pour nom de famille Halevi. Alcide de répondre : « Je trouve que ça va plutôt bien ensemble, moi, Chapdelaine et Halevi[1]... », allusion à Daniel Halévy, qui édite *Maria Chapdelaine* dans sa nouvelle collection des Cahiers Verts chez Grasset. On peut également trouver une référence probable à la mort de Louis Hémon, heurté par un train, dans celle d'Alexis, le sportif vagabond que Maria avait affronté lors de sa course de fond. Alors qu'elle vient le veiller sur son lit de mort, elle songe :

> Le monde pense plus rien qu'aux choses, se dit-elle. De l'argent pis encore de l'argent pour paraître quelqu'un. On se juge les uns les autres aux affaires qu'on a pis à l'argent qu'on fait. Si on a pas d'argent, on est un trou de cul, on n'intéresse plus personne. Ce qu'on est en dedans, les qualités qu'on a, ça n'a plus d'importance. Alexis s'est fait frapper par le train, et tous ceux qui ont vu l'accident vont se fermer la boîte, parce que c'est la Compagnie qui distribue l'argent et que la Compagnie serait pas de bonne humeur d'avoir à payer des compensations pour la mort d'un trou de cul[2].

Le mythe s'actualise également parce que Philippe Porée-Kurrer et Louis Hémon ont eu des vies qui se ressemblaient, même si de nombreux Français sont comme eux partis vivre au Canada et y ont subsisté grâce à de petits emplois. Ces vagues ressemblances sont néanmoins très commentées à la parution du premier tome.

Maria avait été idéalisée à la suite de la publication du roman, comme un parangon de « vertus féminines » : la douceur, la beauté, la docilité, la piété, la pureté. Rosette Laberge ne montre pas une Maria parfaite, notamment à cause de l'impatience dont elle fait preuve vis-à-vis de son frère Télesphore, handicapé. Cela donne lieu à plusieurs péripéties, où Maria va jusqu'à mettre en danger la vie de son frère en le chassant de la maison en pleine tempête de neige. L'idéalisation de l'héroïne n'est pas le sujet de Laberge : son roman est une histoire d'amour et doit présenter un personnage suffisamment humain pour que l'on puisse s'identifier à lui.

D'un côté, Porée-Kurrer fait évoluer Maria : elle est moins résignée, moins muette, moins obéissante. De l'autre, il ravive régulièrement le mythe. Cet embellissement est couplé avec celui du pays de Québec : tantôt l'auteur le décrit dans toute sa rudesse, tantôt il le poétise jusqu'à l'idéalisation :

> D'où [Maria] tire-t-elle son courage et sa ténacité ? Quelle force l'attache sur ce coin de terre, dont Aude se demande justement pour elle-même si, bizarrement, ce n'est pas toute l'abnégation que lui demande ce pays qui l'y attache ? Oui, c'est sans doute cela ! Maria a été forgée au feu glacé de tous les renoncements. Ceux-là mêmes qu'appellent la force verticale des grandes épinettes et le cri noir des solitudes. […] Ici, chaque matin [la terre] réclame ce que l'on a déjà donné la

1. *Ibid.*, p. 195.
2. *Ibid.*, p. 339.

> veille. Alors, comment ne pas être étonné par une femme qui est à l'image de son pays : pure à force d'austérité sauvage. Belle[1]!

Chez Gourdeau, le simple choix de représenter Maria âgée est révolutionnaire en soi. Alors qu'elle a plus de quatre-vingts ans, sa description prend le contre-pied de l'idéalisation constante dont elle a été victime :

> Elle avait conservé la robustesse de ses années de défrichage : cinq pieds dix, cent soixante-quinze livres, biceps saillants ; aujourd'hui, sans ces satanés rhumatismes qui lui nouent genoux et doigts, elle pourrait même encore *accoter* deux ou trois gars saouls dans un bar advenant une quelconque offensive contre elle ou contre l'un de ses tchommes. L'ostéoporose peut aller se rhabiller : avec tout le gros lait ingurgité pendant ses trente premières années, Maria devrait se rendre au centenaire sans perdre un millimètre de sa stature. Avec ça, elle boit sec et fume comme la cheminée de l'Anglo Pulp. Un de ses slogans préférés quand tout va bien : « rien de trop beau », et quand tout va mal : « qu'y aillent toute au yâbe ». D'une bonne humeur inaltérable, Maria pourrait remonter le moral à un pavillon entier de tuberculeux en phase terminale avec son rire tonnant, sa *whisky voice*, son langage lardé d'idiomes joualisants, de mots anglais et de sacres bien sentis, et ses bourrades amicales. […] [Tit-Bob] échangerait bien son aïeule contre cette confortable Maria qui fume à se roussir l'âme, s'envoie du *dry gin* au gallon, sacre comme un débardeur et passe le plus clair de son temps à militer pour les droits de la femme, pour un nationalisme sans compromis, pour la protection des animaux, qu'elle adore tous, « sans distinction de race, de sexe ou de religion », comme elle se plaît à le claironner à qui veut l'entendre[2].

Pourtant, c'est uniquement dans le roman de Gourdeau, parmi les réécritures modernes, que Maria épouse Eutrope Gagnon. Elle ne le fait pas de gaieté de cœur :

> « T'es assez belle, Maria », ricane une voix intérieure, une voix que la Jeannoise n'avait encore jamais entendue, « assez décorée, assez fardée, assez enrubannée pour l'autel du sacrifice… tu feras pas honte à tes bourreaux, Maria, avance dans leurs bras sanguinaires, sois belle et surtout tais-toi ma jolie[3]... »

Elle sera mariée douze ans avec Eutrope, qui décède lors d'une scène à la fois tragique et burlesque où il s'étouffe en régurgitant la tarte aux bleuets de Maria, dont il avait mangé jusqu'à indigestion. Les bleuets, symboles de l'amour entre Maria et François dans le roman d'Hémon, sont ici la perte d'Eutrope.

Chez Philippe Porée-Kurrer, Maria revient, avec des termes mesurés, sur sa décision de rester sur la terre de ses parents :

> – C'est-y vrai, Maria, que t'as dû choisir entre Eutrope Gagnon et Lorenzo Surprenant ?
>
> Autour de Maria, les femmes se rapprochent imperceptiblement pour écouter sa réponse.
>
> – Il y avait pas vraiment de choix, répond Maria avec sincérité. Astheure, je pouvais pas laisser le père et les autres… […]

1. *Ibid.*, p. 217-218.
2. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.*, p. 13-14. Le verbe « accoter » signifie se montrer égal ou supérieur, ici dans une confrontation physique pour défendre ses « tchommes », francisation de l'anglais « chum », copain, copine. Plus loin, les « sacres » sont les jurons dont Maria est friande.
3. *Ibid.*, p. 33.

> Les femmes se rendent compte que, plutôt que de les convaincre, Maria cherche davantage à se persuader elle-même qu'Eutrope est celui que son cœur attend[1].

Son choix est ainsi clairement identifié comme un choix contraint. Plus tard, elle repense également aux voix qui l'ont encouragée à rester sur la terre de ses parents : « En perdant François Paradis puis sa mère, elle s'est inventé des voix qui lui ont dicté le destin qui devait la retenir à ce qu'elle avait toujours connu[2]. » Nous sommes loin de l'héroïsme joyeux des premiers temps du mythe. Dans la suite du récit, Maria sera libérée de ce choix par les circonstances. Ses fiançailles avec Eutrope sont retardées puis le temps passant, elle finit par rompre d'elle-même l'engagement et par faire un mariage d'amour avec Charlemagne, le fils de sa patiente favorite à l'hospice, qu'elle a soutenue durant toute son agonie.

Dans la réécriture de Laberge, Maria fait preuve d'un sens du devoir injustifié à l'égard de son mariage. Alors qu'elle expliquait son union avec Eutrope par l'obligation de rester près de la terre de son père afin de l'aider après le décès de Laura Chapdelaine, les projets de nouvelles épousailles de celui-ci devraient la libérer de son engagement :

> – Si je me remarie, tu ne seras pas obligée d'épouser Eutrope. Je sais très bien que tu as accepté de le faire uniquement par devoir.
>
> – Je ne veux pas revenir là-dessus, ni maintenant ni plus tard. J'ai donné ma parole et je vais l'honorer, tout simplement.
>
> – Je ne te comprends pas, ma fille. J'ai vu comment le fils du voisin et toi vous vous regardiez. Ça me faisait penser à ta mère et moi quand on avait votre âge. On se mangeait des yeux. Tu ne vas quand même pas passer à côté du bonheur pour une simple question de devoir !
>
> – Je vous en prie, papa, je ne veux plus en parler. Quand les hommes reviendront des chantiers, j'épouserai Eutrope comme prévu[3].

Toutes ces questions tendent vers une autre, fondamentale, que le roman d'Hémon aborde avec sa discrétion coutumière : la place de la femme, en famille et en société, la conception de la féminité, les souffrances endurées par les femmes. Chaque réécriture aborde ce thème à sa manière.

Chez Rosette Laberge, la question de la place de la femme est simplement effleurée de temps à autre par des remarques anodines, comme cette réflexion de Maria alors qu'elle est toujours promise à Eutrope : « La seule pensée qu'elle s'appellera madame Gagnon la fait frissonner. Elle s'est toujours demandé pourquoi une femme devait absolument abandonner son nom pour prendre celui de son époux le jour de son mariage[4]. » Lors de son mariage avec Adrien, qu'elle aime, le regret d'abandonner son nom de famille n'est même plus présent à l'esprit de Maria, qui est prête à tout lui sacrifier par amour.

1. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac, op. cit.*, p. 31.
2. *Ibid.*, p. 229.
3. Rosette Laberge, *Maria Chapdelaine. Après la résignation*, *op. cit.*, p. 86.
4. *Ibid.*, p. 18.

Dans ses romans, Philippe Porée-Kurrer modernise son héroïne. C'est son projet de départ, cristallisé dans sa dédicace à Lydia O'Kelly, mère de la fille de Louis Hémon :

> À la mémoire de Lydia O'Kelly, dont les souffrances traversent le temps et, se mêlant à celles de toutes les femmes dont les entrailles et le cœur ont souffert pour l'Amour, m'atteignent et me déchirent[1].

Cette modernisation est pourtant en demi-teinte : l'allusion à la Vierge Marie ramène l'histoire à des considérations religieuses. En écho à cette dédicace, une pensée vient à Maria en écoutant l'opéra de Puccini : « Nous sommes toutes des Madame Butterfly[2]. » L'histoire de Cio-Cio-San, jeune geisha épousée par le soldat américain Pinkerton, et qui l'attend de longues années pour finalement comprendre qu'il s'est remarié, émeut particulièrement Maria dont l'époux est parti à la guerre et a été momentanément séduit par une autre. Aurélien Boivin estime que le contrat de modernisation annoncé est rempli :

> À la fin du roman, l'héroïne a certes évolué. Mais cette évolution, à l'époque où se déroule l'intrigue, aurait choqué les élites bien pensantes, et sans doute aussi bon nombre de gens du peuple, du moins ceux et celles qui acceptaient docilement de se soumettre aux enseignements d'une Église toute-puissante[3].

Maria développe un caractère plus affirmé au fil du texte. Elle n'hésite pas à défendre la mémoire de François Paradis, quitte à se disputer violemment avec une notable de Péribonka. Quelques remarques timidement progressistes, émanant des proches de Maria, sont disséminées dans le livre : « Nous autres, les femmes, faudrait apprendre à faire valoir ce qu'on fait. Y a pas que les hommes qui font tourner la Terre après tout[4]», dit sa tante Antoinette. Plus tard, lors de son mariage avec Charlemagne, Maria réagit en pensée à l'épître de Saint-Paul, qu'elle n'entendait pourtant pas pour la première fois : « Mes frères, que les femmes soient soumises à leurs maris comme au Seigneur… Ça veut-y dire qu'on doit faire tout ce qu'ils disent sans rouspéter[5] ? » C'est au moment où ces paroles prennent un sens plus concret pour elle qu'elle en mesure, craintivement certes, la réelle portée. Dans la grande ville-usine de Ouiatchouan, où Charlemagne prend un emploi à la chaîne juste après leur mariage, Maria se fait embaucher comme secrétaire, car elle a appris à lire et à écrire. Non seulement elle ne rentre pas à temps le soir pour faire le dîner de son époux, mais elle gagne un meilleur salaire. Elle résiste au mécontentement de Charlemagne avec un tempérament que l'on n'aurait pas soupçonné dans le personnage effacé du roman d'Hémon.

Mais l'œuvre ne va pas plus loin dans cette direction. À nouveau, le bonheur de Maria ne tient qu'à l'homme qui la regarde et qui l'épouse. C'est dans ses yeux qu'elle se sent exister : « Elle sent son regard sur elle, un regard qui lui proclame qu'elle est, un regard qui la fait belle, qui la fait

1. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac, op. cit.*, p. 7.
2. Philippe Porée-Kurrer, *Maria, op. cit.*, p. 297.
3. Aurélien Boivin, introduction à Philippe Porée-Kurrer, *Maria*, *op. cit.*, p. 12.
4. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac, op. cit*., p. 64.
5. *Ibid.*, p. 393.

femme[1]. » Lors de son mariage avec Charlemagne, elle songe à profiter de « ces précieuses minutes de bonheur qui motivent toute une vie de femme[2]». Elle n'imagine pas un seul instant qu'elle pourrait vivre seule de ses gages et mener sa vie comme elle l'entend. L'exaltation exagérée de la virilité de Charlemagne vient également contrebalancer les progrès de Maria, comme ici, à la fin d'une chasse :

> Le coup de grâce, le bref sentiment d'incertitude lorsque le regard de l'animal s'éteint, le couteau plongeant dans le cou fauve, la gerbe du sang devenu inutile retombant sur la terre, et la joie, la fierté, le sentiment de puissance virile inondant le chasseur pour qui l'animal a réveillé le vieil atavisme qui veut qu'un homme, un *vrai*, au terme d'un combat l'opposant à la bête, ramène la viande comme gage de sa force. Et Maria est fière de lire toute cette attente millénaire dans le regard de Charlemagne[3].

Finalement, chacun reste bien à sa place, obéissant à un soi-disant instinct, héritage d'une vision simpliste de l'histoire de l'humanité. Ces clichés inscrivent le récit dans le paternalisme sentimental de rigueur dans les romans d'amour à destination d'un public presque exclusivement féminin.

Le constat est le même pour le tome suivant, bien qu'il soit tempéré par plusieurs facteurs. Par exemple, l'apparition de personnages plus jeunes fait survenir des réflexions plus modernes. Ainsi, Blanche, la fille de Maria, lui pose un jour cette question :

> « Est-ce que je vais pouvoir aller un jour à l'école ? demande soudain Blanche.
> Maria, qui regardait par la fenêtre en se disant que la neige n'est pas très loin, se tourne vers elle, étonnée.
> – Qu'est-ce que ça te donnerait en plus ? Grâce à Aude, vous savez lire et compter…
> – Oui, mais si un jour je voulais devenir quelqu'un de savant ?
> – Mais voyons, Blanche, tu es une fille !
> – Ça fait quoi ?
> – Ça fait qu'une fille doit se préparer à devenir une mère. Qu'est-ce que c'est que ces questions à matin !
> – Et si moi j'avais pas envie d'être une mère, si j'avais envie d'écrire des histoires dans des livres ? Il faut bien qu'il y en ait qui les écrivent, les histoires, si on veut lire les livres, non ?
> – Je ne sais pas… Peut-être, un jour, quand tes enfants seront grands… Mais qui t'a mis ces idées-là dans le crâne ?
> – Personne. Y a juste que je me vois bien en train d'écrire des livres, pas de faire à manger pis la vaisselle et le reste pour des enfants… C'est gnochon, les enfants[4]! »

Maria elle-même, dans ce second tome, passe par une petite révolution, une révolution sexuelle. Elle réalise d'abord qu'elle peut être attirée par d'autres hommes que son mari, comme Élie ou Thomas, et qu'elle peut aussi se donner du plaisir seule. À ce moment, « elle craint d'avoir

1. *Ibid.*, p. 363.
2. *Ibid.*, p. 404.
3. *Ibid.*, p. 381.
4. Philippe Porée-Kurrer, *Maria, op. cit.*, p. 240.

entrevu une vérité interdite[1]». À la fin du roman, alors que son mariage avec Charlemagne est en péril, elle a des relations sexuelles d'une intensité nouvelle avec Richard, rencontré dans un hôtel à Québec. L'histoire s'achève là, dans leur lit, alors qu'elle est heureuse au-delà des remords, à l'aube d'une vie inconnue. C'est peut-être ce passage qui déconstruit le plus le mythe dans toute l'œuvre de Porée-Kurrer : Maria, humaine, répondant à un désir naturel d'intimité. Elle a pris la décision de tout avouer à Charlemagne, et même son amant considère que c'est une bonne idée, car enfin « il va [la] considérer comme une femme et non plus comme une vénérable image pieuse[2]». Porée-Kurrer procède ici à une mise en abîme de sa relecture du mythe : comme le lecteur, Charlemagne doit cesser d'idéaliser Maria pour la voir telle qu'elle est, non un symbole mais une femme.

Chez Gabrielle Gourdeau, c'est au long de son mariage avec Eutrope que Maria se forge un nouveau caractère, avec des mots pour dire les choses puisqu'elle a appris à lire et à écrire. Elle ne souhaite pas répéter les erreurs de ses parents :

> Maria a déjà tout placé sur la table. Elle déteste servir son homme comme une esclave pendant que celui-ci mange et s'est bien assurée de ce que sa petite sœur, plus tard, retiendra la leçon. Les deux jeunes femmes prennent donc chaque repas avec l'habitant, non pas que sa conversation présente quelque intérêt pour elles, loin de là, mais pour l'humble plaisir de se nourrir d'égal à égal avec l'homme de la maison. Maria a trop souvent vu sa mère Laura Chapdelaine manger son lard séché et ses patates froides sur le coin de la table, l'air de déranger, après que les hommes se furent nourris[3].

Le thème de la souffrance féminine est aussi très présent chez Gourdeau. Maria ne parvient pas à élever un enfant, malgré de nombreuses grossesses : des fausses couches les emportent tous. Alors qu'elle enterre son quatrième bébé, la foi de Maria est irrémédiablement brisée :

> Tout à coup, brusquement, elle cesse de gémir. Lentement, très lentement, elle redresse son buste altier, relève son visage maculé d'une fange où se mêlent terre, pleurs et pluie, et, dirigeant un regard ténébreux vers le ciel muré, le bras droit en l'air, Maria Gagnon, à la face de la divinité insensible, brandit un poing de non-retour : JE VOUS LE PARDONNERAI JAMAIS, BONNE SAINTE VIERGE[4]!!!

Après la mort d'Eutrope, elle concrétise son « divorce » dans son journal à François :

> Le ciel continue de me punir. Peut-être parce que je manque la messe très souvent ; peut-être parce que je jure davantage. Le bon Dieu se détourne de moi depuis que j'ai renoncé à prier sa mère, il m'abandonne et moi aussi, je l'abandonne, tranquillement. Nous divorçons. Terrible, n'est-ce pas[5]?

L'émancipation de Maria passe donc d'abord par la distance qu'elle prend avec la religion, qui est l'autre thème inévitable des réécritures de *Maria Chapdelaine*. Chez Gourdeau, les deuils successifs éloignent Maria de la foi. Son éducation tardive lui permet tout de même de se réaliser.

1. *Ibid.,* p. 252.
2. *Ibid.*, p. 377.
3. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.*, p. 22.
4. *Ibid.*, p. 64.
5. *Ibid.*, p. 72.

Rosette Laberge critique la mainmise de l'Église sur la vie des défricheurs, ainsi que les défricheurs s'y soumettant sans sourciller. Elle montre combien les recommandations et les exigences ecclésiastiques sont inconciliables avec le bien-être et le bonheur des habitants :

> Il arrive à Maria de penser – elle se signe chaque fois que l'idée lui vient –, que Dieu a trop à faire pour s'occuper d'elle et de sa famille. Les Chapdelaine vivent si loin de tout et de tous qu'il est facile de les oublier. Et puis, ne sont-ils pas de simples cultivateurs parmi tant d'autres ? Au fond, qui peut bien s'intéresser à eux ? Ils ne savent ni lire ni écrire, en tout cas pas encore. Tout ce dont ils sont capables, c'est de faire de la terre à la sueur de leur front. Ils ont peur de brûler en enfer au moindre écart de conduite. Ils craignent Dieu. Ils se confessent pour tout et pour rien, surtout pour rien. Ils ont une confiance aveugle en tout ce qui porte soutane. Même au risque de leur vie, ils sont prêts à obéir à leur curé. Plusieurs hommes se sont retrouvés veufs à cause d'une nouvelle grossesse qui, ils le savaient très bien, mettrait la vie de leur femme en danger. Au nom de Dieu et de l'Église, ils ont bravé le sort et ont tiré le mauvais numéro[1].

Quand Maria et Alma-Rose apprennent à lire, elles peuvent enfin déchiffrer les articles de journaux collés aux murs de leur maison, et elles en font la lecture à leur père :

> *Les terres du Lac-Saint-Jean sont loin d'être folles du blé.*
> *C'est avec déception que les cultivateurs du Lac-Saint-Jean ont constaté une fois de plus que le rendement des champs de blé continue à diminuer année après année. Plusieurs croient qu'il serait temps de se rendre à l'évidence et de changer de céréale*[2]*…*

En effet, sous un climat rude comme celui du Lac-Saint-Jean, une céréale fragile comme le blé n'a guère de chance de prospérer. Samuel est sous le choc : « La lecture de seulement deux articles parus dans le journal vient d'ébranler son monde comme jamais auparavant. […] Les deux articles étaient remplis d'informations qu'il aurait dû connaître bien avant aujourd'hui[3]. » Après discussion avec d'autres cultivateurs, Samuel réduit sa parcelle de blé et se met à faire pousser de l'orge et des pommes de terre, bien plus résistantes. Mais le curé de la paroisse voit cela d'un mauvais œil : en effet, le blé sert à faire le pain sacré, et peu importent les difficultés des habitants pour le faire croître. Mieux vaut donc qu'ils soient analphabètes et maintenus dans l'ignorance.

Sans remise en cause directe, l'emprise et le pouvoir de l'Église sont régulièrement questionnés par plusieurs personnages de Porée-Kurrer, comme Samuel Chapdelaine :

> [Samuel Chapdelaine] se retourne à son tour et, posant la main sur le coude de Maria, il l'entraîne vers le presbytère qui se dresse, relativement confortable, à côté de la petite église. Un instant, il lui vient l'idée que l'habitation du curé paraît plus *riche* que celle du Seigneur, mais, scandalisé par lui-même, il chasse rapidement cette pensée « *sans bon sens* »[4].

Dans la suite du récit, Samuel prend sous sa protection une jeune fille enceinte, violée et battue par son père, et ne sachant que faire il rend visite au prêtre pour suivre son conseil. Mais le religieux lui

1. Rosette Laberge, *Maria Chapdelaine. Après la résignation*, *op. cit.*, p. 112.
2. *Ibid.*, p. 133.
3. *Ibid.*, p. 134.
4. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du lac, op. cit*., p. 24.

reproche d'avoir sorti la jeune femme de son enfer, et suggère qu'elle est la seule fautive de sa situation :

> Alors Samuel Chapdelaine tombe en arrêt sur les livres, en parcourt les rangées d'un regard où l'absence d'expression cherche à cacher l'amertume. À quoi bon tous ces livres si toute la science que l'on en retire est celle-ci ? Puis, en regardant Lisa, toute frêle, toute déchirée autour de son ventre, lui aussi a envie de crier[1].

La modernité a pour porte-paroles les personnages plus jeunes, à l'instar d'Alma-Rose, tombée amoureuse d'Élie, un marchand de drap de confession juive. Cet amour l'éloigne de son père, qui refuse d'accepter leur union, et il manque aussi de lui aliéner sa sœur, moins ouverte d'esprit que sa cadette :

> – Tu sais, c'est un peu triste à dire, mais s'il refuse de se faire catholique pour te marier, c'est peut-être qu'il ne te mérite pas.
>
> – Je trouve que tu penses ben drôlement, Maria. T'étais pas de même avant. Tu trouves pas que c'est peut-être moi qui le mérite pas parce que je veux pas devenir juive ?
>
> – C'est pas pareil !
>
> – Qu'est-ce qui n'est pas pareil ? Il se sent juif comme nous, on se sent catholiques. Il pense que c'est la vraie religion comme nous, on pense que c'est la nôtre. Il se trompe peut-être, mais il est honnête dans sa foi. À mon avis, c'est ce qui compte. En tout cas, ça me paraît plus valable que d'aller à l'office du dimanche juste parce que ça fait bien d'y aller et qu'on a peur de griller en enfer[2].

L'auteur cite un article authentique, tiré du *Progrès du Saguenay*, daté du 14 juin 1910, où Maria lit : « le juif a pénétré chez nous. C'est un fléau[3]... » L'antisémitisme et l'intolérance des personnages sont entretenus par le clergé, comme va le faire brutalement remarquer Charlemagne. La guerre lui a ôté la foi, mais il le vit plutôt bien jusqu'à ce que le curé de la paroisse lui reproche de boire trop :

> – C'est quoi la maudite affaire de s'occuper de la vie privée des gens ? C'est quoi l'idée de chialer en chaire après la dame Gagnon parce qu'elle met un pantalon quand il fait quarante sous zéro pour aller à l'étable ? Elle a des rhumatismes sans bon sens, la mère Gagnon. a suffit pas ? Il faut en plus que vous lui fassiez honte devant tous les autres ? Pis l'affaire aussi de refuser la confession à la jeune Sauvageau ? C'est-tu chrétien ça ? Jésus Lui-même, Il a écouté Marie-Madeleine et Il lui a pardonné. Y me semble que la Marie-Madeleine, elle était pas mal plus dévergondée que la jeune Sauvageau. Vous êtes-tu plus haut que Jésus, vous ?
>
> – Vous ne comprenez pas que je suis votre conseiller spirituel et qu'il est de mon devoir de tenter de vous remettre sur le bon chemin.
>
> – Le bon chemin ! Celui qui nous envoie tuer des Allemands, celui qui nous demande de voter pour des menteurs et des tricheurs, celui où tous les protestants sont des suppôts du diabe, celui où les étrangers sont de la vermine à supprimer, celui où on rabaisse son prochain à l'église le dimanche… J'en veux pas, curé, de votre bon chemin[4].

1. *Ibid.*, p. 117.
2. Philippe Porée-Kurrer, *Maria, op. cit.*, p. 56.
3. *Ibid.*, p. 54.
4. *Ibid.*, p. 300-301.

Un peu plus tard, c'est au tour de Blanche, symbole d'une jeune génération qui refuse de se soumettre aux mêmes idées que ses parents, de manifester son désaccord lors d'une nouvelle dispute au sujet d'Élie : « Si personne n'est capable de s'entendre à cause de ce que dit ou ne dit pas le Livre, comme vous dites, ben moi, ce livre-là, j'y croirai plus pantoute. Si le Livre sert rien qu'à faire des chicanes, au diâbe le Livre[1]... » Alors que Samuel et Maria sont sous le choc, Charlemagne éclate de rire et défend sa fille, en la félicitant de se méfier de tout ce qui crée la discorde.

Maria, quant à elle, reste plutôt timorée à l'égard de la religion. Devant la douleur de son amie Blanche-Aimée, malade au couvent des Augustines, elle ressent une colère mêlée de tristesse qui la fait s'interroger : « Et si on nous avait raconté des histoires ? Et si y avait rien là-haut[2] ? » Mais cette pensée ne la réconforte pas plus que la prière, et elle se met à espérer que la souffrance est une épreuve supplémentaire. À peine le doute émerge-t-il dans ses pensées qu'elle se fustige aussitôt :

> Elle s'est soudain demandé si un « père infiniment bon » pourrait supporter que ses enfants, même les plus malcommodes, brûlent à jamais dans un « étang de feu et de soufre ». « Non ! » s'est-elle répondu, un peu terrifiée de son audace à réfuter un dogme pourtant soutenu par des gens qui doivent en savoir plus qu'elle[3].

Cette question du « savoir » est essentielle, et elle est traitée sensiblement de la même manière dans les suites de *Maria Chapdelaine*. L'éducation et l'instruction sont en effet montrées comme les véritables facteurs de libération et d'émancipation des femmes, et de la province toute entière. Chez Rosette Laberge, l'apprentissage des lettres a donné à Maria un aplomb qu'elle ne pensait pas pouvoir posséder :

> Elle est plus portée à rester en retrait qu'à s'imposer. Mais depuis qu'elle sait lire et écrire, elle a plus confiance en elle. Elle est plus encline à s'amuser. Elle se permet même de rire, ce qui lui arrivait très rarement jusqu'à récemment. Depuis qu'elle sait lire et écrire, elle a l'impression de faire partie de la vie au lieu de la regarder passer. En lisant le journal à son père, elle s'instruit et, maintenant, elle peut donner son avis sur différents sujets. Elle se revoit encore enduire de colle chaque page des journaux de l'année précédente et les presser sur les murs pour empêcher le vent de s'infiltrer. Il n'y a pas si longtemps, c'était tout ce qu'elle pouvait faire avec les milliers de mots imprimés sur les feuilles. Jour après jour, elle les regardait sans même soupçonner le puits de connaissances qu'elle avait sous les yeux[4].

Pour la Maria de Gourdeau, que l'on découvre alors qu'elle a déjà quatre-vingts ans, la lecture est devenue une passion dévorante. Ce ne sont plus les articles de journaux qui tapissent les murs, mais bien les livres :

> Pas un pouce carré de la surface murale disponible qui ne soit éclipsé sous les livres, dans la chambre. Sans compter tous les bouquins empilés ici et là dans le

1. *Ibid.*, p. 316.
2. *Ibid.*, p. 166.
3. *Ibid.*, p. 268.
4. Rosette Laberge, *Maria Chapdelaine. Après la résignation*, *op. cit.,* p. 174.

> *salon*, pièce-orchestre où Maria accomplit la plupart de ses activités diurnes : popoter, manger, regarder des films, recevoir, jaser au téléphone, laver, étendre, éplucher les journaux, lire, lire, lire… Les évasions par la fenêtre mises à part, la passion de Maria se résume aux livres. Elle les convoite, les met en réserve, les collectionne, les adule, les quémande, les choie, les hume, les cajole, les époussette, les pèse, les recouvre de plastique fleuri et les relit deux, trois fois chacun. La nuit, parfois, elle se paie un *trip* de Séraphin Poudrier, profitant des ténèbres complices pour aller caresser son butin livresque. Une fois le loyer et l'épicerie payés, les maigres rentes du Québec et pension de vieillesse s'en vont engraisser les libraires du quartier. Tellement long, quinze ans dans les bois sans avoir pu lire. « Dire que je le savais même pas que j'étais handicapée... » songe Maria, lancée dans un rattrapage intensif dès qu'elle a su décoder le mystérieux langage du papier[1].

Dans l'une des premières lettres que Maria écrit à François Paradis dans son journal intime (datée du 17 septembre 1910, alors qu'elle apprend tout juste à écrire), Gourdeau révèle son interprétation du mutisme de Maria dans le roman d'Hémon :

> Ici, les gen penses que je sui timide ou peu tètre un peu niainzeuze parske je di jamai rien. Moi, je di jamai rien parske je conais pas de mots. On peu rien dir quan on na pas de mot. Quan y mon annoncé que tu tétais écarté je voulè crié telleman for… Le cri est resté dans ma gorje parske j'avais pas de mot pour le fair sortir[2].

Cette idée fait fortement écho à d'autres écrits d'Hémon, et notamment à la nouvelle *Le Dernier Soir*, où trois amis condamnés à ne jamais se revoir partagent une dernière nuit d'ivresse ensemble :

> Ils se turent encore tous les trois, parce qu'on ne leur avait appris que juste assez de mots pour exprimer leurs pensées de tous les jours, et qu'ils ne connaissaient pas de paroles qui pussent dire leur navrement hébété, le ressentiment sourd que leur inspirait la force des choses, la dureté du sort qui les séparait[3].

L'éducation est aussi, pour la Maria de Gourdeau, liée au destin du Québec tout entier :

> Notre peuple commence à comprendre quelles portes peut ouvrir l'instruction, je crois. Si on persiste dans cette voie, monsieur Duplessis ne fera pas de vieux os. Il est tellement abhorré, ce dictateur, qui *fait manger les évêques dans sa main*, et qui leur lèche le cul en retour. Tu me pardonneras ce gros mot, mon François, ce n'est pas dans mes habitudes de l'écrire sur ce ton, mais quand il s'agit d'un être aussi vulgaire que ce Maurice Duplessis, aucun langage ne me semble trop roturier. Tant et aussi longtemps que ce vendu restera à la tête du pays, nous serons bloqués à l'âge de pierre. Au Pays de Québec, tout va mourir si rien ne change[4].

Avec ce pastiche final de la phrase de Louis Hémon, « au pays de Québec, rien ne doit mourir, rien ne doit changer », si abondamment récupérée par les chantres du mythe initial, Gabrielle Gourdeau achève son projet de réécriture de *Maria Chapdelaine* : c'est par l'instruction que Maria et les Québécois s'affranchiront de l'Église et des dominations diverses qui s'exercent sur eux.

Porée-Kurrer n'insiste pas sur le plaisir ou l'émancipation que Maria va tirer de la lecture, mais plutôt sur la défiance des religieuses qui vont lui apprendre ses lettres :

1. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.*, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 27.
3. Louis Hémon, *Le Dernier Soir*, dans *Le Dernier Soir, op. cit.*, p. 221.
4. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.,* p. 154.

> – Qu'espérez-vous apprendre par la lecture ? demande la supérieure.
> – À lire sur les boîtes, répond Maria.
> À présent, la mère supérieure passe de l'étonnement au soupçon :
> – Sur les boîtes… et c'est tout ? Vous ne songeriez pas également à vous remplir la tête de feuilletons[1] ?

Alors qu'elle quitte l'hospice à la fin de son volontariat, la sœur qui lui a appris à lire lui donne un dernier conseil : « Je me suis dit que, puisque je vous ai montré le peu que je savais en lecture, c'était également à moi de vous mettre en garde contre certaines lectures dangereuses[2]. » Peu entourée de livres, Maria ne sera pas soumise à la tentation : le premier ouvrage qu'elle lit est *Paul et Virginie*. Les membres de la famille « n'ont pas fait de commentaires lorsqu'ils ont appris que leur sœur savait lire[3]» : ils entretiennent à l'égard du savoir une forme de superstition entretenue par le curé, qui veut qu'il est mauvais d'en savoir trop.

La question de la langue s'impose également à la lecture des suites de *Maria Chapdelaine*. Hémon avait oscillé entre le français et le québécois, sans exotisme et sans alourdir son roman par des définitions constantes. Rosette Laberge emploie, tout au long de son roman, un français normalisé qui ne laisse que rarement la place à un terme vaguement argotique. La langue n'est pas l'objet de son livre, qui se focalise sur la romance. Porée-Kurrer souhaite donner une dimension réaliste à son récit, mais l'usage abondant des italiques et des guillemets est un obstacle au naturel. À l'instar d'Hémon, il emploie des québécismes dans les dialogues, mais non dans les passages narratifs. Il insère également un lexique à la fin du premier tome. Dans l'intrigue, la question de la langue apparaît de temps en temps, liée à celle de l'identité et bien souvent de la religion. Lorsque Maria apprend à écrire avec une religieuse, elle est étonnée de l'orthographe de certains mots :

> – Alors, BEN, ça s'écrit avec un I comme BIEN ; on peut pas écrire BEN ? … C'est niaiseux puisque tout le monde dit « ben » ! Ils n'ont qu'à ajouter le mot, c'est tout ! C'est pas de ma faute s'il existe et qu'ils ne le marquent pas…
> – C'est la langue française…, paraît s'excuser la tourière, comme si cela expliquait tout.
> – On pourrait pas apprendre le canadien ? Ça serait plus utile icitte, non ?
> – Ça n'existe pas, Maria.
> – Ben crère ! Ma sœur, ça existe certain !
> – D'une certaine façon, admet la sœur, soucieuse de ne pas se lancer dans une polémique dont elle ne connaît pas tous les tenants.
> – Bon ! Alors pourquoi est-ce qu'on apprend pas le canadien ?
> – J'en sais rien, Maria, je ne suis pas un vrai professeur ; moi, on m'a toujours dit qu'on apprenait le français.
> – J'en ai rencontré des Français ; c'est vrai qu'ils causent un peu comme nous autres, mais c'est pas pareil ; ils parlent pointu, pis ils doivent écrire pareil[4].

1. Philippe Porée-Kurrer, *La Promise du Lac, op. cit*., p. 139.
2. *Ibid.*, p. 222.
3. *Ibid.*, p. 299.
4. *Ibid.*, p. 217-218.

Sur quoi la religieuse, désemparée, conclut : « Au fond, ce serait bien moins compliqué si nous parlions tous le latin. » Ainsi est matérialisé le malentendu entre les Français, persuadés d'avoir l'hégémonie linguistique, et les Québécois, bien décidés à fonder leur nouvelle identité sur une nouvelle langue.

Mais cette nouvelle langue est elle-même déjà menacée par la langue anglaise. Un échange entre Tit'Bé, venu se cacher de la conscription chez sa sœur Maria, et son père Samuel évoque cette problématique :

> – Si t'étais marié, ils te laisseraient tranquille et t'aurais pas besoin de te cacher pour pas aller te battre dans les vieux pays.
> – J'ai pas encore trouvé, son père. J'sais pas pourquoi, on dirait que les femmes pis moi ça clotche pas. Chus p'têtre ben fait pour rester un vieux garçon… Anyway, c'est l'fun de vous revoir.
> – Tu perds ton français, mon garçon. Tu nous places des mots d'anglais un peu partout.
> – L'habitude, son père, l'habitude. Pis chus pas si pire ; y a des francos qui vivent là-bas, y sont rendus durs à comprendre dans les deux langues !
> – D'icitte à ce que Télesphore pis Da'Bé parlent pus rien que l'anglais, avec votre sœur qui doit avoir perdu de sa religion, on sait pus trop ce qu'on va être dans la famille… Tu crois pas que tu serais mieux de t'en revenir rester au Lac pour de bon ?
> – Je le sais pas, son père. L'argent est plus facile à ramasser en Ontario… Pis pour vous dire tout ce que je pense, la religion, j'arrive pus vraiment à croire que c'est sérieux[1].

Pour Tit'Bé, le métissage de la langue va de pair avec sa baisse d'intérêt pour la religion. La question financière n'est jamais loin : si le clergé avait voulu préserver la langue française au Québec, travailler à l'alphabétisation de la majorité aurait été plus efficace qu'interdire la lecture de livres soi-disant subversifs.

C'est chez Gabrielle Gourdeau que la question de la langue prend une importance capitale. Le joual, langue québécoise porteuse d'une forte idéologie, était professé par les artistes de la Révolution tranquille comme Michel Tremblay. Mais au début des années 1990, le débat s'est éloigné, et la ferveur linguistique et nationaliste du personnage de Maria semble ridicule aux yeux de la critique. Son utilisation régulière et joyeuse de jurons colorés ajoute au crime. Ainsi, les premières lignes du roman ont choqué :

> – HAP-PÉ BEUR-DÉ TOU IOU ! … HAP-PÉ BEUR -DÉ TOU IOU ! HAP-
> – Hé ! Hé ! Hé ! Wow là les gars ! c'est quoi l'idée de me chanter ça en anglais ? On a une version en français c'est pas pour les chiens, saint-ciboire en or ! Je vous aime ben là, mais on recommence dans la langue de cheu nous, OK[2]?

Gabrielle Gourdeau alterne les points de vue ainsi que les niveaux de langue tout au long de l'intrigue, de la même manière que Louis Hémon. Comme lui, la narratrice se laisse peu à peu

1. Philippe Porée-Kurrer, *Maria, op. cit*., p. 273.
2. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.*, p. 9.

gagner par la langue de ses personnages, qui part des dialogues et investit la narration. Gourdeau y emploie, sinon le joual, au moins une syntaxe moderne et orale.

Ces réécritures sont une large source de recherche sur l'évolution du mythe de Maria Chapdelaine. La dimension iconographique (choix des couvertures et des illustrations), la mort du cheval Charles-Eugène (présente dans chaque récit) ou bien la scène relatant la première relation sexuelle de Maria (éludée dans *Alma-Rose* mais présente chez les trois autres auteurs) sont autant de pistes supplémentaires d'analyse.

Gabrielle Gourdeau prend le parti de déconstruire le mythe. Maria possédait une beauté universelle, aux traits fins et doux, proche des canons en vogue ? Elle sera âgée, grosse et musclée. Elle était le symbole de la fécondité de la terre ? Elle ne réussira à mettre aucun enfant vivant au monde. Sa famille était le noyau sacré autour duquel tout gravitait ? Chaque membre du clan mourra. Et leurs morts sont symboliques : Samuel, le défricheur dévoué, meurt écrasé sous un arbre ; Alma-Rose, l'espoir de la jeunesse, meurt de la syphilis ; Télesphore, qui n'avait pas « tout son génie », se suicide. Il n'y a pas de réelle promesse de recommencement, puisque Esdras, seul rescapé des Chapdelaine, survit à peine sur la terre familiale, élevant seul un enfant handicapé. L'héroïne et son mariage sont ridiculisés :

> Cochonnailles, ragoûts, pâtés, volailles rôties, tourtières, plarines, beignets et sucreries diverses couvrent la table de la salle commune. Les convives mastiquent déglutissent remordent remâchent ravalent bâfrent s'empiffrent rotent rient et ruent autour d'une mariée blafarde sans appétit qui fait des efforts surhumains pour esquisser de-ci de-là un pâle sourire […]. Fatiguée qu'elle est notre Maria hein Maria que tu es épuisée avec tous ces préparatifs ce coffre de désespérance à garnir cette robe à fignoler ces nourritures à cuire toi la Mère et la Fille dans une seule personne il ne te manquait qu'une Sainte-Esprit pour devenir Trinité divine. Hein, que tu es au bout du rouleau Maria[1].

Mais cette mort symbolique subie par Maria lors de son union avec Eutrope est en fait une renaissance. La destruction du mythe n'a pour seul but que de reconstruire sur des fondations saines une nouvelle Maria Chapdelaine, et finalement, un nouveau mythe. Tous ces malheurs éveillent enfin en Maria une saine émotion : « Elle sent monter en elle une colère jusqu'à ce jour étrangère à sa bonne nature de paysanne résignée[2]. » La renaissance de Maria est amplifiée par la construction narrative du roman, qui alterne les passages sur sa déchéance et les passages sur sa vieillesse heureuse, où elle paraît en tout point différente de celle que l'on a connue : joyeuse, cultivée, bagarreuse. Annie Bourgoin interprète cette transition selon le modèle d'ironie proposé par Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie*, celui du vilain petit canard d'Andersen :

1. *Ibid.,* p. 34.
2. *Ibid.*, p. 51.

> À l'instar du vilain petit canard, Maria ne récolte que déboires et désenchantements. Elle trouvera cependant son salut dans l'acquisition de connaissances. […] Pour en arriver là, Maria doit nécessairement prendre conscience de son ignorance […]. L'allégorie atteint son paroxysme quand l'octogénaire héroïne, désormais bachelière en littérature, s'offre un voyage en France pour découvrir le milieu de vie de ses héros livresques préférés et de ses auteurs de prédilection. La qualité de la langue dans ses confidences écrites à François Paradis à ce moment de sa vie prouve bien que du vilain petit canard qu'elle était, elle s'est muée en auguste cygne […]. L'image de la Maria traditionnelle ignorante et repliée dans un monde clos est ainsi défaite[1].

En effet, l'orthographe bancale des premières lettres à François est corrigée, remplacée par une langue riche, fluide, facile. Maria a réussi sa métamorphose et celle de son clan : elle a remplacé sa défunte famille par des amis, dont chacun porte une idée plus radicale que l'autre, « telles que l'importance de l'instruction, l'engagement politique, l'homosexualité, l'éclatement de la famille, la consommation d'alcool et de drogues, le désir de voyager à travers le monde, etc. Ainsi, Maria et ses amis s'accrochent à des valeurs plus modernes et parfois même immorales mais toujours grandioses et idéelles, ce qui s'attaque au mythème valorisant la pensée conservatrice[2]. » Les tenants de « l'ancien monde » sont d'ailleurs ridiculisés au même titre que l'ancienne Maria, comme Eutrope ou le personnage de Gros-Jean, membre de la nouvelle famille de Maria, décrit ironiquement comme « le nostalgique de la bande, un grand amant de la pompe à eau bloquée par le gel, de la charrue à main tour-de-reins-garanti, des mouches noires à dix mille au pied cube, bref du terrouârd[3]».

La « remythisation » de Maria est en marche. Décrite trônant « comme un Christ de dernière Cène[4]», elle est bientôt surnommée « Maria Samaritaine » en raison de son engagement caritatif. Annie Bourgoin considère que « ses convictions nationalistes et son besoin de faire la promotion d'un Québec souverain rendent presque inévitable son rapprochement avec la bienveillante Jeanne d'Arc qui tente de sauver son pays[5]». Après avoir été ridiculisée, l'anti-héroïne est à nouveau placée sur un piédestal. Son amour pour son pays est à nouveau assimilé à son amour pour un homme du pays, mais cette fois, c'est de François qu'il s'agit : « Je t'aime gros comme mon pays. Tu es mon OUI, François Paradis[6]. » Le mythe a été détruit puis reconstruit, avec des éléments semblables mais arrangés différemment : ce ne sont plus les valeurs conservatrices qui sont exaltées, mais un Québec révolutionnaire et joyeux, prêt à conquérir son indépendance.

Gourdeau fait mourir Maria pendant l'annonce du « non » au référendum sur l'indépendance du Québec, le 20 mai 1980. Elle n'aura pas eu le temps de l'entendre. Sa dernière lettre à François,

1. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de* Maria Chapdelaine, *op. cit.*, p. 71-72.
2. *Ibid.*, p. 73.
3. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.,* p. 16.
4. *Ibid.*, p. 9.
5. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de* Maria Chapdelaine, *op. cit.*, p. 75.
6. Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, *op. cit.,* p. 197.

placée après sa mort pour amplifier l'ironie dramatique, achève de boucler la boucle : « J'ai le cœur en fête. Il bat comme un fou. Je me sens comme une future épouse le matin de ses noces, avec l'amour de sa vie[1]. »

Philippe Porée-Kurrer et Rosette Laberge, quant à eux, écrivent en guise de suite au premier *best-seller* français de nouveaux *best-sellers*. Leur schéma narratif est très normalisé : la situation stable de l'héroïne est bouleversée, mais elle en sort gagnante malgré des écueils en chemin. Leurs romans relèvent de la littérature populaire, et ils n'ont aucun intérêt à remettre en cause le mythe puisqu'il n'est pas connu de leurs lectrices (ces romans étant surtout destinées à un public féminin). Leur principal sujet est la quête amoureuse de Maria. Rosette Laberge évacue presque toutes les autres questions liées au mythe : pas d'exaltation du pays de Québec ou de la vie rurale, pas d'éloge de la fécondité (Maria n'est pas montrée mère, mais seulement amoureuse), pas de réflexion patriotique sur la langue.

Cette quête romantique est poussée, chez Porée-Kurrer, vers la quête existentielle d'un personnage qui se découvre de plus en plus libre. Les valeurs traditionnelles du mythe, sans être complètement mises à bas, sont parfois ébranlées. L'agriculture, autre thème important du mythe originel, est finalement abandonnée par Maria et les siens qui, à la fin du second tome, ouvrent un magasin dans une petite ville. Ainsi, « avec Porée-Kurrer, le mythe de Maria Chapdelaine tâche de s'adapter au monde contemporain en ne considérant plus les valeurs conservatrices comme essentielles à la survie du bon Canadien français, mais en leur donnant plutôt une saveur de nostalgie[2]». Selon Annie Bourgoin, cette réécriture populaire se rapproche du roman d'Hémon grâce à la « glorification de l'amour, cette thématique au centre même du roman hémonien et presque niée complètement par le récit mythique jusqu'alors[3]».

Le roman d'Hémon se réalise aussi dans ses suites. Depuis l'entreprise de propagande de Sylva Clapin avec *Alma-Rose* jusqu'aux romances de Philippe Porée-Kurrer et Rosette Laberge, en passant par la déconstruction forcenée de Gabrielle Gourdeau, *Maria Chapdelaine* inspire les écrivains, quel que soit leur projet d'écriture, comme elle a pu répondre aux attentes de lecteurs diamétralement opposés. C'est une histoire infinie, dans laquelle chacun veut aller et venir.

*

1. *Ibid.,* p. 197.
2. Annie Bourgoin, *L'Évolution du mythe de* Maria Chapdelaine, *op. cit.*, p. 105.
3. *Ibid.,* p. 111.

Les échos de *Maria Chapdelaine* depuis les années 1980 témoignent à la fois de l'évolution du mythe et de la persistance de la force du roman. Dans la critique, une évolution notable se produit, ainsi que le résument Paul Bleton et Mario Poirier dans l'introduction du *Vagabond stoïque* :

> On ne retrouvera pas du tout [dans cet ouvrage] ce sentiment de filiation qui souvent colore les études hémoniennes, aucune relation avec la famille Hémon […]. On a beaucoup écrit sur la réserve, la discrétion de Louis Hémon qui n'est décidément pas plus l'homme des confidences que des engagements. Ce qu'il y a cependant de plus étonnant, c'est que cette pudeur fut adoptée par nombre de ceux qui ont travaillé à comprendre l'œuvre et la vie d'Hémon. Les premiers commentateurs, McAndrew et Freeman, gardent pour eux les secrets qu'ils ont pu apprendre sur sa vie ; en outre, pendant longtemps l'œuvre fut sous la vigilante garde de Marie Hémon, qui filtra les informations à faire circuler. Enfin, même les *Œuvres complètes* sont préfacées par Lydia Hémon[1].

La peine que tout chercheur peut rencontrer à s'écarter suffisamment de son sujet pour en avoir une vision objective a été alourdie, dans le cas d'Hémon, par la présence de sa famille. Son rôle fut majeur dans la fortune littéraire de l'écrivain et ne sera pas renié, mais de la même manière qu'Hémon lui-même prit ses distances, les études critiques sur sa vie et son œuvre doivent s'affranchir de ces pressions, qui furent réelles comme à l'occasion de la publication du *Mythe de Maria Chapdelaine* par Nicole Deschamps. Les ouvrages les plus récents sur Louis Hémon, à savoir celui de Geneviève Chovrelat-Péchoux (*Louis Hémon. La Vie à écrire,* 2003), celui de Paul Bleton et Mario Poirier (*Le Vagabond stoïque*, 2004) et celui d'Alain Boulaire (*Louis Hémon ou la vie volée de l'auteur de Maria Chapdelaine*, 2013), se prémunissent assez bien de la tentation mythique.

En 2006, Geneviève Chovrelat-Péchoux est lauréate d'un concours de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec qui lui permet de lancer une exposition itinérante ayant pour titre « *Maria Chapdelaine* ou la mise à mort d'un écrivain ». Composée de trente-trois panneaux comme autant d'années d'existence, l'exposition se donne pour but de donner une image plus juste du Canada français à l'époque où Hémon le parcourt, et montrer qu'Hémon est loin d'être l'auteur d'un seul livre. Geneviève Chovrelat-Péchoux souhaite combattre le « filtre déformant[2]» qui entoure toujours sa figure. Lancée à la bibliothèque universitaire Lucien-Fèbvre de Belfort, l'exposition voyage en Bretagne et au Canada[3].

En 2013, plusieurs événements se tiennent pour honorer le centenaire de la mort d'Hémon, à Brest, à Montréal ou encore à Chapleau. À Brest, un colloque accueille des chercheurs s'interrogeant notamment sur les différentes lectures de *Maria Chapdelaine*, le côté précurseur dans

1. BP, p. 13.
2. Anonyme, « Une exposition itinérante », *France Québec mag*, juillet 2014, p. 21.
3. Pour un descriptif précis, voir : https://www.fabula.org/actualites/exposition-maria-chapdelaine-ou-la-mise-a-mort-d-un-ecrivain_17624.php. Article consulté le 26 avril 2022.

le domaine du roman sportif ou l'analyse de *Monsieur Ripois et la Némésis.* La Bibliothèque d'étude et le service Patrimoine de la Ville consacrent une exposition à l'auteur, grâce à laquelle l'on pouvait suivre les étapes marquantes de la vie de l'écrivain ainsi que l'histoire de l'édition de son œuvre. Geneviève Chovrelat-Péchoux et Marie Page, première traductrice de la correspondance entre Marie Hémon et Kathleen Phillipps, donnent une conférence. La même année, Geneviève Chovrelat-Péchoux avait fait paraître une nouvelle édition d'un ensemble de nouvelles sous le titre *Le Dernier Soir.* C'est également à cette occasion que l'on inaugure, en le nommant jardin Louis-Hémon, le parc dominant la rade de Brest, comme une invitation au voyage. À Montréal, le colloque « Louis Hémon, pluriel et exemplaire ? Ruptures, succès, oublis », organisé par le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ) et la Bibliothèque et archives nationales du Québec, rassemble une nouvelle fois des chercheurs québécois et français. Les interventions s'intéressent à la persistance du mythe, à l'histoire de l'œuvre, ainsi qu'aux différentes lectures de *Maria Chapdelaine*, comme celle du sociologue Jean-Charles Falardeau ou de l'écrivain Jacques Ferron. Lors d'une conversation en avril 2022, Lucie Robert, directrice du CRILCQ en 2013, témoigne de la peine rencontrée à réunir suffisamment d'intervenants pour ce colloque : le sujet ne semblait alors plus enthousiasmer la recherche québécoise. Pourtant, la richesse et la variété de ces interventions universitaires témoignent de la survivance d'une œuvre qui aurait pu tomber dans l'oubli.

Enfin, le Centre culturel de Chapleau, baptisé Centre culturel Louis Hémon depuis 1974, lance également des festivités au mois de juillet : on donne une messe commémorative, on déplace le monument de 1938 dans un endroit plus propice au recueillement et on marque d'un repère l'endroit de l'accident. Le ton de l'invitation à ces manifestations est très solennel : « donner à Louis Hémon ce qui aurait dû être fait », « l'endroit tragique où Louis Hémon prit son dernier souffle sera identifié comme il se doit », « préserver la mémoire de Louis Hémon, notre patrimoine de la francophonie[1]». Nous sommes ici dans l'émotion de la mémoire bien plus que dans la neutralité de la recherche. Le mythe n'est jamais loin, ni de Louis Hémon, ni de *Maria Chapdelaine*.

Comme le formule Alexandra Saemmer en résumant Jauss, « certaines œuvres rencontrent leur public à travers les époques non pas parce qu'elles posent des questions ou des réponses atemporelles, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, qui

1. Courrier d'invitation à la commémoration du centenaire du décès de Louis Hémon, 2013, don de Lucie Robert. La communauté francophone de Chapleau est en effet plutôt isolée dans une province où seulement 4,2 % des habitants déclarent avoir le français pour langue maternelle (voir https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2013001/article/11795-fra.htm. Article consulté le 26 avril 2022).

relance le dialogue entre l'horizon de l'œuvre et l'horizon d'attente du lecteur[1]». *Maria Chapdelaine* et son auteur sont loin de disparaître de l'imaginaire commun parce qu'ils résonnent encore avec nos problématiques actuelles. L'œuvre entière de Louis Hémon interroge sur l'identité, la migration, la liberté, la résilience. En 2014, Sylvie Sagnes a l'intuition que l'on n'a « sans doute pas fini de lire et réécrire *Maria Chapdelaine*[2]». Cette prémonition s'avère juste.

1. Alexandra Saemmer, « Esthétique de la réception », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 07 novembre 2016. Accès : http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/esthetique-de-la-reception/
2. Sylvie Sagnes, « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », art. cit., p. 596.

Chapitre II

Rester ou partir ?
La *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote

La fortune particulière de *Maria Chapdelaine* au cinéma s'explique par deux facteurs principaux. C'est d'abord un roman à la structure simple et linéaire, mais qui fourmille de silences et de sous-entendus laissant place à l'imagination. C'est ensuite une histoire provoquant la création par son caractère intarissable, qui est l'une des caractéristiques des classiques. Il faut aujourd'hui ajouter aux adaptations de Julien Duvivier (1936), de Marc Allégret (1950) et de Gilles Carle (1983), celle du réalisateur québécois Sébastien Pilote. Sortie au Québec en septembre 2021, cette dernière production actualise le mythe et permet de l'observer dans un tout nouveau contexte : celui des réseaux sociaux, d'un monde postérieur à une pandémie, d'une société de plus en plus consciente des enjeux écologiques. Le prisme d'analyse de l'œuvre s'en trouve ainsi élargi.

Dans le synopsis de son film, Sébastien Pilote montre qu'il souhaite prendre ses distances avec le mythe de Maria Chapdelaine. Il rappelle ainsi que Maria est « une jeune fille de dix-sept ans […] poussée dans le monde des adultes », et non l'épouse, la mère, le modèle de fertilité et de force. Pour jouer l'hérone, il retient Sara Montpetit parmi 1 300 postulantes. La jeune comédienne, formée au théâtre, joue ici son premier rôle au cinéma. Elle est par ailleurs engagée en politique : elle est la fondatrice du collectif *Pour un futur Montréal*, luttant pour la justice climatique dans le sillage de Greta Thunberg. Choisir Sara Montpetit, jeune militante écologiste d'origine argentine et juive pour jouer Maria Chapdelaine, que la première version du mythe exaltait comme un modèle de femme québécoise, catholique et circonscrite au foyer, ne manque pas de piquant, constate Sébastien Pilote avec amusement[1]. N'ayant jamais lu *Maria Chapdelaine*, Sara Montpetit découvre

1. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022.

le texte lors des auditions : « À ce moment-là, je n'avais pas pris conscience de l'ampleur du rôle. C'est la poésie du texte qui m'a parlé[1]», raconte-t-elle.

Pour le réalisateur originaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean, *Maria Chapdelaine* est un texte fondateur. Sébastien Pilote, qui emploie régulièrement le mot « métamorphose » dans son discours sur *Maria Chapdelaine*, a découvert le roman sous une forme déjà changée puisqu'il s'agissait de la version télévisée du film de Gilles Carle :

> Il y a des éléments dans le film qui m'ont certainement marqué en tant qu'enfant, qui m'ont impressionné. La mort de François Paradis par exemple. Je comprenais mal que l'on puisse mourir de froid couché dans la neige. Pour nous, l'hiver était un terrain de jeu. La neige n'était pas une place pour mourir. Ça me fascinait. Pour ce qui est du roman, je l'ai lu pour la première fois lorsque j'étais au cégep[2].

Sébastien Pilote a également lu les *Écrits sur le Québec* d'Hémon, édités en 1993 par Chantal Bouchard, contenant *L'Itinéraire* et les neuf nouvelles composées au Québec : « J'ai beaucoup aimé ses *Écrits sur le Québec*. Pour moi, ils sont aussi révélateurs et enrichissants que le roman *Maria Chapdelaine*. Pour le film, je me suis servi de plusieurs détails biographiques appartenant à Louis Hémon. Selon moi, Louis Hémon est présent chez tous les personnages du roman[3]. »

« Une véritable invitation à faire du cinéma »

Cette expression de Sébastien Pilote désigne *Maria Chapdelaine*, texte matriciel déjà présent en creux dans ses trois premiers longs-métrages. Nous ne nous attarderons pas ici sur la grammaire cinématographique de Pilote, que Thomas Carrier-Lafleur a analysée dans son essai *Voir disparaître*[4], mais plutôt sur les liens souterrains qui unissent ces trois premiers films avec l'adaptation du roman d'Hémon : le sacrifice, la fin d'un monde, la naissance d'autre chose ou le retour du même, la famille et la communauté.

Le Vendeur (2011) partage avec *Maria Chapdelaine* une dimension tragique et la mise en scène de cette tragédie. On sait, dès le début du film, qu'un accident de voiture a eu lieu, sans connaître les personnes impliquées. On rencontre ensuite Marcel Lévesque, meilleur vendeur chez un concessionnaire automobile depuis des années. La vie de Marcel est solitaire et circonscrite à un

1. Laurie Dupont, « Maria Chapdelaine… il était une fois Sara Montpetit », *Elle Québec*, Montréal, 26 janvier 2021. À consulter en ligne : https://www.ellequebec.com/style-de-vie/cinema-et-tele/il-etait-une-fois-sarah-montpetit.
2. Sébastien Pilote, entretien avec Marcel Jean (directeur de la Cinémathèque québécoise), dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 4. Nous référerons maintenant à ce texte uniquement par « Dossier de presse *Maria Chapdelaine* ». Le cégep, transition entre le lycée et les études supérieures, dure deux ans et débute à dix-sept ans environ.
3. Nos entretiens avec le réalisateur, courriel du 15 décembre 2021.
4. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître. Une lecture du cinéma de Sébastien Pilote*, Longueil, L'Instant même, coll. l'Instant ciné, 2021.

tout petit périmètre : il habite en face de son lieu de travail et doit juste traverser la rue pour s'y rendre. Ce premier film se déroule autour du Lac-Saint-Jean, dans une petite ville terrifiée par la fermeture, au printemps prochain, de l'usine de papier où six cents personnes travaillent – le premier rappel de *Maria Chapdelaine* est dans la phrase que chantonne ironiquement un personnage : « Le printemps est arrivé. » Un piquet de grève des salariés inquiets pour leur emploi est installé devant les portes de la manufacture.

Marcel est détaché de sa communauté comme Samuel Chapdelaine. Il donne du « mon ami » à tout le monde, professe qu'il faut « aimer les gens pour vendre des voitures », mais ne s'investit dans aucune relation, sauf avec Maryse, sa fille, et Antoine, son petit-fils. Ces deux êtres sont au centre de son monde, que Marcel croit immuable, bien que des signes évidents de changements majeurs se manifestent autour de lui : « Film sur la croyance aveugle en la permanence et en l'immortalité des mythes, *Le Vendeur* nous plonge dans un monde léthargique où les personnages sont pris dans leurs habitudes, leurs routines, leurs manies[1]. » Bien qu'il croise tous les jours le piquet de grève et entende régulièrement la lente agonie de l'usine racontée à la radio, Marcel ignore royalement ce bouleversement.

Marcel ne va plus à l'église et il a une vision utilitariste de la foi : il conseille à son petit-fils d'apprendre des prières pour faire venir la chance et la clientèle. D'ailleurs, son patronyme, Lévesque, le rapproche du personnage du curé, qui lui aussi lance des « mon ami » à la ronde pour faire venir du monde à l'église – la marchandise est différente, mais la stratégie est identique. Marcel est un habile vendeur et ne recule pas devant le mensonge pour faire du chiffre : il vend un nouveau *pick-up* à un certain François Paradis, lui promettant que c'est une bonne affaire, alors que ce dernier est endetté et va bientôt perdre son travail. François est tout désigné pour être la victime de l'accident de voiture en ouverture du film : son nom, emprunté au roman de Louis Hémon, le destine à la tragédie, et la musique grave qui accompagne son achat est lourde de prémonition.

Il n'en sera pourtant rien et la leçon sera encore plus cruelle. Maryse propose à son père de se rendre à Québec pour chercher une voiture, ce qui lui permettra de conclure une vente. Elle y emmène son fils pour lui faire découvrir la ville : c'est au retour qu'ils percutent un orignal et meurent tous les deux. Comme dans *Maria Chapdelaine*, la mort est invisible, simplement suggérée par le plan sur le cadavre de l'orignal percuté par la voiture. Son récit est pris en charge par un policier, annonçant le drame à Marcel. Celui-ci est anéanti, mais retourne immédiatement au travail, ce qui provoque le malaise de ses collègues et de ses clients. « Personne comprend pourquoi tu t'arrêtes pas », lui dit son patron : c'est une phrase qui pourrait être adressée à Samuel Chapdelaine, et à son obsession d'avancer toujours plus loin dans la forêt au détriment de ses proches. Pour guérir

1. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître. op. cit.*, p. 21.

sa culpabilité et pour continuer à vivre, il n'y a qu'une seule solution pour Marcel : le retour à la communauté délaissée. Il sauve la vie de François Paradis qui, « enseveli non de neige mais de dettes[1]» et quitté par son épouse, tente de se suicider. La scène finale montre Marcel se dirigeant vers ses collègues, pour tenter de faire enfin société avec les autres. Ce mouvement de retour vers ce qui a toujours été là résonne avec la conclusion de *Maria Chapdelaine*. C'est en tout cas notre interprétation, qui n'est pas celle du réalisateur :

> Des gens pensent que *Le Vendeur* est un film qui se termine bien, et je reçois ce commentaire avec perplexité parce que je pense au contraire qu'il finit de manière très ambiguë. C'est le risque qu'implique le choix de laisser au spectateur la possibilité de juger un personnage comme celui du *Vendeur* : est-ce le constat d'un échec ou une délivrance[2]?

Pourtant, de nombreux éléments font pencher vers une fin, sinon heureuse, au moins ouverte sur le futur. La musique sereine, le retour du printemps, les enfants qui roulent en vélo sur les vieilles pancartes des grévistes : tout parle de renouveau.

Dans *Le Démantèlement* (2013), Sébastien Pilote reste fidèle à sa région – le Saguenay –, mais le décor austère de la petite ville industrielle prisonnière sous la neige est remplacé par celui d'une ferme idyllique baignée de la lumière de « l'heure dorée », ces minutes qui suivent le lever du soleil et qui précèdent son coucher, idéales pour la photographie et le cinéma. La première scène contraste fortement avec le titre menaçant, puisque c'est une scène de naissance où Gaby, l'agriculteur, couve du regard un agneau nouveau-né. Symbole du sacrifice, le mouton est présent dans une majorité des plans du film, dans le pré, dans la bergerie, par la fenêtre : Gaby est cerné par ses moutons. Dernier fils à être resté dans la ferme paternelle, il a deux filles, Marie et Frédérique, qui habitent la ville et qu'il ne voit presque plus. L'aînée, Marie, surgit pourtant avec ses deux garçons et lance la machine du démantèlement : en plein divorce, elle a besoin d'argent pour acheter la maison où vivent ses enfants. Gaby leur propose bien de venir vivre avec lui sur la ferme, mais la ville recèle bien des magies pour retenir Marie. La décision de Gaby est prise : il va démanteler la ferme, vendre à l'encan machines et animaux, et aider sa fille.

Au début du *Démantèlement*, la triste figure du père Goriot – « Christ de la paternité » – vient immédiatement à l'esprit devant Gaby prêt à tout sacrifier à ses deux filles. Elles ne sont néanmoins pas aussi cruelles que Delphine et Anastasie, et leur père, heureux de tout leur donner, souffre surtout de leur absence. Selon le réalisateur, le personnage de Gaby renvoie plutôt à *Maria Chapdelaine* : « Maria était l'envers des filles de Gaby. En fait, Maria, c'était Gaby[3]. » Resté sur la terre alors que tous sont partis, Gaby porte le patronyme signifiant de Gagnon. Comme Eutrope

1. BCL, p. 68.
2. Serge Abiaad et Philippe Gajan, « Entretien avec Sébastien Pilote et Gabriel Arcand », *24 images*, n° 164, octobre-novembre 2013, p. 36.
3. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 4.

dans le roman de Louis Hémon, c'est un modèle de solidité et de résilience. Pilote rejoue le dilemme du « choix de Maria », rester ou partir, mais en change les modalités : partir, pour Gaby, c'est tenter de renouer avec sa famille et non s'en détacher. L'éleveur, après avoir sacrifié sa famille pour s'occuper de ses moutons, sacrifie ses moutons pour sa famille. La liquidation de la ferme lui sera une vengeance douce-amère envers ce travail qui lui a coûté son mariage et sa relation avec ses enfants.

La présence de sa fille cadette, Frédérique, rendra le démantèlement plus doux pour Gaby. À l'improviste, la jeune femme, comédienne en devenir, rend visite à son père. La présence de la communauté, des autres éleveurs et de Louis, l'ami et le comptable de Gaby, est également un réconfort. Leur longue procession dans la cour de la ferme renvoie tout à la fois à un enterrement et à un mariage, une noce haute en couleur. Le style documentaire de ce passage est une pause dans le classicisme des plans de la ferme, une forme de respiration. Louis, qui n'aurait jamais cru que Gaby vendrait sa terre, est détrompé par l'éleveur : « Tout le monde a toujours cru que ma vie c'était ma ferme, ma terre. Tout le monde se trompait. Ma vie c'est mes deux filles. »

Gaby renonce à sa terre, à la quiétude et la beauté de son univers rural, pour choisir sa famille : sera-t-il plus heureux ? Le réalisateur souhaite toujours garder une fin ouverte, et laisser le spectateur dans l'incertitude du *happy end*. Les derniers plans du film montrent Gaby, dans un petit appartement bien triste, puis Marie jouant avec ses enfants, et Frédérique sur une scène de théâtre. Réunis par le montage, ils sont néanmoins toujours séparés par les kilomètres et rien ne dit qu'ils seront à présent une famille unie. La question en suspens à la fin du *Vendeur* l'est de nouveau : pour Gaby, est-ce un échec ou une délivrance ?

La redécouverte de *Maria Chapdelaine* au moment du tournage du *Démantèlement* fait office de déclic pour le réalisateur :

> Toute forme de retenue, de complexe, que j'aurais pu avoir face aux autres adaptations, disons celles de Carle et de Duvivier, venait de s'envoler, de disparaître. Ça m'apparaissait tout à fait naturel, tout d'un coup. Tu vois, s'il y avait eu dix films adaptés du roman, j'aurais souhaité faire le onzième… J'avais l'impression que personne n'avait touché à ce qui me paraissait être l'essentiel dans le roman, c'est-à-dire sa simplicité, désarmante, presque simpliste, l'acuité des détails, mais aussi sa force verticale, sa profondeur. Ce roman pourtant maintes fois récupéré, interprété, analysé, commenté, détourné, mythifié, sous une couche de sédiments, il était là, intact[1].

Sébastien Pilote devra néanmoins attendre de réunir les financements pour ce film de grande ampleur, aux moyens inédits pour du cinéma d'auteur. Entre-temps, il réalise *La Disparition des lucioles* (2016), son troisième long-métrage. Inspiré par le cinéma de Xavier Dolan, où la technicité

1. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 4.

des mouvements de caméra ne cède rien à la générosité, Pilote conçoit ce film comme « une chanson pop », une œuvre colorée, simple et forcément entraînante.

Après deux films centrés sur des personnages masculins âgés, la rupture est actée par Léonie, héroïne de ce *coming of age movie* :

> Dans un intrigant début *in medias res*, Léonie flâne devant la caméra, les écouteurs sur les oreilles. Ses mouvements sont bercés par les cordes [du thème musical] qui rappellent ostensiblement la trame sonore du chef-d'œuvre d'Hitchcock [*Vertigo*] – film sur le double, la passion, la filature, la féminité et le pouvoir envoûtant de l'artifice. D'emblée, Léonie crève l'écran[1].

Léonie a seize ans, termine ses études secondaires et se rêve écrivaine. Comme Samuel Chapdelaine, elle se lasse vite et dit qu'elle abandonne tous ses projets après un mois. C'est une adolescente cynique et isolée, qui se sent supérieure aux jeunes de son âge et trop éloignée des valeurs des adultes. Ceux-ci pensent au futur, à la réussite, au travail. À sa marraine qui lui demande ce qu'elle veut faire à l'avenir, Léonie rétorque : « C'est plus les années soixante, on ne pense pas à l'avenir. L'avenir, on essaye de pas y penser. » La stratégie de Léonie est soit l'attaque, comme cette réplique acide, soit la fuite : dans les premières scènes, elle quitte son repas d'anniversaire en prétextant aller aux toilettes et monte dans un bus qui passe par là. Le fil conducteur de la relation père / fille, présent dans tous les films de Pilote, fait alors son apparition : Léonie reçoit un appel de son père, dont la voix hors-champ illustre l'absence. Léonie idéalise ce père, travailleur syndiqué, chassé de la ville après la fermeture de l'usine que certains lui ont imputée. Son antagoniste est Paul, le nouveau mari de la mère de Léonie. Cet animateur de radio à succès a voué son père aux gémonies sur son antenne, le poussant à fuir. Antisyndicaliste et anti-écologiste, il raille « la disparition des lucioles » et la peur devant les profondes modifications des écosystèmes.

Léonie trouve un boulot d'été dans un complexe sportif, où son rôle se borne à allumer les projecteurs du terrain de base-ball, tôt le matin. Son petit monde, construit sur la détestation de son beau-père, l'adoration de son père et l'évitement de ses contemporains, est bouleversé par sa rencontre avec Steve, un quarantenaire au style motard dans un *diner* rétro. Steve vit avec sa mère et donne des leçons de guitare dans le sous-sol de la maison. À première vue, il est tout ce que Léonie voudrait fuir, la petite ville, la vie ennuyeuse. Contrairement à elle pourtant, Steve aime sa ville et son existence tranquille. Son absence d'ambition lui confère une grande sérénité. Malgré leurs différences, les deux personnages connaissent une sorte de coup de foudre platonique, alimenté par leur position d'*outsiders* et par la musique. De cours de guitare en concerts, ils se rapprochent et se redonnent mutuellement goût à l'existence. Léonie comprend peu à peu que la vraie vie se situe plus loin que les apparences : « Il n'y a pas qu'une seule lecture du réel[2]. »

1. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître*, *op. cit.*, p. 69.
2. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître*, *op. cit.*, p. 73.

Une leçon plus amère continuera de la dessiller : elle apprend que son père, son héros, a un jour frappé sa mère dans un geste de colère. Son exil, pour lequel Léonie a toujours blâmé Paul, avait en fait une autre raison : il fuyait, lui aussi. Dans sa colère, l'adolescente rejette en bloc son père, Paul, Steve, la guitare. Il faudra la mort de la mère de son ami pour les réunir à nouveau. Alors que l'été s'achève, la scène de la première rencontre entre Léonie et Steve se répète et ils se retrouvent au *diner*. Mais l'héroïne a compris que, si elle voulait avancer, il fallait changer de perspective : elle quitte le restaurant et monte dans un nouveau bus providentiel. À l'inverse de Maria, elle fait le choix de quitter le monde qu'elle connaissait. Cette fuite ultime n'a pourtant pas les mêmes conséquences que la première : c'est parce que Léonie ne se présentera pas au travail le lendemain matin que, dans l'obscurité du terrain de base-ball, on verra luire les lucioles. Dans le cinéma de Sébastien Pilote, l'essentiel est toujours déjà là – la communauté, la famille, les lucioles – mais il s'agit de réussir à le voir.

Dès les premières étapes de son travail en 2018, le réalisateur aborde son projet d'adaptation de *Maria Chapdelaine* avec beaucoup de sérénité :

> Il y a quelque chose de passionnant à raconter une histoire qui l'a été maintes fois. Comme un mythe, une légende, un conte, une blague. Le fait de savoir que plusieurs connaissent déjà l'histoire avant de voir le film me donne des ailes. C'est très libérateur. C'est dire : « Regardez comment je vais vous la raconter, moi, à ma manière. Et peut-être ensuite verrez-vous l'histoire différemment. » […] J'ai souvent l'impression que les gens connaissent davantage ce qu'on a dit du roman, le mythe autour, que le roman lui-même. J'ai aussi souvent l'impression que ceux qui en parlent ne l'ont pas lu[1].

Dans l'élaboration de ses personnages, ainsi que dans son casting, Pilote rappelle que dans le roman, Hémon a fait « des portraits » et non « des modèles[2]». Ce mythe littéraire, selon Pilote, est aussi absurde que celui qui entoure encore son auteur : « Louis Hémon… il n'était pas un conservateur religieux, au service de l'Église, mais plutôt un libéral, un aventurier libertaire qui fuyait la petite bourgeoisie, mais aussi… sa famille[3]. »

Adapter *Maria Chapdelaine* en 2021 est un exercice bien différent qu'en 1936. Le succès du roman est loin, et sa popularité a connu une forte baisse. Aujourd'hui, « il est de bon ton d'en parler avec mépris, de le regarder de haut, ce qui me paraît suspect et contribue aussi au mythe[4]». En effet, l'image d'un roman bien pensant, mièvre et exaltant les valeurs traditionalistes, colle encore à *Maria Chapdelaine*. À son évocation, la première phrase qui vient en tête aux lecteurs québécois est : « Rien ne doit mourir, rien ne doit changer. » Pourtant, le roman d'Hémon tient beaucoup plus du principe de Lavoisier :

1. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 4.
2. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 5.
3. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 6.
4. *Ibid.*

> On oublie que le roman contient une multitude de métamorphoses. On devrait plutôt dire, rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. Une loi tout à fait naturelle et universelle finalement. Il y a un peu du paradoxe révolutionnaire de Lampedusa et du *Guépard* dans *Maria Chapdelaine* : « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change ». Et je trouve ce genre de paradoxe fascinant ! Alors qu'on souhaite lui donner un caractère figé, le roman contient plusieurs ambiguïtés comme celle-là. Et c'est justement cela que je voulais faire ressortir dans le film, ces ambiguïtés, qui loin d'être figées, sont en mouvement[1].

Dans la lignée de ses films précédents, Sébastien Pilote mène aussi une réflexion sociale, notamment sur les violentes transformations du monde du travail. L'habitant ou le colon, figure centrale dans *Maria Chapdelaine*, est un type équivoque de personnage :

> Le colon n'est pas tout à fait le colonisateur, il n'avait pas le capital de l'Anglais ou le pouvoir de l'Église, ni tout à fait le colonisé, parce qu'il possédait et maîtrisait encore sa culture, sa langue, ses us et coutumes, ainsi que sa terre. Le colon, on l'appelait l'habitant. Et l'habitant c'est, pour moi, une sorte d'équilibriste entre ces deux autres figures, le colonisé et le colonisateur. Il pouvait toujours basculer d'un côté ou de l'autre. C'était une sorte de figure intermédiaire, ambiguë, hybride. Mais dans mon film, les habitants, c'est aussi la classe sociale opposée à celle du salarié qui a un boss. Une classe qui est disparue tout au long du XXe siècle[2].

Le traitement de ces thèmes résurgents se fait avec la même fidèle équipe, constituée notamment du musicien Philippe Brault et du directeur de la photographie Michel La Veaux. Au sujet de celui-ci, Sébastien Pilote raconte :

> C'est quelqu'un qui m'empêche d'aller dans une direction dans laquelle, je pense, je ne dois pas aller, celle de faire des « belles images », influencées par la publicité ou les trucs au goût du jour. Michel vient de la vieille école, il a travaillé avec des gens comme Michel Brault ou Jean-Claude Labrecque, des grands directeurs photo québécois. Michel dit toujours : « Il faut faire des bonnes images plutôt que des belles images », et je partage son avis-là dessus[3].

Par une économie de plans, Sébastien Pilote cherche « le geste juste », avec une simplicité qui rappelle celle de Louis Hémon.

Le choix de tourner à nouveau dans la région du Lac-Saint-Jean a impliqué une organisation d'ampleur :

> On a quand même un gros budget, mais c'est petit pour faire un film d'époque au Québec en 2020, en région éloignée. On ne tourne rien en studio. On tourne dans un milieu naturel, dans un décor où il n'y a pas d'électricité et d'eau courante. Oui, il y avait plein de défis logistiques. Ça fait en sorte que l'équipe grossit. On est environ une centaine de personnes[4].

---

1. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 6.
2. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 7.
3. Maxence Reigner, « Sébastien Pilote et l'adaptation de *Maria Chapdelaine* au cinéma », chaîne Youtube *Récits de cinéma*, épisode 74, novembre 2021. Consulté le 19/05/2022 : https://www.youtube.com/watch?v=i1w65UnuGWI.
4. Julie Larouche, « Incursion sur le plateau de tournage de *Maria Chapdelaine* », *Radio-Canada*, 10 mars 2020. Transcription consultée en ligne le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1658216/incursion-sur-le-plateau-de-tournage-de-maria-chapdelaine.

Mais ce choix a toujours été une évidence pour Sébastien Pilote, qui est le premier adaptateur de *Maria Chapdelaine* originaire du même environnement que celui que décrit le roman. « Saint-Ambroise, où je suis né, Sainte-Monique, Péribonka : c'est le même sol. Je le connais, tout comme je connais la végétation qui pousse dessus, intimement. J'ai passé mon enfance à l'explorer, cette forêt-là[1]», raconte-t-il déjà en 2017, quand il commence tout juste à envisager de transposer le roman d'Hémon à l'écran. Il n'inscrit pas seulement ce film, mais toute sa carrière cinématographique au Lac-Saint-Jean :

> En sortant de l'université, nous avons créé le festival REGARD. Notre mission était de faire un festival en région. Pas un festival régional, mais en région. D'envergure internationale. Ç'a été difficile de faire comprendre cela à certains Montréalais. Au Japon, ils s'en foutent qu'on soit à Montréal ou au Saguenay. Ç'a été pareil avec mes films. Les seules personnes qui me parlent du caractère régional de mes films, ce sont les Québécois. Le principal inconvénient ou avantage, c'est selon, c'est qu'en région, je me tiens loin des tournages de séries, de la télévision, pour gagner de l'argent entre deux films. C'est plus difficile d'accepter les propositions. Si, parfois, on peut y voir un inconvénient, je pense souvent qu'il s'agit d'un avantage au final. Je peux ainsi me concentrer uniquement sur le cinéma[2].

Trouver le bon lieu pour tourner *Maria Chapdelaine* a été étonnamment simple et rapide. Un ancien forestier a guidé Pilote et son équipe vers l'endroit idéal, à Normandin, au nord du Lac-Saint-Jean : un trou dans la forêt, enclos de quatre « murs » de végétation. Située sur un terrain de recherches scientifiques sur le milieu boréal, la place est éloignée de toute route et de tout bruit. Il ne restait plus qu'à planter des souches dans la clairière afin d'obtenir cette impression de « huis-clos à ciel ouvert[3]» que recherchait le réalisateur. Hormis la brève scène d'ouverture dans l'église, la scène dans le camp de bûcherons, la visite au curé de Saint-Henri et la veillée chez les Surprenant, le long-métrage se déroule entièrement sur la concession des Chapdelaine.

Les acteurs ont ressenti eux aussi les avantages que comporte un tournage sur le terrain même de l'histoire que l'on joue, comme l'exprime Sébastien Ricard, qui interprète Samuel Chapdelaine :

---

1. Sébastien Pilote dans François Lévesque, « Entre *Hamlet* et *Maria Chapdelaine*, les projets de Sébastien Pilote », *Le Devoir*, 20 mars 2017. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/494342/entre-hamlet-et-maria-chapdelaine.
2. Annie-Marie Gravel, « De la résilience autour d'un film », *Le Quotidien numérique*, 18 septembre 2020, https://www.lequotidien.com/le-mag/matiere-a-reflexion-de-la-resilience-autour-dun-film-28848189b39268e1d58fac033a9ead96.
3. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur dans le cadre de son cours « Le cinéma québécois », 6 avril 2022.

> Il faut que l'on circule dans ces abattis. On dirait que le terrain te rentre dans le corps puis change un peu le corps. Je trouve ça intéressant, on dirait que ça nourrit le jeu de l'acteur. […] Mon inspiration principale, c'est le roman. […] C'est très détaillé, c'est très inspirant. […] Tourner en région, ça sert à l'esprit de cadre, de groupe[1].

La décision de placer l'histoire dans son époque plutôt que d'en imaginer une version actualisée a elle aussi été évidente :

> Quand on fait ce genre de film, tout demande à être créé : les costumes, les décors, les accessoires. C'est plus dispendieux et plus compliqué, mais en même temps, c'est un défi. Je suis un grand fan du classicisme américain et des westerns, donc c'était très inspirant pour moi de tomber dans cette époque-là. Mais le plus important pour moi était de mettre en l'avant la langue de Louis Hémon, qui est très belle[1].

Le choix du casting a également été essentiel pour le réalisateur :

> Il y a l'ge du personnage de Maria, et son caractère. C'est très important ça. Maria n'est pas une femme de trente ans, ou plus encore… comme on l'a souvent montrée. Elle n'est pas une vieille fille, sainte nitouche, un peu niaise et mystique, sous un ciel rose. Mais simplement une jeune fille, ou une jeune femme, une adolescente de son temps, et de son milieu, prise dans un monde d'adultes et de superstitions[3].

Ainsi, c'est Sara Montpetit, actrice non professionnelle au cinéma, que Sébastien Pilote a choisie pour incarner l'héroïne. Elle a dix-neuf ans lors du tournage du film. À titre de comparaison, Madeleine Renaud avait trente-six ans, Michèle Morgan trente et Carole Laure trente-cinq. Il n'est évidemment pas mal d'employer des actrices plus âgées, mais la représentation de Maria en tant que femme et non en tant que jeune fille fait partie intégrante du mythe Maria « l'épouse et la mère ». Ces trois actrices étaient, de plus, déjà célèbres avant d'incarner Maria Chapdelaine. La perception que la jeune actrice a de son rôle révèle toute la profondeur du roman :

> *Maria Chapdelaine* s'adresse à tout le monde. Ce long métrage vient chercher en nous tellement de valeurs, tellement de thèmes universels et intergénérationnels. Il sera perçu différemment par chacun, selon son expérience de vie. On peut regarder ce film et y voir une histoire d'amour, point. On peut soutenir que ce n'est pas un récit féministe, car Maria est prisonnière de son milieu de vie. On peut aussi voir ce film sous un angle féministe et trouver que Maria est entièrement libre de ses choix. On peut penser que le clan Chapdelaine a une vie triste, pénible et lourde, que ses membres sont tous nés pour un petit pain. On peut aussi les percevoir comme des pionniers et de grands travailleurs. Et tu sais quoi ? Il n'y a pas de mauvaises réponses. Toutes les visions sont permises et valables[4].

1. Sébastien Ricard, transcription d'une capsule vidéo réalisée par Laurence Grandbois-Bernard et Sébastien Raymond, https://mariachapdelaine.com/les-videos/.

1. Maxime Demers, « Un tournage complexe mais inspirant », *Le Journal de Montréal*, 29 août 2020. Article consulté en ligne : https://www.journaldemontreal.com/2020/08/29/un-tournage-complexe-mais-inspirant.

3. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 6.

4. Laurie Dupont, « *Maria Chapdelaine*… il était une fois Sara Montpetit », art. cit.

Le film, ses prédécesseurs et le roman

Sur un fond noir, ces simples mots s'affichent : « 1910. Au nord du Lac-Saint-Jean, le Pekuakami, près de la rivière Péribonka. À la limite du front pionnier. » L'introduction est brève, très différente des longueurs du liminaire de Duvivier. À l'inverse pourtant, elle donne au film des marqueurs d'authenticité : la date, le nom autochtone, la société des pionniers. À la différence du roman, le film de Pilote s'ouvre, non à l'extérieur d'une église, mais à l'intérieur. Deux plans rapprochés s'enchaînent : le visage d'un jeune homme et celui d'une jeune fille. La voix d'un prêtre s'élève : « Un mariage[1]», suggère le réalisateur. Maria et François, puisque ce sont eux, échangent un premier long regard de complicité. Les fidèles sortent de l'église – mais on les voit toujours de l'intérieur, et ce type de plan, inspiré du western, reviendra régulièrement – puis une coupe nous emmène directement sur le chemin du retour, à traîneau avec Maria et Samuel.

Pilote a ici éludé deux étapes du début du roman : le moment de la communauté, avec la harangue de Napoléon Laliberté et le dîner avec Nazaire et Azalma Larouche, et la scène de première rencontre entre Maria et François. Outre les difficultés de tournage que présentait la scène sur le perron de l'église, qu'il aurait fallu entièrement reconstituer, Sébastien Pilote ne considérait pas que la scène d'ouverture était essentielle. Pour Hémon, elle sert à situer le décor, les usages vestimentaires ou encore la langue de ses personnages, ce que le film montre en quelques images. L'écrivain exprime aussi, dans cette scène de messe, sa critique contre l'influence de la religion et son emprise sur les sentiments des personnages. Quant à la scène de première rencontre, sa suppression sert un but double : éviter « le piège de vouloir exacerber "l'histoire d'amour" avec Paradis[2]» et permettre en même temps aux deux jeunes gens de développer leur relation pudiquement, en retrait. Le spectateur comprendra en effet bientôt qu'ils se sont déjà croisés de l'autre côté du lac.

Alors que le traîneau glisse dans la forêt, *Maria Chapdelaine* s'affiche en lettres blanches sur un fond d'arbres sombres. C'est le moment du générique, sur la musique grave de Philippe Brault. Samuel et Maria échangent leurs premiers mots devant la rivière gelée et se demandent s'ils vont pouvoir passer. La glace craque sous les patins : ils sont de l'autre côté. La scène n'a pas le côté dramatique et exubérant de celle où Allégret montre François secourant Lorenzo et son père, mais fait tout aussi bien ressentir, en sourdine, les dangers du monde des colons. Le soir tombe quand ils arrivent sur la concession, trou blanc semé de souches au milieu de la forêt noire. Laura les voit venir par la fenêtre et, sur l'écran interposé des vitres où l'on voit le reflet des arbres, ces

1. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022.
2. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 5.

mots s'affichent : « Premier chapitre. *Ite missa est* ». Pilote, hanté par le roman, découpe lui aussi son film en unités littéraires. On entre dans l'intimité de la famille Chapdelaine, dans un intérieur clair-obscur. Le nom de François Paradis vient dans la conversation, et l'on rappelle que Maria et lui se connaissent depuis l'enfance.

À l'arrivée d'Eutrope, les tensions apparaissent : la contrainte des conditions climatiques difficiles, les promesses de Samuel, les désillusions de Laura. « Trois fois il a fait son morceau d'abattis, trois fois il a clairé la place tout seul, pis trois fois il a vendu la place pour aller plus loin dans le nord. » Très fidèle au texte d'Hémon, Pilote a ici changé un détail, car l'écrivain parle de cinq nouvelles tentatives pour le clan Chapdelaine. Le réalisateur a choisi le chiffre trois pour sa portée symbolique qui rappelle les trois hommes autour de Maria. L'amertume de Laura Chapdelaine est palpable dans le jeu d'Hélène Florent. Dans la partie de cartes, elle décide même de faire équipe avec Eutrope et non avec son mari. Comme chez Duvivier et Carle, Eutrope est le choix de la mère. C'est aussi, à l'inverse de ces prédécesseurs, celui du réalisateur, qui s'attache à lui donner plus d'épaisseur et d'intériorité tout au long du film. Pilote lui confie la belle dernière phrase du second chapitre du roman : « J'pense que depuis le commencement du monde y'a jamais eu un printemps comme ce printemps-là. » Une succession de plans, montrant Samuel bûcheronnant puis Eutrope faisant la même chose, suggère aussi qu'il est une forme de substitut du père. Eutrope symbolise la résolution du conflit entre Laura et Samuel, car il possède les mêmes qualités que le père et la stabilité de la mère.

Dans les jours qui suivent, les chutes de la rivière se font enfin entendre. C'est l'occasion pour Maria et son jeune frère d'une course dans les bois enneigés, où le spectateur ressent l'harmonie entre les personnages et leur environnement. L'endroit est rude, mais ils sont faits pour lui et trouvent leur bonheur dans ses beautés sauvages. Debout devant la porte, Laura regarde ses enfants jouer dans la neige comme une reine surveillant son domaine. Samuel, lui, couve la concession d'un regard à la fois inquiet et plein de défi, excité par le labeur à venir. Un plan large donne à voir la trouée dans la forêt, au milieu de laquelle se dressent une grange, une maison et une étable de planches claires, construites il y a peu d'années. Alentour, la forêt semble infinie. Les journées rythmées par les travaux de bûcheronnage et d'agriculture s'enchaînent. C'est l'une des caractéristiques du film de Pilote : en très peu de minutes à l'écran, il réussit à donner l'impression que les personnages travaillent tout le temps. À l'inverse, la relation entre Maria et François, sur laquelle insistent lourdement Duvivier, Allégret et Carle dans les premières scènes du film, patiente.

Cette patience n'empêche pas l'émergence de la romance, qui s'épanouit dans la simplicité, la discrétion, la pudeur du non-dit, comme chez Hémon. À l'inverse pourtant, Maria a chez Pilote un jardin secret. L'environnement extérieur est hostile et difficile d'accès, mais elle a, pour s'en

consoler, un monde intérieur riche et développé dont le spectateur ne sait pas tout. Quant à François, il est le personnage du hors-champ. Il survient alors que Tit'Bé pose un collet et l'on entend simplement sa voix : « Toi c'est Tit'Bé c'est ça ? » « Un revenant », sourit Laura Chapdelaine en le voyant approcher. François est un personnage qui tient du merveilleux. Contrairement à tous les autres, qui arrivent à la concession par le chemin, François surgit toujours du bois. Il converse avec Laura et Maria sur le perron de la maison ; l'opposition entre sa vie d'aventurier et l'idéal de la paroisse est dévoilée. Alors que sa mère argumente et contredit François, Maria a une authentique attitude d'adolescente et dit « Maman... » comme pour la supplier ne pas l'embarrasser devant celui qu'elle aime. À l'aide de ces détails, Pilote construit son personnage de jeune fille timide, parfois un peu brusque, sans affectation, souvent mal à l'aise, mais toujours honnête. Au souper, dans une lumière rouge et bleue[1], François déploie son sortilège en racontant des histoires à la famille réunie. Il utilise la langue innue, raconte les grandeurs et les dangers du bois. Si la forêt connaît des magies pour faire venir les hommes à elle, une autre magie est à l'œuvre ici : Maria est hypnotisée.

Ci-dessus : Sara Montpetit en Maria Chapdelaine, Sébastien Pilote, 2021.

Au départ de François, la jeune fille a de nouveau une attitude très adolescente : devant la gêne de devoir lui dire au revoir, elle presse sèchement son jeune frère de le raccompagner.

Sur l'image du retour des aînés, le second chapitre s'ouvre : « Nous allons faire de la terre ». La famille accueille Esdras et Da'Bé. La jeunesse des acteurs contraste fortement avec l'âge de ceux qu'avaient retenus les réalisateurs précédents[2], et c'est également le cas pour les parents Chapdelaine, généralement présentés comme vieillissants alors qu'ils entrent à peine dans la cinquantaine. Edwige Légaré les accompagne pour être embauché : « Cinq piastres par semaine,

1. Nous développons dans le chapitre suivant, à partir des analyses d'Aurélien Boivin, la symbolique de ces couleurs dans le roman d'Hémon (p. 535-547).
2. Par comparaison, les acteurs jouant Esdras avaient quarante-trois et trente-neuf ans dans les films de Duvivier et Carle. Ici, Henri Picard a dix-huit ans.

logé pis nourri », propose Laura. Le travail commence. Les arbres tombent, et petit à petit la forêt verticale devient horizontale, le bois debout est couché. Une chute d'arbre est filmée du dessus, et le regard surplombant du spectateur épouse celui d'une divinité qui veillerait à l'accomplissement de la tâche. Tâche d'ailleurs très pénible, d'autant que le soleil brûle et que les insectes émettent leurs stridulations stridentes. Mais aucun personnage ne semble perdre sa force ni sa joie de vivre. Seul Samuel guette le bois d'un air méfiant. Il doit revoir ses ambitions à la baisse, car les souches sont solides. Le défi le dispute au découragement dans les yeux de Sébastien Ricard.

Avec l'apparition des premiers bleuets dans les brûlés arrivent les veilleux, en nombre : Eutrope Gagnon, dont on ne voit pas l'approche – il est déjà là –, puis Ephrem Surprenant et son neveu Lorenzo. François apparaît de nouveau d'on ne sait où, en sautant la barrière. Sébastien Pilote intègre ici deux anecdotes issues de la biographie de Louis Hémon : le jeu avec le puits, où François fait magiquement apparaître un chocolat pour Télesphore, et l'histoire du dindon, racontée avec force rires par Edwige Légaré[1]. « Tu tiens tes promesses, François », dit Laura à son arrivée dans le cercle des veilleux : la remarque résonne avec l'autre promesse que François fera bientôt à Maria, mais qu'il sera dans l'impossibilité de tenir.

Le jeu de cartes pendant la veillée, la dame de cœur, permet de cristalliser les tensions amoureuses entre les trois jeunes garçons et Maria. Lorenzo est plus à l'aise que les deux autres pour faire la conversation, mais ce qu'il dit ne semble guère avoir d'effet ; Eutrope, pathétique et touchant, regarde sa main et déclare : « J'ai pas d'jeu », comme l'expression ultime de son complexe d'infériorité ; François quitte la maison pour aider Télesphore. La relation qu'il entretient avec les plus jeunes enfants de la famille a non seulement pour effet de le rapprocher de la personnalité d'Hémon, mais aussi de l'écarter du monde des adultes et de l'intérieur de la maison. Pilote entretient la dimension merveilleuse du personnage, son côté prince charmant. On peut également considérer que, malgré son côté aventurier, ces scènes le font paraître comme un parti sérieux pour Maria, car elles sous-entendent qu'une vie de famille pourrait lui convenir. Alors qu'il est assis avec Télesphore sur le perron et lui raconte des histoires du bois, Maria les couve du regard comme si elle regardait sa future famille.

Le lendemain, c'est la fête de Sainte-Anne et la cueillette des bleuets. La journée s'ouvre sur un moment d'intimité gênée entre Maria et François, seuls pour la première fois autour du puits. Ils ne prononcent pas une parole mais se regardent. Plus tard, dans le bois, le costume de l'actrice, robe rose et chapeau de paille, renvoie à une romance pastorale tout à fait classique. Toute la tension passe de nouveau par les regards des prétendants, Eutrope et Lorenzo, qui guettent désespérément Maria entre les arbres pour se rapprocher d'elle. « Arrête donc de chercher Eutrope, y'en a tout

1. Ces deux anecdotes sont rapportées dans AT, respectivement à la p. 287 et à la p. 226.

plein ici », dit Laura au jeune homme qui, évidemment, ne cherchait pas les bleuets. C'est Maria qui mène la danse, contrairement au roman où elle est attirée vers un coin tranquille par la voix de François. Chez Pilote, elle le guide et il la suit humblement, comme si les rôles étaient inversés. Le spectateur entre dans l'intimité des personnages et apprend qu'ils se sont déjà revus depuis qu'ils ont grandi, dans une veillée à Saint-Prime. Assis plus proches que jamais sur un tronc abattu, ils échangent leur serment.

Sans transition entre la chaude journée de juillet et l'abreuvoir gelé, l'automne revient. Maria partage un moment avec sa mère au potager, et lui raconte l'histoire de sa cousine qui, entre deux prétendants, a choisi celui qu'elle aimait le moins car il était plus présent. Laura la rassure : « Ton mariage sera pas comme celui-là. » On prépare la maison pour la saison froide, on cuit le pain, on bûcheronne inlassablement. Une scène montre Maria marchant entre les troncs noirs, comme un rêve ou un souvenir. Un *cut* et l'hiver est là, ainsi que le troisième chapitre, « Le temps des fêtes ». Au camp de bûcherons, nous voyons François décider de rendre visite aux Chapdelaine et faire ses bagages. À son départ, des hurlements de loups retentissent, comme chez Carle et Duvivier. Mais le son est différent, et pour cause : enregistrés en prise directe, les loups étaient bien là, à quelques kilomètres de l'équipe de tournage. Malgré sa volonté de ne pas dramatiser la mort de François à la manière de ses prédécesseurs, Pilote a choisi de garder le son : que des loups hurlent à l'exact moment de la disparition de François Paradis était bien trop beau[1]. Mais le personnage a bel et bien disparu, car le plan suivant, dans la forêt enneigée, nous montre Tit'Bé, bien loin de là, qui récupère un lièvre tombé dans son collet. François n'apparaîtra plus à l'écran. « Les choix les plus importants sont souvent là, dans les choses qu'on ne montre pas[2]», estime le réalisateur : en respectant la trame proposée par Hémon qui fait disparaître le personnage de son récit, Pilote peut désormais filmer son absence.

Le poêle, à la symbolique toute maternelle, redevient le cœur de la maison des Chapdelaine. Deux plans successifs font intervenir les autres symboles majeurs du roman : la lisière de la forêt, qu'un léger mouvement de zoom avant fait se rapprocher, et Maria derrière la fenêtre.

1. Sébastien Pilote nous a rapporté cette anecdote lors de notre entretien à Chicoutimi le 7 avril 2022.
2. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 5.

Ci-dessus : les symboles de la lisière et de la fenêtre, Maria Chapdelaine, *Sébastien Pilote, 2021.*

La météo menaçante interdit à la fois les visites et la messe de minuit. Un vif regret habite le regard de Maria quand elle dit à son père : « Vous m'aviez promis. » La sortie de Samuel et de Tit'Bé en pleine tempête de neige pour soigner les animaux fait percevoir toute l'horreur du destin de François seul dans la forêt : les quelques mètres qui séparent la maison de l'étable sont terribles et dangereux. Le vent est si fort et l'obscurité si totale que l'on pourrait se perdre tout près de chez soi. Bien plus que chez Duvivier, chez Allégret et même que chez Carle, on perçoit les périls de l'environnement des pionniers, sans dramatisation excessive.

À la veillée de Noël, Samuel Chapdelaine tente d'adoucir l'isolement de sa famille. Lors d'une longue séquence, il chante une chanson traditionnelle. Elle n'a pas le même sens pour les enfants – ils croient suivre les aventures un peu mystérieuses d'un rossignol – que pour Laura : c'est une chanson d'amour légèrement grivoise et romantique. La scène, à la fois touchante et drôle, donne un profond sentiment de l'attachement familial qui lie chacun des membres présents. La seule allusion aux mille *Ave* réside dans le court moment où Maria repose son chapelet sur sa table

de nuit et s'agenouille pour faire sa prière du soir. Elle chuchote : « François Paradis… qu'il tienne ses promesses… qu'il arrête de sacrer pis qu'il arrête de boire… qu'il ait pas trop de misère dans l'bois… qu'il revienne au printemps… qu'il tienne ses promesses pis qu'il revienne au printemps… comme il l'a dit. »

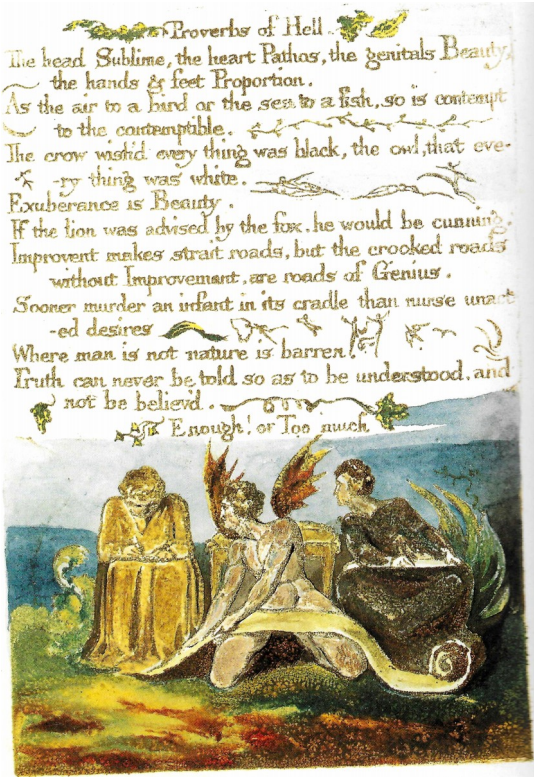
Un plan sur la lisière de la concession montre un homme en raquettes, de dos, arriver chez les Chapdelaine. Le spectateur qui ne connaît pas l'histoire y voit François. Mais c'est Eutrope, venu avec « une nouvelle ». Pilote prend son temps et respecte de nouveau la trame d'Hémon, tissant patiemment le piège qui s'est refermé sur François Paradis. Celui-ci a quitté le chantier pour revenir près d'Honfleur, « là où il avait de la famille » : le destin du jeune homme paraît d'autant plus poignant qu'il se considérait véritablement comme un membre de la communauté, et non comme l'éternel marginal. Le désastre est là, sans être encore explicite, car le récit dure. « Qu'est-ce qui est arrivé, Eutrope ? », presse Laura. Les mots fatidiques sont prononcés. Maria pleure silencieusement et vient se réfugier dans la chaleur du poêle. Loin de Madeleine Renaud, qui lève un visage chagriné vers le ciel, ou de Carole Laure, qui crie et s'agite, Sara Montpetit livre une expression de la douleur beaucoup plus subtile. Dans la nuit suivante, elle quitte son lit en chemise et sort, pieds nus, marchant droit dans la neige vers la forêt. La scène, filmée depuis l'intérieur, est puissamment émouvante. Samuel court après elle et la ramène, pleurant, dans la maison.

La coupure est à nouveau brutale entre cette scène et la suivante ouvrant le quatrième chapitre, « Les Prétendants », et qui montre Lorenzo vendant sa terre. La transition est néanmoins significative : Lorenzo peut maintenant prétendre épouser Maria. François est exclu du groupe des « prétendants » puisqu'il était, lui, le choix du cœur. À Saint-Henri avec son père, la jeune fille rencontre le prêtre. Plus normal et moins impressionnant que chez Duvivier, il est également moins ridiculisé que chez Hémon. « Ton père m'a raconté », commence-t-il : sans doute pas la sortie dans la neige, qui tenait beaucoup trop de la pulsion de mort. L'homme de Dieu assène la formule : « Tu vas arrêter de te tourmenter car c'est un tourment profane. Il ne t'était rien. » Maria acquiesce. Au retour, sur le bord du chemin, se tiennent trois Autochtones, un homme et une femme portant un enfant dans son dos. La vision de la future famille, que Maria avait eue devant sa maison, revient transfigurée, et François y est présent en creux par sa proximité avec les Innus.

Lorenzo déploie tous ses arguments pour donner envie à Maria de le rejoindre aux États-Unis : les gazettes, les trottoirs, les cinémas. Elle répond poliment, mais n'adhère pas à ce type de vie : n'en connaissant rien que ce que Lorenzo raconte, elle n'en ressent pas le manque. La communication ne passe pas mieux dans l'autre sens : quand Maria relate à Lorenzo l'histoire du prénom du cheval Charles-Eugène, il plaint l'ancien voisin moqué et ne comprend pas la plaisanterie. La scène se répétera à l'occasion de la dernière veillée. Maria dit qu'elle aurait aimé

être institutrice[1], mais que ses parents avaient besoin d'elle pour travailler sur la terre. Lorenzo se récrie : « Vos parents auraient pas dû vous demander ça. » Maria rétorque d'un air sévère : « Mais ils ne m'ont rien demandé, Lorenzo. » Le malentendu est acté : Lorenzo est trop éloigné de son univers pour que Maria envisage sérieusement de partir avec lui. Ils ne sont plus du même monde.

La tristesse pèse sur la maison des Chapdelaine où tous ressentent l'absence de François, dont le nom n'est pourtant pas mentionné. La veillée chez les Surprenant est une respiration musicale, qui rappelle la scène de fête du village dans *Le Vendeur*, celle de l'encan dans *Le Démantèlement* et celle du concert dans *La Disparition des lucioles*. Moment de répit dans l'hiver, c'est aussi celui de la rencontre avec les Français qui ont acheté la terre de Lorenzo. Le jeune homme défend son nouveau mode de vie en ville, dans les manufactures : « Là bas y'en a pas de souches, les routes sont belles et bien droites, et on vit du progrès. » Laura répond : « Le progrès fait p'têt ben des belles routes droites, mais à l'abri du progrès les routes tortueuses sont celles du génie. » La phrase sonne comme un proverbe un peu ampoulé, une phrase tirée de la Bible, mais c'est un vers de William Blake, légèrement modifié : « Improvement makes straight roads ; but the crooked roads without improvement are roads of Genius[2]» (« Le progrès fait des routes droites, mais les routes tortueuses sans progrès sont celles du génie »).



Ci-contre : dixième plaque gravée et enluminée de « Proverbs of Hell », Marriage of Heaven and Hell *William Blake,* The Complete Illuminated Books*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 116.*

1. Ce détail fait écho à Éva Bouchard, nommée mi-respectueusement mi-ironiquement « la petite institutrice de Péribonka » et instituée modèle de Maria Chapdelaine par certains des premiers lecteurs.
2. William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-1794.

Malgré l'intervention de Laura, les paroles de Lorenzo résonnent durement dans la maison de son oncle. Maria n'y est pas insensible à cause de la mort de François et Eutrope le sait. Attristé, il quitte la soirée de bonne heure.

Les parents Chapdelaine vont un jour à Saint-Henri et laissent Maria en charge de la maison. Avec leur autorisation, Eutrope vient lui tenir compagnie. Il lui fait sa demande, en mettant en valeur son amitié, sa terre, ses comptes bien tenus sans dettes, son ardeur au travail. Il lui parle dans le langage qu'elle connaît. « Vous seriez heureuse d'être la femme que vous êtes avec moi, Maria » : le vers du poète québécois Gaston Miron[1] résonne dans la maison des Chapdelaine. Maria n'y répond pas immédiatement, mettant en valeur le fait que Lorenzo lui a déjà fait sa demande. C'est une forme de mise à l'épreuve pour Eutrope, qui prouve sa bonté et son abnégation : il ne dénigre pas son rival (« J'ai rien à dire contre lui ») et se montre surtout préoccupé du bonheur de Maria. Malgré le refus, Eutrope se comporte avec honneur et Maria n'y est pas insensible. Symboliquement, Tit'Bé noue un nouveau collet.

Le dernier chapitre, « La partance », s'ouvre sur Maria tricotant. « On dirait que tu tisses à rebours ma fille. Tu finiras jamais à cette allure-là », commente Laura. L'inadéquation du terme « tisser », en parlant du tricot, fait référence à la Pénélope de *L'Odyssée*. C'est parce que Maria est occupée à faire et à défaire son ouvrage, plongée dans l'indécision, que sa mère va chercher le lourd sac de farine, dont le poids lui provoque une lésion interne. L'incident est montré, alors qu'il est seulement suggéré chez Hémon, Duvivier et Carle – chez Allégret, Laura se remettra même de son mal. Chez Pilote, c'est le début d'une lente agonie. Bientôt la fièvre et la douleur clouent Laura au lit. La tristesse s'abat à nouveau sur la famille, privée de la présence de la mère autour de la table.

Samuel va chercher le médecin, joué par Gabriel Arcand (Gaby Gagnon dans *Le Démantèlement*), et le ramène au prix de longues heures de voyage. « Vous êtes venus vous cacher dans le bois apparemment… le plus loin que vous avez pu. Vous pourriez bien tous mourir sans que personne vienne vous aider... » : les premières paroles du docteur sont loin d'être rassurantes. Il n'est pas incompétent, mais il est impuissant devant le mal dont souffre Laura. Il ne peut que lui offrir de soulager sa douleur. Le médecin quitte la concession avec le cheval Charles-Eugène, ce qui prive la famille de son moyen de transport et l'isole encore plus. Le plan suivant montre Eutrope attablé avec Samuel et Maria : de nouveau, il est déjà là. Malgré le sédatif, Laura se réveille et supplie Samuel d'aller chercher un prêtre. Elle ne craint plus tant de mourir que de mourir sans sacrement. En raison de l'absence du cheval, Eutrope se porte volontaire pour aller, en raquettes à

1. « Tu seras heureuse fille heureuse // D'être la femme que tu es dans mes bras », « La Marche à l'amour », *L'Homme rapaillé,* Gallimard, coll. NRF, 1970.

travers la forêt, quérir le curé. À son départ, un violon lance un nouveau thème musical : c'est le début de quelque chose de nouveau pour tous les personnages.

À l'arrivée du prêtre, Laura se réveille pour échanger avec lui les paroles sacramentelles. Pendant l'acte de contrition, la réalité de la situation frappe Maria qui pleure silencieusement près d'Eutrope. Laura meurt dans la nuit, mais ses derniers instants ne nous sont pas montrés. « J'suis venu dès qu'j'ai su », dit Ephrem Surprenant en passant la porte, confirmant le décès au spectateur. Laura avait craint de ne pouvoir se confesser, mais après sa mort c'est Samuel qui se confesse, lors d'un long monologue filmé en plan rapproché. Il avoue, à sa famille et son ami, sa « faute » d'avoir toujours voulu bouger, s'accusant de la mort de son épouse. Son discours l'isole, mais pour peu de temps : Maria se place derrière lui, la main sur son épaule, Tit'Bé s'assoit à ses côtés sur le banc et les deux jeunes enfants s'agenouillent devant lui.

Ci-contre : la famille réunie autour de Samuel.
Maria Chapdelaine*, Sébastien Pilote, 2021.*

La posture n'est pas naturelle, mais sa construction fait songer à un tableau classique ou à une photographie de famille, « réponse visuelle, par les moyens du cinéma, au discours de Samuel : l'authentique fruit du travail, ce ne sont pas les beaux pacages, le véritable héritage, ce n'est pas la terre, mais la création de cette famille[1]».

En partant, Ephrem remet à Maria une lettre de Lorenzo. Le jeune homme y a glissé une carte à jouer, la dame de cœur, en souvenir d'une soirée où Maria lui avait expliqué que la famille avait égaré cette carte. Le contenu de la lettre, sans importance selon le réalisateur, nous est inconnu. Ce qui compte, c'est le symbole : la dame de cœur revient à la maison, une nouvelle reine intègre le paquet de cartes. Laura, qu'Ephrem appelle « une femme de cœur », étant partie, quelqu'un doit prendre sa relève. Les beaux jours sont revenus eux aussi, accompagnés des aînés Chapdelaine, au visage marqué par le deuil récent. Leur père a du mal à les saluer, et toute la famille se tient raide. Edwige Légaré se propose de nouveau à l'embauche. La gêne et la douleur du moment sont dissipées par Maria, qui répond presque immédiatement, avec les paroles rituelles de

1. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître*, *op. cit.*, p. 105.

sa mère : « Cinq piastres par semaine, logé pis nourri. » Tout s'assouplit alors, et chacun repart le cœur allégé vers ses tâches habituelles.

Les enfants, autour du puits, guettent encore l'apparition du chocolat de François Paradis, mais c'est Eutrope qui survient depuis le chemin. Il est heureux d'apprendre que Maria n'a plus l'intention de partir. « J'sais bien que c'est pas l'temps de parler d'ça mais si vous pouviez m'dire que j'ai une chance pour plus tard, j'endurerai mieux l'attente », continue-t-il. « Le printemps d'après c'printemps-ci, quand les hommes reviendront du bois pour les semailles », répond la jeune femme. Cela suffit à Eutrope qui, souriant, s'en va. Maria sourit elle aussi, debout sur le perron de la maison. Elle surveille la concession d'un regard souverain. Filmée en contre-plongée, elle est la nouvelle reine du royaume dans les bois.

Notre analyse du film de Sébastien Pilote se concentre sur le traitement réservé aux personnages principaux : Lorenzo, François, Eutrope et Maria. Il est assez rapide d'étudier comment le réalisateur adapte l'intrigue du roman : il la suit, de fait, presque intégralement sans variation. L'écriture d'Hémon permet une réalisation linéaire, « une fresque familiale, presque un feuilleton, qui aurait pu s'appeler *Les Chapdelaine*[1]». Pilote revendique son refus « d'aérer l'histoire », c'est-à-dire de montrer ce qui n'est pas raconté dans le roman. Les rares ajouts semblent naturels parce que Pilote a fait un travail conséquent de documentation autour d'Hémon lui-même et parce qu'il connaît parfaitement sa région et son histoire. C'est une adaptation fidèle, dans le sens où « elle respecte l'essence du roman plus encore que le texte[2]». Pourtant, loin de subir un effet de redite, le spectateur assiste à la nouvelle lecture d'une ancienne histoire.

Le renouveau est le plus nettement perceptible dans le duo formé par Lorenzo et Eutrope. L'image que Sébastien Pilote donne de Lorenzo est aux antipodes de celle des longs-métrages de Duvivier ou de Carle[3]: Lorenzo y était devenu riche, arrogant et désagréable. Hémon le présente bien plus simplement et se contente de mentionner ses « vêtements élégants » et sa « bonne mine[4]». Quant à son intériorité, il n'en dit pas grand-chose, mais fait sentir qu'il est devenu étranger à cette communauté rurale. Pilote rappelle qu'après avoir eu pour champion Eutrope, le soi-disant chantre des traditions, les Québécois de la Révolution tranquille choisirent Lorenzo, qui représentait la modernité et l'ouverture sur le monde[5]. Mais face à Maria, c'est l'inévitable malentendu : Lorenzo

1. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022.
2. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022.
3. Marc Allégret ne suit pas suffisamment la trame du roman pour que l'on puisse analyser le personnage de Lorenzo de cette manière. En effet, il le transforme en gangster de petite envergure, dégoûté par la pauvreté de son milieu d'origine.
4. MC, p. 145.
5. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022.

ne comprend plus son mode de vie et elle ne peut s'imaginer le sien. Il lui vante les cinémas, les trottoirs, les lumières de la ville alors qu'elle aime la nature sauvage, le bruit des chutes d'eau et les mystères de la vie dans la forêt. C'est ce qu'incarnait pour elle François Paradis, à qui la proximité avec les Innus conférait une aura. Lorsqu'on se figure ce qu'aurait pu être le couple de Lorenzo et Maria dans la grande ville américaine, les personnages d'Edward Hopper viennent à l'esprit :

Ci-dessus : Edward Hopper, Room in New York*, 1932.*
Sheldon Museum of Arts, Nebraska, USA.

Ils vivent dans le confort, certes, mais sont dans l'impossibilité de communiquer. Pilote ajoute que considérer que Lorenzo vit confortablement, voire luxueusement, est à la fois méconnaître la réalité historique et croire aux mensonges que le personnage se raconte à lui-même :

> Lorenzo n'est pas le progrès, mais il en rêve. […] Lorenzo, lui, propose à Maria de ne plus travailler, de dépendre entièrement de lui. Il lui demande de se trahir elle-même en quelque sorte. Il cache la misère. […] On l'a associé à la modernité parce qu'il en rêvait. On s'est alors mis à l'idéaliser, à l'enrichir, à l'embourgeoiser. Il n'est rien de ça. Il n'est pas la modernité, il est le paysan qui devient ouvrier[1].

Lorenzo ne représente finalement qu'une nouvelle forme de servitude, et loin de proposer à Maria de sortir du dogme, il l'enferme dans un autre, pour le moins antimoderne : celui de la femme au foyer. Pilote insiste sur les difficultés de la vie des Canadiens français émigrés dans le nord des États-Unis, considérés comme des citoyens de dernière classe et parfois victimes des exactions du Ku Klux Klan[2]. On a fait de Lorenzo le pendant d'Eutrope, mais Pilote le montre comme celui de François : Lorenzo est fasciné par les colonisateurs, les Anglais, comme François est fasciné par les colonisés, les Innus. Chacun, de son côté, veut rejoindre ce monde qui l'attire. Eutrope est ce personnage équivoque dont parlait Pilote, l'habitant, qui tente d'exister entre ces deux pôles.

1. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 7-8.
2. Lire notamment Jean-François Nadeau, « Quand le KKK faisait sa loi contre les Canadiens français du Maine », *Le Devoir*, 8 juin 2021. Consulté en ligne le 23/05/2022 : https://www.ledevoir.com/societe/608667/histoire-quand-le-kkk-faisait-sa-loi-contre-les-canadiens-francais-du-maine.

En comparaison avec les autres adaptations (hormis peut-être celle d'Allégret), François a bien moins de temps à l'écran chez Pilote. Nous avons montré qu'il était le personnage du hors-champ : dès le début du film, sa présence ne va pas de soi, à l'inverse de celle d'Eutrope. C'est un jeune homme fier, qui arbore un léger sourire de défi quand il évoque ses aventures en forêt ou ses blasphèmes face au curé. Il représente un âge premier pour les Canadiens français qui, à leur arrivée sur les terres des Autochtones, se mêlèrent à eux, apprirent leurs langues, leurs techniques de combat, leurs spiritualités[1]. En refusant, comme Hémon, de montrer la disparition de François dans la forêt, Pilote est cohérent : François rejoint le monde du rêve dont il avait surgi.

Pourtant, le réalisateur montre aussi que François avait les capacités, et peut-être l'envie sincère, de réintégrer la communauté. Dans sa proximité avec les enfants, il semble un modèle de futur père de famille. Il promet à Maria d'économiser de l'argent : dans quel but amasser cette somme si ce n'est pour acheter une terre et s'établir ? Pour autant, peut-on lui faire confiance alors que, quelques semaines plus tôt, il affirmait tout le contraire devant Laura Chapdelaine ? Pilote considère que François est un idéal, une synthèse parfaite des deux autres prétendants : il propose l'aventure de l'ailleurs comme Lorenzo, mais il est aussi l'ancien voisin familier, l'ami d'enfance. C'est un personnage de prince charmant, dont Maria va être forcée de se détacher à mesure qu'elle entre dans l'âge adulte.

De fait, le film perd sa dimension de romance qui était prégnante chez Duvivier et Carle, et chez Allégret dans une autre mesure. Carle avait même déplacé la mort de François dans l'intrigue, afin d'en faire le point d'orgue de l'histoire. Pourtant, comme le remarque Thomas Carrier-Lafleur, « l'adaptation [de Pilote] qui accorde le moins de temps d'écran à l'idylle entre Maria et François est également la seule à commencer le récit sur leur histoire. Or, ce que cherche ici Pilote, ce n'est pas tant l'histoire d'amour que la tension entre la présence et l'absence, l'apparition et la disparition[2]. » De manière symbolique, François est un personnage prisonnier de la forêt et du récit lui-même : à sa première apparition, Tit'Bé pose un collet, et au moment de sa disparition, le jeune frère récupère un lièvre coincé dans ce même piège. Il en pose un nouveau quand Eutrope fait sa demande à Maria. Pilote confère au collet une symbolique amoureuse : il représente le lien, parfois fatal, qui unit les personnages.

Les modifications les plus profondes se produisent autour du personnage d'Eutrope. Le choix du casting est révélateur : Antoine Olivier Pilon, acteur célébré à l'international pour son rôle

1. Lors de notre entretien à Chicoutimi le 7 avril 2022, Sébastien Pilote nous a appris que les Canadiens français ont longtemps désigné les Autochtones par le terme de « sauvages », qui n'était alors pas négativement connoté, l'opposant au terme « indien », imposé par la suite par l'*Indian Act* (1876) du gouvernement anglophone canadien. Quand Hémon écrit « Indien » en 1912, il apporte ce vocabulaire d'Angleterre et de France. C'est le terme qu'emploie le narrateur, observateur extérieur, alors que les personnages utilisent le mot « sauvage ».
2. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître*, *op. cit.*, p. 94.

principal dans *Mommy* de Xavier Dolan (2014), dans le rôle du discret Eutrope peut sembler un contre-emploi. David Bélanger salue cette volonté de réhabiliter le personnage qui, selon lui, aurait été traité de manière condescendante par Hémon et les précédents adaptateurs de *Maria Chapdelaine* :

> [David Bélanger] – Il y a une forme de supériorité qu'il se donne ce narrateur-là pour décrire les petites gens. On voit qu'Eutrope n'est pas quelqu'un qui peut *shiner*, il a l'air d'être ruminant, en train de toujours parler des mêmes choses, de parler de météo… Et pour moi c'est ça la force du film de Sébastien Pilote, parce qu'Eutrope, aucun film ne l'a décrit comme le film de Pilote le fait.
>
> [Marie-Louise Arsenault] – Il lui redonne de la grandeur.
>
> [David Bélanger] – C'est ça. Eutrope, c'est à peu près un cheval dans tous les films [précédents] et dans le roman lui-même, il n'est pas vraiment humain, il est ennuyant, personne ne voudrait être son ami, il est juste là. Alors que dans le film de Sébastien Pilote, c'est Antoine Olivier Pilon qui joue son rôle, c'est lui la vedette, c'est lui Jean Gabin. On le voit, il parle à Maria et il y a une tension dans leurs regards. C'est beau ! Donc on rachète Eutrope Gagnon avec ce film-là[1].

David Bélanger avait exprimé, avec Thomas Carrier-Lafleur, son désarroi face au traitement réservé à Eutrope dans les adaptations précédentes :

> On a souvent dit que *Maria Chapdelaine* racontait le douloureux amour perdu, François Paradis et sa tragédie ; on a beaucoup moins dit que la fiction de *Maria Chapdelaine* a pour socle, quasiment rendu invisible à l'ombre des grandes passions, le rejet premier d'Eutrope. C'est à peine si l'on a considéré qu'il était lui aussi un personnage, qu'il vivait, qu'il agissait, qu'il aimait à en mourir[2].

Cette conclusion est-elle exagérée ? En adaptant *Maria Chapdelaine* comme une histoire d'amour, Duvivier et Carle ne mettent l'accent que sur François – Carle montre même Eutrope courtiser une autre femme, comme pour dévaluer son affection. De fait, Hémon nous dit peu sur l'intériorité d'Eutrope, mais suggère beaucoup (« malgré qu'il vînt pour Maria, comme chacun savait[3]», « adoration humble[4]», « l'amitié que j'ai pour vous… ça ne peut pas se dire[5]... »).

Sébastien Pilote n'avait pas pour intention de recruter une vedette pour jouer Eutrope, mais simplement un talentueux acteur blond, « car tous les Gagnon du Lac-Saint-Jean sont blonds[6]». Il pallie le manque de détails sur les sentiments du personnage en confiant à Eutrope des répliques supplémentaires et importantes, qui épaississent sa psychologie. Les jeux de regard avec Maria sont constants, et bien qu'Eutrope soit souvent dans une posture de perdant magnifique[7], il est beaucoup

1. Notre transcription d'un extrait de l'émission « Plus on est de fous, plus on lit » sur Radio Canada, émission animée par Marie-Louise Arsenault, 16 septembre 2021. À écouter en ligne : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/570848/rattrapage-du-jeudi-16-septembre-2021/3.
2. BCL, p. 173.
3. MC, p. 24.
4. MC, p. 28.
5. MC, p. 150.
6. Remarque issue de notre entretien à Chicoutimi, 7 avril 2022.
7. Sébastien Pilote avait d'ailleurs eu pour projet de réaliser un documentaire sur le sentiment d'infériorité québécois, selon lui caractéristique des peuples colonisés, qui se serait intitulé *Le Complexe d'Eutrope*.

plus touchant que dans les adaptations précédentes. Ses échecs amoureux ne le ridiculisent pas, mais révèlent ses vertus d'humilité et de grandeur d'me. Il a une place centrale dans la vie des Chapdelaine, et en supprimant les scènes le montrant arriver chez eux, Pilote l'établit comme déjà là, toujours présent : il suffira de réussir à le voir. Le réalisateur ne perçoit pas le personnage comme l'ennuyeux porte-parole des valeurs traditionnelles. Il est simplement un représentant de cet autre modèle social qui avait passionné Hémon : le paysan « sans boss et autosuffisant[1]». Après les pauvres ouvriers de Londres, soumis aux rythmes des usines et aux exigences des patrons, les employés du tertiaire qui ne produisaient rien, Louis Hémon a aimé redécouvrir à Péribonka un modèle en voie de disparition en Europe occidentale.

Malgré tout, Eutrope ne possède pas une propriété dans une paisible campagne domestiquée, mais une concession semée de souches dans une forêt immense : combien de temps devra-t-il travailler d'arrache-pied avant de pouvoir vivre de sa terre ? C'est ce travail qu'il propose à Maria, qui sait qu'elle devra l'aider « parce qu'ils ne seraient que deux et qu'elle était forte[2]». ce moment de l'histoire, Hémon est clair : « Non, elle ne voulait pas vivre comme cela[3]. » Pilote ne va pas dans cette direction : bien que Maria ne dise pas oui à Eutrope à ce moment-là, se sentant un peu engagée vis-à-vis de Lorenzo, elle est attentive, presque tentée par la proposition du jeune homme. Il parle un langage qu'elle comprend et qui la touche. Il lui offre certes de continuer ce qu'elle connaît déjà, mais dans le but de fonder une nouvelle famille : « La force d'Eutrope, c'est qu'il donne sens à la *répétition* ; il la transforme en *devenir*[4]. »

David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, qui avaient accusé Eutrope de double-meurtre dans leur essai intermédial *Il s'est écarté. Enqute sur la mort de François Paradis*, constatent ainsi que « chez Pilote, on innocente Eutrope Gagnon[5]». Sébastien Pilote considère que le personnage représente « une sorte de sincérité, la fidélité à soi-même. Le choix d'Eutrope, c'est affirmer sa vérité, plutôt que de bêtement accepter son sort[6]. » Le réalisateur s'éloigne à la fois du mythe originel, qui ne voyait en Eutrope que le moyen de défendre les valeurs traditionnelles, et de sa relecture des années 1960, qui condamne uniformément ce personnage « bête à manger du foin », symbole de résignation et d'inertie. Pilote rappelle au contraire qu'Eutrope réussit là où François avait échoué, et traverse la forêt enneigée en raquettes pour aller chercher le prêtre. « Dans cette œuvre construite sur une série de discours (discours des prétendants, discours sur la colonisation,

1. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 8.
2. MC, p. 149.
3. MC, p. 150.
4. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître, op. cit.*, p. 113. Les italiques sont dans le texte original.
5. David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, « Eutrope Gagnon contre Louis Hémon. Mythe, folklore et communauté dans *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », art. cit., p. 116.
6. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 8.

discours de la religion, discours de la médecine, etc.), Pilote invite son spectateur à réfléchir à la vraie valeur des mots et à la sincérité de nos paroles[1]» : peut-être que le plus sincère est celui qui a parlé le moins et fait le plus.

Dans cette dernière adaptation, Laura Chapdelaine est une mère, et non « la mère » âgée et pittoresque chez Duvivier et Allégret. Elle partage des moments de confidences avec sa fille et règne sur la concession avec bonté et amour. Samuel, le père, est un personnage qui renvoie aux héros du *Vendeur* et du *Démantèlement* : il est prisonnier dans une routine mortifère, et le réalisateur souhaite le montrer dans toute son ambiguïté. Sébastien Ricard, « *casting* qui prend le contrepied des *Senex* que l'on trouve dans les autres adaptations[2]», campe un Samuel Chapdelaine moins bonhomme que chez Duvivier et Carle, mais non colérique comme chez Allégret, beaucoup plus torturé, au regard parfois assombri par l'inquiétude. Le personnage est plongé dans un combat presque mystique : selon Pilote, la forêt des pionniers est l'ennemi ultime, celle qui divise et sépare comme le diable chrétien. Thomas Carrier-Lafleur fait l'analyse suivante :

> Finalement, Samuel n'aime pas tant *construire* qu'il a besoin de *détruire* : la pastorale devient récit de l'œuvre d'un fou. […] [Sébastien Pilote] ne s'est pas contenté de traiter Samuel comme un personnage secondaire, ou comme le modèle caricatural de l'habitant, mais [il] en a fait un des protagonistes de son film, à travers lequel s'est construite la thématique de l'empiétement de l'univers du travail sur la vie de famille[3].

Comme dans *Le Vendeur* et *Le Démantèlement*, la relation entre le père et la fille est mise en péril par le travail du père. Si l'issue en est fatale pour Marcel Lévesque, l'espoir est permis à la fois pour Gaby Gagnon et Samuel Chapdelaine : ils pourront transmettre autre chose que leur folie.

Dans *Maria Chapdelaine*, l'héroïne est une adolescente, et le réalisateur insiste beaucoup plus sur cette dimension que ne l'avaient fait ses prédécesseurs. En choisissant une actrice à l'âge proche de son personnage, il remet en question toute l'imagerie de « l'épouse et la mère » associée à Maria. Après *La Disparition des lucioles*, *Maria Chapdelaine* est presque un autre *coming of age movie* : Maria doit se départir de ses illusions et faire le premier choix décisif de sa vie d'adulte. Si le début du film la montre dans l'univers des enfants (notamment lors de sa course avec Tit'Bé), elle est peu à peu invitée à la table des adultes. Sébastien Pilote précise ici son ambition de travailler avec une jeune comédienne, nouvelle au cinéma, et de l'entourer d'acteurs et d'actrices expérimentés : il rejoue, finalement, la progression de Maria. En évoquant la mort de Laura, le réalisateur estime que « les douleurs de son agonie ressemblent à celle de l'accouchement – elle a

1. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître, op. cit.*, p. 111.
2. *Ibid.*, p. 125. La remarque que nous avons pu faire à propos de l'âge de Sara Montpetit s'applique aussi à Sébastien Ricard (Samuel) et à Hélène Florent (Laura), respectivement âgés de quarante-huit et quarante-six ans au moment du tournage. Chez Carle, les acteurs avaient soixante et cinquante-cinq ans, chez Duvivier cinquante-quatre et cinquante-neuf.
3. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître*, *op. cit.*, p. 103-104.

principalement mal au ventre – et ce à quoi elle donne naissance, c'est Maria adulte[1]». Dès le début de la maladie de sa mère, Maria supplée à ses tâches habituelles dans la maison et prend peu à peu sa place.

Cette métamorphose s'accompagne d'autres transformations, car les personnages du film de Pilote s'entremêlent jusqu'à prendre les caractères que l'on croyait dévolus aux autres :

> Il y a la mère qui se met à parler comme le père lorsqu'on attaque leur mode de vie, puis qui, ultimement et fatalement, se transforme en femme de la ville. Il y a le père qui adopte alors les doléances de la mère, ses regrets. Il y a Eutrope qui devient Paradis en affrontant seul la forêt pour aller chercher le curé. Puis Paradis qui promet de se changer en Eutrope, en souhaitant revenir chez lui, avant de disparaître. Puis ce même Paradis disparu qui réapparaît en Innu fantomatique, avec femme et enfant. Il y a Lorenzo, un habitant de la place comme eux, qui revient transformé en ouvrier, en prolétaire. Et évidemment, il y a Maria qui devient la mère, la cheffe de famille[2].

Bien qu'il introduise un certain nombre de nouveautés dans sa manière de mettre Maria en scène, Sébastien Pilote s'est refusé à « moderniser le personnage juste pour pouvoir dire qu'on l'a fait[3]». Imaginer, par exemple, des scènes d'intimité entre François et Maria aurait été aller à contre-courant de leur caractère et de leur profond respect de l'étiquette paysanne. De plus, faire revivre un personnage du passé n'empêche pas d'aborder des problématiques actuelles, qui se cristallisent autour de la décision finale.

Le choix de Maria, interprété tantôt comme un suicide moral, tantôt comme un héroïque sacrifice, est chez Pilote à la fois plus simple et plus profond. A cause de la disparition de François, seuls Lorenzo et Eutrope courtisent la jeune femme. Rester avec celui qui la comprend et qu'elle comprend semble logique. Pourtant, à l'image ce qu'il a proposé dans ses films précédents, Sébastien Pilote tient à une fin ouverte. Le passage des voix est supprimé, et la scène qui le remplace dans la signifiance et l'importance est le retour d'Esdras, Da'Bé et Edwige Légaré : Maria reprend la formule employée par sa mère (« Cinq piastres par semaine, logé pis nourri ») et prend ainsi sa place au centre de sa famille. La référence que Pilote cite à cet égard est celle de la fin du *Parrain* de Francis Ford Coppola : comme Michael Corleone, Maria Chapdelaine est là, maintenant. Le printemps revient, la concession est baignée de soleil, et la musique de Philippe Brault se pare de notes de guitare folk. Maria sourit à Eutrope et promène sur les environs un regard de souveraine accentué par la contre-plongée.

Cette reverdie est néanmoins une fausse piste selon Pilote, qui souhaite forcer le spectateur à s'intéresser de plus près au contenu du dialogue entre Maria et Eutrope. Celui-ci lui demande si elle

1. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022. Sébastien Pilote cite ici la référence d'*Un Été avec Monika* d'Ingmar Bergmann.
2. Dossier de presse *Maria Chapdelaine*, p. 6-7.
3. Remarque issue d'une discussion avec des étudiants de l'Université Concordia de Montréal, encadrée par Thomas Carrier-Lafleur, 6 avril 2022.

pense toujours s'en aller, et elle fait « non » de la tête. Il continue : « J'sais bien que c'est pas l'temps de parler d'ça mais si vous pouviez m'dire que j'ai une chance pour plus tard, j'endurerai mieux l'attente » – c'est l'exacte phrase employée par Hémon. Mais la réponse de Maria contient une modification considérable : « Le printemps d'après c'printemps-ci, quand les hommes reviendront du bois pour les semailles. » Un sourire, mais pas un mot de plus. Pas de « oui », pas de « je vous marierai ». Pilote, qui avait la volonté de montrer ce que le roman avait d'ambigu et d'énigmatique malgré toutes les lectures préexistantes, tend un piège : cette étrange promesse ressemble beaucoup à celle que François n'a pas tenue – on peut relativiser la responsabilité de François, mais il reste qu'il aurait pu choisir de faire demi-tour devant l'accident de train qui le force à traverser la forêt à pied. La promesse de Maria à Eutrope, selon Pilote, est une promesse vague et éloignée dans le temps, comme celle de Pénélope à ses prétendants, car il faudra qu'Eutrope attende encore plus d'un an. C'est enfin une promesse aussi peu officielle que celle de François puisque aucun autre Chapdelaine n'en est témoin.

Sébastien Pilote souhaitait cette fin ouverte, ce non-choix. Son idée ne fonctionne pas sur tous les spectateurs : beaucoup, influencés par la lumière, la musique, les sourires, veulent croire au *happy end*. Cette proposition est néanmoins inédite, non seulement dans la fortune de *Maria Chapdelaine* au cinéma, mais aussi dans la critique autour du roman, qui n'évoque jamais cette possibilité. Chez Pilote, Maria n'a pas choisi : elle a repoussé l'échéance en étant imprécise dans sa réponse à Eutrope, qui s'est contenté de ces demi-mots. Tout en présentant ce dernier prétendant comme le plus proche de Maria et le plus à même de la comprendre et de la rendre heureuse, le réalisateur laisse à la jeune femme ce que les autres adaptations, et Hémon lui-même, lui refusent : du temps et un peu de latitude avant de donner sa réponse définitive. À partir de là, le spectateur est libre : que fera Maria l'année prochaine ? Épousera-t-elle Eutrope ou bien d'autres métamorphoses sont-elles prêtes à intervenir ? Un effet de boucle entre le premier et le dernier plan du film se crée : deux plans rapprochés sur le visage de Maria, le premier troublé, le dernier serein. Le paradoxe du *Guépard* de Lampedusa s'impose : tout doit changer pour que rien ne change.

Réception populaire et critique : vers une réappropriation du mythe

Le film de Sébastien Pilote a rencontré un fort écho dans la presse québécoise dès le début du projet. Entre septembre 2018 et septembre 2021, plus d'une cinquantaine d'articles de presse en

ligne ont suivi les différentes étapes, comme le recrutement des figurants[1] ou celui de l'actrice principale, Sara Montpetit[2]. Très vite, la Municipalité Régionale de Comté Maria-Chapdelaine[3] émet le souhait de réutiliser bâtiments et accessoires pour un projet touristique du Musée Louis-Hémon de Péribonka. De manière générale, la communication autour du film permet de se rendre compte de la popularité de l'héroïne d'Hémon au Québec. Selon Hélène Florent, qui incarne Laura Chapdelaine, Sara Montpetit a une chance incroyable d'arriver au cinéma avec ce rôle particulier, patrimonial et essentiel[4]. L'auteur, quant à lui, passe plus inaperçu : son nom n'est pas mis en valeur sur les affiches du film. Dans les différentes bandes-annonces, on parle de « l'histoire qui a marqué des générations de Québécois », mais le nom de Louis Hémon n'est pas cité. L'héroïne, comme de coutume, prend toute la place :

1. Flavie Villeneuve, « Des auditions populaires pour *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », *Ici Radio Canada*, reportage diffusé le 15 février 2020. Version écrite : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1524286/cinema-lac-saint-jean-louis-hemon.
2. Jean Siag, « La militante Sara Montpetit incarnera Maria Chapdelaine », *La Presse*, 17 février 2020. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.lapresse.ca/cinema/2020-02-17/la-militante-sara-montpetit-incarnera-maria-chapdelaine.
3. Entité administrative équivalente de la communauté de communes et fondée sur le nombre d'habitants. La MRC Maria-Chapdelaine regroupe environ 24 000 habitants au nord du Lac-Saint-Jean. Cette municipalité a été créée en 1987, et le nom de Maria Chapdelaine a été choisi par le premier conseil.
4. Sabrina Cournoyer, « Le film *Maria Chapdelaine* en salles bientôt », entrevue avec Hélène Florent, 8 septembre 2020. Consulté le 20/05/2022 : https://www.salutbonjour.ca/2020/09/08/le-film-maria-chapdelaine-en-salles-bientot.

Ci-contre : affiche de Karine Savard pour Maria Chapdelaine, *Sébastien Pilote, MK2 | Mile End, 2021.*

L'étude de la réception populaire d'un film de 2021 peut s'appuyer sur une autre source que les chiffres du box-office : les réseaux sociaux[1]. La *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote a son compte Facebook, ouvert en août 2019. Il compte plus de 6 000 abonnés en septembre 2021, juste avant la sortie du film. Au même moment, sur le réseau social Instagram, conçu pour le partage d'images, un peu plus de 800 abonnés suivent la promotion du film. Les commentaires sous les diverses publications font état de la hâte des futurs spectateurs de voir « ce chef-d'œuvre » : l'expression apparaît sur tous les claviers. Certains évoquent leurs souvenirs d'école, d'autres leurs souvenirs de famille. Certains citent le texte d'Hémon, de manière plus ou moins approximative, d'autres encore font référence à Éva Bouchard, « la vraie Maria », ou bien aux suites du roman. Beaucoup expriment leur avis sur le choix de Maria :

> Pourquoi choisir François qui est ben gelé (littéralement), alors qu'Eutrope t'attend avec une belle terre pis peu d'espoir de t'épanouir pleinement ? « Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer » ma grande !

1. Nous avons principalement travaillé à partir de la page Facebook du film et de sites de cinéma (Allociné, Senscritique, Cinoche), ainsi que le réseau social Twitter. Nous avons pris le parti d'uniformiser l'orthographe et le style des publications en rétablissant de la ponctuation et en supprimant les signes iconiques comme les émoticônes. Nous avons également choisi de présenter toutes les publications comme anonymes, leurs auteurs et autrices faisant des choix variés en terme de pseudonymes.

> Spoiler alert : Non y meurt dans une tempête de neige pi elle marie le dude poche agriculteur parce qu'elle se sent mal d'avoir une meilleure vie que sa famille[1].

Invités par le gestionnaire de la page à exprimer ce qu'ils attendent du film, les futurs spectateurs répondent :

> De voir si le film est resté fidèle au roman qui est magnifique (psychologie des personnages, nature, époque…).
>
> L'immense talent de Sébastien Pilote et comment il rendra hommage à cette grande œuvre littéraire.
>
> La vie difficile de ces gens, leur courage de « faire de la terre ».
>
> L'authenticité de la vie à cette époque et le sens de la famille.
>
> Comment les scénaristes ont fait pour transposer à l'écran les trois « voix » qui guident Maria dans ses choix à la fin du roman.
>
> La manière différente de présenter une histoire que l'on connaît déjà[2].

Quelques rares commentaires négatifs estiment que *Maria Chapdelaine* est une histoire trop connue : « Je trouve qu'au Québec on traîne nos vieux souvenirs » ou encore « Du déjà vu ! Les jeunes ne vont pas voir ce genre de film ! ». Ce à quoi d'autres répondent : « Du déjà vu et à revoir ! Ce qui est beau, reste toujours beau ! Les jeunes ne connaissent pas cette histoire. Laissez-les l'aimer en paix[3]. »

À l'aide de capsules vidéo pour les fêtes de fin d'année ou la Saint-Valentin, de questions, de tests comme « quel personnage de *Maria Chapdelaine* êtes-vous ? », de concours (pour gagner un masque sanitaire Maria Chapdelaine !), on fait la promotion du film auprès de celles et ceux qui, vraisemblablement, sont déjà acquis à sa cause. Des bribes du mythe réapparaissent, comme le fait que Samuel Bédard serait Samuel Chapdelaine ou Éva Bouchard Maria. L'idéalisation du travail de la terre et d'une époque vue comme plus simple et plus authentique se fait également sentir. La vie de l'auteur, toujours très peu connue, fait l'objet de nombreuses approximations. Sébastien Pilote ne voulait pas mettre l'accent sur l'histoire d'amour de Maria et François, mais le film est présenté et promu comme une romance grand public. Le roman était un « chef-d'œuvre », et la production de Sébastien Pilote est un « film-événement ». Le vocabulaire a varié, mais l'idée reste la même : c'est un film « à voir ». En 2020 comme en 1921, on conseille d'offrir le livre de Louis Hémon pour les fêtes, en attendant le film.

Présenté en première québécoise le 8 septembre 2021 au Théâtre Maria-Chapdelaine de Mistassini, puis le 11 septembre en première mondiale au festival de Toronto (TIFF), le film sort sur les écrans québécois le 24 septembre 2021. Il est premier au box-office québécois le 27 septembre,

1. Commentaires de la publication du 13 août 2021. Le terme « dude » est anglais et signifie « mec », tandis que le mot québécois « poche » signifie « nul ».
2. Commentaires de la publication du 23 février 2021.
3. Commentaires de la publication du 13 août 2021.

et le reste pendant huit jours. Le film, qui avait été lancé comme un *block-buster*, est malgré tout un film d'auteur, d'une durée de deux heures et trente minutes, dans lequel des monologues et des plans contemplatifs de la nature habillent une intrigue ténue. Cela a provoqué des déceptions chez le grand public, mais aussi chez une partie de la critique. « Les spectateurs devront se donner au film[1]», avait prévenu Sébastien Pilote à la première.

Il n'y a pas de saut spectaculaire de popularité sur les réseaux sociaux à la sortie du film : les abonnements sur la page Facebook passent de 6 000 à 8 000 environ en janvier 2022. Les *aficionados* de *Maria Chapdelaine* étaient déjà présents avant d'avoir vu le long-métrage, grâce à l'inscription durable de ce personnage dans l'imaginaire québécois et la force évocatrice de son seul nom. Sur le réseau social, les critiques se répondent :

> C'est déjà un joyau de notre cinématographie nationale qui demeurera un film de référence dans les décennies à venir[2].
>
> C'était à une époque où le temps et les distances étaient réels, où il n'y avait pas de réseau, ni de télé ou de radio, pas de chars ni de skidoos, pas d'électricité ni d'eau courante, aucun confort et aucun luxe. C'était il y a à peine plus de cent ans, c'est d'où l'on vient.
>
> Tellement déçue, on ne comprend rien quand les acteurs parlent, les décors extérieurs sont beaux mais l'histoire est vraiment monotone et longue.
>
> Film très ennuyant. Aucun contenu, long et plate[3].
>
> J'ai adoré ce film ! À cette époque le temps était plus long. Tout allait lentement à l'opposé d'aujourd'hui et ça fait du bien. La vie était dure, mais simple à la fois. Quand on voit tout le travail derrière une terre en bois debout pour la défricher, on ne peut que prendre davantage conscience de cette richesse et l'apprécier à sa juste valeur[4].

Des personnalités du monde artistique expriment également leur avis sur la plate-forme Twitter : Carole Laure, interprète précédente de Maria, se dit « très heureuse d'avoir vu la somptueuse version du film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote. Méditatif, des images d'une grande beauté, acteurs tous excellents et très belle musique de Philippe Brault[5]». Le dramaturge Michel Tremblay écrit : « *Maria Chapdelaine* : magistral. Une splendeur. Pas de joliesses, que la dure vie et la magnifique nature aussi dure. Des acteurs superbes. Tous. Il faut voir ce coup d'œil sérieux et respectueux sur notre passé pour nous rappeler d'où nous venons. Et en être fiers. 2h40 de pur bonheur[6]. »

---

1. Dans Guillaume Roy, « Première mondiale du film *Maria Chapdelaine* à Dolbeau-Mistassini », *La Tribune*, 9 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.latribune.ca/2021/09/09/premiere-mondiale-du-film-maria-chapdelaine-a-dolbeau-mistassini-8a9d4d7a0d434106d62e35b95ebc048b?nor=true.
2. Commentaire de la publication du 7 janvier 2022.
3. Terme québécois signifiant « ennuyeux ».
4. Commentaires de la publication du 10 décembre 2020.
5. Twitter, 25 septembre 2021.
6. Twitter, 5 octobre 2021.

Sur d'autres plates-formes, plus axées sur le cinéma et moins sur la promotion, le constat est le même : la critique populaire admire les plans de la nature et aime en apprendre plus sur l'histoire du Québec, mais est déçue par la longueur de l'histoire et l'absence de rebondissements spectaculaires. La plupart des critiques ne font pas référence au roman, et quand il surgit, on constate que son souvenir est lointain. Certains reprochent le manque de dialogues : « On peut compter les répliques de Maria sur nos doigts. Elle ne dit rien la majorité du temps… juste des regards[1]. » Ils regrettent que le film soit si fidèle au texte :

> Pour avoir lu le livre, ce film est excessivement proche de celui-ci. Si vous cherchez un divertissement plein de rebondissements, n'allez pas le voir. Mais est-ce vraiment un film ? Il s'agit plutôt d'un docu-fiction, tout comme le livre qui n'est pas vraiment un roman mais une œuvre poétique et politique sur la survivance et les valeurs canadiennes françaises. Si vous avez un profond intérêt comme moi pour l'histoire du Québec, ça vaut la peine. Sinon, vous risquez de vous ennuyer[2].

La critique populaire s'attache particulièrement aux détails historiques, sur lesquels elle est aussi pointilleuse que pour les adaptations précédentes : on accuse la finesse des murs, l'invraisemblance de l'éclairage aux chandelles, trop coûteux, de l'affiche encadrée au mur, ou l'on se moque de la peine qu'Edwige Légaré se donne à tirer sur sa souche, alors qu'un cheval attend paisiblement à côté de lui. C'est le prix à payer dès que l'on s'attaque à ce genre de sujet : les habitants d'un même terroir n'en ont pas toujours la même perception. Pour beaucoup, un film historique doit être exact, c'est-à-dire conforme à ce qu'ils pensent et comprennent de leur propre histoire.

À l'occasion du cours de Thomas Carrier-Lafleur sur le cinéma québécois à l'Université Concordia de Montréal le 30 mars 2022, nous avons pu faire un peu de sociologie en assistant à la projection du film de Sébastien Pilote et aux discussions avec les étudiants. Ceux-ci, francophones et anglophones en études de cinéma, constituaient un public particulier. Avant le film, à la question du professeur : « Quelle est l'histoire de *Maria Chapdelaine* ? », un flottement s'installe et fort peu de mains se lèvent pour répondre. L'étudiante qui réagit aborde le roman selon l'angle de l'histoire d'amour : « C'est une fille qui doit choisir entre trois prétendants, l'aventurier, celui qui est parti à la ville, et l'habitant, son voisin. » Pendant la projection, nous tendons l'oreille vers les réactions en direct : soupirs excédés aux occurrences du terme « sauvages » pour désigner les Autochtones, rires étouffés aux bruits des animaux de la ferme, rires francs et moqueurs à la déclaration d'Eutrope, dont la belle phrase : « Vous seriez heureuse d'être la femme que vous êtes avec moi » se perd dans le brouhaha. Entre cette fraction de la jeunesse montréalaise, urbaine, éduquée, sensible, et le film de Sébastien Pilote, il y a au premier abord un léger malentendu. Amenés à se demander si cette

1. Critique du 3 octobre 2021 sur le site spécialisé Cinoche. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.cinoche.com/films/maria-chapdelaine-2020/reactions.
2. Critique du 23 octobre 2021 sur le site spécialisé Cinoche. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.cinoche.com/films/maria-chapdelaine-2020/reactions.

adaptation est traditionnelle ou moderne, les étudiants ont échangé quelques jours plus tard avec le réalisateur. Les questions ont davantage porté sur la cinématographie – la mise en scène classique, l'inspiration du mélodrame et du western – que sur l'histoire de *Maria Chapdelaine* : « Comment raconter cette histoire est plus important que l'histoire en elle-même », fait d'ailleurs remarquer le réalisateur. Une étudiante exprime la nostalgie que crée le long-métrage en employant des dialogues et un langage qui lui rappellent sa famille – Sébastien Pilote lui-même y reconnaît son entourage des années 1970, et notamment sa mère qui quitta tôt l'école pour s'occuper de ses frères et sœurs. D'autres évoqueront Baudelaire et sa définition de la modernité, la dialectique de l'éternel et de l'éphémère, ou encore la tension entre l'intime et l'universel.

Quand le cinéma d'auteur s'attaque à un sujet patrimonial, le malentendu est-il inévitable ? Le grand public s'attendait à un *feel good movie* bref et intense ; l'amateur de romances aurait aimé voir Maria et François *frencher* ; les urbains ne sont pas touchés par les valeurs agrestes[1]; les cinéphiles reprochent le cadrage buste qui rappelle le format télévision et l'absence d'une sophistication à la Xavier Dolan. Sébastien Pilote, qui avait pour but d'être généreux avec le public québécois en faisant confiance à la simplicité de l'histoire pour induire une simplicité dans la réalisation, a rencontré un succès populaire mitigé avec cette quatrième adaptation de *Maria Chapdelaine*. Le film est tout de même deuxième au *box-office* des films québécois pour l'année 2021, avec 924 864 dollars d'entrées. C'est un bon succès pour un film d'auteur, mais loin derrière la comédie grand public *Le Guide de la famille parfaite*, qui dépasse les deux millions de dollars.

La critique journalistique et spécialisée dans le cinéma loue presque uniformément les qualités formelles du film, comme ici Daniel Racine dans *L'Actualité* :

> Le regard de Sébastien Pilote, combiné avec celui de son fidèle directeur photo Michel La Veaux, nous permet de découvrir le Saguenay-Lac-Saint-Jean d'un nouvel œil, vierge comme les forêts du récit. Le duo nous offre des plans spectaculaires, qui montrent cette région comme nous l'avions rarement vue auparavant. Pour capter toute la richesse de la lumière au moment opportun, Michel La Veaux est prêt à attendre la parfaite position du soleil, et pour maximiser la qualité d'un plan, il préfère se percher sur une grue plutôt que de tourner des images génériques à l'aide d'un drone. Il en résulte une magnifique composition, proche de la peinture[2].

Le critique compare élogieusement le film de Sébastien Pilote au cinéma de Terrence Malick et de John Ford – dont Sébastien Pilote cite le film *The Searchers* comme une influence majeure de son long-métrage, notamment pour les plans des personnages qui défilent en arrivant sur la concession ou en la quittant. On observe que les plans sur la nature ne sont pas gratuits, mais bien dans la

1. On précise d'ailleurs que c'est « en région que le film remporte le plus de succès auprès des spectateurs » (Amélie Revert, « Fin de semaine réussie au box-office pour *Maria Chapdelaine* », *Métro*, 27 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://journalmetro.com/culture/2701474/fin-semaine-reussie-maria-chapdelaine/).
2. Daniel Racine, « Retrouver Maria Chapdelaine », *L'Actualité*, 18 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://lactualite.com/culture/retrouver-maria-chapdelaine/.

continuité du travail de Pilote qui souhaite montrer comment les hommes occupent leur territoire : « Peut-être, au contraire, que cet excès de paysages sert le film, rappelle d'une certaine manière la folie de l'entreprise coloniale en en miniaturisant les acteurs[1]. » Les prestations de ces derniers sont elles aussi saluées, notamment celle de Sara Montpetit que l'on découvrait pour la première fois à l'écran, contrairement au tandem expérimenté formé par Hélène Florent et Sébastien Ricard, déjà connus et appréciés du grand public comme de la critique. La jeune comédienne attire les louanges : « Taciturne, énigmatique, tout en étant dévorée par un grand feu intérieur qui se manifeste à travers son regard et son sourire en coin, Maria Chapdelaine est le personnage pivot du film[2]», « choix audacieux, mais très payant », « se distingue par la pureté et le naturel de son jeu[3]».

Sous l'impulsion du réalisateur, plusieurs articles relèvent l'écart entre le mythe originel du roman du terroir, exaltant les valeurs nationalistes, et cette nouvelle adaptation. On apprécie que la personnalité de Maria soit rapprochée du roman : elle n'est pas une femme accomplie, mais une « jeune fille de Péribonka qui, au gré de quelques saisons riches d'apprentissages, devient jeune femme[4]». La progression semble acquise. Sébastien Pilote souhaitait aussi éviter d'exacerber la romance. Bien que Maria soit le personnage central, Pilote n'a pas fait graviter le film autour de ses histoires d'amour et d'un cliché à l'eau de rose, ce qui est apprécié notamment par le journaliste Franco Nuovo[5]: « Il y a son amour à elle, mais il y a surtout le travail », estime le chroniqueur. C'est d'autant plus appréciable que « les adaptations précédentes se collaient davantage au mélodrame amoureux de la belle au foyer et de l'aventurier qui la fait rêver[6]».

Guy Fournier, auteur du scénario original du *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle, est sévère dans son appréciation du film de Pilote. Après la déception de l'adaptation précédente (il avait même demandé que son nom soit retiré du générique), il attendait beaucoup de cette nouvelle proposition :

> C'est donc animé des meilleures dispositions que j'ai vu le film de Pilote. N'était-il pas le premier réalisateur dont la Maria avait l'âge de celle du roman ?

1. Étienne Maillé, « Retour aux sources », *Le Délit*, 5 octobre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.delitfrancais.com/2021/10/05/retour-aux-sources-2/.
2. André Duchesne, « Entre le devoir et la métamorphose », *La Presse*, 21 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.lapresse.ca/cinema/2021-09-21/maria-chapdelaine/entre-le-devoir-et-la-metamorphose.php.
3. Pour les deux citations, Maxime Demers, « Première de *Maria Chapdelaine*, magnifique et envoûtant », *Journal de Montréal*, 22 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldemontreal.com/2021/09/22/premiere-de-maria-chapdelaine-magnifique-et-envoutant.
4. François Lévesque, « Rentrée culturelle : notre cinéma carburera aux héroïnes et aux hommes tourmentés », *Le Devoir*, 10 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/631143/rentree-culturelle-notre-cinema-carburera-aux-heroines-et-aux-hommes-tourmentes.
5. Franco Nuovo, « Le film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », émission radiophonique, *Radio-Canada*, 17 septembre 2021, 11 min. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/371654/maria-chapdelaine-critique-film-franco-nuovo?fbclid=IwAR28iuSjhIt8lGii5jW2YcmnnKUAWlWex55-XFCPAB2mCvkgEm15x4ulCBQ.
6. Odile Tremblay, « Le lent et somptueux *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 13 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/631683/le-lent-et-somptueux-maria-chapdelaine.

> N'avait-il pas déclaré « qu'on avait toujours fait du roman une mauvaise lecture » ? Je verrais donc enfin le roman mythique de Louis Hémon porté à l'écran correctement[1].

À l'inverse des journalistes précédemment cités, Fournier regrette que l'histoire d'amour entre Maria et François n'ait pas été plus mise en valeur :

> Malheureusement, plutôt qu'en faire la véritable protagoniste, Pilote l'a réduite au rôle d'observatrice et de témoin d'une histoire interminable presque dénuée d'émotion. Je ne dis rien de François Paradis, rendu quasi inexistant.
>
> Le roman de Louis Hémon ferait donc partie de ceux dont l'adaptation nous laisse toujours sur notre appétit[2].

Fournier estime que le « film s'apparente davantage à un documentaire de luxe qu'à une œuvre dramatique[3]», ce qui avait déjà été observé par une partie de la critique populaire. Cette remarque, qui se veut négative, ne l'est pourtant pas forcément. Sébastien Pilote ne nie pas que l'une de ses sources d'inspiration est le documentaire *Pour la suite du monde* de Pierre Perreault et Michel Brault (1963), premier long métrage canadien projeté au festival de Cannes. Situé dans l'univers des pêcheurs de bélugas, sur les rives du Saint-Laurent, ce documentaire donne une large place aux longs monologues, aux conversations d'apparence banale, et est toujours considéré comme l'un des meilleurs films canadiens. La *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote peut tout à fait être abordée comme un documentaire appuyé sur la fiction, qui permet de rendre la vie des pionniers plus compréhensible et d'encourager l'empathie du spectateur pour sa propre histoire.

Ce que le public non québécois ne saisira peut-être pas, c'est à quel point le roman de Louis Hémon a encore une image double dans la province : d'un côté le chef-d'œuvre célébré, de l'autre la pénible lecture imposée à l'école. « Je sais que l'œuvre de Louis Hémon a été pour ma génération une lecture obligatoire à l'école, ça a laissé de bien mauvais souvenirs à certains ! », rappelle la chroniqueuse Catherine Brisson. « Ça en a meublé des cours au Québec… », ajoute son collègue Paul Arcand[4]. Marc Cassivi parle même de « traumatisme » dans l'émission de Franco Nuovo[5], et complète son point de vue dans un article :

> Alors pourquoi n'ai-je pas été pleinement convaincu par *Maria Chapdelaine* ? Pas seulement parce que c'est un film qui prend son temps (2 h 38 min), au rythme de l'époque qu'il dépeint, avec une langueur qui peut devenir lourde. Surtout parce que Pilote est resté pour l'essentiel fidèle à ce roman du terroir, publié en 1913 et maintes fois adapté au cinéma. Et que, comme d'autres, j'ai été rebuté par cette

1. Guy Fournier, « *Maria Chapdelaine* : pauvre Louis Hémon ! », *Le Journal de Québec*, 28 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.journaldequebec.com/2021/09/28/maria-chapdelaine--pauvre-louis-hemon.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Catherine Brisson et Paul Arcand, « Le film *Maria Chapdelaine* en salles dès demain. Critique et entrevue avec le réalisateur Sébastien Pilote », émission radiophonique « Puisqu'il faut se lever », *98,5*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.985fm.ca/audio/426240/le-film-maria-chapdeleine-en-salle-des-demain-critique-et-entrevue-avec-le-realisateur-sebastien-pilote?fbclid=IwAR2peRjv9siXOFqSXEAiykLo_4yxtDjR18fJeYFwJFYf0r-X1rTF8mPEagE.
5. Franco Nuovo, « Le film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », art. cit.

> lecture obligatoire et aride, sans grands ressorts dramatiques, dans mon parcours scolaire. Ma réconciliation avec ce récit, malheureusement, n'a pas eu lieu[1].

« Maria Chapdelaine is to Quebec what *Little Women*'s Jo March is to American literature[2]», estime assez justement un journaliste de *That Shelf*. Mais un texte essentiel n'est pas forcément un texte bien aimé. En étant particulièrement fidèle au roman, Sébastien Pilote s'aliène ceux qui n'avaient pas été conquis par cette lecture.

À l'inverse, des lecteurs plus attachés au texte le redécouvrent avec plaisir :

> À part quelques répliques qui remplacent le monologue interne que nous offrait le roman, le film fait preuve d'une grande fidélité à l'égard de son matériau source, n'effectuant que quelques subtiles modifications. Les personnages sont évidemment très près de ceux de Hémon, mais ce sont surtout les dialogues qui raviront ceux et celles qui ont le livre en mémoire. Livrées dans une langue datée, qui coule pourtant de source, les répliques sont souvent tirées du roman à la virgule près. Encore une fois, le charme opère et c'est avec plaisir que l'on reconnaît telle ou telle phrase[3].

Il y a donc bien, et toujours aujourd'hui, plusieurs facettes à la réception de *Maria Chapdelaine* au Québec : d'un côté les amateurs, de l'autre les détracteurs, et enfin une partie grandissante de la population pour laquelle, si le nom du personnage est familier puisqu'il désigne régions et rues, le roman est inconnu. « L'histoire de *Maria Chapdelaine*, tout le monde la connaît, ou presque[4]», estime un journaliste du *Journal de Montréal*. Et pourtant, on n'en retient le plus souvent que la tension amoureuse entre Maria et François. Eutrope devient Euclide dans la bouche d'une journaliste[5], et sa collègue chroniqueuse ajoute qu'elle vient seulement de lire le roman. Sara

1. Marc Cassivi, « 46e festival international du film de Toronto », *La Presse*, 12 septembre 2021. Consulté en ligne le 25/01/2022 : https://www.lapresse.ca/cinema/chroniques/2021-09-12/46e-festival-international-du-film-de-toronto/ils-attendaient-jessica.php?fbclid=IwAR02FyRSSYGhB3MXGdyi2BKVH1N02feMmNrOuPES-YhdtgjltXfmgrZZJgA.
2. Pat Mullen, « *Maria Chapdelaine*'s Sébastien Pilote on his Epic adaptation », *That Shelf*, 28 septembre 2021. Consulté le 19/05/2022 : https://thatshelf.com/maria-chapdelaines-sebastien-pilote-on-his-epic-adaptation/.
3. Étienne Maillé, « Retour aux sources », art. cit.
4. Maxime Demers, « Première de *Maria Chapdelaine*, magnifique et envoûtant », *Journal de Montréal*, 22 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldemontreal.com/2021/09/22/premiere-de-maria-chapdelaine-magnifique-et-envoutant.
5. Franco Nuovo, « Le film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », émission radiophonique, *Radio-Canada*, 17 septembre 2021, 11 min. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/371654/maria-chapdelaine-critique-film-franco-nuovo?fbclid=IwAR28iuSjhIt8lGii5jW2YcmnnKUAWlWex55-XFCPAB2mCvkgEm15x4ulCBQ.

Montpetit, qui elle aussi découvrait l'histoire au moment de ses auditions, raconte : « La seule chose que j'avais entendue sur Maria Chapdelaine, ça venait d'une amie qui m'avait dit que c'était une fille qui embrassait plein de gars dans le bois[1]. »

Cette méconnaissance, caractéristique des classiques dont chacun a entendu parler sans forcément les avoir lus, est un terreau fertile pour la résurgence du mythe. L'idéalisation du personnage principal, « la jolie et douce Maria Chapdelaine[2]», ne réapparaît que peu. En revanche, si on l'admet que son époque et son mode de vie étaient particulièrement difficiles, on y voit aussi un temps plus simple, authentique, où les familles étaient « tissées serrées ». Peut-on dire que c'était un parti pris du réalisateur, qui pose Eutrope comme le prétendant le plus désirable ? Un critique note que « l'idéalisation de la vie des champs et le discours conservateur parfois un peu trop insistant peuvent agacer[3]» : par la voix des personnages, l'idéalisation du terroir est interne au film. Mais là encore, Sébastien Pilote est fidèle au roman : Laura Chapdelaine y soliloquait déjà sur la beauté de sa terre défrichée, en des termes d'ailleurs étonnants pour le personnage – ce qui rappelle la citation de William Blake insérée dans les dialogues par le réalisateur.

Au-delà du mythe, une question récurrente dans la critique est la suivante : pourquoi encore *Maria Chapdelaine* ? Dans l'émission de radio de Franco Nuovo, une chroniqueuse fait remarquer qu'il reste beaucoup d'histoires québécoises que l'on n'entend jamais, alors que celle-ci en est à sa quatrième adaptation[4]. Sébastien Pilote se justifie sans mal :

> Au théâtre, on adapte Shakespeare depuis toujours et on ne se pose pas ce genre de question. L'histoire de départ, c'est juste un prétexte pour faire du cinéma. Je raconte quelque chose de nouveau avec cette histoire, j'en suis convaincu. Je souhaite que les gens aillent voir le film et qu'on arrête de penser que c'est du réchauffé[5].

Que les élèves du secondaire affligés par *Maria Chapdelaine* se fassent une raison : le roman est bien devenu un classique qui ne disparaîtra pas de sitôt du paysage littéraire francophone. Et pour qu'un classique reste intéressant, et non une vieille chose oubliée, l'actrice Sara Montpetit rappelle

---

1. Maxime Demers, « Une Maria Chapdelaine bien de son temps », *Journal de Québec*, 25 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldequebec.com/2021/09/25/une-maria-chapdelaine-bien-de-son-temps.
2. Anonyme, « *Maria Chapdelaine* : les comédiens parlent d'une expérience de tournage mémorable », *MSN divertissement*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.msn.com/fr-ca/divertissement/celebrites/maria-chapdelaine-les-com%C3%A9diens-parlent-d-une-exp%C3%A9rience-de-tournage-m%C3%A9morable/ar-AAOKx9n??ocid=frca-fb-boost&li=AAggPNd&%3Bocid=mailsignout.
3. Jean-Marie Lanlo, « *Maria Chapdelaine* », *Cinéfilic*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : http://www.cinefilic.com/2021/09/maria-chapdelaine.html?fbclid=IwAR2gmP9FF0FmqAU95PFrHvkSpd6pRIe7huuKED7m5uF1pGi-_QqurKurAmg.
4. Franco Nuovo, « Le film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », art. cit.
5. Maxime Demers, « Revisiter le mythe », *Journal de Montréal*, 18 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldemontreal.com/2021/09/18/maria-chapdelaine-revisiter-le-mythe?fbclid=IwAR34kYx4X8IGHhGtV7868wXNDEYQ_u6Nk1_QldV_Jff2_hHxJes05ho4AZM.

qu'il « est nécessaire de retravailler nos histoires, de les faire survivre », de « réapprendre à aimer ces classiques[1]».

Sébastien Pilote raconte bien quelque chose de nouveau dans *Maria Chapdelaine*, et nous avons fait apparaître dans notre analyse les éléments qui nous paraissaient les plus intéressants. Cette nouveauté dépasse l'histoire en elle-même pour aborder des thèmes de société actuels. Le traitement des Autochtones en est un. Nous avions noté la réaction de certains étudiants aux occurrences du terme « sauvages », mais nous ignorions à ce moment-là que la projection du film au cinéma était précédée d'un court avertissement sur le choix de conserver un terme, aujourd'hui insultant et dépassé, mais alors usuel. L'écrivain et cinéaste Claude Fournier, frère de Guy Fournier, s'exclame sur Twitter : « Le wokisme est partout[2]. » Loin de tomber dans ce fantasme réactionnaire, la majorité de la critique se réjouit de cette simple précaution, autant que de la vision positive et non stéréotypée que Pilote déploie dans le film. C'est, subtilement, l'une des modifications majeures par rapport au texte de Hémon, auquel on a pu reprocher une image de carte postale et une marginalisation des peuples qui vivaient pourtant tout près de ceux dont il écrit l'histoire :

> Pilote's adaptation lets contemporary sensibilities subtly acknowledge the presence of Indigenous lives in ways that Hémon's novel, a product of its time, does not. Pilote says that it would have been hypocritical to romanticise the past. This including the use of language and casual racism that were – and still are – a reality.
>
> « Art is art, » admits Pilote. « But there are things you don't see off-screen : the other town, the other people, and everything outside the border of the forest. We don't see it. We hear about Innu people. The novel is like that[3]. »

À travers François Paradis, Louis Hémon faisait déjà entendre une sensibilité et un respect pour les Autochtones, mais sans entrer dans les détails. Étienne Maillé note à cet égard :

> Le personnage de François Paradis semble d'ailleurs particulièrement bienveillant envers ceux et celles qu'il décrit à un moment comme ses ami·e·s. On l'entend même dire une phrase dans une langue autochtone, ce qui donne une profondeur supplémentaire à ce coureur des bois. Finalement, dans une scène brève mais frappante, Maria et son père croisent un couple d'Autochtones en revenant du village et échangent un long regard avec eux, comme un rappel au public de la présence des Premiers Peuples. Sans dénaturer l'histoire, Sébastien Pilote aura trouvé une manière de réactiver la mémoire de la présence autochtone sur ce

1. Léa Harvey, « Femmes d'hier et d'aujourd'hui », *Le Soleil*, 16 septembre 2021. Consulté en ligne le 25/01/2022 : https://www.lesoleil.com/2021/09/16/femme-dhier-et-daujourdhui-c9a02bcd71fe17474bb6cc3739b99e91.
2. Claude Fournier, réseau social Twitter, 28 septembre 2021. Consulté le 19/05/2022 : https://twitter.com/fournier_claude/status/1442705175010062337.
3. Pat Mullen, « *Maria Chapdelaine*'s Sébastien Pilote on his Epic adaptation », art. cit. Notre traduction : « L'adaptation de Pilote permet à la sensibilité contemporaine de se rendre subtilement compte de la présence des vies autochtones d'une manière que le roman d'Hémon, un produit de son temps, ne fait pas. Pilote dit qu'il aurait été hypocrite de romancer le passé, et d'ignorer l'utilisation d'un langage et d'un racisme banal qui étaient – et sont toujours – une réalité. L'art, c'est l'art, admet Pilote. Mais il y a des choses que l'on ne voit pas, en dehors de l'écran : l'autre ville, l'autre peuple, et tout ce qu'il y a au-delà de la lisière de la forêt. On ne le voit pas. On entend parler des Innus. Le roman est ainsi. »

> territoire, présence qu'un certain canon québécois a violemment contribué à effacer[1].

L'autre réalité sociale que Sébastien Pilote aborde, tout à fait malgré lui, est celle du monde d'après la pandémie. Le tournage a été marqué par le confinement de mars à mai 2020, puis par les réglementations sanitaires. Sébastien Pilote a accueilli la situation avec beaucoup de philosophie, d'autant qu'elle lui a permis de passer davantage de temps au montage et à la post-production de son film. En outre, elle s'accordait étrangement avec son sujet :

> C'est drôle parce que j'ai comme l'impression que l'étiquette paysanne allait très bien avec les règles sanitaires, comme la distanciation physique. Je revoyais des auditions avec Maria et François Paradis, lorsqu'ils discutent dans la forêt, et en audition ils étaient déjà à deux mètres ! Les gens n'avaient pas tendance à se coller trop... Il existait même ce qu'on nommait le bâton de curé à l'époque, qui mesurait trois pieds, et le curé le passait entre les chaises pendant les veillées pour s'assurer que les gens ne restent pas trop proches[2]…

Le réalisateur conclut : « Avec *Maria Chapdelaine*, je pensais faire un film sur la résilience. Mais je me suis rendu compte que j'ai moi-même fait beaucoup de résilience avec ce film[3] ! » Indépendamment des conditions de tournage, le long-métrage offre une porte de sortie bienvenue :

> As *Maria Chapdelaine* returns to the screen with its serene portrait of quotidian life after audiences have endured nearly two years of prolonged isolation and unrest, these moments spent in the company of others give the tale its quiet power[4].

Par ce rappel de la valeur de la communauté, chérie et protégée par les Chapdelaine et leur entourage proche, le film de Sébastien Pilote se présente comme une possibilité presque oubliée dans ces temps marqués par l'isolement forcé : être et faire ensemble.

Enfin, et c'est sans doute là que Pilote se démarque le plus du roman d'Hémon, Maria, dans cette nouvelle lecture, a littéralement toutes les cartes en main – rappelons cette scène où elle ajoute la dame de cœur envoyée par Lorenzo dans le paquet familial. En éludant le passage des voix et en montrant Eutrope comme un parti que l'on peut joyeusement choisir – bien qu'il tienne à garder une fin ouverte –, le réalisateur permet à Maria d'être l'actrice de sa propre décision. « Ce que j'avais retenu », raconte la chroniqueuse Pénélope McQuade, « c'était François Paradis, la pauvre Maria

---

1. Étienne Maillé, « Retour aux sources », art. cit.
2. Catherine Brisson et Paul Arcand, « Le film *Maria Chapdelaine* en salles dès demain. Critique et entrevue avec le réalisateur Sébastien Pilote », émission radiophonique « Puisqu'il faut se lever », *98,5*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.985fm.ca/audio/426240/le-film-maria-chapdeleine-en-salle-des-demain-critique-et-entrevue-avec-le-realisateur-sebastien-pilote?fbclid=IwAR2peRjv9siXOFqSXEAiykLo_4yxtDjR18fJeYFwJFYf0r-X1rTF8mPEagE.
3. Sébastien Pilote, interviewé par Maxime Demers, « Un tournage complexe mais inspirant », *Journal de Montréal*, 29 août 2020. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.journaldemontreal.com/2020/08/29/un-tournage-complexe-mais-inspirant.
4. Pat Mullen, « *Maria Chapdelaine*'s Sébastien Pilote on his Epic adaptation », art. cit. Notre traduction : « Alors que *Maria Chapdelaine* revient à l'écran avec son portrait tranquille de la vie quotidienne après que le public a enduré près de deux années d'isolation prolongée et d'inquiétude, ces moments passés en la compagnie des autres donnent au récit une force discrète. »

Chapdelaine, son amour était mort. Elle n'avait pas le choix d'aller avec Eutrope. Là, elle le choisit délibérément. C'est une interprétation féministe[1]. » C'est aussi sur cette dimension qu'insiste Sara Montpetit :

> Maria est une femme de son temps. Elle doit choisir son destin et son avenir, sa famille. Et c'est elle qui choisit. Je trouve que Maria représente autant les femmes d'avant que celles d'aujourd'hui. Elle peut être autant ma mère que ma grand-mère, ma sœur. Quand j'ai joué Maria, j'ai essayé de penser à ma famille et aux femmes autour de moi. Si je pouvais penser à cela en la jouant, c'est parce qu'elle traverse le temps[2].
>
> Elle accepte son avenir, son devoir, ce qui se passe autour d'elle et ce qui s'en vient. Elle a des choix à faire, des décisions à prendre et elle accepte cela. On peut avoir l'impression que le devoir est quelque chose de très conservateur, mais je pense que c'est faux. Maria est très libre dans son devoir. Elle est toujours en train de changer. Son destin n'est pas dans un enfermement[3].

Le sens du devoir qui habite Maria ne lui est pas, pour Pilote, imposé par la religion ou par la pression familiale. C'est sa conscience et sa volonté qui s'expriment :

> Pilote sees *Maria Chapdelaine*'s theme of duty as one element that keeps the story relevant. "In modern society, we often think of duty as a negative," explains the director. "We believe we are forced to do something because of external factors – parents, religion, or society – but it's not true in philosophy. Duty means you're forced by something inside your mind. It's of free will." […] The interior life that the adaptation affords Maria also helps keep the story relevant to contemporary audiences as she doesn't accept her options uncritically[4].

En effet, que voit-on Maria faire tout au long du film, quand le travail sur la concession lui laisse quelques moments de loisir ? Elle observe, elle pense, elle réfléchit. Elle pèse le pour et le contre. La fibre féministe que nous avions relevée dans les deux derniers romans de Louis Hémon – même s'il faut, pour *Monsieur Ripois et la Némésis*, faire quelques concessions – est soulignée dans l'adaptation de Sébastien Pilote. La dernière scène du film, où Maria contemple la concession comme une reine son royaume, affirme son individualité et son identité naissante.

Un siècle s'est écoulé entre la parution de *Maria Chapdelaine* chez Grasset et la sortie du film de Sébastien Pilote sur les écrans. Pourtant, tout en constituant une excellente base historique

---

1. Franco Nuovo, « Le film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », émission radiophonique, *Radio-Canada*, 17 septembre 2021, 11 min. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/371654/maria-chapdelaine-critique-film-franco-nuovo?fbclid=IwAR28iuSjhIt8lGii5jW2YcmnnKUAWlWex55-XFCPAB2mCvkgEm15x4ulCBQ.
2. Maxime Demers, « Une Maria Chapdelaine bien de son temps », art. cit.
3. Sara Montpetit dans André Duchesne, « Entre le devoir et la métamorphose », art. cit.
4. Pat Mullen, « *Maria Chapdelaine*'s Sébastien Pilote on his Epic adaptation », art. cit. Notre traduction : « Pilote voit le thème du devoir dans *Maria Chapdelaine* comme l'un des éléments qui gardent l'histoire pertinente aujourd'hui. "Dans la société moderne, on voit souvent le devoir comme une chose négative, explique le réalisateur. Nous croyons être forcé de faire quelque chose à cause de facteurs extérieurs – les parents, la religion, la société – mais ce n'est pas le sens philosophique du concept. En philosophie, avoir le sens du devoir signifie être forcé par quelque chose dans ton propre esprit. Ça a rapport au libre arbitre." […] La vie intérieure que l'adaptation confère à Maria aide ainsi l'histoire à rester pertinente pour un public contemporain, car elle n'accepte pas les options qui s'offrent à elle sans y réfléchir. »

sur la vie des colons, le roman parle tout autant de l'actuel Québec. Le journal *L'Actualité* se demande pourquoi les Québécois sont autant attirés par les films d'époque :

> « Le cinéma québécois a créé sa propre mythologie, en tentant de répondre à la question "qui sommes-nous ?" », explique Marcel Jean. Maria Chapdelaine, par exemple, fait partie de ces « héros contrariés », comme le hockeyeur Maurice Richard[1], dans les années 1940 et 1950, et le pianiste André Mathieu[2], mort en 1968, à 39 ans. « Ils devaient se battre pour exister, surmonter des obstacles, prouver qu'ils méritaient leur place. » Ce type de personnages semble toucher une corde sensible chez de nombreux Québécois[3].

Maria est placée face à des événements qu'elle ne maîtrise pas et peut seulement décider de sa réaction face à eux – tout comme un peuple colonisé. L'identification des Québécois à l'héroïne d'Hémon ne tient pas seulement au fait que l'écrivain a décrit leur quotidien au début du vingtième siècle, mais surtout à ce personnage lui-même :

> Au cours de leur histoire, les Québécois n'ont-ils pas suivi eux aussi la « voix de Québec » qui leur prescrivait de ne pas changer ? Si les conditions d'existence ont heureusement changé depuis la colonisation, le « pays de Québec », lui, attend toujours la résolution de ses tensions internes. Voilà peut-être pourquoi on accourra voir Maria Chapdelaine au cinéma : elle incarne le passé du Québec, mais elle tient également son avenir entre ses mains. Que fera Maria « le printemps d'après ce printemps-ci »[4]?

D'une certaine manière, le Québec a subi les deux premières phases du mythe de *Maria Chapdelaine* : le phare du nationalisme et de la colonisation a perpétué l'imagerie du bûcheron et de la cabane au Canada alors que le pays s'industrialisait ; puis le « portrait pessimiste et résigné des Québécois chez qui rien ne change[5]» de la Révolution tranquille a établi que le progrès, dont on mesurait pourtant déjà les conséquences désastreuses, était la seule voie d'évolution. Aujourd'hui, le Québec se réapproprie le mythe de Maria Chapdelaine pour en faire quelque chose de non mortifère.

L'identité est un concept mouvant, jamais fixé, toujours en évolution – comme un mythe. Les histoires parallèles de *Maria Chapdelaine* et de la construction identitaire québécoise se sont croisées et entremêlées durant un siècle, s'éloignant parfois, se retrouvant toujours. Racontons ici

---

1. Maurice Richard (1921-2000) est un joueur de hockey sur glace québécois. Joueur au club du Canadien de Montréal puis entraîneur des Nordiques de Québec, il a eu une carrière longue et fructueuse qui lui confère célébrité et prestige au Canada et dans le monde entier.
2. André Matthieu (1929-1968) est un jeune prodige du piano, surnommé le « Mozart québécois ». Il étudie à Paris puis à New York et compose, à seulement quatorze ans, son *Concerto n° 3*, connu sous le nom de Concerto de Québec. Dans les années suivantes, le public se désintéresse de lui car il n'est plus l'impressionnant enfant prodige mais déjà un adolescent. Après quelques succès en Europe, André Matthieu tente de relancer sa carrière au Canada mais se heurte à un échec. Il tombe dans l'alcool et meurt presque inconnu à trente-neuf ans. Grâce aux initiatives de musiciens québécois comme Vic Vogel ou Alain Lefèvre, son œuvre connaît aujourd'hui un regain de popularité.
3. Daniel Racine, entretien avec Marcel Jean, « Cinéma : ces histoires qui nous unissent », *L'Actualité*, 4 août 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://lactualite.com/culture/cinema-ces-histoires-qui-nous-unissent/.
4. Cynthia Harvey, « Le complexe de Maria », *Le Devoir*, 4 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/opinion/idees/629808/idees-le-complexe-de-maria.
5. Odile Tremblay, « Le lent et somptueux *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 13 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/631683/le-lent-et-somptueux-maria-chapdelaine.

une anecdote : l'acteur Gilbert Sicotte jouait le frère de Maria, Da'Bé, dans l'adaptation de Gilles Carle en 1983. Chez Sébastien Pilote, il est Ephrem Surprenant, l'oncle de Lorenzo. Retrouver le même interprète dans deux rôles d'une même histoire à près de quarante ans d'écart rappelle une chose essentielle : il est possible d'évoluer dans sa propre histoire et dans sa propre identité, car elle n'est pas figée. « Après [le] *Maria Chapdelaine* [de Sébastien Pilote], gageons que plus jamais personne ne voudra adapter le roman de Louis Hémon[1]», parie le critique Daniel Racine. L'histoire de la réception de *Maria Chapdelaine* rend ce pari bien audacieux.

*

Le choix de Maria n'a pas les mêmes implications en 2021 qu'en 1983, 1950 ou 1934. De fait, chaque adaptateur de *Maria Chapdelaine* superpose d'autres thèmes à ceux du roman : pour Duvivier, ce sont les années 1930 et la vague nationaliste ; pour Allégret, c'est l'artificiel, les couleurs Technicolor, bref, le cinéma ; pour Carle, c'est le Québec post-référendaire plongé dans une forme de dépression. Sébastien Pilote nous parle des années 2020. Une adaptation, plus qu'une simple mise en scène d'une œuvre littéraire, est un commentaire sur cette même œuvre, un choix d'interprétation. En fait de choix, Duvivier choisit François, l'aventurier ; Allégret choisit Lorenzo, petit gangster qui atteint la rédemption par l'amour ; Carle choisit Maria, Carole Laure, la femme aimée, la muse ; Pilote, malgré une fin ouverte, choisit Eutrope.

Que signifie cette option dans un monde de pandémies, de sixième extinction massive des espèces, de dérèglement climatique ? Le personnage d'Eutrope incarne, pour nous, la progression de l'écologie et d'une vision positive de l'agriculture paysanne. Lors de la promotion du *Démantèlement*, Sébastien Pilote fait référence aux terres accaparées par des entreprises et des fonds financiers à la recherche d'hydrocarbures dans les sols :

> Que sont devenues nos terres d'antan ? Aujourd'hui, ce sont des terres qu'on liquide, mais il sera très difficile d'en reprendre possession. Pour moi que je crois ces terres doivent appartenir aux gens, pas à des compagnies, des banques ou des multinationales[2].

Les raisons varient au niveau mondial, mais le résultat est le même : artificialisation, déforestation, désertification, inondations, canicules, glissements de terrain, feux de forêt, déplacements de populations. Au Québec, on parle même du « syndrome de Maria » :

1. Daniel Racine, « *Maria Chapdelaine*. Adaptation territoriale », *Séquences*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.revuesequences.org/2021/09/maria-chapdelaine/?fbclid=IwAR1VectB-JSjLaSr1QLo62mijI4hhIftIib0Jsz1Zu5ZQNYfQU6tUQ3r68.
2. Entretien avec TV5 Monde, « Sébastien Pilote & Gabriel Arcand : quel tragique démantèlement », 12 décembre 2013. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.youtube.com/watch?v=H6ASHLpv_qk.

> Cela consiste dans la manie des colons de vouloir nettoyer la nature, repousser la forêt toujours plus loin, avec les conséquences qu'on réalise maintenant sur l'environnement et les répercussions pour les Autochtones[1].

Cette obsession à soumettre la nature est au cœur de *Maria Chapdelaine*, et est aussi au cœur de toute la politique coloniale du XXe siècle, avec les conséquences désastreuses que l'on connaît sur l'environnement et les populations autochtones. C'est ce que décrit l'écrivain innu Michel Jean dans *Kukum*, roman qui raconte l'histoire de sa grand-mère :

> On a commencé à voir de plus en plus de chemins tracés pour permettre aux hommes et à leurs machines de monter toujours plus haut dans le bois. […] Cet été-là avait été doux et pluvieux. Lorsqu'il a tiré à sa fin, fébriles, nous avons préparé nos bagages, comme d'habitude. […] Après avoir communié, tout le clan a mis les canots à l'eau. Pekuakami[2] bougeait à peine. Comme s'il savait et retenait son souffle. Après trois jours, alors que nous approchions de l'embouchure de la rivière Péribonka, l'air s'est chargé d'une odeur de bois mouillé qui donnait la nausée. Sur le lac flottait une masse immense, sombre et ondulante. Aucun d'entre nous n'avait jamais rien vu de semblable. Ce n'est qu'en nous approchant que nous avons compris : des milliers d'arbres coupés flottaient à la surface de Pekuakami, portés par le courant. […] Dans nos canots, nous étions paralysés par l'effroi. Devant nous, la Péribonka, étouffant sous le poids des troncs, vomissait la forêt dans le lac[3].

Mais le colon ne développe pas cette « manie » seul : les gouvernements successifs, l'Église, les grandes entreprises sont bien près derrière lui pour récolter les fruits de son travail. Eutrope, que la première version du mythe avait posé comme le garant des traditions et que la première vague de démythification avait accusé d'être réactionnaire, n'est pas un défricheur fou de bûcheronnage qui ne s'arrêtera que quand toute la forêt sera couchée, mais un paysan. De la même manière que Gaby Gagnon dans *Le Démantèlement*, « l'éleveur d'agneaux, avec sa ferme familiale, [qui] représente un des derniers vestiges du monde d'avant[4]», Eutrope est un ancien modèle, mais aussi un espoir pour le monde d'après. Sa résistance au changement ne l'enferme pas : elle lui ouvre au contraire une voie, une fenêtre ouverte sur un futur où l'harmonie entre les humains et leur environnement ne sera plus bradée pour enrichir quelques-uns.

Alors que l'on débarrasse à peine le mot « paysan » de la connotation négative qui lui a été accolée[5], la société française commence à se rendre compte que le système de production alimentaire industriel la conduit à sa perte par la destruction irrémédiable de l'environnement. Le retour à la terre, aujourd'hui, n'est plus encouragé par le clergé mais par des écologistes. Les acteurs n'en sont plus des gens nés sur la terre, mais souvent des urbains à haut niveau d'instruction qui ne

1. Cynthia Harvey, « Le complexe de Maria », *Le Devoir*, 4 septembre 2021. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.ledevoir.com/opinion/idees/629808/idees-le-complexe-de-maria.
2. Nom innu du lac, qui fut par la suite baptisé Lac Saint-Jean par les nouveaux arrivants.
3. Michel Jean, *Kukum*, Éditions Dépaysage, La Roche-sur-Yon, 2019, p. 218-219.
4. Thomas Carrier-Lafleur, *Voir disparaître*, *op. cit.*, p. 46.
5. Il faut noter qu'au Québec, les termes « colon » et « habitant » ont subi le même sort et servent souvent à désigner, de manière péjorative, quelqu'un de peu cultivé.

trouvent plus guère de sens à leurs existences vouées au profit de grandes entreprises. Nombreux sont les exemples de ces gens quittant les villes encombrées et polluées pour « repeupler le Larzac » : tendance durable et salvatrice ou mode passagère ? Toujours est-il que la décision de Maria de rester sur la terre prend une couleur nouvelle à la lumière de ces combats actuels : le retour à une agriculture paysanne semble bien le seul moyen de sauvegarder la nature si admirée et si crainte de *Maria Chapdelaine*.

Maria Chapdelaine porte aujourd'hui, grâce à l'adaptation de Sébastien Pilote, des valeurs de résilience, d'esprit de communauté, de droit de s'autodéterminer, de devoir intérieur. Pour autant, ces traits ne sont pas si différents de ceux qui furent presque immédiatement et presque unanimement admirés dans le roman de Louis Hémon, mais alors on disait « survivance », « courage », « sens du sacrifice ». Décidément, tout doit changer pour que rien ne change.

Chapitre III

Un roman caméléon

Une œuvre existe par ses lecteurs : ceux de *Maria Chapdelaine*, *best-seller* de Louis Hémon, ont été si nombreux que les interprétations du texte sont particulièrement divergentes. Si *Maria Chapdelaine* est lue par un Québécois à qui on a dit : « Voici ton identité ! », par une élite catholique désireuse de conforter sa prise sur les esprits, par les tenants du roman de la terre, par les écrivains de la Révolution tranquille, déterminés à briser le carcan artistique, ou encore par d'autres Européens, par des Brésiliens ou des Japonais, elle ne sera pas perçue de la même façon et son existence se démultipliera. « *Maria Chapdelaine* m'apparut, dès la révélation qui m'en fut faite, comme devant à la fois retenir le public de Virgile et plaire à tout celui d'Henry Bordeaux – ce qui représente, vous en conviendrez, à peu près tous ceux qui lisent[1]», estimait Bernard Grasset, allant du goût le plus classique au plus convenu, de la grande littérature au roman moral et chrétien. *Maria Chapdelaine* était destinée à recueillir les aspirations et les projections d'un grand nombre de lecteurs. Destiné par qui ? Hémon avait-il l'ambition d'écrire un roman universel, encore lu et apprécié plus d'un siècle après sa rédaction ? Il semble que l'œuvre a échappé des mains de son auteur pour entamer une existence autonome.

Mais la variété des lecteurs dans le temps et l'espace ne suffit pas à expliquer pourquoi *Maria Chapdelaine* est un roman ayant autant de facettes. Le récit contient les raisons intrinsèques de ces méprises, de ces trahisons, de ces retours en arrière, de ces rétablissements et de ces réhabilitations. Doit-on donc à nouveau « terroriser le texte[2]» par une nouvelle lecture qui n'aura pour qualité que d'être légèrement différente des autres ? Notre but est au contraire de montrer comment l'écriture d'Hémon prépare le terrain à toutes ces interprétations. Comme le soulignent

1. Bernard Grasset, « Propos sur *Maria Chapdelaine* », *L'Intransigeant*, 26 août 1934, p. 2.
2. L'expression est de Nicole Deschamps.

David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur, « rien dans le texte ne leur résiste[3]». Le problème de la réception de *Maria Chapdelaine* est aussi un problème linguistique.

Il faut d'abord se demander d'où écrit Hémon. L'atmosphère littéraire de la France de son époque l'a contraint à ne pas adopter les mêmes formes que ses prédécesseurs :

> Entre les années 1890 et la guerre, l'incertitude des critiques et des auteurs en vue sur l'identité du roman (incertitude d'ailleurs largement étrangère au public qui continuait à le plébisciter par ses achats) devait prévisiblement s'accompagner d'un triple effet dans le discours critique : un sentiment de faiblesse du roman français, la découverte de traditions romanesques nationales étrangères, comme le roman anglais ou russe, puis un besoin de régénérescence[1].

Hémon trouve sa voie par la littérature sportive. Il développe un style simple et sobre, mais loin d'être lisse. Nous avons évoqué l'ironie, constamment présente dans son œuvre. Hémon souhaite aussi transfigurer le banal et décrit parfois le quotidien avec poésie. Ainsi, le texte devient une « forêt de symboles » dans laquelle le lecteur tente de se retrouver et est constamment poussé à l'interprétation.

Pour Nicole Deschamps, « le réalisme de Hémon est la réserve qu'il met au mouvement qui l'emporte à voir dans les choses plus qu'elles-mêmes : leur cohérence, leur beauté, leur signification. Quant au symbolisme, il sauve de la banalité, de la sécheresse et de la dureté une vision du monde impitoyablement aigu qui n'est pas nécessairement vraie[2]. » Cette écriture est-elle pensée pour provoquer volontairement une interminable enquête, comme si le roman était une énigme à déchiffrer ? Elle est peut-être simplement une fin en soi, un idéal d'écriture lié à un idéal de vie, o l'imaginaire vient réchauffer une réalité parfois bien froide, o la pudeur devient laconisme. Comme « la lisière sombre de la forêt », l'imaginaire se fait « horizon du monde réel, dont il dégage un sens caché ou nouveau[3]». Comme explique Wolfgang Iser, nous sommes face à « l'incompréhensibilité programmée » par l'auteur : tous les signes ne sont pas automatiquement saisissables et par endroits se trouvent des « lieux d'indétermination[4]», des flous que le lecteur doit définir.

Chez Hémon, cette écriture ne nat pas avec *Maria Chapdelaine*, mais elle s'y trouve parfaitement réalisée. Premier publié, le roman est le dernier écrit de l'auteur brestois. Ce dernier avait l'expérience de trois autres romans, de nombreuses nouvelles et d'articles journalistiques plus nombreux encore. Il maîtrisait son art et savait où il voulait aller. Le retour vers l'œuvre éclipsée

---

3. David Bélanger, « La mort de François Paradis. Enquête sur l'actualité d'un mythe canadien-français », *Captures,* vol. 3, n°2, dossier « Littérature suspecte », novembre 2018. En ligne : revuecaptures.org/node/2839
1. BP, p. 120.
2. DHV, p. 56-57.
3. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1978, p. 142.
4. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique,* traduit de l'allemand par E. Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, p. 110 et p. 308.

est ainsi essentiel à l'étude de *Maria Chapdelaine*. Elle permet non seulement de comprendre qu'Hémon avait l'idée de ce roman avant même de poser le pied sur la terre canadienne[1], mais aussi de voir que *Maria Chapdelaine* est la suite logique des textes londoniens. Hémon y aborde les mêmes thèmes et poursuit sa recherche d'une langue dépouillée de tout artifice, brute, à l'image de l'austère clairière des défricheurs.

Une profusion de symboles

Hémon ne pratique certes pas des correspondances à la Baudelaire, ni même des symboles à la manière des poètes symbolistes. Et pourtant, la jungle urbaine des personnages londoniens et la forêt enneigée de Maria recèlent de nombreux éléments mystérieux qui s'adressent, à leur manière, aux héros d'Hémon. Présages, signes, allégories : ils émaillent les romans et constituent une possibilité de lecture.

En utilisant régulièrement des expressions et des comparaisons mystérieuses, Hémon encourage son lecteur à chercher derrière les images des significations cachées. C'est exactement ce que fait son héroïne : « Des choses arrivent à Maria, appels ou condamnations du destin, rencontres, signes ou événements qui semblent n'avoir de signification que pour elle. La réalité familière se transforme alors en source de magie et la trame qu'on avait crue réaliste s'irise de poésie[2]. » Maria interprète constamment la réalité et c'est par elle que le lecteur voit le plus souvent l'histoire. Comme le dit Bernard Duchâtelet :

> Tout le roman est construit en fonction de Maria et de son évolution. L'insistance avec laquelle Louis Hémon parle de ce qui se passe autour de Maria n'est qu'une manière de parler d'elle. Et si l'on n'y veille pas, l'on risque de s'égarer. Décors, situations, personnages, tout s'ordonne en vue de nous faire assister au lent mûrissement de Maria[3].

Ses sentiments et ses émotions, confusément exprimés, se transmettent naturellement à celui qui est plongé dans les pensées les plus intimes de la jeune fille. Le lecteur voit le monde par ses yeux et imagine le sens caché derrière toute chose. Le reste de la réalité est oblitéré :

> Il hésita un instant et prononça le nom à voix basse.
> – François Paradis…
> Son regard se leva un instant sur Maria, pour se détourner aussitôt ; mais elle ne remarqua même pas ce coup d'œil chargé d'honnête sympathie. Un grand silence s'était appesanti non seulement sur la maison, mais sur l'univers entier ; toutes les créatures vivantes et toutes les choses restaient muettes et attendaient anxieusement

1. Sur les liens entre *Maria Chapdelaine* et *L'Itinéraire*, lire notamment Ben-Zion Shek, « Louis Hémon's trans-Atlantic diary », *Canadian literature*, n°126, automne 1990, p. 180-184.
2. DHV, p. 50.
3. Bernard Duchâtelet, « Énigmatique Maria », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 76.

> cette nouvelle qui était d'une si terrible importance, puisqu'elle touchait le seul homme au monde qui comptât vraiment[1].

L'usage des points de suspension dans le texte est assez rare pour ne pas constituer un tic d'écriture et assez fréquent pour mériter qu'on s'y intéresse. En général, les points de suspension interviennent quand une parole est interrompue, mais ils sont aussi chargés d'une connotation d'hésitation, de doute ou de rêve. Dans les paroles et les pensées de Maria, l'auteur utilise régulièrement cette ponctuation qui signifie souvent le début d'une rêverie dont le contenu n'est pas donné au lecteur et qu'il doit imaginer lui-même :

> Le printemps arrivait, peut-être... ou bien encore l'approche d'une autre raison de joie qui venait vers elle sans laisser deviner son nom[2].

L'usage du style indirect libre, presque au début du roman, lui donne un ton sibyllin dont il ne se départira pas : le narrateur surplombe les discours rapportés de ses personnages. Ainsi, l'énonciation est équivoque, parce que le lecteur ne peut toujours identifier qui parle :

> Chacun exprima à sa manière son soulagement et son plaisir ; mais ce fut Maria qui resta le plus longtemps sur le seuil, écoutant le crépitement doux de la pluie, guettant la glissade indistincte du ciel sombre au-dessus de la masse plus sombre des bois, aspirant le vent tiède qui venait du sud.
>
> – Le printemps n'est pas loin... Le printemps n'est pas loin...
>
> Elle sentait que depuis le commencement du monde il n'y avait jamais eu de printemps comme ce printemps-là[3].

Dans ce second extrait, même la phrase au discours direct est ambiguë car Maria est seule. Les points de suspension continuent les phrases, donnant une impression de murmure ininterrompu : c'est la voix lointaine des chutes qui, enfin libérées de la glace, annoncent le retour du printemps.

Lorsque l'histoire prend un tour tragique avec la mort de François, les points de suspension ne suggèrent plus des rêveries agréables, mais plutôt toute l'ampleur de la détresse indicible de Maria. Enfin, lorsqu'Eutrope Gagnon lui fait sa proposition de mariage, les points de suspension matérialisent l'écart entre la vie qui attendait Maria avec François et celle qui sera la sienne avec son voisin paysan, mais aussi le côté monotone et répétitif de sa tâche. Ses pensées la ramènent irrémédiablement vers François :

> C'était cela tout ce qu'Eutrope Gagnon avait à lui offrir : attendre un an et puis devenir sa femme et continuer la vie d'à présent, dans une autre maison de bois, sur une autre terre mi-défrichée… Faire le ménage et l'ordinaire, tirer les vaches, nettoyer l'étable quand l'homme serait absent, travailler dans les champs peut-être, parce qu'ils ne seraient que deux et qu'elle était forte. Passer les veillées au rouet ou à radouber de vieux vêtements… Prendre une demi-heure de repos parfois l'été, assise sur le seuil, en face des quelques champs enserrés par l'énorme bois sombre ; ou bien, l'hiver, faire fondre avec son haleine un peu de givre opaque sur

1. MC, p. 109.
2. MC, p. 10
3. MC, p. 29

> la vitre et regarder la neige tomber sur la campagne déjà blanche et sur le bois… Le bois[1]…

C'est dans la bouche d'Eutrope Gagnon que l'on trouve les points de suspension les plus chargés de signification, à la fois symbolique et presque historique : « Il s'est écarté[2]… » La certitude de la mort est présente dans cette expression, qui n'est pas un euphémisme tant son sens est clair pour les habitants du bois : « Des gens qui ont passé toute leur vie à la lisière des bois canadiens savent ce que cela veut dire. […] Le mot lui-même, au pays de Québec et surtout dans les régions lointaines du Nord, a pris un sens sinistre et singulier, où se révèle le danger qu'il y a à perdre le sens de l'orientation, seulement pour un jour, dans ces bois sans limites[3]. »

Le texte est parsemé d'expressions qui reviennent régulièrement. Ces éléments ressurgissent, identiques ou légèrement modifiés, scandant le texte et lui donnant une dimension orale de veillée paysanne, où les lamentations monotones et répétitives forment un chœur. La « lisière sombre de la forêt[4]» est l'expression qui revient le plus souvent et avec le plus d'insistance. Dans ce court roman de deux cents pages, nous la comptons, avec ses quelques variantes (« la ligne sombre du bois », « la lisière noire »), une cinquantaine de fois. Elle borne l'espace géographique de l'existence de la famille Chapdelaine, mais sa récurrence prouve qu'elle a une autre signification, symbolique cette fois, comme une allégorie de l'enfermement.

La lisière du bois est d'abord la frontière entre l'espace domestiqué et l'espace sauvage :

> Le bois serrait encore de près les bâtiments qu'ils avaient élevés eux-mêmes quelques années plus tôt : la petite maison carrée, la grange de planches mal jointes, l'étable faite de troncs bruts entre lesquels on avait forcé des chiffons et de la terre. Entre les quelques champs déjà défrichés, nus, et la lisière de grands arbres au feuillage sombre s'étendait un vaste morceau de terrain que la hache n'avait que timidement entamé[5].

Cette frontière est celle que Samuel Chapdelaine veut constamment repousser en allant toujours plus vers le Nord, dans des contrées inhabitées. Il est « le pionnier » plus que « l'habitant », et il incarne la dichotomie entre les aventuriers et les sédentaires. En lui se retrouvent les deux caractères de François Paradis et d'Eutrope Gagnon, réunis dans un même personnage plein de contradictions[6]. La lisière marque le signe géographique de la frontière, opposée au centre. Ainsi, lorsque Maria

1. MC, p. 149, 150.
2. MC, p. 112.
3. *Ibid.*
4. Bernard Duchâtelet y consacre un article dans le colloque Louis Hémon à Quimper, recueilli dans le volume *Colloque Louis Hémon – Quimper*, Calligrammes, 1986, p. 115-128.
5. MC, p. 44.
6. À ce sujet, lire l'article de Samuel Lepastier, « Les frontières temporelles, topographiques et psychologiques de Samuel Chapdelaine », dans *Frontières*, *Actes du colloque québéco-norvégien*, ouvrage collectif sous la direction de Daniel Chartier, Helge Vidar Holm, Chantal Savoie, Magery Vibe Skagen, Montréal, PUQ, coll. Isberg, 2014, p. 115-145.

rêve de partir avec Lorenzo aux États-Unis, elle souhaite se trouver enfin « au centre même du monde humain et non plus sur son extrême lisière[1]».

« La lisière sombre de la forêt » est aussi présente comme un rappel constant des dangers qui entourent les habitants des régions reculées. C'est ainsi qu'elle apparaît à la première page : « la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace[2]». Plus loin, la description se fait plus claire :

> Les aulnes formaient un long buisson épais le long de la rivière Péribonka ; mais leurs branches dénudées ne cachaient pas la chute abrupte de la berge, ni la vaste plaine d'eau glacée, ni la lisière sombre du bois qui serrait de près l'autre rive, ne laissant entre la désolation touffue des grands arbres droits et la désolation nue de l'eau figée que quelques champs étroits, souvent encore semés de souches, si étroits en vérité qu'ils semblaient étrangler sous la poigne du pays sauvage[3].

Ce passage est un condensé de l'écriture d'Hémon, avec ses répétitions significatives (« étroits », « si étroits »), parfois doublées d'antithèses (« la désolation touffue » / « la désolation nue »), et une description qui glisse immédiatement vers la métaphore et la personnification : « ils semblaient étrangler sous la poigne du pays sauvage ». Cette dimension menaçante resurgit tout au long du texte : « La lisière des bois apparaissait et suivait comme une ombre, interminable bande sombre entre la blancheur froide du sol et le ciel gris[4]. »

Comme beaucoup d'éléments naturels dans *Maria Chapdelaine*, la lisière se charge parfois de prédictions, et celles-ci sont malheureuses. Alors que Maria compte ses mille *Ave* le soir de Noël (au moment même où François s'égare quelque part dans le bois), la forêt délivre un augure sinistre :

> Les pieux des clôtures faisaient des barres noires sur le sol blanc baigné de pâle lumière ; les troncs des bouleaux qui se détachaient sur la lisière du bois sombre semblaient les squelettes de créatures vivantes que le froid de la terre aurait pénétrées et frappées de mort[5].

Après la mort de François, la forêt n'est plus, pour Maria, qu'un lieu d'horreur qui prend une dimension fantastique :

> Vu du seuil, le monde figé dans son sommeil blanc semblait plein d'une grande sérénité ; mais dès que Maria fut hors de l'abri des murs le froid descendit sur elle comme un couperet, et la lisière lointaine du bois se rapprocha soudain, sombre façade derrière laquelle cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix[6].

1. MC, p. 143.
2. MC, p. 1.
3. MC, p. 9.
4. MC, p. 14.
5. MC, p. 98.
6. MC, p. 116.

La forêt devient alors pour Maria l'allégorie de son enfermement. Elle ne peut s'enfuir ni échapper à son destin. Au moment où Eutrope fait sa proposition de mariage et où Maria imagine leur vie commune, la frontière est à son plus menaçant et son plus infranchissable :

> La neige descendait maintenant en flocons serrés ; elle dégringolait du ciel gris, faisait un papillonnement blanc devant l'immense bande sombre qui était la lisière de la forêt, et puis allait se joindre à cette autre neige que cinq mois d'hiver avaient déjà accumulée sur le sol. […] Le bois… toujours le bois, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres, fermé autour d'eux comme une poigne cruelle qu'il faudrait desserrer peu à peu, peu à peu, année par année, gagnant quelques arpents chaque fois au printemps et à l'automne, année par année, à travers toute une longue vie terne et dure[1]…

Les adjectifs associés au bois, « immense », « sombre », « impénétrable », « hostile », sont sans appel. Les répétitions significatives amplifient la tâche à accomplir, et la personnification finale de la « poigne cruelle » achève cette description, qui fait écho à l'état d'esprit de Maria : elle se sent prise au piège, sans pouvoir de décision ou d'action. Elle songe alors à Lorenzo, dont l'univers de lumière contraste avec l'obscurité constante de la forêt :

> Et il lui apportait comme un présent magnifique un monde éblouissant, la magie des villes ; il la délivrerait de l'accablement de la campagne glacée et des bois sombres […] des hivers du Nord, du froid, du sol blanc, de la solitude, des grandes forêts inhumaines où tous les arbres ont l'aspect des arbres de cimetière. […] Elle se prenait à désirer comme une compensation et comme un remède l'éblouissement d'une vie lointaine dans la clarté pâle des cités[2].

Son deuil et sa peur sont renouvelés par la mort de Laura Chapdelaine, qui ne peut être secourue à temps :

> Une fois de plus [Maria] ressentait un effarement tragique en songeant à leur solitude, dont elle ne se souciait guère autrefois. C'était bon quand tout le monde était fort et joyeux et qu'on n'avait pas besoin d'aide ; mais qu'un peu de chagrin vînt… une maladie… et le bois qui les entourait semblait resserrer sur eux sa poigne hostile pour les priver des secours du monde, le bois et ses acolytes : les mauvais chemins où les chevaux s'enfoncent jusqu'au poitrail, les tempêtes de neige en plein avril[3]…

La personnification récurrente de la forêt et l'image de la « poigne » montrent à quel point l'univers des Chapdelaine et de Maria est rempli de superstitions. Le bois est doué d'esprit, le vent de volonté. Il est un génie, le plus souvent malfaisant. Alors que Laura est prête à rendre son dernier souffle, par contraste sa puissance semble sans limites :

> La tempête s'était levée et faisait trembler les parois de la maison comme les vitres d'une fenêtre tremblent sous des rafales. Le norouâ arrivait en mugissant par-dessus les cimes du bois sombre ; sur l'espace défriché et nu qui entourait les petites constructions de bois – la maison, l'étable et la grange – il s'abattait et tourbillonnait quelques secondes, violent, mauvais, avec des bourrasques brusques

1. MC, p. 148-150.
2. MC, p. 155.
3. MC, p. 163-164.

> qui tentaient de soulever la toiture ou bien frappaient les murs comme des coups de bélier, avant de repartir vers la forêt dans une ruée de dépit[1].

Comme enragée de n'avoir pas pu anéantir les Chapdelaine, « la tempête s'arrêta aussi brusquement qu'une lame frappe un mur, et dans le grand silence singulier qui suivit le tumulte, la mère Chapdelaine soupira deux fois, et mourut[2]».

L'interprétation primaire du roman a voulu que Maria obéisse aux voix mystérieuses et inexplicables qui s'élèvent dans la nuit, mais c'est surtout à la forêt, décidée à ne pas la laisser partir, qu'elle se soumet : « La lisière noire de la forêt s'allongeait comme le front d'une armée[3]. » La phrase est moins imposante que les trois pages consacrées aux voix, mais la symbolique n'en est pas moins forte. Cette puissance de la nature s'oppose à l'idéologie, en proposant une interprétation spirituelle, presque fantastique de cette scène. La dualité de l'écriture d'Hémon permet ces lectures opposées et crée le malentendu.

Contre la forêt généralement malfaisante, Maria peut compter sur un autre symbole plus positif : la « petite fenêtre carrée » au-dessus de l'évier de la cuisine. Elle est le pendant de la lisière du bois, qui symbolise la fermeture, car elle est l'ouverture de la maison sur le monde extérieur. Elle est donc souvent le support des rêveries. Le regard des personnages s'y dirige quand ils sont plongés dans leurs pensées. Pour Laura Chapdelaine, triste de ne pas vivre dans une paroisse peuplée, c'est une vue navrante :

> Par la petite fenêtre carrée elle contemplait avec mélancolie les quelques champs nus qui s'étendaient derrière la maison, la grange de bois brut aux planches mal jointes, et plus loin l'étendue de terre encore semée de souches, en lisière de la forêt, qui ne faisait que laisser espérer une récompense de foin ou de grain aux longues patiences[4].

Cette même fenêtre apporte parfois des messages plus réconfortants, comme l'expérience sensorielle de l'arrivée du printemps :

> Dix fois, au cours de la journée, la mère Chapdelaine ou Maria ouvrirent la fenêtre pour goûter la tiédeur de l'air, pour écouter le chuchotement de l'eau courante en quoi s'évanouissait la dernière neige sur les pentes, et cette autre grande voix qui annonçait que la rivière Péribonka s'était libérée et charriait joyeusement vers le grand lac les bancs de glace venus du Nord[5].

La fenêtre apporte ainsi des histoires de l'extérieur et permet de suivre le passage des saisons. Au plus fort de l'hiver, quand la plupart des habitants ne sortent de la maison que quelques minutes par jour, elle est le seul point de vue :

> Dehors, le bois voisin et même les champs conquis sur le bois n'étaient plus qu'un monde étranger, hostile, que l'on surveillait avec curiosité par les petites

1. MC, p. 177-178.
2. MC, p. 179.
3. MC, p. 197.
4. MC, p. 20.
5. MC, p. 32.

> fenêtres carrées. Parfois il était, ce monde, d'une beauté curieuse, glacée et comme immobile, faite d'un ciel très bleu et d'un soleil éclatant sous lequel scintillait la neige ; mais la pureté égale du bleu et du blanc était également cruelle et laissait deviner le froid meurtrier[1].

Cette unique occurrence de « fenêtres » au pluriel dans le roman et l'usage du « on », montrent le passage à une narration plus large, plus globalisante : ce sont tous les habitants des régions reculées qui, l'hiver, portent sur leur environnement un regard mêlé d'admiration et de crainte.

En ce qui concerne Maria, la fenêtre est le miroir de son humeur et de ses réflexions. Quand la famille fait sa prière du soir, la fenêtre distrait Maria en lui apportant des sons printaniers et, symboliquement, des nouvelles de François Paradis : « La fenêtre était restée ouverte et laissait entrer le mugissement lointain des chutes[2]. » Ou encore, alors qu'elle vient d'apprendre qu'elle n'irait pas à la messe de minuit de Péribonka, elle voit son malheur « par la petite fenêtre » : « elle regardait le ciel gris, et s'attristait d'avance[3]. » Cette harmonie entre Maria et son environnement immédiat est révélatrice des moments où la narration est au plus proche de ses sentiments et de son intériorité. La fenêtre prend un rôle de confidente. Lors d'une pause, c'est auprès de la petite fenêtre qu'elle va réciter ses mille *Ave* le soir de Noël. Dans la magie de cette soirée et la dévotion de sa prière, l'extérieur n'est plus que promesses :

> Au dehors la lune se leva, baignant de sa lumière froide la froideur du sol blanc, et le ciel fut d'une pureté et d'une profondeur émouvantes, semé d'étoiles qui ressemblaient toutes à l'étoile miraculeuse d'autrefois. […] Maria regardait par la fenêtre les champs blancs que cerclait le bois solennel ; la ferveur religieuse, la montée de son amour adolescent, le son remuant des voix familières se fondaient dans son cœur en une seule émotion. […] Au dehors le monde était tout baigné de lumière, enveloppé de cette splendeur froide qui s'étend la nuit sur les pays de neige quand le ciel est clair et que la lune brille[4].

À l'annonce de la mort de François, tout cet univers magique et merveilleux est annihilé. Plus rien n'existe en dehors de la peine :

> [Maria] ne dit rien ni ne bougea, les yeux fixés sur la vitre de la petite fenêtre que le gel rendait pourtant opaque comme un mur. […] Lorsque [les voix des prières] se turent et que tous se relevèrent après le dernier signe de croix, Maria se détourna de suite et retourna près de la fenêtre. Le gel avait fait des vitres autant de plaques de verre dépoli, opaques, qui abolissaient le monde du dehors[5].

En écho à Maria aveuglée par ses larmes, la fenêtre s'aveugle aussi, comme pour s'empêcher de regarder une réalité trop difficile à supporter. À partir de ce moment, la fenêtre est fermée jusqu'à la décision finale de Maria. Après la proposition de Lorenzo, qui souhaite l'emmener aux États-Unis, Maria retourne réfléchir à son endroit favori :

1. MC, p. 91.
2. MC, p. 38.
3. MC, p. 94.
4. MC, p. 96, 102-103.
5. MC, p. 116.

> Puis il partit, et Maria, qui avait laborieusement détourné les yeux devant les siens, s'assit près de la fenêtre et regarda la nuit et la neige descendre ensemble, en songeant à son grand ennui[1].

Malgré l'euphémisme, c'est bien à sa douleur qu'elle songe, comme l'indique Hémon dans l'un des passages où le narrateur guide le lecteur français urbain dans la culture des défricheurs :

> Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour, ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont trop près de la nature, et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent. C'est pour cela peut-être qu'ils évitent le plus souvent les grands mots pathétiques, qu'ils disent volontiers « amitié » pour « amour, « ennui » pour « douleur », afin de conserver aux peines et aux joies du cœur leur taille relative dans l'existence à côté de ces autres soucis d'une plus sincère importance qui concernent le travail journalier, la moisson, l'aisance future[2].

Maria est-elle trop pauvre pour avoir le luxe de faire son deuil ou bien trop proche « des choses qui comptent » pour rester à se complaire dans sa tristesse ? Les deux interprétations sont possibles. Ce passage montre efficacement la plurivocité de l'écriture d'Hémon qui a mené au malentendu originel : ceux qui souhaitaient lire dans *Maria Chapdelaine* un hommage à la résilience paysanne l'y ont lu ; ceux qui voulaient y trouver un hymne contre la modernité des grands sentiments l'y ont trouvé. De là, le mythe n'est pas loin.

La fenêtre prend les couleurs du deuil quand Laura Chapdelaine agonise en attendant les sacrements : « Les regards se tournèrent vers la fenêtre, qui n'était encore qu'une plaque noire[3]. » Après la mort de Laura, la douleur empêche la famille d'envisager le futur immédiat : « Tout le monde dit que le printemps viendra de bonne heure. […] Tous dirigèrent instinctivement leurs regards vers la petite fenêtre carrée ; mais la nuit était obscure et ils ne pouvaient rien voir[4]. » Pendant la veillée, Samuel Chapdelaine raconte les souvenirs de sa vie avec Laura et la fenêtre partage la peine de la famille tout en apportant une promesse de jours meilleurs :

> La pluie crépitait toujours sur le toit ; de temps en temps un coup de vent venait fouetter la fenêtre de gouttes pesantes qui coulaient ensuite sur le carreau comme des larmes lentes. Encore quelques heures de pluie et ce serait le sol mis à nu, les ruisseaux se formant sur toutes les pentes ; quelques jours, et de nouveau l'on entendrait les chutes[5]...

Le souffle printanier que la fenêtre apporte depuis quelques jours donne à la fois un espoir de changement et l'assurance d'une continuité absolue. Maria est alors dans une telle harmonie avec cet environnement que son chagrin est exprimé par la métaphore « son cœur se fondait[6]» : comme la neige fond en libérant la terre, son chagrin s'évapore dans la chaleur de la veillée. Elle trouve aussi

1. MC, p. 145.
2. MC, p. 122.
3. MC, p. 174.
4. MC, p. 182-183.
5. MC, p. 186.
6. MC, p. 184.

du réconfort dans la marche inéluctable des saisons, qui transforme la forêt redoutable en paysage familier :

> Le ciel baigné de lune était singulièrement lumineux et profond, et d'un bout à l'autre de ce ciel des nuages curieusement découpés, semblables à des décors, défilaient comme une procession solennelle. Le sol blanc n'évoquait aucune idée de froid ni de tristesse, car la brise était tiède, et quelque vertu mystérieuse du printemps qui venait faisait de la neige un simple déguisement du paysage, nullement redoutable, et que l'on devinait condamné à bientôt disparaître[1].

Enfin, les deux symboles, la lisière du bois et la fenêtre de la maison, s'unissent dans la même phrase alors que Maria prend la décision de rester sur la terre paternelle :

> Maria, assise près de la petite fenêtre, regarda quelque temps sans y penser le ciel, le sol blanc, la barre lointaine de la forêt, et tout à coup il lui sembla que cette question qu'elle s'était posée à elle-même venait de recevoir une réponse. Vivre ainsi, dans ce pays, comme sa mère avait vécu, et puis mourir et laisser derrière soi un homme chagriné et le souvenir des vertus essentielles de sa race, elle sentait qu'elle serait capable de cela. […] Le vent tiède qui annonçait le printemps vint battre la fenêtre, apportant quelques bruits confus : le murmure des arbres serrés dont les branches frémissent et se frôlent, le cri lointain d'un hibou ; puis le silence solennel régna de nouveau.

La nature, tout au long du roman, se pare de spiritualité et accompagne Maria dans sa vie. La « procession solennelle » des nuages célèbre son choix. Le « vent tiède » apporte les sons familiers qui précèdent les voix. Symboliquement, ces voix entendues par Maria peut être simplement celles de la nature, le souffle de l'air et le bruissement des arbres, les bruits des animaux et le grondement des chutes. Enfin ouverte, la fenêtre offre finalement l'espoir :

> La pluie crépitait sur les bardeaux du toit, et le monde heureux de voir l'hiver fini envoyait par la fenêtre ouverte de petites bouffées de brise tiède qui semblaient des soupirs d'aise. À travers les heures de la nuit Maria resta immobile, les mains croisées dans son giron, patiente et sans amertume, mais songeant avec un peu de regret pathétique aux merveilles lointaines qu'elle ne connaîtrait jamais, et aussi aux souvenirs tristes du pays où il lui était commandé de vivre ; à la flamme chaude qui n'avait caressé son cœur que pour s'éloigner sans retour, et aux grands bois emplis de neige d'où les garçons téméraires ne reviennent pas[2].

Malgré la douleur et la difficulté de la résignation, c'est la nature qui soulage Maria et lui donne la force nécessaire d'affronter cette nouvelle étape de sa vie et son passage à l'âge adulte.

Cette fenêtre peut se charger d'une autre charge symbolique, analysée par Geneviève Chovrelat-Péchoux :

> Maria, « assise près de la petite fenêtre », était l'image, on ne peut plus récurrente, de l'écrivain devant la feuille blanche. À la fenêtre, elle contemplait, rêvait, priait, pleurait, réfléchissait à sa vie, entendait les voix qui lui commandaient de rester au pays. Parce qu'elle était le point de regard, point d'attente, point de rêve, point de réflexion, point de malheur, la fenêtre n'était plus simple écran mais écrin de ses secrets. Maria regardait à la fenêtre comme elle

1. MC, p. 191-193.
2. MC, p. 199.

> lirait/écrirait sa propre vie dans un livre ouvert, et c'était pour elle « la seule vie vraiment vécue[1] ».

La fenêtre réfléchit littéralement et peut-être figurativement : miroir qui sert à Maria à regarder son âme, elle serait pour l'écrivain le symbole de l'introspection et donc de l'acte d'écrire.

La question de l'onomastique dans *Maria Chapdelaine*, concernant les personnages et les lieux[2], est importante et doit être associée à la réception de l'œuvre. L'anthroponymie est facile à mener, à tel point que l'on se demande si Hémon n'a pas laissé un certain nombre de fausses pistes. L'onomastique québécoise l'intéressait, comme le montre le passage qui conte le retour des hommes du bois. Les prénoms de la famille Chapdelaine plantent le décor : « Esdras » vient de l'hébreu et signifie « aide, secours » ; « Maria » fait partie des prénoms dérivés du prénom hébreu Myriam. « Télesphore » vient du grec (« qui conduit au but », « qui mène à terme, à maturité ») et fut le nom d'un pape martyr[3]. Le prénom composé « Alma-Rose » vient du latin *almus*, « nourricier », « bienfaisant » et *rosa*, la rose. La symbolique de ces prénoms pourrait être interprétée de la manière suivante : Esdras est l'aîné, celui qui reprendra la ferme. Maria est assimilée à la Vierge Marie, dans ses postures, son attitude et son prénom. Télesphore est un enfant qui n'est pas pressé de grandir, mais y sera forcé. Alma-Rose est destinée à reproduire le destin de sa mère et de sa sœur, à être l'*alma mater*, la mère nourricière. Dans les prénoms des parents, Samuel et Laura, on reconnaît ceux du couple Bédard qui a employé Louis Hémon à Péribonka. Le couple n'a pas été, comme on l'a longtemps pensé, l'unique source d'inspiration de l'écrivain, mais ce dernier a sans doute voulu rendre un hommage à ceux qui l'ont accueilli. Là où l'anthroponymie est la plus intéressante, c'est dans les prénoms et les noms de famille des trois personnages masculins qui gravitent autour de Maria.

François Paradis est le choix de Maria depuis l'enfance. Son prénom a facilité l'assimilation du personnage à Louis Hémon, car c'est un paronyme de « Français ». Son patronyme est symbolique : pour Maria, il est la perfection, l'idéal, cependant impossible à atteindre. Il commerce avec les Autochtones, et vient de Mistassini, une localité qui a gardé son nom d'origine quand d'autres l'ont perdu, comme Mistook renommé Saint-Cœur-de-Marie par les colonisateurs. Il est donc un pont entre deux civilisations – c'est d'ailleurs l'image d'un pont qui vient à l'esprit de Maria lorsqu'elle retrouve François au début du roman.

Lorenzo Surprenant est le prétendant qui offre à Maria de l'accompagner aux États-Unis. C'est un personnage différent de tous les autres, qu'Aurélien Boivin qualifie même de « diable

1. CP, p. 291.
2. Louis Hémon et son héroïne ont durablement marqué la toponymie québécoise puisqu'un mont fut nommé d'après l'auteur, dans la Réserve faunique des Laurentides au nord de Québec, et un lac ainsi qu'une municipalité d'après le personnage, au nord du Lac-Saint-Jean.
3. L'INSEE note un léger pic de popularité en France pour les prénoms Maria et Télesphore dans les années 1920.

tentateur[1]». Sa différence est marquée dans son prénom, variation italienne de Laurent. Est-ce une déformation symbolique du Saint-Laurent québécois, qui montre que Lorenzo a « trahi » ses ancêtres ? En tout cas, il est « Surprenant » : il apporte de la ville des récits fabuleux, des images de confort et de luxe, le cinéma, les automobiles… Son prénom est également cousin de celui de Laura Chapdelaine, ce qui crée une connivence entre les deux personnages. Malgré leur opposition verbalisée dans le roman, ils sont rapprochés par leur aspiration au confort matériel.

Eutrope Gagnon, enfin, est le « gagnant » par paronomase. Son prénom d'origine grecque signifie « celui qui a choisi le bon chemin », « celui qui se tourne vers le bien ». Est-ce un net parti pris d'Hémon pour son personnage, ou simplement la prédiction que c'est bien lui qui sera choisi par Maria ? En tout cas, Eutrope reste sur la terre familiale et propose à Maria un avenir de travail sans surprise, mais sans reniement non plus. Les noms de ces personnages ont indubitablement été contrôlés par Hémon, choisis avec soin parmi d'autres possibilités. C'est ce qui pousse à l'interprétation, jusqu'au bout du sens des mots :

> *Golda* [personnage de *L'Enquête* qui se suicide sous un tramway] et Monsieur *Silver* [personnage de *La Peur* qui meurt mystérieusement dans son étang] nous ramènent explicitement à un discours de la dette : leur nom est en espèces sonnantes et trébuchantes. Cet or et cet argent[2] induisent alors un remboursement impossible, car, forcément, un nom ne se rembourse pas. […] Si nous traduisons littéralement Golda de l'anglais vers le français, nous arrivons à l'*or-a*. Laura Chapdelaine est justement le second décès affligeant Maria. […] Laura est la dette que Maria doit rembourser, la place qu'elle doit remplir[3].

La poétique d'Hémon fait songer à la théorie des oppositions de Parménide, dont Milan Kundera a fait la base de sa réflexion romanesque dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : « Selon [Parménide], l'univers est divisé en couples de contraires : la lumière - l'obscurité ; l'épais - le fin ; le chaud - le froid ; l'être - le non-être. Il considérait qu'un des pôles de la contradiction est positif (le clair, le chaud, le fin, l'être), l'autre négatif. Cette division en pôles positif et négatif peut nous paraître d'une puérile facilité. Sauf dans un cas : qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté[4]? » On trouve, avec une grande régularité, plusieurs couples de contraires dans le texte d'Hémon : le feu et l'eau, le rouge et le bleu, l'été et l'hiver, le permanent et le changeant… Que veut exprimer Hémon par cette vision du monde ?

Une analyse de ces oppositions symboliques a été menée par Aurélien Boivin, qui y applique les idées de Gaston Bachelard sur la symbolique des éléments[5]. Maria est ainsi associée à l'eau et au bleu, couleur de la Vierge Marie. François, lui, est associé au feu et à la couleur rouge,

1. Aurélien Boivin, introduction à OC, t. III, p. LXXXVII.
2. *Gold* et *silver* signifiant, en anglais, or et argent.
3. BCL, p. 112.
4. Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Gallimard, 1989, p. 16.
5. Voir *La Psychanalyse du feu* (1938) et *L'Eau et les rêves* (1942).

qui dans la liturgie catholique peut rappeler la passion du Christ et le sang de son martyr. L'éveil des sentiments de Maria pour François est accompagné par le printemps et la libération des eaux des chutes, dont le grondement se fait enfin entendre après le long hiver. François se distingue des autres par la chaleur qui émane de lui et par sa peau tannée par le soleil. Lors de la veillée précédant la Sainte-Anne, il apparaît dans un nuage de fumée. La promesse des jeunes amoureux, lors de la « journée bleue » de la cueillette des bleuets, s'exauce ainsi dans le mélange de leurs couleurs : le violet des fruits qu'ils récoltent en échangeant leur serment. Ensuite, après le départ de François, Maria entretient son amour en veillant sur le feu qui cuit le pain. Quand la nouvelle de la mort du coureur des bois frappe la famille Chapdelaine, c'est un nouvel étau glacé qui serre le cœur de Maria, éblouie par « une grande flamme-lumière » : « Maintenant il fallait faire semblant de n'avoir rien vu, et chercher laborieusement son chemin, en hésitant, dans le triste pays sans mirage[1]. » Ici, pas de positif ou de négatif mais plutôt une symbiose entre des éléments opposés : l'amour transcende et unit harmonieusement les contraires. Mais n'était-ce donc pas un présage de l'échec fatal de l'union entre Maria et François ?

L'opposition des pionniers et des sédentaires fait écho à celle de la pesanteur et de la légèreté : « C'était l'éternel malentendu des deux races : les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure[2]. » Comme pour le léger et le lourd, la question se pose : lequel est le positif, lequel est le négatif ? Aurélien Boivin présente ainsi cette problématique :

> Pour [Hémon], le problème se pose entre les nomades qui ont pour noms François Paradis, le coureur de bois, et Samuel Chapdelaine, le colonisateur qui n'a rien de l'agriculteur stable par son désir insatiable de vastes et de nouveaux espaces. Les sédentaires sont la mère Chapdelaine, qui rêve d'un terrain planche et uniforme, débarrassé de ses arbres et de ses souches, et Eutrope Gagnon, l'agriculteur, qui rêve de vastes champs en culture, symbole de la richesse du pays. Hémon prend nettement position en faveur des seconds, en faisant d'abord mourir le coureur de bois, puis la mère Chapdelaine, drames qui ouvrent le cœur de Maria aux merveilles de la nature et qui l'attachent définitivement à son pays. Car Hémon a compris que, pour faire un pays, il faut d'abord l'occuper, que pour survivre, le peuple canadien-français doit lutter et se fixer à demeure[3].

Mais il n'est pas facile de trancher cette question, et le point de vue d'Aurélien Boivin nous paraît devoir être amendé sur plusieurs points. D'abord, c'est une projection de sa propre interprétation du roman : peut-être Hémon avait-il dans l'idée d'encourager « le peuple canadien-français » à « lutter et se fixer à demeure », mais rien, dans le texte ou ailleurs, n'autorise à l'affirmer.

1. MC, p. 153-154.
2. MC, p. 35.
3. Aurélien Boivin, introduction à OC, t. III, p. LXXXIX.

Ensuite, dire que « Hémon prend nettement position », c'est un peu trop lire entre les lignes puisque à nouveau, rien dans le texte ne permet de distinguer quel groupe de personnages a sa préférence ou son encouragement. C'est un trait caractéristique de son écriture que l'on trouve déjà dans ses œuvres précédentes : Hémon ne s'engage presque jamais clairement pour ou contre ses personnages, et il le fait de moins en moins au fur et à mesure que son écriture s'affine et que son projet d'écrivain se précise. Cette problématique des nomades et des sédentaires est déjà présente dans des textes antérieurs à *Maria Chapdelaine*, et le point de vue de l'écrivain n'est jamais arrêté en faveur des uns ou des autres. Si, dans ce manifeste de jeunesse qu'est la nouvelle *Jérôme*, l'écrivain prend clairement le parti du jeune secrétaire qui veut s'affranchir des « assis », engoncés dans leur immobilité physique et morale, dans la nouvelle londonienne *La Foire aux vérités*, cela devient beaucoup moins net : la jeune Leah, enfoncée dans un profond fauteuil et dans une immobilité forcée, semble posséder une mystérieuse sagesse. Et s'il fallait véritablement prendre parti, le sportif et infatigable Hémon ne se tiendrait-il pas plutôt du côté des nomades ? Lecteur de romans d'aventures, il admire le caractère courageux des hommes des frontières, les personnages de Kipling ou de Cooper. Son rapport au corps, vecteur de mouvement et donc de vie, peut faire pencher dans cette direction.

Enfin, la mort de François n'est pas un critère pour déterminer si l'auteur est « de son côté » ou non, puisque chez Hémon, les héros meurent dans une forme de glorification. Mike O'Brady, Patrick Malone, Lizzie Blakeston, Ella ou François Paradis sont broyés par la mécanique cruelle d'événements qui les dépassent, qu'ils soient sociaux ou naturels – ce qui, dans un monde dirigé par la loi de la jungle, peut revenir plus ou moins au même.

L'historien Maurice Sanchot a publié en 2016 une nouvelle lecture du *Poème* de Parménide, dans laquelle il le pose à la fois comme le fondateur de l'épistémologie et de la science, mais aussi comme un « pur » physicien. Ainsi, sa théorie des oppositions serait à interpréter comme une théorie générale qui lui permet de concilier deux contraires absolus : « la permanence du monde et le changement non moins permanent de tout ce qui existe[1]». C'est peut-être ce qu'Hémon cherche, du point de vue humain, pour ainsi dépasser ce qui oppose Maria et François : la conciliation entre la pesanteur et la légèreté.

1. Maurice Sanchot, *Parménide d'Élée, fondateur de l'épistémologie et de la science Commentaire analytique et synthétique du* Poème, Strasbourg, en ligne sur le site de l'Université de Strasbourg, 2017, p. 3.

Un récit pluriel et ironique

Maria Chapdelaine est un roman. En voulant le qualifier plus précisément, la critique a alternativement parlé de roman d'amour, de récit de voyage, de roman d'aventures et de roman du terroir. Certains indices ont conduit des chercheurs à y voir des traces de roman policier ou de récit autobiographique, et l'on peut aussi y déceler des éléments du registre fantastique ou encore du conte merveilleux. Louis Hémon emprunte ainsi à de nombreuses poétiques. L'alliance des aspects « idyllique » et « héroïque », peu associés dans la tradition des genres littéraires, est l'une des réussites du roman, qui se dévoile sous plusieurs facettes.

Jacques Ferron est tenté de voir dans *Maria Chapdelaine* un message codé de Louis Hémon pour sa famille, « une longue supplique à sa sœur Marie-Maria pour qu'elle recueille cette orpheline[1]». Le roman aurait, pour l'écrivain québécois, une dimension autobiographique. Si nous ne souscrivons pas à cette hypothèse, force est de constater que certains éléments en favorisent l'émergence. La présence avérée de l'écrivain dans les lieux qui ont servi de cadre à son roman a été le point de départ d'une enquête pour retrouver les lieux et les personnages. Éva Bouchard fut considérée comme la Maria du roman. D'autres habitants de Péribonka, que l'écrivain a connus et dont il s'est inspiré, rejoignirent la galerie des personnages. Cette enquête a alimenté l'idée qu'Hémon n'aurait rien inventé, mais aurait tout vu, tout observé et tout fidèlement retranscrit. C'est un débat creux qui a déjà trouvé sa résolution. Mais la question devient intéressante si l'on se la pose de cette manière : où se trouve Louis Hémon dans son roman ?

Hémon se met lui-même en scène, mais de manière détournée, de sorte que sa présence est difficilement repérable. Au début du roman apparaît par deux fois un « étranger » potentiel, qui découvre le pays de Québec en même temps que le lecteur :

> [Les femmes de Péribonka] avaient abandonné leurs blouses de grosse toile et les jupons en laine du pays, et un étranger se fût étonné de les trouver presque élégantes au cœur de ce pays sauvage[2].
>
> *
>
> Il avait encore sa figure imberbe d'enfant, aux traits indécis, des yeux candides, et un étranger se fût probablement étonné de l'entendre parler avec une lenteur mesurée de vieil homme plein d'expérience et de le voir bourrer éternellement sa pipe de bois[3].

Cet étranger, ni personnage du roman ni véritablement absent, peut être un avatar de l'écrivain. La répétition de la formule « se fût étonné » interroge. Certains ont voulu balayer ce doute, en faisant

1. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. vi.
2. MC, p. 5.
3. MC, p. 25.

d'Hémon un journaliste ou un écrivain présent sur les lieux de son histoire et intégré au récit[1]. De la même manière, les trois Français – un père et ses deux fils – qui viennent s'installer sur la terre du père de Lorenzo font d'une certaine manière écho à l'auteur :

> Pourquoi ils étaient venus ? … Quelques mois plus tôt, ils auraient pu l'expliquer d'abondance, avec des phrases jaillies du cœur : la lassitude du trottoir et du pavé, de l'air pauvre des villes ; la révolte contre la perspective sans fin d'une existence asservie ; la parole émouvante, entendue par hasard, d'un conférencier prêchant sans risque l'évangile de l'énergie et de l'initiative, de la vie saine et libre sur le sol fécondé. Ils auraient su dire tout cela avec chaleur, quelques mois plus tôt[2]…

Les raisons qui ont poussé ces Français à quitter leur pays résonnent avec celles que Hémon évoque à son départ pour le Canada. Ce sont des travailleurs tertiaires (accordeur de piano ou employés de bureau) comme le fut Hémon, et la difficulté du travail de la terre leur cause une douloureuse désillusion. Néanmoins, ce ne fut pas celle de Louis Hémon : il n'avait ni l'ambition ni l'envie de s'installer comme habitant, préférant rester de passage.

D'autres expressions, disséminées dans le roman, nous font sentir, de manière très retenue, la présence de l'écrivain. Cela tient à la posture qu'il avait pendant ces six mois à Péribonka : observateur des événements, jamais acteur. Lors de la veillée de Noël, quand Samuel Chapdelaine et ses enfants chantent la chanson traditionnelle *À la claire fontaine*, on trouve une litote qui semble bien renvoyer discrètement à Hémon : « Il n'y a pas que des cœurs simples que cette chanson-là ait attendris[3]. » Immédiatement, le souvenir de *La Belle que voilà*, des chants enfantins et de la nostalgie des jours meilleurs nous revient.

Puisque la figure de l'écrivain résiste à l'identification, il faut abandonner l'hypothèse strictement autobiographique pour remarquer, à la suite de Geneviève Chovrelat, que l'on peut trouver du Hémon dans tous les personnages de *Maria Chapdelaine*, comme s'il avait dispersé sa personnalité et son histoire : il est Edwige Légaré, le travailleur journalier embauché par un habitant ; il est évidemment François Paradis et Samuel Chapdelaine, avec leurs envies d'aventures qui laissent derrière eux des femmes malheureuses ; il a aussi été Lorenzo, exilé loin de sa famille dans un pays anglophone. Enfin, il est Maria, un œil ouvert sur le monde et une tentative d'y trouver sa place.

L'incompréhension entre lecteurs québécois et lecteurs français dans l'Entre-deux-guerres tient beaucoup au fait que ces deux peuples, bien que parlant une langue semblable, ne se situent pas aux mêmes pôles du roman d'Hémon. Pour les Québécois, au centre de l'histoire, *Maria Chapdelaine* renvoie à un passé très proche et fait écho à la transition rapide du mode de

1. C'est par exemple l'interprétation d'Armand Laroche dans son adaptation théâtrale de *Maria Chapdelaine* (TNO, 1979) ou celle de Philippe Porée-Kurrer dans sa suite, *La Promise du Lac* (JCL, 1992).
2. MC, p. 132.
3. MC, p. 101.

peuplement : les recensements de 1911 et 1921 montrent que le Québec passe d'une population majoritairement rurale à une population majoritairement urbaine. Les nombreux détails sur la vie quotidienne, le travail du bois, l'agriculture, rattachent le roman d'Hémon au roman régionaliste, tradition alors vivace en France et qui sera aussi le genre prééminent au Québec jusqu'aux années 1960.

Pourtant, le peuple québécois a beau se situer au centre du texte, « "on" parle de "lui", mais pas à "lui"[1]». Pierre Pagé reproche d'ailleurs à Hémon de n'avoir pas pris en compte l'avis de son sujet : « Il aurait au moins fallu que ce roman engage vraiment le dialogue avec nous et que Louis Hémon considère le Québécois comme un interlocuteur valable[2]. » Les Français, et non les Québécois, sont les destinataires de cette œuvre : à plusieurs reprises le narrateur s'adresse à eux et fournit des références auxquelles ils pourront se rattacher. Pour eux, c'est un roman exotique, dont la structure rappelle souvent celle du récit de voyage. Le lecteur français voit dans les personnages du roman des ancêtres lointains, une France pré-révolutionnaire monarchique et catholique, tandis que le lecteur québécois y voit ses proches parents.

Pierre Pagé estime que cette incompréhension fonde en partie le mythe de Maria Chapdelaine. La tradition régionaliste a été moins importante pour « la conception de *Maria Chapdelaine* » que pour l'« horizon d'attente de sa réception[3]». Cela a permis de « lisser la possible complexité de l'idée de colonisation[4]», concept qui recouvre deux réalités différentes pour le lecteur québécois et le lecteur français : le premier relève de l'exploitation des terres, le second de la conquête militaire.

Pierre Pagé relève ainsi « la présence continuelle dans le récit d'éléments explicatifs qui signalent le projet de l'auteur et désignent le public auquel il s'adresse[5]» :

> En effet, à chaque étape du déroulement de l'histoire, l'auteur enchâsse des données ethnographiques qu'il juge nécessaires à l'intelligibilité de son livre. C'est ainsi que successivement il transmet des renseignements sur la nature canadienne, le climat, les métiers, les voyages, les arts ménagers ou la médecine. Certains de ces passages ont une autonomie réelle et leur regroupement pourrait enrichir un précis de géographie humaine du Québec[6].

Des géographes, comme Jean-Claude Vernex[7], se saisiront d'ailleurs du roman pour en livrer des lectures géographiques, centrées sur l'espace ou les essences d'arbres. Le public auquel Pagé fait

1. Pierre Pagé, « *Maria Chapdelaine*, un problème franco-québécois d'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 69, n° 5, septembre-octobre 1969, p. 753.
2. Pierre Pagé, préface à Louis Hémon, *Maria Chapdelaine, récit du Canada français*, Montréal, Fidès, coll. Bibliothèque canadienne-française, 1975, p. 7.
3. BP, p. 126.
4. *Ibid.*, p. 127.
5. Pierre Pagé, *« Maria Chapdelaine*, un problème franco-québécois d'histoire littéraire », art.cit., p. 752.
6. *Ibid.*, p. 752.
7. Jean-Claude Vernex, « L'espace canadien dans *Maria Chapdelaine* », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, p. 63-71.

référence est le public français, pour lequel Hémon a toujours écrit, de Londres à Montréal. Certaines expressions renvoient directement à la France, comme au début du roman :

> [Les habitantes de Péribonka sont] presque élégantes au cœur de ce pays sauvage, si typiquement françaises parmi les grands bois désolés et la neige, et aussi bien mises à coup sûr, ces paysannes, que la plupart des jeunes bourgeoises des provinces de France[1].

Plus tard, Hémon parle des bleuets et précise qu'ils sont « la luce ou la myrtille de France[2]», et nous avons relevé que le narrateur s'adresse à un « vous » qui figure le lecteur. Ces indices permettent de montrer que *Maria Chapdelaine* tient du récit de voyage, mais sont insuffisants pour que cela soit sa seule poétique. De plus, l'utilisation qu'Hémon fait de la langue québécoise n'est pas celle d'un récit de voyage : certains termes sont certes expliqués au lecteur français grâce au contexte ou grâce à l'emploi de synonymes, mais d'autres sont employés tels quels, sans traduction. La langue québécoise est le matériau de l'écrivain plus que son sujet, et c'est pourquoi Hémon fait œuvre de fiction et non reportage. Il prend néanmoins le soin d'émailler son récit de détails et de précisions qui dépaysent le lecteur français.

Ce côté exotique du récit de voyage est souligné par une dimension presque merveilleuse. Le cadre, pour le lecteur français, est extraordinaire : d'immenses forêts recouvertes de neige, peuplées d'ours et de loups et soumises à des magies mystérieuses. L'histoire devient un conte. Le vocabulaire du merveilleux intervient régulièrement dans le récit. Le monde est plein de « puissances occultes, mystérieuses : le Wendigo[3] géant qui défend qu'on chasse sur son territoire ; les philtres malfaisants ou guérisseurs que savent préparer avec des feuilles et des racines les vieux hommes pleins d'expérience ; toute la gamme des charmes et des magies. […] Un sortilège impérieux flottait aussi avec la fumée[4]». Le curé est comparé à un « magicien dans son antre » qui opère des « charmes surnaturels[5]». Plus tard, c'est « un essaim de mauvaises fées[6]» qui tourmente Maria après la mort de François. Enfin, quand l'espoir renaît au retour du printemps, tout l'univers se trouve « métamorphosé une fois de plus comme une belle créature qu'un coup de baguette délivre enfin d'un maléfice[7]... » La caractérisation de l'espace comme typiquement canadien-français se fait surtout grâce aux noms des villes qui sont, pour le lecteur français,

1. MC, p. 5-6.
2. MC, p. 53-54.
3. Le Wendigo est un être surnaturel présent dans les croyances de plusieurs Premières Nations, souvent représenté comme mi-cerf mi-homme. Il est le plus terrifiant d'entre tous, associé à la pratique du cannibalisme et à la possession des corps par des esprits malfaisants. Les chasseurs trop longtemps privés de nourriture après s'être perdus peuvent devenir « wendigo » et se retourner contre leurs semblables. Fut-ce le destin de François Paradis ? Pour les Innus, autochtones de l'est du Canada, le Wendigo est celui qui défend les terres contre Méméo, un chasseur mystérieux venu chasser sur leur territoire.
4. MC, p. 66.
5. MC, p. 125.
6. MC, p. 138.
7. MC, p. 184.

étonnants et pittoresques. Le tout prend une dimension universelle. Enfin, quand trois voix s'élèvent au cœur de la nuit pour parler à Maria, elle n'en est ni surprise ni effrayée. Le narrateur précise même que ces voix n'ont « rien de miraculeux[1]» : le surnaturel et l'extraordinaire font partie du quotidien de ces personnages vivant à la lisière du monde.

On trouve dans *Maria Chapdelaine* la présence récurrente d'éléments relevant du registre fantastique. La magie et les voix mystérieuses y participent. À cause des deuils, Maria perçoit son environnement de manière angoissante. Plusieurs éléments s'animent grâce aux métaphores ou sont personnifiés : « la lisière lointaine du bois se rapprocha soudain, sombre façade derrière laquelle cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix[2]», « le bruit du vent aux angles de la maison ressemble à un rire lugubre[3]» ou « la maison de bois frissonnait du sol à la cheminée et semblait osciller sur sa base[4]». Le vocabulaire du doute est omniprésent, avec la répétition du terme « confus », et sa famille, dix-sept fois dans le roman, le terme « étrange » dix fois, le « doute » dix-huit fois. La modalisation est quasi-systématique, avec de très nombreux « comme si », « il semblait que », « peut-être ». Cette hésitation dans la caractérisation des actions et des éléments laisse de nombreuses portes ouvertes dans l'interprétation : Sébastien Pilote perçoit François Paradis comme un esprit, tandis que David Bélanger et Thomas Carrier-Lafleur s'engouffrent dans l'enquête policière, permise par cette zone grise soigneusement entretenue par l'auteur.

Dans son article « The *roman d'aventures* as Subgenre in *Maria Chapdelaine*[5]», Sudarsan Rangaranjan analyse le roman à l'aune des définitions du roman d'aventure :

> L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments, aussi bien que les accidents matériels, y peuvent être soumis. Et puisqu'elle est le reflet de notre état de nouveauté au monde, elle doit comprendre, en même temps que notre attente et notre accueil de l'imprévu dans les choses, l'émerveillement que nous donnent les âmes. À côté du roman d'aventure proprement dit, il y a donc une place pour un roman psychologique d'aventure. On y trouvera une peinture du développement spontané des âmes[6].

Si Maria n'est pas une aventurière au même titre que son père ou que François Paradis, son histoire correspond en revanche au genre du roman d'aventure psychologique, dans les crises existentielles qu'elle traverse pendant le récit, exprimées dans de longs monologues intérieurs. D'autres éléments font de *Maria Chapdelaine* un roman d'aventure, comme par exemple les récits d'autres aventures à l'intérieur de l'intrigue :

1. MC, p. 193.
2. MC, p. 116.
3. MC, p. 138.
4. MC, p. 178.
5. Sudarsan Rangaranjan, « The *roman d'aventures* as Subgenre in *Maria Chapdelaine* », T*he French review,* n°4, 2009-2010, p. 767-783.
6. Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure, Part. III » , *La Nouvelle Revue française*, n° 10, 1913, p. 67.

> By recalling, and telling, his adventures, [the adventurer] defeats time, inserting his past lives into the present. In this sense, the adventurer's only effective memory is the one he performs in his tale.
>
> That is why the adventurer-storyteller appears so often in literature from Homer, to the Knights of the Round Table, to the ritual boasting of the Americain frontiersman. […]
>
> The link between adventure and storytelling motivates one of the few conventions which the modern tradition of adventure literature has adopted[1].

En effet, François Paradis profite des veillées où tous sont réunis pour raconter ses aventures dans les bois. Après sa mort, d'autres personnages se chargent de ces récits épiques :

> Racicot raconta des histoires de chasse, des histoires d'ours pris au piège, qui se démenaient et grondaient si férocement à la vue du trappeur que celui-ci tremblait et perdait le courage, et puis qui s'abandonnaient tout à coup quand ils voyaient les chasseurs revenir en nombre et les fusils meurtriers braqués sur eux ; qui s'abandonnaient, se cachaient la tête entre leurs pattes et se lamentaient avec des cris et des gémissements presque humains, déchirants et pitoyables.
>
> Après les histoires de chasse vinrent des histoires de revenants et d'apparitions ; des récits de visions terrifiantes ou d'avertissements prodigieux reçus par des hommes qui avaient blasphémé ou mal parlé des prêtres[2].

Pour Maria, dans la souffrance de son deuil, ces histoires n'ont plus rien d'amusant et n'éveillent plus son admiration, mais seulement sa peur. Le récit de l'ours pris au piège la renvoie à François perdu dans la forêt en pleine tempête, qui lui aussi avait blasphémé un jour, en disant au curé qu'il n'avait « pas peur du diable[3]».

Maria Chapdelaine, ainsi que *Colin-Maillard* et *Monsieur Ripois et la Némésis*, qui relèvent aussi du roman d'aventure psychologique, comporte l'idée de la fatalité. Selon Jacques Rivière, dans un roman d'aventure, « il y a quelque chose […] *qui va arriver*, quelque chose qui est à la fois absolument inconnu et absolument inévitable[4]». Cette prédiction renvoie directement au moment où Eutrope Gagnon vient apprendre à la famille Chapdelaine la disparition de François Paradis : chacun « l'écoutait comme on écoute quelqu'un qui conte une histoire, quand le dénouement approche, visible, mais inconnu, pareil à un homme qui vient en se cachant la figure[5]».

Dans son essai *Le Roman sans aventure*, la chercheuse et professeure Isabelle Daunais présente une hypothèse pour expliquer l'absence d'impact majeur du roman québécois, ou ce qu'elle nomme la difficulté à s'inscrire dans le « grand contexte » désigné par Milan Kundera :

---

1. Paul Zweig, *The Adventurer : the Fate of Adventure in the Western World*, New-York, Basic Books, 1974, p. 82. Traduction : « En se souvenant et en racontant ses aventures, l'aventurier vainc le temps, en insérant ses vies passées dans le présent. Dans ce sens, la seule mémoire effective de l'aventurier est celle qu'il met en scène dans ses récits. C'est pourquoi l'aventurier-conteur apparaît si souvent dans la littérature, de Homère aux chevaliers de la Table Ronde, jusqu'aux veillées des Américains des frontières. […] Le lien entre l'aventure et le récit motive l'une des rares conventions que la tradition moderne de la littérature d'aventure a adoptée. »
2. MC, p. 138-139. Égide Racicot est un habitant invité à la veillée chez Ephrem Surprenant.
3. MC, p. 71.
4. Jacques Riviere, *op. cit.*, p. 71.
5. MC, p. 111.

> Aucune de [nos] œuvres n'a marqué durablement l'histoire générale du roman, aucune n'est devenue, pour les lecteurs du grand contexte de l'art romanesque, une œuvre éclairante pour la compréhension de l'aventure humaine[1].

Étant non seulement une « petite littérature » mais aussi une « petite littérature francophone[2]», la littérature québécoise peine en effet à exister sur la scène internationale, quand dans d'autres arts comme la chanson ou les arts vivants, le Québec produit des artistes mondialement reconnus. Mais selon Isabelle Daunais, on ne peut se limiter à cette explication. Son hypothèse est la suivante :

> Si le roman québécois est sans valeur pour le grand contexte, s'il ne constitue un repère pour personne sauf ses lecteurs natifs, c'est parce que l'expérience du monde dont il rend compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et surtout, à rien de ce qu'il leur est possible ni même désirable de connaître. Cette expérience, c'est celle de l'absence d'aventure. […] Tous les grands romans racontent une aventure, lancent dans le monde des personnages qui en rapportent une perception ou une compréhension nouvelle par laquelle ce monde, par la suite, ne peut plus être vu de la même façon. […] Or, dans le cas du roman québécois, aucune question, aucun événement n'ébranle assez le monde où vivent les personnages pour leur offrir, au sens fort du terme, une aventure[3].

Isabelle Daunais se situe dans la lignée de l'essai *Le Roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte, qui en 1989 constatait que le roman québécois restait dans l'inaccompli, le suspendu, comme hors du temps. La chercheuse va plus loin. Selon elle, cette absence d'aventure est inhérente au roman québécois : « C'est de façon continue et *intrinsèque* que notre roman est extérieur à la comédie humaine[4]. » Il se situerait ainsi dans ce que Kundera appelle l'idylle, « un monde d'avant le premier conflit ; ou, en dehors des conflits ; ou, avec des conflits qui ne sont que des malentendus[5]. » Isabelle Daunais étudie ainsi les intrigues et les personnages d'une quarantaine de romans québécois, depuis *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé (1863) aux romans d'André Major au début des années 2000. Elle donne une place de choix à *Maria Chapdelaine*, car le roman présente plusieurs particularités.

Il apparaît clair qu'Hémon ne pouvait écrire *Maria Chapdelaine* qu'au Québec. Il fut qualifié à tort d'écrivain régionaliste, puisque c'est bien le sujet de son roman qui s'est imposé à lui – sinon, il aurait tout aussi bien pu écrire sur la campagne anglaise. Il ancre son récit dans le Canada français par son sous-titre, alors qu'il n'a pas présenté ses textes précédents comme des textes « londoniens ». Au Québec, il s'est retrouvé « dans un pays qui, par son éloignement, ses ressources, l'homogénéité de sa population et son autosuffisance, n'accueille pas spontanément le terrible et le tragique[6]». Que l'on pense simplement aux façons dont les personnages meurent chez

1. Isabelle Daunais, *Le Roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 15.
4. *Ibid.*, p. 17.
5. Milan Kundera, *L'Art du roman*, dans *Œuvre,* tome II, Paris, Gallimard, p. 720.
6. Isabelle Daunais, *Le Roman sans aventure, op. cit.*, p. 29-30.

Hémon. À Londres, ce sont des meurtres et des suicides, mais à Péribonka, c'est l'accident – François qui s'égare dans la forêt – ou bien la maladie – la mort de Laura Chapdelaine. Ces événements n'ont pas l'horreur de ceux décrits depuis Londres, où la jeune Lizzie se suicide à tout juste quinze ans, où Ella se suicide alors qu'elle est enceinte, où Patrick est tué par celle qu'il aime. Hémon a adapté son écriture et son intrigue au pays qu'il expérimentait, et c'est ce pays qui fait surgir sous sa plume l'esthétique régionaliste, avec la description des travaux de la ferme ou du passage des saisons.

Isabelle Daunais relève d'abord que contrairement aux personnages des romans antérieurs qui sont persuadés de vivre des aventures alors que ni eux-mêmes ni leur situation n'évoluent vraiment, Maria conscientise le fait de vivre dans une idylle et finit par la choisir contre l'aventure. Certes, l'aventure est présente dans le roman, notamment grâce au personnage de François, mais celui-ci meurt au milieu du récit : « François Paradis est trop un personnage de l'aventure pour pouvoir exister très longtemps dans un tel pays[1]», estime Isabelle Daunais. Avec sa disparition, c'est une possibilité d'aventure qui disparaît irrémédiablement. Aucun personnage, d'ailleurs, ne tente d'en entreprendre une autre, qui aurait par exemple consisté à essayer de retrouver François dans la forêt. Aucun d'entre eux ne suppose, malgré toutes les qualités du coureur des bois, qu'il ait pu survivre. Restait l'aventure représentée par Lorenzo – même si le narrateur dit lui-même qu'il ne s'agit que d'un ersatz. L'héroïne aurait pu choisir de partir, puisque finalement, personne ne l'en dissuade dans le roman, contrairement aux adaptations cinématographiques où ce choix est déconseillé par le curé ou les parents Chapdelaine. Mais Maria choisit de rester :

> L'idylle, Maria s'en rend compte avec étonnement, est la réalité même qu'elle habite, la condition préalable à son existence, une condition qui est un bienfait, comme Laura Chapdelaine l'avait compris avant elle, mais qui est aussi, et c'est le grand apport du personnage de Louis Hémon à la saisie du problème, quelque chose qu'il lui faut, comme pour toute forme de réalité, *accepter*[2].

Maria met en scène son consentement en imaginant des voix qui sont la manifestation de sa conscience. Elle se rend compte que vivre dans une idylle signifie certes ne jamais rencontrer de surprise, mais surtout ne jamais rencontrer de réel danger. Les drames qui arrivent sont ceux qui doivent arriver, pas ceux que l'on va chercher. Isabelle Daunais conclut ainsi son chapitre sur *Maria Chapdelaine* :

> Ce n'est pas un hasard si *Maria Chapdelaine* est l'un des rares romans québécois à avoir traversé nos frontières, à exister *comme roman* dans la bibliothèque universelle, ni, en même temps, s'il occupe dans cette bibliothèque une place modeste, comme gagnée de peu. L'aventure racontée par Louis Hémon tient au sein d'une parenthèse, celle qui s'ouvre avec la fin de l'idylle rêvée auprès de François Paradis et se referme au début de l'idylle raisonnée avec Eutrope

1. *Ibid.*, p. 55.
2. *Ibid.*, p. 62-63.

> Gagnon. Il ne s'agit pas d'une très longue parenthèse […] mais elle suffit pour faire de Maria un personnage proprement romanesque, c'est-à-dire disponible à tout ce qui peut lui arriver et dont nous ne pouvons rien savoir de ce qui l'attend. Dans l'histoire mondiale du roman, c'est peu de chose ; dans celle du roman québécois, c'est considérable. […] *Maria Chapdelaine* n'est pas seulement le roman de la découverte de ce qu'on peut appeler l'idylle ordinaire, il est aussi, fait peut-être encore plus important, le roman du consentement à cette nature ordinaire de l'idylle[1].

Maria Chapdelaine ouvre ainsi la porte à de nombreux romans qui, tels *Trente arpents*, *Menaud maître-draveur* ou *Le Survenant*, mettent en scène des personnages qui ne provoquent pas l'aventure, ne la désirent pas – et dans les rares fois où ils la recherchent, ne la trouvent pas. Alors que l'art romanesque met souvent en scène des personnages confrontés à une réalité qui bouleverse leur vision du monde, Maria retrouve la réalité qu'elle a toujours connue, après une brève parenthèse où elle a cru qu'une autre vie serait possible avec François. Mais dans le cas de *Maria Chapdelaine*, la conclusion d'Isabelle Daunais – « notre roman peut raconter autant d'histoires universelles qu'il veut, ce qu'il révèle de l'existence ne vaut que pour l'espace dont il est issu[2]» – est à tempérer. De par le monde, le roman d'Hémon a rencontré son public et touché des lecteurs éloignés du Québec, tout en leur racontant quelque chose de leur propre espace : espace des marges, comme la Scandinavie, ou espace marginalisé, comme la Catalogne.

Pour nous, « l'idylle rêvée » avec François relève de l'aventure dans ce qu'elle comporte d'inconnu, de magie et de révélation du sentiment amoureux. L'auteur, dans sa démarche ironique, prend ses distances avec la romance. Pour autant, *Maria Chapdelaine* est un roman d'amour et en présente tous les codes. C'est un aspect durable : le roman est présent, en anglais, dans la compilation de livres électroniques *Historical Romances*, éditée en 2021 par E-artnow, en compagnie de textes de Mme de La Fayette, Choderlos de Laclos, Thomas Hardy ou des sœurs Brontë. Il est étudié dans cette perspective par Richard F. Hardin dans *Love in Green Shades*, essai sur la réception et l'influence de *Daphnis et Chloé*[3].

La scène de première rencontre, *topos* de l'histoire d'amour, est à analyser dans ce sens. Après avoir mentionné François Paradis, à qui l'on doit s'adresser si l'on veut acheter des fourrures, et présenté Maria comme inaccessible aux jeunes gens ordinaires, Hémon fait se rencontrer les personnages :

> Samuel Chapdelaine et Maria n'avaient fait que quelques pas dans le chemin lorsqu'un jeune homme les aborda.
>
> – Bonjour, monsieur Chapdelaine. Bonjour, mademoiselle Maria. C'est un adon que je vous rencontre, puisque votre terre est plus haut le long de la rivière et que moi-même je ne viens pas souvent par icitte.

1. *Ibid.*, p. 66-67.
2. *Ibid.*, p. 217.
3. Richard F. Hardin, *Love in Green Shades : Idyllic Romances ancient to modern*, presses de l'Université du Nebraska, 2000.

> Ses yeux hardis allaient de l'un à l'autre. Quand il les détournait, il semblait que ce fût seulement à la réflexion et par politesse, et bientôt ils revenaient, et leur regard dévisageait, interrogeait de nouveau, clair, perçant, chargé d'avidité ingénue.
>
> – François Paradis ! s'exclama le père Chapdelaine. C'est un adon de fait, car voilà longtemps que je ne t'avais vu, François. Et voilà ton père mort, de même. As-tu gardé la terre ?
>
> Le jeune homme ne répondit pas ; il regardait Maria curieusement, et avec un sourire simple, comme s'il attendait qu'elle parlt à son tour.
>
> – Tu te rappelles bien François Paradis, de Mistassini, Maria ? Il n'a pas changé guère.
>
> – Vous non plus, monsieur Chapdelaine. Votre fille, c'est différent ; elle a changé ; mais je l'aurais bien reconnue tout de même[1].

La dernière réplique de François nous fait penser à *La Princesse de Clèves,* et à l'élégante litote du duc de Nemours qui évoque « les raisons » qu'il a de reconnaître Madame de Clèves sans l'avoir jamais vue. Mais ici, la rencontre passe exclusivement par le regard de François : Maria, pudique, a les yeux baissés. Les yeux de François sont, de toute manière, un des éléments centraux du texte et l'expression « ses yeux hardis », avec variantes, revient une dizaine de fois. L'auteur laisse ensuite toute la place à son héroïne en livrant un aperçu de son intériorité :

> De revoir ce jeune homme, après sept ans, et d'entendre prononcer son nom, évoqua en Maria un souvenir plus précis et plus vif en vérité que sa vision d'hier : le grand pont de bois, couvert, peint en rouge, et un peu pareil à une arche de Noé d'une étonnante longueur ; les deux berges qui s'élevaient presque de suite en hautes collines, le vieux monastère blotti entre la rivière et le commencement de la pente, l'eau qui blanchissait, bouillonnait et se précipitait du haut en bas du grand rapide comme dans un escalier géant.
>
> – François Paradis… Bien sûr, son père, que je me rappelle François Paradis[2].

On retrouve les points de suspension, porteurs de sous-entendus, dans lesquels tous les sentiments de Maria se tiennent. Tout de suite, son histoire d'amour avec François s'ancre dans un passé lointain mais au souvenir « vif ». Elle est liée à l'enfance, et l'image des eaux libérées, métaphore de l'amour naissant, sera reprise tout au long du roman. Le mélange des couleurs – le rouge du pont et le bleu de l'eau – et celui de l'horizontalité et de la verticalité – le pont et la cascade – amorcent cette union des contraires symbolisée par l'amour entre François et Maria.

Leur histoire d'amour est masquée de pudeur et le narrateur utilise à nouveau la litote pour suggérer les sentiments avec discrétion. Parfois, la litote se double d'une hyperbole : « Elle sentait que depuis le commencement du monde il n'y avait jamais eu un printemps comme ce printemps-là[3]. » La phrase ne dit rien sur son amour, tout symbolisé par le retour du printemps, et dans le même temps l'exagération est à la mesure de sa passion. Alors que Samuel Chapdelaine prédit la visite de François Paradis, elle répond simplement : « "Oui" très doucement, et [elle] bénit l'ombre

1. MC, p. 7-8. Le terme « adon » signifie « heureux hasard ».
2. *Ibid*, p. 8.
3. MC, p. 29.

qui cachait son visage[1]. » Ou encore, à la veillée, alors que dehors des pas retentissent, « Maria se leva aussi, émue, lissant ses cheveux sans y penser[2]». Cet art de la suggestion est caractéristique des romans d'amour classiques.

Lorsque François arrive enfin pour la veillée, avec « ses yeux clairs […] tranquilles et pleins d'assurance », tout est à nouveau une question de regards. Les personnages nous sont décrits à travers les yeux de l'autre, puisque cette fois, Maria ose regarder François à son tour :

> Il contempla Maria avec une sorte d'étonnement. […] Sa jeunesse forte et saine, ses beaux cheveux drus, son cou brun de paysanne, la simplicité honnête de ses yeux et de ses gestes francs […]. Il se prit à penser en même temps que c'était lui qui avait dû changer, puisque maintenant sa vue lui poignait le cœur.
>
> Maria souriait, un peu gênée, et puis après un temps elle releva bravement les yeux et se mit à le regarder aussi.
>
> Un beau garçon, assurément : beau de corps à cause de sa force visible, et beau de visage à cause de ses traits nets et de ses yeux téméraires[3]…

Au moment de se dire adieu, les « yeux clairs [de François] cherchèrent les yeux de Maria, comme s'il voulait emporter un message avec lui dans les "grands bois verts" où il montait ; mais il n'emporta rien. Elle craignait, dans sa simplicité, de s'être montrée déjà trop audacieuse[4]. »

La seconde fois que Maria regarde réellement François, c'est à la veillée précédant la Sainte-Anne. Il revient alors d'un travail dans le bois, où il guidait des Belges en quête de fourrures. Il amène « avec lui quelque chose de la nature sauvage » :

> Et Maria, que sa vie rendait incapable de comprendre la beauté de cette nature-là, parce qu'elle était si près d'elle, sentait pourtant qu'une magie s'était mise à l'œuvre et lui envoyait la griserie de ses philtres dans les narines[5].

Par sa proximité avec les Autochtones, François est un personnage spirituel, que Sébastien Pilote n'hésite pas à classer parmi les esprits de la forêt. Le jeu de regards révèle que Maria est au centre de toutes les attentions, qu'elle ignore avec le plus grand soin. Symboliquement, on joue à la Dame de cœur, sur laquelle le narrateur attire notre attention puisqu'il explique que la carte de « la dame de cœur, perdue, avait été remplacée par un rectangle de carton rouge vif qui portait l'inscription bien claire : "Dame de cœur"[6]». Maria passe la soirée « sans presque jamais regarder autour d'elle », tandis que Lorenzo est « constamment à côté d'elle ». Elle est consciente des « regards d'Eutrope Gagnon » qui s'attardent « souvent sur elle avec leur expression coutumière de guet patient ». Mais celui qu'elle s'efforce de ne pas regarder, c'est François Paradis, « avec son beau visage rougi de soleil et ses yeux intrépides ». Alors que la veillée se poursuit dans les jeux et la

1. MC, p. 32.
2. MC, p. 58.
3. MC, p. 33-34.
4. MC, p. 37.
5. MC, p. 64.
6. MC, p. 64.

conversation, « un sortilège impérieux […] parait de grâces inconcevables, aux yeux de trois jeunes hommes, une belle fille simple qui regardait à terre[1]».

La scène de la cueillette des bleuets est singulière pour un roman d'amour. Elle se déroule dans une ambiance presque exclusivement sonore, et ces sons ne sont pas, au premier abord, les plus propices à une déclaration amoureuse. Au milieu du « bruit du vent » et du « grondement lointain des chutes », c'est surtout les insectes qui se font entendre. « La clameur des mouches ivres de soleil », la « musique suraiguë » des moustiques, « le bourdonnement des terribles mouches noires », les sauterelles qui passent « avec un crépitement sec » : « le tout emplissait le bois comme un grand cri sans fin[2]». Mais au milieu de cette cacophonie entomologique, François et Maria semblent à l'intérieur d'une bulle que rien ne peut percer. Une voix domine le tumulte, la première à laquelle Maria répond :

> – Il y a une belle tale icitte, appela une voix.
>
> Maria se redressa, le cœur en émoi, et alla rejoindre François Paradis qui s'agenouillait derrière les aulnes. Côte à côte, ils ramassèrent des bleuets quelque temps avec diligence, puis s'enfoncèrent ensemble dans le bois[3].

Cette voix indéfinie, le lecteur ne peut l'identifier en s'appuyant sur les mots, mais Maria la distingue immédiatement de toutes les autres. Les deux personnages s'éloignent ensuite du groupe, se montrant mutuellement qu'ils désirent ce tête-à-tête : « Ni l'un ni l'autre ne poussa de cri d'appel[4]». S'ensuit la déclaration, si pudique qu'il est difficile de la nommer ainsi. C'est surtout un monologue de François, car Maria n'a que deux répliques très brèves : d'abord « non », quand François lui demande si quelqu'un a parlé en mal de lui ; puis « oui », quand il cherche à savoir si elle sera encore là « au printemps prochain » : « Et après cette simple question et sa plus simple réponse, ils se turent et restèrent longtemps ainsi, muets et solennels, parce qu'ils avaient échangé leurs serments[5]. » Cette scène est le point culminant de l'idylle, non seulement parce que c'est la dernière fois que Maria et François se voient – même si le lecteur ne le sait pas encore – mais aussi parce qu'elle n'est que promesses et perfection.

Après le départ de François, Maria s'inquiète :

> – Il doit faire méchant dans le bois ! songeait Maria.
>
> Et elle s'aperçut qu'elle avait parlé tout haut.
>
> – Dans le bois, il fait moins méchant qu'icitte, répondit son père. Là où les arbres sont pas mal drus on ne sent pas le vent. Je te dis qu'Esdras et Da'Bé n'ont pas de misère.
>
> – Non ?
>
> Ce n'était pas à Esdras ni à Da'Bé qu'elle avait songé d'abord[6].

1. Pour les six citations, MC, p. 65-66.
2. Pour les sept citations, MC, p. 68-69.
3. MC, p. 68.
4. MC, p. 69.
5. MC, p. 71.
6. MC, p. 92.

La litote finale, présence implicite de François dont le prénom n'apparaît pas dans ce chapitre, ne rend son absence que plus prégnante.

L'idylle se poursuit dans le cœur de Maria, qui fait surgir François aux yeux du lecteur. C'est par exemple le cas quand Maria surveille la cuisson du pain et qu'elle imagine son retour :

> Il marche à côté d'elle sans la toucher ni rien lui dire, à travers le bois de charme qui commence à se couvrir de fleurs roses, et rien que le voisinage est assez pour leur mettre à tous deux un peu de fièvre aux tempes et leur pincer le cœur. […] À la base du four la raie de lumière rouge vacille et s'affaiblit.
> « Le pain doit être cuit ! » se dit-elle.
> Mais elle ne peut se résoudre à se lever de suite, craignant de rompre ainsi le rêve heureux qui ne fait que commencer[1].

Sans aller jusqu'au *stream of consciouness* joycien, la narration fait une pause pour suivre le fil des pensées et des rêves de Maria. Le saut associatif est provoqué par le feu, symbole attaché à François. La syntaxe n'est pas perturbée, mais l'usage du présent de l'indicatif vient rompre la continuité du récit. Cette technique du monologue intérieur au style indirect libre apparaissait déjà dans *Monsieur Ripois et la Némésis*. Elle est également employée quand Maria se représente les dernières heures de François dans la forêt, avec une force d'hypotypose. Celle-ci est presque « d'ordre hallucinatoire » comme dans les expérimentations de Michaux : « Situations, personnages, actions peuvent jaillir d'une conscience qui ne se contrôle plus et fournir une illustration, sentie comme réelle et vécue, au sentiment initial[2]. » Toute à sa douleur, Maria imagine :

> Sans doute dès que la tempête a cessé [François] a reconnu son erreur, vu qu'il marchait vers le Nord désert, et de suite il a repris le bon chemin, en garçon d'expérience qui a toujours eu le bois pour patrie. Mais ses provisions sont presque épuisées, le froid cruel le torture encore ; il baisse la tête, serre les dents et se bat avec l'hiver meurtrier, faisant appel aux ressources de sa force et de son grand courage. […] Le froid assassin et ses acolytes se sont jetés sur lui comme une proie ; ils ont raidi pour toujours ses membres fort, couvert de neige le beau visage franc, fermé ses yeux hardis sans pitié ni douceur, fait un bloc glacé de son corps vivant[3]…

Le récit qu'Eutrope fait de la mort de François est le point pivot de l'idylle, peu à peu reléguée au second plan. Dans sa pudeur, Hémon laisse à son personnage le temps de se remettre, car il ne montre pas les premières semaines de deuil. Maria apprend le décès de François au nouvel An et le chapitre suivant commence « un soir de février » :

> Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour, ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont trop près de la nature, et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent. [...]
> Maria n'avait pas songé un moment que sa vie fût finie, ou que le monde dût être pour elle un douloureux désert, parce que François Paradis ne pourrait pas

1. MC, p. 79, 81.
2. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1984, p. 241.
3. MC, p. 117-118.

> revenir au printemps, ni plus tard. Seulement elle était malheureuse, et tant que ce chagrin durait elle ne pouvait pas aller plus avant[1].

On aurait pu croire que l'héroïne allait se laisser mourir de tristesse, telle Iseut ou Juliette, mais Hémon prend le contre-pied du *topos* de « la mort d'amour ». L'histoire de François et Maria n'est pas le seul sujet de l'écrivain. Ainsi, quelques semaines après la mort de François, Maria prend, avec force mais aussi pour obéir, la décision d'avancer sans lui :

> Maria, se rappelant les commandements du curé de Saint-Henri, chassa de son cœur tout regret avoué, et tout chagrin, aussi complètement que cela était en son pouvoir et avec autant de simplicité qu'elle en eût mis à repousser la tentation d'une soirée de danse, d'une fête impie ou de quelque autre action apparemment malhonnête et défendue[2].

Pourtant, si Maria tente de s'empêcher de ressentir quelque chagrin, la nature autour d'elle se fait immédiatement le miroir de ses émotions :

> Le soir n'avait été qu'un lent évanouissement de la lumière ; car depuis le matin le ciel était demeuré gris et le soleil invisible. De la tristesse pesait sur le sol livide ; les sapins et les cyprès n'avaient pas l'air d'arbres vivants, et les bouleaux dénudés semblaient douter du printemps[3].

Plus tard, le narrateur récapitule les offres d'amour que Maria a reçues :

> François Paradis était venu au cœur de l'été, descendant du pays mystérieux situé « en haut des rivières » ; le souvenir des très simples paroles qu'il avait prononcées était tout mêlé à celui du grand soleil éclatant, des bleuets mûrs, des dernières fleurs de bois de charme se fanant dans la brousse[4].

Ainsi, le souvenir de François est déjà flou, comme un souvenir d'enfance, enchevêtré d'impressions de chaleur, de couleurs, d'odeurs. Toujours lié au mystère, il a quelque chose de presque légendaire. L'expression « en haut des rivières » revient trois fois dans le roman, et désigne un endroit mythique, peuplé de grands animaux et de magies autochtones. Le narrateur poursuit avec le second prétendant : « Après lui Lorenzo Surprenant avait apporté un autre mirage : le mirage des belles cités lointaines et de la vie qu'il offrait, riche de merveilles inconnues[5]. » Un « autre mirage » : il y en avait eu un auparavant, celui de François, qui est apparition, esprit, idée de l'amour. C'est un être du passé et Maria ne s'y accroche pas désespérément. Le nom même de François est absent du dernier quart du roman, simplement évoqué dans deux périphrases : « loin du pays barbare où *les hommes qui s'étaient écartés* mouraient sans secours[6]» et « la flamme chaude qui n'avait caressé son cœur que pour s'éloigner en retour, et aux grands bois emplis de neige d'où *les garçons téméraires* ne reviennent pas[7]». Enfin, la description d'Eutrope le présente à la fois

1. MC, p. 121-122.
2. MC, p. 127.
3. *Ibid.*
4. MC, p. 148.
5. *Ibid.*
6. MC, p. 192. C'est nous qui soulignons.
7. MC, p. 199. C'est nous qui soulignons.

comme le perdant et le gagnant de cette idylle : « Eutrope Gagnon, quand il parla à son tour, le fit timidement, avec une sorte de honte et comme découragé d'avance, comprenant qu'il n'avait rien à offrir qui eût de la force pour tenter[1]. » L'usage du passé simple actualise la proposition d'Eutrope et la place au premier plan. Celles de François et Lorenzo, relatées à l'imparfait et au plus-que-parfait, sont déjà reléguées dans le passé, certes proche, mais révolu.

La critique de l'Entre-deux-guerres avait parfois estimé que *Maria Chapdelaine* relevait d'un autre genre littéraire : l'épopée. Selon Charles Le Goffic, ce roman était « l'épopée domestique[2]» que tout le Canada attendait. L'écrivain québécois Roch Carrier emploiera plus tard l'expression « épopée silencieuse[3]». Le terme « héroïque », qui revient six fois dans le roman, est le point de départ de cette interprétation. *Maria Chapdelaine* serait le récit fondateur d'une nation nouvelle qui aspire à une identité. Il est vrai que la brièveté du roman et sa structure rigide de seize chapitres de longueurs presque égales évoquent « l'admirable organisation du récit mythique[4]». Mais comme il le fait avec le récit de voyage ou la romance, Hémon prend ses distances avec la dimension épique. Le dernier chapitre de *Maria Chapdelaine* invite à tout remettre en perspective :

> En mai, Esdras et Da'Bé descendirent des chantiers, et leur chagrin raviva le chagrin des autres. Mais la terre enfin nue attendait la semence, et aucun deuil ne pouvait dispenser du labeur de l'été.
>
> Eutrope Gagnon vint veiller un soir, et peut-être, en regardant à la dérobée le visage de Maria, devina-t-il que son cœur avait changé, car lorsqu'ils se retrouvèrent seuls il demanda :
>
> — Calculez-vous toujours de vous en aller, Maria ?
>
> Elle fit : « Non » de la tête, les yeux à terre.
>
> — Alors… Je sais bien que ça n'est pas le temps de parler de ça ; mais si vous pouviez me dire que j'ai une chance pour plus tard, j'endurerais mieux l'attente.
>
> Maria lui répondit :
>
> — Oui… Si vous voulez je me marierai comme vous m'avez demandé, le printemps d'après ce printemps-ci, quand les hommes reviendront du bois pour les semailles[5].

Voilà comment est Maria, qui fut représentée conquérante, jetant le regard au loin sur des champs dorés, et se sacrifiant avec joie et confiance à une vie de labeur et de maternité. Sous la plume d'Hémon, elle regarde par terre. Elle dit « si vous voulez » et « comme vous m'avez demandé ». Elle n'est pas une héroïne épique mais une adolescente qui comprend qu'elle devra affronter la vie sans connaître le grand amour. Elle mesure, au fond d'elle-même, l'écart gigantesque qui sépare son serment échangé avec François Paradis, les yeux dans les yeux, au cœur de la forêt vivante, un

1. MC, p. 148.
2. Charles Le Goffic, « *Maria Chapdelaine* », *Larousse mensuel*, n° 174, août 1921, p. 550.
3. Roch Carrier, « Comment suis-je devenu écrivain ? », dans *Le Roman contemporain d'expression française*, Sherbrooke, CELEF, 1971, p. 271.
4. Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 114.
5. MC, p. 200.

« oui » total et absolu, de celui qu'elle donne maintenant, dans un coin de la maison familiale, le regard rivé au sol, à Eutrope Gagnon.

Dans sa critique de *Maria Chapdelaine*, Charles Du Bos compare l'écriture d'Hémon et la peinture de Degas :

> L'on raconte que Degas avait coutume de passer la main sur les toiles qu'on lui présentait pour s'assurer si rien n'en sortait, n'en faisait saillie, et son plus récent portraitiste, François Fosca, nous rapporte qu'il aimait à dire : « la nature est lisse ». Pourquoi devant *Maria Chapdelaine* – et pour le plus grand honneur de Louis Hémon – ce geste et ce mot reviennent-ils tout naturellement à la mémoire[1]?

L'image employée est flatteuse, mais elle est erronée : rien de moins lisse que l'écriture de Louis Hémon. N'est-ce pas là ce qui a contribué à la mésinterprétation de *Maria Chapdelaine* ? Un roman trop simple cachait forcément quelque chose. Malgré tout, il ne faut pas faire du roman ce qu'il n'est pas : une satire, une parodie ou un roman à thèse. Il s'agit d'une œuvre de fiction, mais écrite sur un mode ironique. C'est également la raison pour laquelle les signes de l'ironie sont complexes à dégager du texte. Mais, ainsi que l'exprime Linda Hutcheon, « l'ironie est à son degré le plus efficace quand elle est la moins présente, quand elle est quasiment *in absentia*. La critique a toujours insisté que c'est l'absence d'indices trop insistants qui caractérise l'ironie la plus subtile[2]. »

Maria Chapdelaine est un roman dont l'énonciation même est ironique, car il se caractérise par sa polyphonie. Le narrateur, toujours présent et parfois en double, surplombe l'action comme un metteur en scène. Il n'est pas fondamentalement du côté de tel ou tel personnage. Cette polyphonie entretient une ambivalence : « il n'y avait pas d'un côté le mal et de l'autre le bien. L'héroïne, si elle ne parlait par beaucoup, écoutait et découvrait que le monde n'était pas un bloc de certitudes. […] Souvent le livre a été lu trop rapidement, cette polyphonie a été occultée, masquée par des lectures qui voulaient tirer en un sens ou l'autre la décision de Maria[3]». Soit l'auteur était rangé avec Eutrope Gagnon et les tenants du retour à la terre, soit il était à l'image de François Paradis, vagabond et aventurier, alors que rien dans le roman ne permet d'affirmer telle ou telle position. Hémon navigue, présente la réalité sous toutes ses facettes, « dans un jeu de miroir qui pass[e] par le regard de Maria[4]».

Selon Pierre Schoentjes, « les premières pages d'une œuvre sont […] capitales pour saisir la tonalité de base : quand l'ironie affleure à cet endroit privilégié, il est rare qu'elle ne soit pas maintenue dans la suite de l'ouvrage[5]». La première ligne du roman d'Hémon est seulement constituée de l'expression latine *Ite missa est*. Elle est placée entre guillemets, dans le corps du

1. Charles Du Bos, *Approximations*, série 3, Plon, Paris, 1929 [écrit en août 1921], p. 132-133.
2. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraire*, n° 46, 1981, p. 153.
3. CP, p. 276.
4. *Ibid.*
5. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 174-175.

texte. Au-delà du sens liturgique, l'expression a pris le sens de « il n'y a plus rien à faire ». C'est une formule fataliste. La placer en ouverture de roman est alors extrêmement ironique. Mais il faut également la comprendre dans un sens plus littéral, que Hémon connaissait et que l'on peut traduire ainsi : « Allez, c'est la mission », donc, « tout reste à faire ». L'auteur laisse planer le doute sur l'intention qu'il place derrière cette formule d'ouverture qui est une formule de fermeture, et l'ironie naît de ce doute.

Dans son roman, Hémon fait un usage régulier de la parabase, procédé de la comédie antique où l'action est interrompue par l'auteur, qui insère ses réflexions par l'intermédiaire du coryphée. Cette définition ne limite pas ce procédé au genre théâtral, car il est abondamment utilisé par les romanciers. Dans *Maria Chapdelaine*, le rôle du coryphée est assumé par le narrateur. C'est souvent à l'égard de la religion qu'il intervient, pour s'adresser directement à la divinité :

> C'était [la] passion [de Samuel Chapdelaine] : une passion d'homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture. […] Quelques hommes le comprenaient ; les autres le trouvaient courageux mais peu sage, et répétaient que s'il avait su se fixer quelque part, lui et les siens seraient maintenant à leur aise.
>
> À leur aise… Ô Dieu redoutable des Écritures, que tous ceux du pays de Québec adorent sans subtilité ni doute, toi qui condamnas tes créatures à gagner leur pain à la sueur de leur front, laisses-tu s'effacer une seconde le pli sévère de tes sourcils lorsque tu entends dire que quelques-unes de ces créatures se sont affranchies et qu'elles sont, enfin, à leur aise[1]?

Entre accusation et supplique, cette parabase révèle la position de l'auteur. Les qualificatifs « redoutable » et « sévère » donnent une impression péjorative d'une divinité jugée trop dure. Les verbes « condamnas » et « se sont affranchies » marquent à la fois la punition et la possibilité d'émancipation par le travail. On sait néanmoins que cette libération sera refusée à Samuel Chapdelaine, puisqu'il est de ceux qui n'ont pas voulu se « fixer quelque part ».

Le narrateur intercède ainsi entre les personnages et les divinités qu'ils prient. Quand Maria achève de dire ses mille *Ave*, elle songe à formuler avec des mots la faveur qui occupe toutes ses pensées :

> Au dernier moment son cœur simple conçut des craintes, et elle chercha à exprimer en paroles ce qu'elle voulait demander.
>
> François Paradis… Assurément son souhait se rapportait à François Paradis. Vous l'aviez deviné, Marie pleine de grâce ? Que pouvait-elle énoncer de ses désirs sans profanation[2]?

De la même manière, à la mort de François, le narrateur soutient son personnage avec véhémence, et la critique de la religion devient une critique de Dieu. C'est Maria, d'abord, qui dans la souffrance de la perte s'adresse au Christ et à la Vierge :

> Oh ! Jésus-Christ, qui tendais les bras aux malheureux, pourquoi ne l'as-tu pas relevé de la neige avec tes mains pâles ? Pourquoi, sainte Vierge, ne l'avez-vous

1. MC, p. 27.
2. MC, p. 104.

> pas soutenu d'un geste miraculeux quand il a trébuché pour la dernière fois ? Dans toutes les légions du ciel, pourquoi ne s'est-il pas trouvé un ange pour lui montrer le chemin ?
>
> Mais c'est la douleur qui parle ainsi avec des cris de reproche, et le cœur simple de Maria craint d'avoir été impie en l'écoutant[1].

Se repentant aussitôt et voulant aider l'âme de François par ses prières, Maria recommence à dire ses *Ave*. C'est là que le narrateur intervient, prenant les reproches pour lui afin de permettre à Maria de rester pieuse :

> Aviez-vous douté d'elle, mère du Galiléen ? Parce qu'elle vous avait huit jours auparavant supplié[e] par mille fois et que vous n'aviez répondu à sa prière qu'en vous figeant dans une immobilité vraiment divine pendant que s'accomplissait le destin, pensiez-vous qu'elle allait, elle, douter ou de votre pouvoir ou de votre bonté ? C'eût été mal la connaître. Comme elle vous avait demandé votre protection pour un homme, voici qu'elle vous demande votre pardon pour une âme, avec les mêmes mots, la même humilité, la même foi sans limites[2].

La négation restrictive « vous n'aviez répondu […] qu'en vous figeant » est révélatrice du blâme. L'ajout de l'adverbe dans le groupe nominal « une immobilité vraiment divine » fait résonner l'ironie. Enfin, la répétition du pronom « elle » placé en incise donne le coup de grâce : Maria ne doute pas, contrairement à la Vierge, désignée par la périphrase « mère du Galiléen » comme pour la mettre à distance. Le narrateur, lui aussi, doute. Il admire la foi de Maria sans la partager, trop souvent déçu et meurtri par les coups du sort. Le narrateur-coryphée et l'auteur ne font qu'un : c'est Hémon qui est outré par l'inaction des puissances divines, qui n'apportent aucun soutien à ceux qui, il l'a constaté à Péribonka, nourrissent une foi sans limites[3].

Hémon fait preuve de cette ironie subtile lors de l'entrevue de Maria avec le curé de Saint-Henri-de-Taillon. Alors qu'elle fait son deuil de François, son père l'emmène à la messe dans l'espoir de la distraire, et il décide de demander conseil au prêtre. Voici ce passage important dans son intégralité :

> Quand le tour des Chapdelaine fut venu [le curé] regarda l'horloge.
>
> – On va dîner d'abord, eh ? fit-il, bonhomme. Vous avez dû prendre de l'appétit sur le chemin, et moi, de dire la messe, ça me donne faim sans bon sens.
>
> Il rit de toutes ses forces, amusé plus que personne de sa plaisanterie, et précéda ses hôtes dans la salle à manger. Un autre prêtre était là, venu d'une paroisse voisine, et deux ou trois paysans […] ; de temps en temps un des paysans se souvenait du lieu et émettait quelque réflexion pieuse que les prêtres accueillaient avec des hochements de tête brefs et des « Oui ! Oui ! » un peu distraits. […]
>
> Le curé surprit un regard du père Chapdelaine et sembla se rappeler quelque chose ; il se leva en faisant signe à Maria.

1. MC, p. 118.
2. MC, p. 119.
3. Ces parabases poussent à poursuivre la comparaison avec le genre théâtral, mais cette fois avec la tragédie. Il a déjà été relevé que *Maria Chapdelaine* a une structure similaire à celle de la tragédie classique : relative unité de lieu (la maison), relative unité de temps (une année), unité d'intrigue (le choix de Maria). Les cinq actes de la tragédie trouvent leur écho dans les cinq saisons racontées : le premier printemps, l'été, l'automne, l'hiver, et le printemps qui commence à la fin du roman. Les puissances mystérieuses et agissantes autour des Chapdelaine garantissent la fatalité de leur sort, qui semble fixé dès le début. Nous reviendrons sur cet aspect tragique du roman dans notre troisième partie.

> – Viens un peu par icitte, toué, fit-il.
>
> Et il la précéda dans la pièce voisine, qui lui servait à la fois de salle de réception et de bureau. […]
>
> – Alors il paraît que tu te tourmentes sans bon sens, de même ? dit-il assez doucement en se retournant vers Maria.
>
> Elle le regarda avec humilité, peu éloignée de croire qu'en son pouvoir surnaturel de prêtre il avait deviné son chagrin sans que nul ne l'en eût averti. Lui courbait un peu sa taille démesurée et penchait vers elle sa figure maigre de paysan ; car sous sa soutane il avait tout d'un homme de la terre : le masque jaune et décharné, les yeux méfiants, les larges épaules osseuses. Même ses mains, dispensatrices de pardons miraculeux, étaient des mains de laboureur, aux veines gonflées sous la peau brune. Mais Maria ne voyait en lui que le prêtre, le curé de sa paroisse, clairement envoyé par Dieu pour lui expliquer la vie et lui montrer le chemin.
>
> – Assis-toué là, fit-il en montrant une chaise.
>
> Elle s'assit, un peu comme une écolière qu'on réprimande, un peu comme une femme qui consulte le magicien dans son antre et attend avec un mélange de confiance et d'effroi que les charmes surnaturels opèrent. […]
>
> – Te chagriner sans raison et faire une face à décourager toute la maison, ça n'a pas de bon sens, et le bon Dieu n'aime pas ça.
>
> En disant cela, il n'avait pas l'air d'un consolateur ou d'un conseiller discutant les raisons impondérables du cœur, mais plutôt d'un homme de loi ou d'un pharmacien énonçant prosaïquement des formules absolues, certaines[1].

Beaucoup d'éléments participent à l'atmosphère ironique de ce passage, qui a souvent été cité en exemple par les critiques accusant Hémon de moquer les croyants et les religieux.

Pour Pierre Schoentjes, « les écarts de langue, auxquels correspondent à l'écrit les écarts de style, sont une autre manière fréquente de marquer l'ironie[2]». Les répliques du prêtre, qui relèvent d'un langage oral et familier, où la prononciation populaire québécoise est transcrite, font un fort contraste avec le registre plutôt soutenu employé par le narrateur. Ces phrases ont été retouchées par Louvigny de Montigny dans l'établissement du texte pour l'édition canadienne de 1916. Ce faisant, il « corrigeait » Hémon en supprimant ces écarts de langage ironiques. Le « Viens un peu par icitte toué » a été tout bonnement biffé, et « Assis-toué là » est devenu « Assis-toi là ».

La description du prêtre, et la phrase finale dont le contenu est assumé par le narrateur et non par Maria, participent également au ton ironique du passage. Le curé est présenté comme un homme « bonhomme », facilement rieur, et dire la messe lui donne faim « sans bon sens ». Il réemploie cette expression tirée de sa plaisanterie lorsqu'il parle à Maria du deuil qu'elle traverse : « Il paraît que tu te tourmentes sans bon sens, de même ? » Il n'est pas antipathique, mais les comparaisons avec « l'homme de loi » ou le « pharmacien » montrent qu'il n'a pas la profondeur d'un homme de foi. C'est ce que Jankélévitch appelle le « voisinage humiliant » : les termes et expressions placés autour de la figure du prêtre ont une fonction dévalorisante. Le curé est sans doute sincère, mais c'est un paysan, qui ne semble pas vouloir entamer une longue conversation sur

1. MC, p. 123-126.
2. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 174.

la mort, le deuil ou l'affliction. Son attitude et sa description empêchent de voir en lui un porte-parole divin. C'est bien par les yeux du narrateur que l'on voit la scène, puisqu'il fait la différence avec ce que perçoit Maria : « Maria ne voyait en lui que le prêtre, le curé de sa paroisse, clairement envoyé par Dieu pour lui expliquer la vie et lui montrer le chemin. »

Chaque référence à la religion est tempérée par une expression en décalage. La « réflexion pieuse » du paysan est accueillie par des prêtres « un peu distraits ». Les « mains dispensatrices de pardons miraculeux » sont « des mains de laboureur ». L'attitude de Maria est comparée à celle d'une « écolière qu'on réprimande » et à « une femme qui consulte le magicien dans son antre ». Nous avions relevé cette expression en montrant comment la foi des Chapdelaine était un mélange de spiritualité autochtone, de croyances catholiques et de pensées naïves, presque enfantines. Leur manque d'instruction, tant générale que religieuse, était mis en avant. Hémon avait écrit cette phrase avec un présent à valeur générique qui vient rompre avec les temps du récit, et met en valeur ces étonnantes comparaisons. Son choix a été corrigé dès l'édition du *Temps* comme suit : « Elle s'assit, un peu comme une écolière qu'on réprimande, un peu comme une femme qui consulte le magicien dans son antre et *attendit* avec un mélange de confiance et d'effroi que les charmes surnaturels *opérassent*[1]. » Cette modification change le sens de la phrase : le sujet du verbe « attendre » n'est plus « une femme » mais Maria. La confiance et l'effroi lui sont attribués, et les charmes surnaturels, au lieu d'être ceux du magicien, deviennent ceux du prêtre. Sans le vouloir, les rédacteurs ont rendu cette phrase encore plus moqueuse.

Hémon utilise dans *Maria Chapdelaine* de nombreux effets d'écho et de boucle. Ce faisant, il reprend parfois certaines de ses propres phrases. Nous pensons notamment à la structure similaire de « une race […] que rien ne peut empêcher de rire[2]» et « une race qui ne sait pas mourir[3]». Ces deux expressions encadrent le roman, l'une placée tout au début et la seconde presque à la fin. Elles sont également en écho avec la phrase la plus célèbre du roman, « au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer[4]». Si on la considère seule, cette phrase a toute la grandiloquence qui a tant ému la critique française de l'Entre-deux-guerres. Mais si on la replace dans son contexte, on constate qu'il est extrêmement ironique de placer cette phrase en conclusion d'un roman où tout meurt et tout change.

La mort emporte deux personnages principaux, François et Laura, et les chapitres qui narrent leur décès et leurs veillées funèbres représentent quarante-cinq pages sur les deux cents du

1. C'est nous qui soulignons. L'erreur a ensuite été reprise dans toutes les éditions, celle de LeFebvre, Grasset et Fidès. C'est le retour au tapuscrit d'Hémon, réalisé par Ghislaine Legendre dans son édition critique, qui permet de mettre en valeur cette transformation.
2. MC, p. 2.
3. MC, p. 198.
4. MC, p. 198.

roman. La mort est omniprésente dans les descriptions de la nature, parce qu'elle fait partie intégrante de la vie de ceux qui vivent proches de la forêt. L'automne, par exemple, est montré comme « plus mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs, et pareil à la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie[1]». Des expressions comme le « froid meurtrier » abondent. Après la mort de François, c'est encore plus dur pour Maria qui se sent intimidée par son environnement :

> Le bruit du vent aux angles de la maison ressemble à un rire lugubre, et il semble à Maria que tous ceux qui sont réunis là entre les murs de planches courbent l'échine et parlent bas, comme des gens dont la vie est menacée, et qui craignent[2]. […] Le sol semblait attendre une autre couche à son linceul, passif […]. Les souches émergeaient de la neige comme des épaves. Rien dans le paysage ne parlait d'un printemps possible ni d'une saison future de chaleur et de fécondité : c'était plutôt un pan de quelque planète déshéritée où ne régnait jamais que la froide mort[3].

Dans la douleur de son deuil, Maria projette l'idée de la mort partout autour d'elle et sur ce qu'elle voit.

C'est également un roman empli de métamorphoses. Suivant le rythme des saisons, Hémon décrit une nature changeante et instable. On assiste à la métamorphose de Maria, qui passe de l'adolescence à l'âge adulte. Certes, la vie des personnages exprime un culte de l'éternel et de l'inchangé. Maria observe dans les yeux de son père et de Nazaire Larouche « la même éternelle jeunesse que donne souvent aux hommes du pays de Québec leur éternelle simplicité[4]». Plus loin, de retour chez elle, « Maria regarda autour d'elle, cherchant quelque changement à vrai dire improbable qui se fût fait pendant son absence[5]». L'expression « à vrai dire improbable » est une prétérition du narrateur, qui manifeste son ironie. Mais cette immobilité est, le plus souvent, associée à la religion. Nous avons cité plus haut l'accusation du narrateur contre la Sainte Vierge : « Vous n'aviez répondu à sa prière qu'en vous figeant dans une immobilité vraiment divine pendant que s'accomplissait le destin[6]. » Une autre comparaison le montre : au repos, les hommes qui font de la terre sont « immobiles comme des effigies après leur longue besogne – des effigies couleur d'argile, aux yeux creux de fatigue[7]».

Toutefois, tout est constamment en mouvement autour des Chapdelaine, depuis la glace de la rivière sous les sabots du cheval jusqu'aux cimes des arbres agitées par des vents contraires. Les

1. MC, p. 85.
2. MC, p. 138.
3. MC, p. 144.
4. MC, p. 12.
5. MC, p. 21.
6. MC, p. 119.
7. MC, p. 49.

changements de saison ne sont pas doux et progressifs, comme Hémon l'observait à Londres dans *Monsieur Ripois*, mais ils s'effectuent avec une urgence inquiète :

> Avec juin le vrai printemps vint brusquement, après quelques jours froids. Le soleil brutal chauffa la terre et les bois, les dernières plaques de neige s'évanouirent, même à l'ombre des arbres serrés […]. La terre canadienne se débarrassa des derniers vestiges de l'hiver avec une sorte de rudesse hâtive, comme par crainte de l'autre hiver qui venait déjà[1].

« Brusquement », « brutal », « se débarrassa », « rudesse hâtive » : la métamorphose se produit en vitesse et non douceur.

Les personnages sont eux aussi soumis à des changements. Les prétendants de Maria lui proposent des destins différents. Suivre Lorenzo serait un changement drastique, une « glorieuse métempsycose[2]», tandis que rester avec Eutrope serait l'expression de l'immobilité, car il s'agirait de mener la même vie que ses parents quelques milles plus loin. La vie avec François n'est pas vraiment envisagée par Maria – où habiteraient-ils, de quoi vivraient-ils ? – , parce qu'il fait partie du rêve de l'adolescence et non de la réalité de la vie d'adulte. En restant sur la terre paternelle, elle fait le choix de la maturité mais aussi celui de la constance. Elle désire ne « rien oublier[3]» du destin de sa mère. À nouveau, l'expression fait écho à une autre phrase quelques pages plus loin : « S'il est vrai que nous n'ayons guère appris, assurément nous n'avons rien oublié[4]. » Ce que Maria apprend dans son parcours est paradoxal : elle avait au début du roman une vision de la vie, bouleversée par l'apparition de François, à laquelle elle revient finalement par un effet de boucle. Sa métamorphose en adulte est le miroir inversé de celle des Canadiens-français, décrits par Hémon comme « une race ancienne [qui] a retrouvé son adolescence[5]». Le balancement entre le jeune et l'ancien, le nouveau et la tradition, est constant. Trouver dans un village fondé seulement en 1888 (Hémon était donc plus vieux que Péribonka) des éléments inchangés de la « vieille souche française » a été une expérience étonnante et a fourni le cadre idéal pour une histoire qui conte le passage d'une adolescente à l'âge adulte.

Le passage des voix a été très commenté par la critique dans l'Entre-deux-guerres. Nous avons montré combien son importance a été exagérée, notamment parce que le chapitre suivant, qui remettait tout en perspective, a été ignoré. Ces voix, pour Maria, ne sont pas l'expression de la survivance de la « race française », mais bien le moyen qu'elle a trouvé pour se rendre sa décision acceptable. On y trouve une ironie surplombante qui n'est pas sans rappeler celle de Flaubert à l'égard de Félicité dans *Un cœur simple*, lorsque la vieille servante mourante croit voir le

1. MC, p. 41.
2. MC, p. 143.
3. MC, p. 190.
4. MC, p. 197.
5. *Ibid.*

Saint-Esprit s'incarner dans son perroquet – même si Hémon est moins cruel. Il montre néanmoins la naïveté de Maria dans les descriptions idylliques qu'elle se fait de son environnement, objectivement très inhospitalier. Elle fait surgir dans son esprit « l'apparition quasi miraculeuse de la terre au printemps », les « ruisselets espiègles », « le bois de charme [couvert] de fleurs roses », « les veaux, les jeunes volailles, les agnelets [qui] batifolaient au soleil[1]» : un véritable paradis perdu renaît autour d'elle. L'ironie du narrateur se ressent dans cette exagération, d'autant qu'une page plus loin, il tempère la description de Maria par une autre : « Le sol couvert de neige mi-fondue était blafard, et entre ces deux étendues claires la lisière noire de la forêt s'allongeait comme le front d'une armée[2]. » Mais Hémon respecte, et probablement admire, cette capacité qu'à Maria de transfigurer son consentement au mariage avec Eutrope. Elle en fait quelque chose d'acceptable, qu'elle pourra vivre patiemment, « sans amertume », seulement avec « un peu de regret pathétique[3]». Ces sentiments dominent dans le dernier chapitre, où Maria verbalise sa décision. C'est là que l'ironie de l'auteur se mue finalement en empathie envers ses personnages, miroirs de ceux avec lesquels il a vécu à Péribonka.

La question de l'ironie soulève forcément celle de l'intentionnalité de l'auteur. Hémon avait-il une intention ironique ou bien lisons-nous son texte à l'aune de notre propre sensibilité ? Les indices relevés suffisent à prouver que l'auteur, très consciemment, a poursuivi tout au long de son œuvre un projet de critique des puissances qui s'exercent sur l'être humain : l'argent, la religion, les décideurs de toutes sortes, les traditions et les dogmes. Hémon utilise l'ironie pour dénoncer ces oppressions, en invitant le lecteur à faire sa part du travail. Lydia Louis-Hémon a remarqué elle aussi la transformation de l'ironie dans l'œuvre de son père, mais l'analyse qu'elle en fait, tournée vers la religion, ne nous semble pas juste :

> Ce qui me frappe, c'est la nette évolution d'esprit et de ton entre l'ironie de *Colin-Maillard* ou des nouvelles telles que « La Foire aux vérités » ou « Celui-qui-voit-les-dieux », et *Maria Chapdelaine*. Peut-être était-il agacé par certaines formes extérieures du protestantisme, de l'Armée du salut par exemple, même s'il en estimait certainement la sincérité.
>
> Dans *Maria Chapdelaine*, il n'y a aucune ironie profonde, mais un grand respect des croyances d'autrui. Il y a même plus que du respect : il est plus ému qu'il ne l'a peut-être su lui-même, il était plus imprégné de christianisme par sa famille et son milieu, qu'il n'en avait probablement conscience[4].

Lydia Louis-Hémon souhaite ainsi réfuter les critiques qui ont pesé sur le roman lors des premières publications. Un pan de la critique québécoise de *Maria Chapdelaine* a en effet reproché à Hémon de se moquer cruellement de ses personnages de notables, de la pratique religieuses des

1. Pour les quatre citations, MC, p. 193-194.
2. MC, p. 197.
3. Pour les deux citations, MC, p. 199.
4. Lydia Louis-Hémon, introduction au colloque du centenaire de la naissance de Louis Hémon à Brest, publié dans *Études canadiennes*, Talence, 1981, p. 13.

Canadiens-français et du christianisme en général. Le père Marc-Antonin Lamarche considérait que le roman recelait « les pointes d'une fuyante ironie sous lesquelles la fibre nationale, quand ce n'était pas la fibre religieuse, avait crié[1]». L'écrivain lui-même avait été accusé de ne jamais assister à la messe.

Il est très réducteur d'imaginer que *Maria Chapdelaine* a été écrite dans le but de railler ceux avec qui Hémon avait vécu pendant plusieurs mois. Nous avons noté, au contraire, que la tendresse que l'auteur exprime à l'égard de tous ses personnages l'exemptait de ce soupçon de méchanceté. Ses lettres à Jacques de Marsillac dévoile que, si Hémon se moque allègrement des Montréalais, il respecte la simplicité des gens du Lac-Saint-Jean[2]. En revanche, les personnages du curé et du médecin méritent les moqueries qu'ils reçoivent : ils ne sont d'aucune aide, voire empirent la situation. Il n'est pas impossible qu'ici Hémon ait décrit fidèlement ce qu'il avait observé, ou qu'il ait forcé le trait pour poursuivre dans son roman la critique des notables et de tous ceux qui exercent une forme de pouvoir, qu'il avait entamée depuis dix ans. Comme le souligne Pierre Schoentjes, « au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie[3]». Ce monde idéal est celui où la piété des défricheurs serait vraiment récompensée, où leur ardeur au travail serait vraiment reconnue et où leurs vies à la lisière du monde garderaient de la place pour l'amour.

Maria Chapdelaine *dans l'œuvre d'Hémon*

Lire Hémon dans sa totalité et en respectant la chronologie de son écriture fait surgir des relations entre les textes qui sont autant de pistes d'interprétation. À Londres, l'écrivain travaille à créer un univers cohérent, un microcosme où les lieux deviennent peu à peu familiers : Whitechapel Road, Bethnal Green, Mile End. Des endroits symboliques réapparaissent, comme le pub des Trois-Dauphins de Commercial Road, dans *Colin-Maillard* et dans *La Défaite*. Certains personnages se trouvent dans plusieurs nouvelles, par exemple dans *Fin d'idylle,* où l'on rencontre Bill, Sal et Tom du *Dernier Soir*. Dans les deux cas, l'amour de Bill pour Sal est impossible, mais la première nouvelle, dans le cycle des chroniques du Cadger's Club, est beaucoup plus comique que la seconde. Dans *Le Sauvetage*, un certain M. Ripois emploie des méthodes plus que discutables pour apprendre la nage à son fils et le jette à l'eau. Il manquera lui aussi se noyer en allant le

1. Marc-Antonin Larmarche, « Retour sur *Maria Chapdelaine* », dans *Ébauches critiques,* Montréal, Adjutor Ménard, 1930, p. 76, cité par Aurélien Boivin dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. LXXIX.
2. Voir en annexe, lettre 6, p. 606-607.
3. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 87.

repêcher : cette pulsion destructrice, traitée sur un mode humoristique, ne manque pas d'annoncer le M. Ripois du roman. Hémon renverse le point de vue de l'anecdote dans sa nouvelle *Le Mépris des bêtes II*, conte animalier où un congre et un crabe observent de loin des humains sur une plage et sont consternés par leur maladresse. Dans *Monsieur Ripois et la Némésis,* la jeune Ella se suicide en se jetant sur le chemin d'un tramway, comme Golda Kaliski dans *L'Enquête*. Wynnie, la barmaid de *Colin-Maillard*, ressemble à Sal du *Dernier soir*, comme si on l'avait retrouvée plusieurs années plus tard, abîmée par une vie rude et un travail ingrat. Un autre avatar de Ripois apparaît dans *La Route*, sous les traits de Bert Roper, petit employé licencié de son entreprise pour une faute inconnue, qui se révèle « cynique et hardi », « sorti dans le vaste monde en se dandinant, ses dix livres en poche, rêvant de revanches féroces et de coups audacieux[1]».

Texte ultime de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* est sans conteste son roman le plus abouti. Il entretient avec les œuvres précédentes des liens de parenté mais présente aussi un certain nombre de ruptures. Loin de l'univers anglais, Hémon retrouve des sources françaises qu'il avait explorées dans *La Belle que voilà…* ou *La Vieille*. Il aborde dans son texte les problématiques qui lui tiennent à cœur : le déterminisme social, la notion de frontière, le manque d'amour, la difficulté de passer à l'âge adulte. Consciemment ou non, il y révèle son intériorité bien plus que dans sa correspondance.

Maria Chapdelaine rompt avec plusieurs caractéristiques des romans londoniens. Maria est le premier personnage principal féminin – seule la nouvelle *Lizzie Blakeston* avait également une héroïne. Là où les femmes étaient de simples objets de désir pour les personnages masculins, Maria devient actrice – même si ses possibilités d'action et de décision sont limitées. Pour la première fois, Hémon ancre son récit dans un espace donné dès le sous-titre, *Récit du Canada français*. Il n'avait pas présenté ses textes précédents comme des textes « londoniens », même si son projet de recueil de nouvelles portait dans son titre des marqueurs géographiques de la capitale britannique : *De Marble Arch à Whitechapel*. *Maria Chapdelaine* est le premier roman d'Hémon à se dérouler hors de la ville : l'environnement des défricheurs, plus qu'une campagne paisible, est même une sorte de désert hostile.

La seule autre évocation de la campagne[2] dans son œuvre se trouve dans la nouvelle *La Vieille*, qui résonne fortement avec les textes de Guy de Maupassant, qu'Hémon admirait. Là où le *Récit du Canada français* présente les paysans de manière positive, presque idéalisante, *La Vieille* fait tout l'inverse. Elle met en scène Grand-Grégoire et la tante Ferdinand qui, dans un anonyme coin de campagne, abritent dans leur maison un maigre musée d'une obscure bataille

1. Louis Hémon, *La Route*, OC, t. II, p. 210. Préoriginale : 31 mai 1910, *L'Auto*, p. 1.
2. Hormis quelques nouvelles sportives où la campagne est une toile de fond, comme *Le Cross anglais.*

napoléonienne. Aux rares visiteurs, Grand-Grégoire « ment avec sérénité, parce que son astuce de paysan lui dit que ces reliques de la grande bataille, et la bataille elle-même, sont de très vieilles choses dont les vivants ne peuvent rien savoir[1]». La pauvre collection de boulets de canon, d'armes rouillées et de fragments de bombes contient une pièce maîtresse : sa propre grand-mère. L'aïeule de cent-sept ans n'aspire qu'au repos éternel – l'épigraphe de la nouvelle reprend les vers de Vigny, « Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre » – mais elle est forcée de réciter des phrases apprises par cœur : « C'est bien vrai que j'étais là et je m'en rappelle comme il faut… Les canons et les fusils faisaient ben du bruit […]. C'est ben vrai que j'ai vu l'Empereur aussi. Il a passé derrière la maison[2]… » Alors, la ruse opère : « La pauvreté décevante du musée est oubliée ; les visiteurs s'en vont vers la porte, saisis, un peu émus ; des pièces blanches sortent des goussets[3]. » À leur départ, la narration plonge dans les pensées de la Vieille :

> Elle sent que la terre l'appelle, et que si elle pouvait se jeter en avant, coucher son corps usé sur le sol frais et rester là quelques instants, l'insoutenable lassitude de ses membres se muerait en repos. Mais plusieurs fois par heure quelqu'un vient la remonter sur sa chaise dure, lui secouer l'épaule, éloigner l'inconscience douce qui semble toujours sur le point de venir[4].

Mais, enfin, la mort vient et la Vieille rend l'âme sans un soupir. Grand-Grégoire, qui s'apprête à accueillir un nouveau groupe de touriste dont « l'apparence promet une moisson de pièces blanches[5]», le constate avec effroi : « Sans la centenaire, son musée n'est plus qu'une supercherie grossière et inefficace qui n'attirera personne[6]. » En hâte, il installe la tante Ferdinand à la place de l'aïeule et, le cadavre dans les bras, cherche une cachette dans la minuscule maison. Ce sera la grande armoire. Les visiteurs entrent et observent les objets de la collection ; la farce reprend malgré l'angoisse d'être découverts. Le narrateur conclut :

> [Si Grand Grégoire] avait pu deviner quel contentement infini la vieille avait trouvé dans la mort, et combien l'abandon du corps jeté là, sans respect, replié et tordu sur les couvertures et les pièces de cuir, la tête contre le bois de l'armoire, était doux à celle qui avait trop longtemps attendu[7]!

La cupidité, le mensonge, le manque de respect dû aux morts : Grand-Grégoire et la tante Ferdinand sont l'opposé des honnêtes paysans de *Maria Chapdelaine*. Le roman peut ainsi s'aborder comme le miroir inversé de l'œuvre antérieure.

1. Louis Hémon, *La Vieille*, OC, t. I, p. 62.
2. *Ibid.*, p. 64.
3. *Ibid.*, p. 65.
4. *Ibid.*, p. 66-67.
5. *Ibid.*, p. 67.
6. *Ibid.*, p. 68.
7. *Ibid.*, p. 70.

L'intrigue amoureuse de Maria et l'histoire de Mike O'Brady dans *Colin-Maillard* ont une structure commune. Nous l'avons résumée dans le tableau ci-dessous :

	Mike O'Brady	**Maria Chapdelaine**
L'appel de la nature	Hannah Hydleman	François Paradis
L'appel de l'ailleurs	Audrey Gordon-Ingram	Lorenzo Surprenant
L'appel de la communauté	Wynnie	Eutrope Gagnon

Hannah et François éveillent chez les personnages des sentiments simples et faciles à comprendre. Leur attirance pour eux est une évidence. Audrey et Lorenzo représentent un ailleurs géographique, car l'une vient de l'ouest de Londres et l'autre des États-Unis, mais aussi social : Audrey vient de l'aristocratie, et Lorenzo affiche la mine prospère et les vêtements élégants de ceux qui ne passent pas leur temps sur la terre. Enfin, bien que Mike n'ait pas à l'égard de la serveuse Wynnie les mêmes intentions qu'avec les deux autres personnages, c'est pour elle, sa semblable, qu'il se sacrifie à la fin du roman. De la même façon, le sens du devoir de Maria la pousse vers Eutrope.

Le même raisonnement peut être appliqué à *Monsieur Ripois et la Némésis*, dont l'anti-héros Amédée est, au premier abord, l'exact inverse de Maria. Il est aussi fourbe et déloyal qu'elle est sincère et fidèle. Il est aussi peu capable d'aimer qu'elle est « de ces femmes qui, lorsqu'elles se donnent, donnent tout sans compter : l'amour de leur corps et de leur cœur, la force de leurs bras dans la besogne de chaque jour, la dévotion complète d'un esprit sans détours[1] ». D'autres détails les rapprochent. Amédée est aussi le Français, solitaire en pays anglais, et son isolement n'est pas sans rappeler celui de la communauté des pionniers canadiens-français – même s'il est, pour Ripois, de son propre fait car il refuse même de se mêler aux autres Français expatriés.

Le thème de la rupture avec le groupe d'origine traverse toute l'œuvre d'Hémon. Mike O'Brady s'exile volontairement d'Irlande pour échapper à la police, Patrick Malone est tiré hors de son East End natal par lord Westmount, Amédée Ripois le Français vit à Londres depuis trois ans. Ces trois héros masculins réussissent à rompre avec leur groupe d'origine, mais ce n'est pas pour le mieux et l'issue en sera fatale. Ce déplacement géographique et social dans lequel Hémon place ses personnages met en relief leurs caractéristiques et celles de l'univers qui les entoure. C'est la technique du regard décalé, qui permet de mettre en valeur les aberrations du monde dans lequel les personnages évoluent. Mike O'Brady promène son « âme de barbare » dans les rues, chaque personne qu'il croise est un « ennemi héréditaire », un Saxon, un Juif, un étranger. Il ne cherche pas non plus à faire partie de la communauté irlandaise de l'East End. Patrick Malone a toujours été simple et adapté à son monde brutal, mais cette simplicité lui sera fatale parmi les subtilités et mensonges de l'aristocratie : il ne se rend pas compte qu'il est utilisé. Enfin, Amédée Ripois est « le

1. MC, p. 70.

Français », l'ennemi héréditaire des Anglais. Il saisit chaque occasion de se moquer de son pays d'accueil et de ses habitants. Mais son orgueil et sa bêtise le placent dans une solitude forcée, et il est pris à son propre piège. Lizzie tente d'échapper à son groupe d'origine, pour fuir la pauvreté et la violence. Elle est brutalement ramenée à la réalité et se rend compte de la petitesse de son rêve : gagner un concours de danse. La douleur de cette révélation la pousse au suicide, qui sera son acte de rébellion suprême.

Dans la nouvelle *L'Indigne*, publiée pour la première de façon posthume en 1979 dans le *Journal of Canadian Fiction* mais écrite en 1905, Hémon met en scène Richard Douglas, un Anglais bien né, qui avait réussi à couper les ponts avec son milieu : « Il avait, sans préliminaires et sans adieux, franchi l'enceinte qui séparait sa caste du vulgaire, et s'en était allé dans le vaste monde, où toutes les castes sont confondues[1]. » C'est, pour sa famille, un sujet de scandale :

> L'histoire exacte de ce qu'il fit, dans les dix années qui suivirent, n'a jamais été racontée. Il en transpira juste assez pour que, d'un accord tacite, on fit le silence autour de son nom. […] Il fut la tache à moitié secrète d'une famille par ailleurs irréprochable et normale ; celui sur lequel les gens respectables refusent de se prononcer, les hommes avec une moue évasive, les femmes avec des « Oh ! » de réprobation et des gestes étroits[2].

Le personnage de Richard Douglas est, à certains égards, un portrait de son auteur : « Il inspirait confiance, comme tous les hommes qui parlent peu, […] mais il sentait confusément que ses opinions, s'il arrivait à les formuler pour lui-même, seraient différentes de celles qu'il entendait énoncer. […] Il ne percevait de vérité que dans l'incertitude[3]. » Douglas hérite subitement d'une fortune considérable, revient à Londres puis se marie. Il semble rentrer dans le rang, jusqu'à ce que sa nature secrète, sa consommation d'alcool et la rare expression de ses avis tranchés lui aliènent amis et épouse.

Il trouve alors refuge dans l'East End. Comme Hémon, Douglas préfère la compagnie des « submergés » à celle de ses pairs :

> C'était là l'humanité telle qu'il l'aimait, la pauvre humanité incertaine et pécheresse, prompte à faillir, parfois repentante, toujours prête à recommencer. Les façades étaient humbles et les figures étaient humbles : de pauvres figures vivantes, ravagées par la souffrance ou la misère, ou seulement neutres, ternies, résignées, figures de ceux qui ont mal vécu et beaucoup peiné[4].

Il consomme aussi de l'opium en compagnie de Nou-ké, une Malaisienne fille du propriétaire de la fumerie. Sa présence lui est réconfortante et sa voix exprime « sans mots ce qu'ils savaient tous les

1. Louis Hémon, *L'Indigne*, OC, t. III, p. 419.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 424-425.
4. *Ibid.*., p. 428.

deux, à savoir qu'il n'y a rien au monde qui ait d'importance ni de durée[1]». Après qu'une ultime tentative de réconciliation avec son épouse a tourné à la dispute, Douglas s'enfuit :

> Deux heures plus tard elle était veuve ; car Richard Douglas ayant effacé de sa mémoire tout ce que le monde contenait pour lui de respectable et de légitime, était retourné vers la mansarde du quartier des Docks, où se trouvait sa vérité[2].

Hémon n'avait pas réussi à publier cette nouvelle en 1905 et l'avait condamnée d'une formule lapidaire ajoutée au tapuscrit : « Bon à rien ». Pourtant, elle s'inscrit très logiquement dans le reste de son œuvre. La conclusion résonne avec celle de *Lizzie Blakeston*, car le personnage glisse doucement dans le néant sans dramatisation de ce changement d'état. L'allusion à « sa vérité » renvoie à *La Foire aux vérités* et à la quête sans fin de Gudelsky le cordonnier, qui ne peut se résoudre que dans la mort.

Dans *Maria Chapdelaine,* Hémon aborde ce thème de la rupture avec le groupe d'origine, mais la conclusion en est différente. Maria est tentée de quitter sa communauté. Après la mort de François, elle a « un grand désir de s'en aller[3]» vivre aux États-Unis avec Lorenzo, mais elle finit par choisir de rester. Cette décision est ambivalente. D'un côté, elle est retenue au pays par la peur d'être seule dans un milieu étranger et par le long apprentissage de l'obéissance au dogme. Son environnement naturel déploie tous ses pouvoirs pour la retenir, à la fois ses beautés comme « l'apparition quasi miraculeuse de la terre au printemps » ou « l'éblouissement des midis ensoleillés[4]», mais aussi par des menaces, car « la lisière noire de la forêt s'allongeait comme le front d'une armée[5]». De l'autre, elle embrasse son destin de pionnière sans mentir sur son identité naissante de Québécoise. Hémon propose dans cette conclusion une résolution du conflit entre nature et culture, montrée comme impossible dans les romans précédents. Cette fois, la voix de la nature et la voix de la culture se sont alliées dans un même but, celui de pousser Maria à rester, pas seulement sur la terre, mais à rester elle-même. La ville, qui emprisonne les personnages précédents dans les méandres de ses rues et dans un labyrinthe de tentations variées, est remplacée par le village, la petite communauté, dans laquelle les humains peuvent vivre solidaires sans renier leur proximité avec la nature.

Cette notion de rupture avec le groupe d'origine est fondamentalement liée avec celle de l'héritage, absent ou trop lourd à porter. C'est l'élément perturbateur de *L'Indigne* : une rentrée d'argent inattendue fait revenir Richard Douglas à Londres, un milieu qui lui est devenu étranger. Il ne peut se montrer à la hauteur de cet héritage, selon ses proches, et cela précipite sa chute. Dans

1. *Ibid*., p. 431.
2. *Ibid*., p. 432-433.
3. MC, p. 144.
4. MC, p. 193-194.
5. MC, p. 197.

Père inconnu, le boxeur Joe Hitchins retrouve par hasard son fils, Joe Badger (la filiation s'inscrit dans leurs prénoms), qu'il a eu avec une certaine Maria. Il découvre que, malgré son abandon, son fils est devenu boxeur comme lui, comme s'il lui avait été impossible d'échapper à ce destin. Les héros des romans londoniens sont des déshérités : Mike O'Brady n'a pas de famille, Patrick Malone a vu mourir son père et a fui son foyer, Amédée Ripois est exilé et n'entretient aucun lien avec sa famille française. D'ailleurs, Ripois cherche à se donner un héritage par le mensonge – il fait croire à Mabel qui va bientôt toucher l'argent qui lui est dû – ou par la ruse – il cherche à épouser Aurora Barnes pour hériter de la fortune de son père.

Les récits de Hémon sont des récits d'apprentissage. Chaque héros ou héroïne, à un moment donné de son histoire, assiste à la naissance de son âme, constate l'œuvre de puissances extérieures, connaît un désir de changement. Dans *Maria Chapdelaine,* comme dans *Colin-Maillard* et *Monsieur Ripois,* Hémon poursuit un « double dévoilement : d'un être à lui-même et, dans le même temps, du personnage au lecteur[1]». Maria, Mike et Amédée découvrent leur intériorité sous les yeux du lecteur ; pour cette raison, l'écrivain opère avec discrétion et pudeur. Des voix mystérieuses sont les actrices de ces changements.

Ce peuvent être des voix extérieures, symboles de puissances qui s'exercent sur les personnages. Dans les oreilles de Patrick Malone, ce sont les voix « nationales » qui se répondent lors de son ultime combat. D'un côté, Britannia[2] « inhumainement belle, froide, hautaine », qui appartient à ces divinités qui régissent et manipulent le destin des hommes, une divinité de tragédie, qui l'emporte toujours, et sa froideur est de mauvais augure. Elle fait face à une allégorie de la France, « une jolie fille simple et franche, qui sourirait ». Elle s'exprime à travers la foule française d'une « grande voix unique[3]». Cette image n'est pas sans rappeler celle de Maria Chapdelaine, devenue allégorie du pays de Québec. L'affrontement des nations se joue sur le ring, et Serrurier, porté par la ferveur de son public, remporte le match. Patrick, délaissé par ses amis et symboliquement par tout son pays, connaît une fin tragique.

Dans *Lizzie Blakeston*, discrète mais essentielle au déroulement du récit, la première voix qui apparaît est celle de la musique : « Et Lizzie dansa. Elle dansa parce que chacune des mesures de la musique lui parlait avec une voix différente, lui chuchotait de tourner, de sauter d'un pied sur l'autre, de faire claquer ses talons sur le plancher, ou de s'avancer en tendant les bras[4]. » Après la

1. Bernard Duchâtelet, « Énigmatique Maria », *Actes du colloque Louis Hémon*, Brest, 1980, *op. cit.*, p. 75.
2. Allégorie nationale britannique, du nom de la province anglaise sous domination romaine. Elle est représentée sous les traits d'une femme armée d'un trident, d'un bouclier et d'un casque, parfois accompagnée d'un lion, souvent devant un paysage de bord de mer.
3. BM, p. 152.
4. Louis Hémon, *Lizzie Blakeston*, OC, t. I, p. 269.

désillusion du concours dans lequel Lizzie plaçait tous ses espoirs d'une vie nouvelle, cette voix positive est remplacée par une autre, tragique et intérieure :

> L'argent était déjà en partie dépensé ; il lui avait donné quelques heures de satisfaction, et voilà que c'était déjà fini, et l'autre voix au-dedans d'elle recommençait sa clameur lamentable, lui rappelait sans répit son désespoir, semblait la pousser vers quelque redoutable asile[1].

Le refuge que trouve Lizzie, c'est celui de la mort dans les eaux de la Tamise. Ce timide éveil de la conscience, interrompu si vite chez Lizzie, se manifestera pleinement dans *Colin-Maillard*, *Monsieur Ripois* et *Maria Chapdelaine*.

Dans *Colin-Maillard*, c'est d'abord la voix de l'âme de Mike, blessée par l'injustice, qui s'élève :

> Et la voix qu'il sentait en lui, se préparant à poser des questions timides, s'éleva dès qu'il comprit que ces questions resteraient sans réponse, en une clameur insupportable, réclamant, accusant, se lamentant d'une injustice criante.
>
> […] Et ce n'était même pas un vrai silence : il était plein de murmures pervers, de chuchotements sardoniques et tentateurs, même de voix persistantes qui criaient et geignaient lamentablement. Dès qu'il pensa à elle ces voix s'élevèrent : il y en avait d'anciennes et de neuves ; certaines qui semblaient naître à l'instant même pour déplorer les griefs récents ; d'autres qui sortaient d'un long sommeil pour se plaindre de vieilles plaies encore cuisantes[2].

Ces voix plaintives résonnent en Mike, mais il ne trouve pas de mots pour dire son désarroi. Elles sont « murmures » et « chuchotements », ou bien des cris. Face à Boutler, de l'Institut Chrétien, qui dit : « J'ai entendu la voix de mon Sauveur et je ne désire plus entendre d'autre voix[3]», Mike est désemparé, lui qui aimerait tant connaître cette plénitude. La seule manière qu'il a de se rapprocher de ce sentiment, c'est l'ivresse :

> Lorsqu'il a bu pendant quelque temps l'ivresse vient : l'ivresse commune et grossière. Pourtant si son trouble le tenaille encore et qu'il continue à boire implacablement, sans bouger et sans rien dire, l'ivresse s'en va, et il vient un moment où il se trouve en marge du monde, dans la paume des Dieux, dont il entend la voix[4].

Mais la voix n'est pas celle, rassurante, qu'il attendait. À sa place vient la désillusion :

> Une main toute puissante balaya de son cœur sa vie et ses pensées de bien des mois, et il les vit soudain devant lui comme s'il lisait dans un livre. Le livre parlait de grands désirs qui n'avaient pas trouvé leurs buts, de foi qui s'était allumée et éteinte comme une flamme […]. Et, touchant ces désirs et cette foi, et tous les efforts gâchés, et les malentendus sans nombre, le livre disait encore bien d'autres choses, que Mike ne savait pas lire[5].

La métaphore du titre du roman s'explicite : Mike ne voit pas et ne comprend pas les signes qui lui sont envoyés.

---

1. *Ibid.*, p. 290.
2. CM, p. 149, 150.
3. CM, p. 164.
4. CM, p. 168, 169.
5. CM, p. 169.

Aux oreilles d'Amédée Ripois parviennent d'abord de multiples voix de femmes : « C'étaient plusieurs voix, une multitude de voix différentes, l'une après l'autre, qui s'élevaient en lamentations incompréhensibles et imploraient quelque chose que l'on ne pouvait leur donner[1]. » C'est autour de ce passage que la conscience d'Amédée Ripois commence à s'éveiller, à l'appel de ces voix qu'il plaint sans pouvoir encore comprendre pourquoi. Ensuite s'élève la voix mauvaise conseillère, qui le pousse à quitter Ella enceinte :

> Du fond de son pauvre cerveau abusé, une voix s'était fait entendre : elle avait énoncé les maximes de la sagesse imbécile des coureurs de filles, les préceptes sentencieux et stupides de ceux qui ne croient pas être dupes. « Vilaine histoire ! avait dit la voix. Ne sois pas jobard. Laisse la fillette se débrouiller comme elle pourra ; c'est sa faute[2] ! »

Cette même voix tente ensuite de l'empêcher de retourner voir Ella : « Tu vas retourner à ta maîtresse, souffle la voix. Bon ! Rends-toi compte ! Rappelle-toi comment elle sera… enceinte, enlaidie… Et songe aux ennuis : l'oncle et la tante, qu'auront-ils à te dire[3]? » Ces voix, selon Chantal Bouchard, sont, comme dans *Maria Chapdelaine*, « une représentation symbolique de l'intériorisation des lois et des valeurs sociales, si injustes ou révoltantes soient-elles[4]». Après la mort de la jeune femme, la voix de la toute nouvelle âme de Ripois, éveillée par la douleur, se fait entendre :

> « Le nouveau bureau, ces leçons, ton gagne-pain… cela s'annonce mal. »
> Il se dit :
> « Je n'y peux rien. Il n'y a qu'à attendre. »
> « Et Ella qui est morte ! Que vas-tu faire ? »
> « Je n'y peux rien. »
> « Mais tu l'aimais ; tu l'aimais ! Et elle est morte ! »
> « Je n'y peux rien ; c'est fini[5]. »

Enfin, c'est la voix d'Ella qui parle à Amédée. Plus qu'une voix, c'est une vision car elle apparaît près de lui :

> Elle marche à côté de lui, dans les rues, en le tenant par la main, et toutes les fois qu'une femme vivante passe, elle lui dit :
> – Celle-là ne compte pas pour toi, ô mon amant.
> Et elle dit encore :
> – Il n'y a que moi qui compte pour toi ; moi dont le cœur ne bat plus, et dont le corps se décompose dans la terre, et dont le visage serait un spectacle d'horreur si on le voyait. Moi que tu n'aimeras plus jamais… tu n'aimeras plus jamais que moi[6].

Le chiasme final est un retour sur le thème de l'enfermement, et emprisonne Ripois dans un piège qu'il a lui-même échafaudé. Cette apparition hallucinatoire vient rompre l'intrigue. Les derniers

1. MR, p. 168.
2. MR, p. 261.
3. MR, p. 264.
4. BM, postface, p. 178.
5. MR, p. 284
6. MR, p. 293.

chapitres du roman sont presque entièrement rédigés au présent : est-ce l'expression d'une renaissance ?

Le passage des voix de *Maria Chapdelaine* a certainement été le plus commenté de tout le roman, surtout dans la période de construction du mythe dans l'Entre-deux-guerres. Pourtant, ces voix ne sont pas les seules à intervenir dans le roman. Nous avons mentionné les voix de la nature (« cette autre grande voix qui annonçait que la rivière Péribonka s'était libérée[1]»). Une autre, intérieure, est celle de la résignation : « Il lui semble que quelqu'un lui a chuchoté longtemps que le monde et la vie étaient des choses grises. […] C'est comme cela qu'on vit, a dit la voix. Ce n'est pas bien terrible et en tout cas il faut s'y soumettre[2]. » D'autres encore, mystérieuses et presque fantastiques, s'élèvent de la forêt : « La lisière lointaine du bois se rapprocha soudain, sombre façade derrière laquelle cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix[3]. » Il y a aussi la voix d'une forme d'universelle conscience, qui apparaît lorsqu'Hémon évoque la figure intemporelle d'une « fille aux hanches larges et à la poitrine profonde », qui depuis la nuit des temps écoute les offres de ses divers prétendants, « et toutes les fois que la nature n'avait pas encore parlé impérieusement en elle, sans doute elle les écoutait en silence, prêtant l'oreille moins à leurs discours qu'à une voix intérieure et préparant le geste d'éloignement qui la défendrait contre toute requête trop ardente, en attendant[4]».

Les voix finales sont annoncées et accompagnées par les éléments naturels et elles paraissent normales aux oreilles de Maria. Ces voix sont au nombre de trois : celle de la nature, celle de la langue et celle du pays de Québec entier, « à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre[5]». À ce moment-là, Maria hésite entre Lorenzo et Eutrope. Au récit des vertus héroïques dont sa mère a fait preuve pendant toute sa vie de pionnière, elle songe être capable de se montrer digne de cet héritage. L'éveil du printemps autour de sa maison attendrit son cœur et l'attache encore plus à ce coin de pays qui est le sien. Elle songe aussi à ses frères et sœurs encore jeunes : il faut bien une femme pour tenir la maison. Ces trois éléments auraient pu suffire à la faire rester. Pourquoi, alors, faire intervenir ces voix ?

Ce passage reprend en fait la ligne de force du roman, qui est aussi celle des premiers textes : la tension entre l'individu et la communauté. Dans ses trois premiers romans, Hémon présente la résolution de ce conflit comme impossible, car elle se solde par la mort ou l'échec du personnage principal. Dans *Colin-Maillard*, les malheurs de Mike viennent principalement du fait

1. MC, p. 32.
2. MC, p. 81.
3. MC, p. 116.
4. MC, p. 151.
5. MC, p. 197.

que sa nature primitive est brimée par les carcans de la société. Dans un monde plus simple, son amour pour Hannah aurait pu se réaliser :

> Si cette femme et lui s'étaient rencontrés en d'autres temps, bien avant la naissance des villes, avant qu'on n'eût obscurci la joie des forces humaines en leur donnant des vêtements futiles de lois, de religions et de pudeurs, il l'aurait prise dans ses bras sans rien dire, et sans rien dire elle aurait refermé ses bras sur lui, parce qu'ils étaient tous deux jeunes et affamés de vie, et que rien ne les séparait[1].

Mais quand Mike laisse parler cette nature, cela lui est fatal. L'irruption de Patrick Malone dans un milieu plus civilisé – en apparence – que la jungle de l'East End sera sa perte. Son extrême candeur démontre efficacement le mécanisme de l'oppression qui s'exerce sur lui. Il est la proie facile dans un monde de rapaces. Amédée, lui, se comporte comme un prédateur dans le monde civilisé et pense avoir trouvé la clé de la résolution du conflit. Seulement, il n'est pas assez intelligent ou courageux pour reconnaître la clé véritable lorsqu'elle se présente : c'était Ella, symbole d'une jeunesse forte et saine qui sait ce qu'elle désire et n'a pas peur de le prendre. Avec elle, les conventions sociales importaient peu, mais Amédée n'a pas réussi à le voir.

Ces voix que les personnages entendent, Hémon les présente comme universelles :

> Elles n'avaient rien de miraculeux, ces voix : chacun de nous en entend de semblables lorsqu'il s'isole et se recueille assez pour laisser loin derrière lui le tumulte mesquin de la vie journalière. Seulement elles parlent plus haut et plus clair aux cœurs simples, au milieu des grands bois du Nord et des campagnes désolées[2].

Le « chacun de nous » interpelle le lecteur et le force à évaluer quelles voix s'élèvent en lui lors des moments de silence. Hémon refuse le mysticisme d'un Barrès en faisant de ces voix les porte-paroles de la conscience humaine, dans toute sa polyphonie et son hétérogénéité. Ces voix sont simplement, pour Maria, le moyen d'exprimer son consentement. Elles sont l'expression de la conception dramatique que Louis Hémon s'est forgée de cette conscience humaine, qui s'éveille en désordre, déborde le personnage et le laisse étonné, confus, parfois émerveillé de se découvrir une nouvelle complexité. Seule Maria, qui peut compter sur la communauté autour d'elle, réussit le passage de cette étape sans être irrémédiablement blessée.

Cette naissance de l'âme peut être aussi douloureuse qu'un véritable accouchement. Pour Amédée, elle intervient trop tard (« Trop tard ! Les mots les plus tristes de la langue humaine[3]! »). Mike, solitaire et sans soutien, ne supporte pas sa nouvelle lucidité et réagit par la violence. C'est pourquoi les récits d'Hémon partagent une dimension tragique. Comme l'exprime Barthes, « [le

1. CM, p. 69.
2. MC, p. 193.
3. MR, p. 301.

héros tragique] est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir[1]». Comme par bienséance, ces nombreuses disparitions ne sont pas montrées. Les mots remplacent la mort : Lizzie s'en va « doucement vers la mer[2]». Mike s'exclame « On va rire[3]! ». L'oncle d'Ella dit à Ripois « Ah ! vous ne savez pas ! […] Vous ne la salirez plus[4]! ». François « s'est écarté ». Quand les personnages ne meurent pas, ils sont confrontés à la mort – Ripois perd Ella et son enfant à naître, Maria perd François et sa mère. Est-ce leur offrir une possibilité de renaissance ou une condamnation encore plus cruelle ?

Hémon s'aide de signes prémonitoires pour faire ressentir au lecteur la fatalité des événements qui se préparent. Dès sa première visite au pub des Trois Dauphins, Mike O'Brady exprime son aversion pour le patron, qui maltraite visiblement sa serveuse Wynnie. Mais cette haine lui vient également d'un instinct plus profondément ancré : « Il sentait en lui toute la haine féroce de sa race contre ceux qui possèdent les maisons et les terres, contre les maîtres que protègent les lois, et il se dit qu'il y avait ici encore un tort qu'il ne pourrait jamais redresser, mais qu'il pouvait toujours s'en souvenir et le faire payer avec usure ; n'importe quand, à n'importe qui, pourvu qu'il le fît payer[5]! » Le patron du pub payera en effet pour ses crimes et ceux de tous les autres. Lors de la dernière scène du roman, Mike le voit revenir de l'arrière-boutique avec Wynnie qu'il a violée. Sa haine se déchaîne contre lui. Mike perçoit lui-même, le matin de son dernier jour, que ce n'est pas une journée comme les autres : « Il avait l'impression très nette, et complètement inexplicable, que ce jour-là n'aurait pas de lendemain, du moins pas de lendemain qui comptât. Il sentait qu'il était arrivé au fond d'un cul-de-sac, et que la vie ne revient guère sur ses pas[6]… »

Amédée Ripois, juste avant de rencontrer Ella, aspire à quelque chose de nouveau. Ses aventures pitoyables ne lui suffisent plus : « Il se sentait troublé, mordu d'un désir vague ; mais toujours son désir lui parlait d'amours plus distinguées que celles-là, et plus rares[7]. » Lorsqu'il échange avec Ella pour la première fois, il ne lui ment pas sur son identité, considérant « confusément » que cela eût été « déplacé et inutile[8]». Ella elle-même a la prémonition de son destin, mais n'en perçoit pas le tragique : « Ma vie est partie tout à coup et galope, galope, comme si elle ne devait pas aller loin[9]. » Ripois est repris par ses anciens travers quand Ella tombe enceinte, et il s'enfuit. Il ne regrette pas de l'avoir quittée, malgré « sa conviction instinctive qu'Ella avait

1. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. Points, 1979, p. 14.
2. Louis Hémon, *Lizzie Blakeston*, OC, t. II, p. 163.
3. CM, p. 178.
4. MR, p. 271.
5. CM, p. 22.
6. CM, p. 167.
7. MR, p. 184.
8. MR, p. 188.
9. MR, p. 225.

ouvert, dans sa vie à lui, un chapitre à part, peut-être unique[1]» et « cette impression qu'une menace lourde pesait sur lui, dont le sens ne serait révélé que plus tard[2]». Après l'échec de son plan pour épouser Aurora Barnes, il sent qu'« une autre calamité l'attendait[3]», il a le sentiment « d'une perte incommensurable[4]», mais il ne parvient pas à en déterminer l'origine. Ces signes finiront par le ramener vers Ella, mais trop tard. Au mur de la dernière chambre qu'il aura à Londres se trouve une gravure d'une statue de Minerve, symbole de la sagesse et de la virginité : ironie de l'auteur ou signe optimiste pour le futur Ripois repentant ?

Dans *Maria Chapdelaine*, des signes prémonitoires de la mort de François sont disséminés dès son départ pour les chantiers à la fin de l'été :

> Partout l'automne est mélancolique, chargé du regret de ce qui s'en va et de la menace de ce qui s'en vient ; mais sur le sol canadien, il est plus mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs, et pareil à la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie[5].

Le changement de saison, de l'été à l'automne puis de l'automne à l'hiver, marque ainsi l'avancée du destin tragique de François, comme une étape inéluctable où la marche arrière est impossible :

> Mais voici que du nord vint bientôt un grand vent froid qui ressemblait à une condamnation définitive, à la fin cruelle d'un sursis, et présentement les pauvres feuilles jaunes, brunes et rouges, secouées trop durement, jonchèrent le sol ; la neige les recouvrit et le sol blanchi ne connut plus comme parure que le vert immuable des arbres sombres, qui triomphèrent, pareils à des femmes emplies d'une sagesse amère, qui auraient échangé pour une vie éternelle leur droit à la beauté[6].

La nature joue en avance la scène de la mort de François, visage rougi par le soleil et vêtements bruns, secoué par la tempête et recouvert par la neige. Plus tard, c'est le « froid meurtrier » qui est mentionné à plusieurs reprises : à la première lecture, l'expression semble convenue, mais la mort de François lui donnera tout son sens. Au plus fort de l'hiver, les présages délivrés par le bois se font de plus en plus sinistres : « Les troncs des bouleaux qui se détachaient sur la lisière du bois sombre semblaient les squelettes de créatures vivantes que le froid de la terre aurait pénétrées et frappées de mort[7]. »

Pourtant, chez Hémon, la véritable tragédie n'est pas la mort :

> Il y a enfin et surtout toutes ces « morts » relationnelles qui habitent les récits de Hémon, tout particulièrement les ruptures amoureuses, les couples qui s'unissent et se défont, et tous ceux qui n'accèdent jamais au lien affectif qu'ils désirent[8].

1. MR, p. 221.
2. MR, p. 228.
3. MR, p. 253.
4. MR, p. 254.
5. MC, p. 84-85.
6. MC, p. 89.
7. MC, p. 98.
8. BP, p. 64, 65.

C'est l'absence d'amour qui constitue le cœur de chaque roman et qui est la source des malheurs de chaque personnage dès les premières nouvelles. Mrs Winthorp-Smith refuse par ignorance et bêtise la seule chance d'amour qu'elle aura peut-être jamais ; Lizzie Blakeston n'a pas même pas droit à l'amour parental ; les personnages du *Dernier Soir* n'auront pas eu le temps d'explorer les forts sentiments qui les lient sans qu'ils sachent toujours les exprimer ; on nie à Taoufa de *« Celui qui voit les dieux »* le droit d'aimer celui qu'elle souhaite, sous prétexte d'un mariage consacré avec un époux violent.

Mike O'Brady a beau être un jeune homme bravache, il n'en reste pas moins à la recherche de l'âme sœur : « Il se sentait singulièrement seul au milieu de toute cette foule, comprenant qu'il ne trouverait personne là – ni peut-être ailleurs – qui pensât exactement comme lui ni souhaitât les mêmes choses[1]. » Il ne la trouve pas chez Hydleman, celui qui l'initie au socialisme, car sa fille, la belle Hannah, se fiance. Il était de toute façon persuadé qu'elle ne l'aurait jamais regardé comme un prétendant, tant ils sont issus de deux cultures différentes. Quand il rencontre Audrey Gordon-Ingram, son désir est moins sensuel que spirituel, mais tout aussi puissant. À demi-mots, il ose penser à l'impensable : « Une femme comme elle !… et un homme comme moi[2]! » Un seul regard d'elle, lors d'une cérémonie, le convainc de se convertir au protestantisme. Son absence le plonge dans une forme de dépression : « Semaine après semaine, ce malaise vint, s'en alla, revint, jamais très aigu, tout juste la visite d'un génie malveillant qui passe, frappe à la porte, l'entr'ouvre et, de peur qu'on n'oublie, rappelle en un chuchotement le désastre navrant[3]. » Quand Wynnie la serveuse sous-entend qu'il y avait quelque chose en eux, il s'en défend. Mais il y a dans son cœur un message qu'il n'arrive pas ou qu'il a peur de décoder :

> Et cette jeune fille qui était partie ! Entre son départ et la faillite des aspirations de Mike il n'y avait clairement aucun rapport ; et pourtant en quelque sorte, tel qu'il essayait de l'expliquer, ce départ, et la futilité des consolations divines et son abandon de tout espoir, semblaient mystérieusement entremêlés[4].

La défaite fatale à Patrick Malone n'est pas tant celle qu'il essuie face au boxeur français que celle de n'avoir pas réussi à se faire aimer par lady Hailsham, de n'être pas devenu l'ami des aristocrates dont il s'était cru si proche. Même son pays ne lui donne pas l'amour nécessaire pour la victoire : « Les boxeurs [français] ne sont pas si mauvais que cela ! [...] la foule a l'air plus près des combattants que chez nous[5]. » C'est l'amour qui soutient Jean Serrurier dans son combat : Patrick n'aura, en renfort, l'affection de personne. Son nom, à ce moment, résonne différemment : on y entend nettement *alone*, seul.

1. CM, p. 47.
2. CM, p. 106.
3. CM, p. 151.
4. CM, p. 172-173.
5. BM, p. 152.

L'âme d'Amédée aspire à ce qu'elle n'a pas su provoquer ou reconnaître chez ses amantes précédentes. À son arrivée à Dollis Hill, il semble prêt à accueillir cet amour :

> [Il] demeura quelques secondes ainsi, les bras ouverts, le cœur gonflé d'un désir vague, comme s'il attendait que quelque chose vînt sur sa poitrine et entrât en lui.
> Quelque chose… Quelque chose de pur et de frais comme une boisson qui le contenterait jusqu'aux moelles.
> Quand il referma les bras, son désir se précisa : ce qu'il voulait, c'était une femme tout contre lui. […] Entre eux, il y aurait une entente mystérieuse qui compterait plus que l'amour charnel et qui se satisferait en caresses innocentes, en pressions de mains, en contacts fugitifs, en regards[1]…

Quand Ella se présente enfin, elle répond à son désir de la manière la plus absolue, puisqu'elle le partage : « Je vais vous dire ce que je sentais : c'était comme quand on a envie de quelque chose dont on ne sait pas le nom[2]. » Alors Ripois se répète « Cette fois, c'est le grand amour ! », mais il y met une forme de distance ironique. Il reprend ses affreuses habitudes en songeant à propos d'Ella, qui se donne volontiers, qu'elle « ne fera pas d'histoires[3]».

Dans *Maria Chapdelaine*, le puissant ciment de l'amour familial et la solidarité entre les pionniers sauvent les personnages d'un monde sans aucune affection. Outre les tragédies de la mort de François puis de Laura et du mariage sans amour auquel se résout Maria, il est une autre instance dont les habitants peinent tous les jours à obtenir un signe d'encouragement : leur terre elle-même. Le récit d'Hémon ne raconte pas seulement l'histoire d'amour de Maria, mais aussi celle « d'un peuple amoureux d'une terre[4]», d'une contrée, d'un coin de pays sauvage mais irrémédiablement ancré en eux. Cette dévotion est parfois récompensée et la terre « s'offre nue aux baisers du soleil avec un abandon d'épouse », mais le plus souvent la nature la reçoit avec indifférence ou hostilité : « les souches sont dures », « les racines n'ont pas pourri dans la terre[5]».

Cette tragédie de la mort de l'amour révèle un fort parallèle entre le texte de jeunesse qu'est *La Belle que voilà* et l'ultime roman *Maria Chapdelaine.* Dans la nouvelle, deux amis se retrouvent après des années et, passablement gênés, évoquent leur jeunesse. Leur malaise vient du fait que l'un d'eux, Thibault, a nettement mieux « réussi » que l'autre, qui semble pauvre et marqué du sceau indélébile de la tristesse. C'est Raquet, et son désespoir s'explique : il aima dans l'enfance une jeune fille nommée Liette, ne put l'épouser, et apprit finalement sa mort. Le couple formé par Raquet et Liette renvoie en miroir à Maria et François : un amour sans résolution, rendu impossible par la mort, et qui laisse celui qui reste dans une réalité bien morne. Maria et François se sont eux aussi connus plus jeunes, dans le « vert paradis des amours enfantines ». En le retrouvant, Maria a

1. MR, p. 176.
2. MR, p. 188.
3. MR, p. 196.
4. Bernard Clavel, post-face de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, BQ, coll. Bibliothèque québécoise, 1990, p. 201.
5. Pour les trois citations, MC, p. 49.

l'image fugitive et merveilleuse d'un pont et d'une cascade. Pour Raquet et Thibault, c'est « le souvenir d'un grand jardin, d'une pelouse ceinturée d'arbres, baignée de soleil, où jouaient des enfants[1]» que le nom de Liette réveille immanquablement. Thibault s'en étonne :

> Le cœur humain est tout de même une drôle de machine ! Me voilà, moi, marié, père de famille, et le reste ! Eh bien ! Quand je pense à cette petite-là et au temps où nous étions jeunes ensemble, ça ramène d'un coup toutes les choses bêtes auxquelles on songe à seize ans : les grands sentiments, les grands mots, ces histoires comme on en voit dans les livres. […] Et toi ! dit-il, qui devais la voir plus que moi, je parierais bien que tu as été un peu amoureux d'elle dans le temps[2]?

Cette question déclenche une réponse de Raquet, qui devient un monologue s'étendant jusqu'à la fin de la nouvelle : « Je ne suis ni marié, ni père de famille, et toutes ces choses qui vous hantent à seize ans, et que les hommes de bon sens oublient ensuite, je ne les ai jamais oubliées[3]. » Incapable d'avancer et d'aimer à nouveau, Raquet vit dans ses souvenirs :

> Je rentre chez moi le soir ; je m'assieds à ma table, la tête entre les mains ; je répète son nom cinq ou six fois, et elle vient… Quelquefois, c'est la jeune fille que je vois, sa figure, ses yeux, cette façon qu'elle avait de dire : « Bonjour » d'une voix très basse, lentement, avec un sourire, en tendant la main… D'autres fois c'est la petite fille, celle qui jouait avec nous dans ce jardin ; celle qui faisait que l'on pressentait la vie une chose ensoleillée, magnifique[4].

Comme Raquet, Maria fait surgir François rien qu'en évoquant son nom :

> D'abord elle se répétait deux ou trois fois son nom entier, cérémonieusement, tel que les autres le prononçaient : François Paradis, de Saint-Michel-de-Mistassini… François Paradis… et tout à coup, intimement : François.
>
> C'est fait. Le voilà devant elle, avec sa haute taille et sa force, sa figure cuite par le soleil et la réverbération de la neige, et ses yeux hardis[5].

La différence notable est que Maria vit dans le souvenir de François tant qu'il est encore vivant. Elle est encore pleine d'espoir :

> Il lui semble que quelqu'un lui a chuchoté longtemps que le monde et la vie étaient des choses grises. La routine du travail journalier, coupée de plaisirs incomplets et passagers ; les années s'écoulent, monotones, […] une longue suite d'années presque toutes semblables aux précédentes, dans une autre maison : c'est comme cela qu'on vit, a dit la voix. Ce n'est pas bien terrible et en tout cas il faut s'y soumettre ; mais c'est uni, terne et froid comme un champ à l'automne.
>
> Ce n'était pas vrai, tout cela. Maria secoue la tête dans l'ombre avec un sourire inconscient d'extase, et songe que ce n'était pas vrai[6].

Raquet, à l'inverse, sait que Liette est morte et que son amour, toujours discret et lointain, est maintenant impossible :

1. Louis Hémon, *La Belle que voilà…*, OC, t. I, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 13-14.
3. *Ibid.*, p. 14.
4. *Ibid.*, p. 17.
5. MC, p. 78-79.
6. MC, p. 80-81.

> Voilà que j'ai compris un jour que les choses que j'attendais autrefois ne viendraient jamais ; que tout ce que je pouvais espérer, c'était une suite d'autres années toutes pareilles, tristes et dures ; une longue bataille terne, sans gloire, sans joie, sans rien de noble ni de doux, tout juste du pain, et que j'avais laissé dans la bagarre tout ce qu'il y avait de jeune en moi, presque tout ce qu'il y avait de vivant[1].

Les souvenirs de Liette sont seuls à le soutenir : « Et je me suis dit que j'avais aimé au moins une fois, et longtemps, et que tant que je pourrais me rappeler cela, il me resterait quelque chose[2]. » Il les garde comme des objets sacrés, « comme des statues de saints, peintes de couleurs tendres, vers lesquelles on se retourne plus tard, après avoir longé sans rien trouver tout le reste du grand mur triste[3]». Maria, bien que le regret lui ait été défendu par le prêtre, se rappelle son amour comme « une grande joie [qui] venait vers elle en dansant » :

> C'était pareil à une grande flamme-lumière aperçue dans un pays triste, à la brunante, une promesse éclatante vers laquelle on marche, oubliant les larmes qui avaient été sur le point de venir et disant d'un air de défi : « Je savais bien… Je savais bien qu'il y avait quelque part dans le monde quelque chose comme cela. » Fini ? Oui, c'était fini. Maintenant il fallait faire semblant de n'avoir rien vu, et chercher laborieusement son chemin, en hésitant, dans le triste pays sans mirage[4].

Ce dernier rappel de François provoque chez Maria la décision de partir avec Lorenzo, immédiatement contrariée au chapitre suivant par la mort de Laura Chapdelaine. Le nom de François n'apparaît plus dans le roman, comme si sa mémoire se dissolvait. Raquet vivra toujours dans son souvenir ; la nouvelle s'achève devant la Belle que voilà, qui chante des comptines : « Elle sort du passé magique, avec ma jeunesse dans ses petites mains[5]. »

Le roman avec lequel *Maria Chapdelaine* entretient les plus forts liens de parenté est son antithèse, *Monsieur Ripois et la Némésis*. Ce sont des liens de structure et d'intrigue qui rapprochent ces deux héros que tout semble opposer. Les deux romans commencent presque de la même façon :

> M. Ripois franchit le seuil du restaurant du *Littoral*, les mains à fond dans ses poches, un cigare entre les dents, et s'arrêta quelques instants sur le trottoir[6].
>
> *
>
> La porte de l'église de Péribonka s'ouvrit et les hommes commencèrent à sortir. […] Les hommes et les jeunes gens franchirent la porte de l'église, s'assemblèrent en groupes sur le large perron […][7].

Ce franchissement permet au lecteur d'entrer dans l'histoire, et a quelque chose de l'ouverture du rideau théâtral. Pour les deux personnages, l'éveil du printemps symbolise le début de quelque chose d'inédit. Ripois arrive à Dollis Hill et va bientôt rencontrer Ella : « Or le printemps qui

1. Louis Hémon, *La Belle que voilà…*, *op. cit.*, p. 15.
2. *Ibid.*, p. 16.
3. *Ibid.*, p. 15.
4. MC, p. 153-154.
5. Louis Hémon, *La Belle que voilà…*, *op. cit.*, p. 18.
6. MR, p. 7.
7. MC, p. 1.

s'ouvrait lui parut être le plus doux qu'il eût jamais connu[1]. » Maria, qui vient de revoir François, songe à ce qu'elle sent naître : « Depuis le commencement du monde il n'y avait jamais eu de printemps comme ce printemps-là[2]. » Symboliquement d'ailleurs, pour Ripois, cet éveil a lieu « à la lisière de Londres[3]», et celui de Maria, à celle de la forêt. Ils sont tous les deux confrontés à la perte de cet amour qui avait bouleversé leur vie. Mais tous les deux, pour des raisons semblables, n'ont pas le temps de s'y attarder :

> Les oisifs et les riches peuvent savourer leurs chagrins longuement, à loisir, les faire revenir au premier plan quand il leur plaît, pour en déguster l'amertume exquise. Pour le commun des hommes le chagrin n'est qu'un luxe, quoi qu'on en dise ; un luxe qui prend son tour après des problèmes plus urgents – les besoins d'un corps, la lutte pour le toit et pour le pain […].
>
> M. Ripois n'était pas de ceux qui tournent et retournent complaisamment chacune de leurs douleurs et de leurs pertes pour s'en faire une sorte de funèbre orgueil ; il ne souhaitait qu'une chose, et cela en toute simplicité : être heureux[4].
>
> *
>
> Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour, ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont trop près de la nature, et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent. C'est pour cela peut-être qu'ils évitent le plus souvent les grands mots pathétiques, qu'ils disent volontiers « amitié » pour « amour, « ennui » pour « douleur », afin de conserver aux peines et aux joies du cœur leur taille relative dans l'existence à côté de ces autres soucis d'une plus sincère importance qui concernent le travail journalier, la moisson, l'aisance future.
>
> Maria n'avait pas songé un moment que sa vie fût finie, ou que le monde dût être pour elle un douloureux désert, parce que François Paradis ne pourrait pas revenir au printemps, ni plus tard. Seulement elle était malheureuse, et tant que ce chagrin durait elle ne pouvait pas aller plus avant[5].

Dans les deux passages, la mort de l'être aimé n'est pas mentionnée explicitement – elle est euphémisée dans le second, « François Paradis ne pourrait pas revenir au printemps ». Les personnages répondent tous deux à cette douleur par un réflexe de fuite, qui est exprimé par la même phrase : « Maintenant il ne lui reste plus qu'un grand désir de s'en aller[6]» et « Mais surtout elle avait un grand désir de s'en aller[7]». On sait la conclusion de *Maria Chapdelaine,* mais *Monsieur Ripois et la Némésis* est un roman inachevé : Amédée allait-il rester ou partir ?

*

1. MR, p. 173.
2. MC, p. 29.
3. MR, p. 174.
4. MR, p. 275.
5. MC, p. 121-122.
6. MR, p. 314.
7. MC, p. 144.

Maria Chapdelaine pouvait prétendre, selon Grasset, à un public lettré, connaisseur des classiques, et au grand public amateur de romances. Cette œuvre aux multiples facettes et aux nombreuses possibilités d'interprétation est devenu un classique car elle « provoque sans cesse un nuage de discours critiques, dont elle se débarrasse continuellement[1]». Hémon y parvient au sommet de son art de la suggestion, en laissant le soin au lecteur de décoder le monde mystérieux dans lequel évoluent les personnages : voix, signes, puissances obscures… Les raisons linguistiques qui ont permis à certains de s'approprier *Maria Chapdelaine* sont aussi celles qui conservent au *Récit du Canada français* tout son intérêt actuel, toute sa fécondité.

Mike, Patrick, Amédée et Maria sont les héros de leur « épopée dans un monde sans dieux[2]», aux prises avec eux-mêmes et avec ce qui les entoure. La religion est obsolète, les religieux ne sont pas des guides, mais des obstacles. L'amour est le seul chemin vers le bonheur, mais il est souvent refusé, inaccessible ou gâché. Peut-on affirmer que l'histoire de Maria est celle qui se termine le mieux ? Elle a perdu, à peine sortie de l'adolescence, son amour de jeunesse et sa mère : les deux attaches profondes avec son enfance sont coupées et elle est lancée dans le monde des adultes. Amédée survit, lui aussi, mais son destin n'est pas fixé : où Hémon avait-il prévu d'emmener son pauvre Bel-Ami ? Patrick meurt, mais paradoxalement cette mort le sauve de la désillusion totale. Mike se prépare à mourir, soit aux mains des policiers, soit sur la potence, et pousse un cri joyeux : « On va rire[3]! » Chez Hémon, les personnages jeunes et forts affrontent la mort avec plus d'aplomb que ceux, plus faibles, qui affrontent la vie : cette forme de pessimisme laisse à penser que, si Hémon n'avait pas péri à Chapleau, c'est sans doute dans les tranchées de la Marne qu'il aurait achevé une existence à la recherche de l'absolu.

1. Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques, op. cit.*, p. 11.
2. Georg Lukacs, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1920 ; Le Livre de poche, 1989, p. 84.
3. CM, p. 178.

CONCLUSION

De la bonne distance

« C'est par le détour que l'on en vient à dire les choses les plus profondes de soi. »

(Mohamed Mbougar Sarr, *La Croix l'Hebdo*, 26-27 février 2022)

Nous ne saurons pas tout de Louis Hémon. Si l'écrivain et son roman le plus célèbre ont pu être compris de manières diamétralement opposées, c'est parce qu'ils se caractérisent tous deux par leurs silences. Dans les interstices, la critique peut tout projeter. La figure fuyante de l'auteur et la subtilité linguistique du roman le permettent. Tout au long du XXe siècle, la volonté de combler ces vides a été tour à tour soutenue par des idéologies opposées, par la sympathie pour l'auteur et sa famille, ou bien par la volonté de rétablir une vérité qui est destinée à nous échapper. La première réception de *Maria Chapdelaine*, concentrée sur des questions identitaires de part et d'autre de l'Atlantique, passa à côté de la subtilité du roman. Par réaction, la seconde réception fit d'Hémon un homme de gauche, sans toujours assez de nuance.

Nous souscrivons à l'hypothèse soulevée par Geneviève Chovrelat-Péchoux qui, dans sa préface au *Dernier Soir*, estime qu'Hémon est l'un des précurseurs de la littérature-monde. Michel Le Bris explique le sens de cette expression qu'il a forgée :

> Nous savions alors, d'expérience vécue, de quoi peut mourir la littérature, écrivais-je : de s'être faite la servante des idéologies, sous le prétexte de l'engagement, de se noyer dans le trop-plein de soi, sous le prétexte de psychologie, ou, à l'inverse, de se satisfaire de n'être plus que « littérature » : jeux de mots. Lui resterait peut-être, pour retrouver son sens, ses énergies, après des décennies d'asservissement au Signe-Roi, à *retrouver le monde*. Non pas pour nous rejouer une variante de l'engagement, ou s'abîmer en « nouveau journalisme », et pas plus pour cadenasser une fois encore l'imaginaire au nom du « réalisme » (pas de voyage qui vaille sans *vision*) mais parce que la littérature se trouve toujours en

> danger de s'affadir en « littérature », discours, jeux de langage, si le monde ne vient pas continûment l'interpeller, la réveiller, l'électriser, un peu à la manière des deux charbons d'un arc que l'on doit rapprocher jusqu'à ce que jaillisse entre eux l'étincelle lumineuse. Restait simplement, mais n'est-ce pas l'aventure même de l'écrivain comme du voyageur, à trouver la *bonne distance*[1].

Au Québec, on trouve un courant voisin : l'écriture migrante. L'expression qui désigne ce phénomène est née au Québec en 1986 sous la plume du poète Robert Berrout-Oriol. Pour autant, ce « courant d'hybridité culturelle[2]» ne se limite pas à la fin du XXe siècle et trouve ses racines dans l'histoire littéraire du Québec dès le milieu du XIXe siècle. Il laisse de cté l'obsession identitaire pour entendre « l'autre voix, les voix d'ici, les voix d'ailleurs, […] des voix métisses[3]». Hémon en fit partie. En prétendant qu'Hémon était un écrivain régionaliste, la première réception du roman refuse à Hémon la reconnaissance du fait qu'il avait cherché, sinon trouvé, la « bonne distance ».

Maria Chapdelaine est devenu un classique, non pas à cause de sa présence dans le monde scolaire, mais grce à la force du texte et à sa puissance évocatrice. Comme l'exprime Italo Calvino, « les classiques sont des livres que la lecture rend d'autant plus neufs, inattendus, inous, qu'on a cru les connatre par ou-dire[4]». Le roman aurait pu être oublié, d'autant qu'on oubliait qu'il était le dernier-né d'un écrivain expérimenté. Les nouvelles de *La Belle que voilà* et les romans *Colin-Maillard*, *Battling Malone, pugiliste* et *Monsieur Ripois et la Némésis*, bien qu'ils n'aient pas connu le même retentissement que le *Récit du Canada franais*, ont garanti sa survivance : sans eux, pas de relecture du mythe de *Maria Chapdelaine*, pas de réelle remise en cause du mythe auctorial.

La critique de l'Entre-deux-guerres n'a voulu voir dans l'œuvre éclipsée que les brouillons d'un écrivain qui prépare son chef-d'œuvre. Certes, Hémon lui-même sait que *Maria Chapdelaine* sera son meilleur texte avant même de l'avoir écrit, mais il n'en parle pas en termes littéraires : il l'estime seulement « plus vendable[5]». Avons-nous finalement affaire à un cynique qui a réussi à cerner les goûts de son époque ? Nous pensons que le pudique Hémon s'est laissé prendre au piège de son écriture, qu'il prétendait alimentaire, car il révèle bien plus de lui-même dans ses textes que dans sa correspondance. Néanmoins, son utilisation du pronom « je » a été trop facilement interprétée comme un signe d'équivalence entre auteur et narrateur, alors que la réalité est plus complexe[6]. Ainsi, Alfred Ayotte et Victor Tremblay estiment qu'Hémon parle de lui-même dans *Le*

1. *Pour une littérature monde*, sous la direction de Michel le Bris et Jean Rouaud, Mayenne, Gallimard, 2007, p. 28.
2. Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 2, hiver 2002, p. 304.
3. Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », *Vice versa*, Montréal, n° 17, décembre 1986 - janvier 1987, p. 20
4. Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Mangarano et Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2018, p. 12.
5. Lettre de Louis Hémon à Bernard Grasset, 24 novembre 1911, collection Pierre E. Richard, publiée dans *ibid.*, p. 38-40. Voir lettre intégrale p. 227-228.
6. Voir notre tableau, p. 300.

Clown (« à la pension où demeurait Hémon, il y avait aussi une jeune Irlandaise[1]») ou dans *La Peur* (« Sur cette grève-boulevard, Hémon devait rencontrer un jour un homme d'élégante apparence, celui qui devait être le malheureux héros de sa nouvelle[2]»). Jacques Ferron considère même que « la vie et l'œuvre d'un écrivain se confondent et l'on ne saurait comprendre l'une sans l'autre[3]». Alain Boulaire cite quelques lignes de *Monsieur Ripois* et conclut : « Tout est dit sur les aspirations réelles de Louis[4]. » Le même matériau est abondamment utilisé par Matthieu-Robert Sauvé et Bernard Courteau. Ces réflexions ne sont pas fondamentalement fausses, mais elles sont révélatrices de cette attraction irrésistible entre les personnages et leur créateur qui pousse à l'assimilation, parfois sans mesure.

Hémon partage avec Mike, Patrick, Amédée et Maria cette âme simple, dédaigneuse des grands mots, en harmonie avec son corps heureux de sentir sa force et sa santé. Comme ses héros londoniens, il a quitté son groupe social et son pays d'origine pour devenir l'immigrant, l'étranger. Pourtant, il est loin de devenir indifférent comme le Meursault de Camus et sa sensibilité est à fleur de peau. Enfin, c'est la dimension tragique de son existence qui rapproche l'auteur de ses personnages. Sa mort, jeune, loin de sa famille, alors qu'il allait pour la première fois publier un roman, paraît d'autant plus cruelle qu'elle est probablement accidentelle et terriblement peu romanesque. Dans sa vie comme dans son œuvre, la véritable tragédie n'est pas la mort, mais le manque d'amour. L'alcoolisme et la maladie mentale de Lydia O'Kelly ont empêché toute relation de se poursuivre entre les parents de Lydia Louis-Hémon. L'amour filial, comme nous l'avons montré, est également compromis par la distance et la fierté que chaque camp, Hémon d'un côté et ses parents de l'autre, refuse d'abandonner même pour un instant de réconciliation.

Ces liens entre auteur et personnages se manifestent par le biais des mots. C'était l'évidence pour un écrivain né. La difficulté à communiquer avec les autres et à les connaître est au cœur de l'œuvre romanesque d'Hémon et fut certainement le grand problème de sa vie : elle est tout le propos de la nouvelle *Le Dernier Soir* ; elle est reprise dans *Maria Chapdelaine* (« Comme on connaît mal les gens[5]! ») ; elle est dans la dernière lettre qu'Hémon envoie à sa famille (« Comme on se connaît et comme on se comprend mal entre parents et enfant[6]»). Hémon fait ressentir ce rapport difficile entre les sentiments et les mots : dans *Maria Chapdelaine*, les personnages ne disposent pas d'un vocabulaire psychologique et utilisent naturellement un vocabulaire religieux quand ils tentent d'analyser leur intériorité. Les autres solutions pour communiquer – l'alcool ou la

1. AT, p. 103.
2. *Ibid.*, p. 105.
3. Jacques Ferron, préface à Louis Hémon, *Colin-Maillard, op. cit.*, p. viii.
4. Alain Boulaire, *Louis Hémon ou la vie volée de l'auteur de Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 101.
5. MC, p. 191.
6. Lettre à son père, 19 mai 1913, OC, t. III, p. 182.

violence, utilisés par Mike O'Brady ou par les personnages du *Tam-tam* – ne fonctionnent pas. La seule qui laisse espérer est celle de la littérature.

« Il est légitime – en prenant garde d'éviter les anachronismes – d'appliquer au passé les moyens qui nous servent à nous comprendre nous-mêmes, dans le vif du présent[1]», estime Jean Starobinski. L'œuvre d'Hémon interpelle par sa capacité à résonner avec des problématiques actuelles, comme le concept de nation. Dans *Battling Malone, pugiliste*, Hémon ridiculise le nationalisme débridé des Anglais, qui ne soutiendront même pas leur champion après la défaite. Dans le coin opposé du ring, le Français Serrurier est porté par ses compatriotes, qui n'ont pas pour « divinité nationale une Britannia inhumainement belle, froide, hautaine, mais plutôt une jolie fille simple et franche, qui sourirait[2]». Tout tient à ce que l'on choisit comme allégorie.

Les textes d'Hémon, depuis le ghetto juif de Brick Lane jusqu'aux paysans canadiens-français, en passant par les immigrés irlandais et français, forcent de toute manière à remettre en cause le concept de nation à l'identité immuable :

> [Hémon] voit bien qu'est multiculturelle la société déchirée que d'aucuns voudraient monolithique. Un siècle après sa mort, ses nouvelles, auxquelles l'Histoire européenne du XXe siècle a donné une suite tragique, s'inscrivent dans la modernité par un questionnement actuel des valeurs civilisationnelles à l'ère de la mondialisation et de la circulation des individus[3].

Hémon n'idéalise pourtant pas le modèle de la communauté, car il s'est rendu compte qu'elle pouvait se refermer sur elle-même. À Londres, d'une rue à l'autre l'on passe « d'Erin à Israël[4]», mais les populations ne se mélangent guère et entretiennent un fort sentiment de méfiance. Pour le dépasser, Hémon propose et applique à lui-même deux solutions : le sport et l'exil volontaire.

L'écrivain a mis en pratique cet idéal par la migration : si les individus se mélangent, ils devront forcément trouver un autre moyen de se définir et de faire société que « la nation ». Accepter la migration suppose d'accepter de partir, mais aussi d'accepter que d'autres arrivent, que d'autres restent. Les oppositions que Sébastien Pilote met en valeur dans son adaptation de *Maria Chapdelaine* en 2021, « survivre ou disparaître ? rester ou partir[5]? », ne s'accordent pas absolument. L'adéquation entre « survivre » et « rester » d'un côté, « disparaître » et « partir » de l'autre n'est pas évidente, ni dans *Maria Chapdelaine* – où Hémon a conscience de décrire un monde en train de disparaître – ni dans les autres textes d'Hémon. *Monsieur Ripois et la Némésis*, par exemple, se clôt sur un départ qui est une tentative de renaissance. Que serait devenu Hémon lui-même en restant, en acceptant le métier, la carrière, le mariage ? Probablement un tué de la Grande Guerre.

1. Jean Starobinski, *L'Œil vivant. T. II de La Relation critique*, *op. cit.*, p. 16.
2. BM, p. 152.
3. Geneviève Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », art. cit., p. 163.
4. CM, p. 53.
5. Sébastien Pilote, dossier de presse de *Maria Chapdelaine*, *op. cit.*, p. 8.

Les départs, dans l'œuvre d'Hémon, ne sont pas liés à la simple recherche d'un confort matériel, rarement atteint. Ce que ses personnages désirent, c'est l'idéal d'un ailleurs où ils pourront être libres. Hémon lui-même préfère le voyage à la destination. L'espace de liberté qu'Hémon avait choisi et sur lequel il écrivit est l'espace des marges. Les marges évitent les définitions péremptoires et ne permettent aucune certitude. Être libre signifie douter, questionner et chercher perpétuellement la bonne distance. Hémon avait ce goût des marges, un goût qui aujourd'hui est celui « des zones, des rives, des ZAD, quelque chose même comme un nouveau recours aux forêts » : « C'est l'abandon de ce monde de places et l'invention d'autres façons d'habiter et de se relier[1]. » On pourrait croire qu'Hémon cherchait plutôt à se couper des autres, de sa famille, de son pays. Mais alors, pourquoi écrire ?

À l'instar du jeune Chateaubriand qui, inspiré par Rousseau, part en Amérique, Hémon affirme que son voyage canadien est un moyen détourné de revenir en France. Il ne se coupe jamais totalement de ses parents : il donne leur adresse à Kathleen Phillipps, la tante maternelle de sa fille, et à la famille Bédard, qui le loge à Péribonka. Il reste en contact avec son ami Marsillac et, qui sait, peut-être que d'autres lettres de lui restent encore à découvrir. Bien que la nature tienne une place prépondérante dans *Maria Chapdelaine*, ce sont les comportements humains qui intéressent majoritairement Hémon. C'est un promeneur solitaire, certes, mais il veut partager le fruit de ses observations.

Si la nation n'a pas d'identité immuable, l'individu non plus. Tous les personnages d'Hémon s'observent, se voient changer, restent parfois ébahis devant les nouvelles idées et les nouveaux sentiments qui les habitent. Leur identité est en perpétuelle évolution :

> À l'heure où le sentiment de soi ne saurait s'accommoder d'identités assignées et définitives, dans un monde globalisé où les hommes circulent et migrent comme jamais tout en cherchant à se relocaliser, le personnage [du coureur de bois] ne peut que faire sens[2].

Sylvie Sagnes prend pour exemple le personnage de François Paradis, mais l'idée s'applique à d'autres personnages, notamment à Maria, d'abord modèle de la femme soumise à son mari et à l'Église, et qui devient dans le film de Sébastien Pilote un symbole de la jeunesse résiliente, résistante, forte, libre de faire ses propres choix.

La « bonne distance » ne concerne pas que l'écrivain. Elle est aussi celle que la critique doit prendre pour parler de lui. Critiquer Louis Hémon implique de se fondre dans son état d'esprit de simplicité, de nuance et de vagabondage :

> [Après] s'être attaché à des œuvres singulières, [le critique doit] s'y perdre même, s'en détacher, y retourner. Passer d'un art à l'autre, confronter livres,

1. Pour les deux citations, Marielle Macé, *Nos Cabanes*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2019, p. 35.
2. Sylvie Sagnes, « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », art. cit. p. 593.

> tableaux, cinéma, opéra, au gré de l'attrait qu'il éprouve. Jeter davantage qu'un simple coup d'œil sur tout ce qui aujourd'hui comme en tout temps ne fait pas partie du monde de la culture. Vagabonder sans but, en attendant que mûrisse une visée à laquelle il (ou elle) n'aura plus envie de renoncer[1].

Nous avons voulu mettre en place cette variété d'approches dans notre thèse. Elle seule nous a paru, au fil de nos recherches, apte à montrer le plus fidèlement possible qui était Louis Hémon et comment situer l'œuvre qu'il a laissée derrière lui, ou, selon les mots de Thomas Carrier-Lafleur, à « passer de la légende à l'histoire[2]».

La simplicité de Louis Hémon se traduit de plusieurs manières : l'utilisation de formes brèves comme la nouvelle, la chronique, le court roman ; le refus du mot de trop, le laconisme poussé à l'extrême ; le rejet de la sophistication intellectualiste pour la pureté classique. Pour autant, il ne faut pas s'arrêter à cette simplicité apparente, au risque de passer à côté de tout ce qu'elle recouvre : une sensibilité romantique et une ironie mordante.

Hémon était-il nuancé parce qu'il ne parvenait pas à se situer politiquement, ou bien la nuance était-elle sa position politique ? Hémon ne s'est jamais situé à l'extrême droite dont il réprouvait l'intolérance, la bigoterie et l'agressivité. Toute violence devait, pour lui, s'épanouir dans le sport et se transformer en énergie positive. Fut-il pour autant d'extrême gauche ? Il a assisté aux discours socialistes[3] sans être convaincu. Aujourd'hui, on pourrait le décrire comme « antisystème » ; le terme s'emploie aussi bien à l'extrême droite qu'à l'extrême gauche. Hémon affirme être totalement indifférent à la politique. Cela lui importe si peu que dans l'une de ses lettres à Jacques de Marsillac, il se propose d'écrire sur la « politique, si l'on veut, et celle que l'on veut[4]». Hémon a choisi l'épanouissement individuel, hors de la communauté. Hémon ne fut pas un écrivain engagé, mais s'engagea dans un cheminement personnel à la rencontre de lui-même et des autres, surtout de ceux qui n'étaient rien.

Cette nuance se comprend aussi par la diversité de ses influences. Hémon était un fin lettré, connaisseur des classiques, découvreur enthousiaste de la littérature anglo-saxonne, amateur de l'originalité de Colette et de l'ironie de Saint-Simon. Dans sa correspondance avec son ami Marsillac, il le quitte sur la formule « Salut et Fraternité[5]», héritée de la Convention de 1792 et employée dans les milieux libertaires et syndicalistes, mais ailleurs il cite l'Évangile avec traduction en latin[6]. Une image trop tranchée ne peut convenir à Louis Hémon.

---

1. Jean Starobinski, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1970 ; édition revue et augmentée, 2001, p. 32-33.
2. Thomas Carrier-Lafleur, remarque issue de nos discussions, 10 août 2022.
3. Dans *Colin-Maillard*, il mentionne ceux de George Bernard Shaw, Victor Grayson, Stewart Gray et Will Crooks.
4. Voir en annexe, lettre 4, p. 605.
5. Voir en annexe, lettre 5, p. 606.
6. Voir en annexe, lettre 8, p. 608.

Le sport était le moyen qu'il avait trouvé pour s'affirmer en dehors d'un cercle familial dont il partageait la passion pour l'écriture, mais non la conception, trop uniforme, de la littérature. Félix Hémon a travaillé toute sa vie à édifier un canon littéraire, une manière de penser le monde définie par l'État. Mais cette homogénéisation culturelle, qui voulait créer l'unité, affadit la littérature. Les aînés de la famille Hémon ont tous écrit et leurs productions sont liées à une mémoire : « Prosper avec celle de la Bretagne ; Félix avec celle de la littérature française ; voire, lorsque son implication dut se faire plus personnelle, avec le devoir de mémoire[1]. » Mais la défense de la mémoire est souvent le lieu du refus de la nouveauté, du mixage, de l'influence.

Pour Hémon, il fallait changer radicalement de point de vue et s'en aller vagabonder, « changer de peau, dit-on, se changer les idées, c'est-à-dire en avoir, raviver son regard, réapprendre à voir ce que l'ordinaire des jours, l'usure du temps peu à peu effacent de l'arête vive des choses[2]». Le regard que porte Hémon sur Londres, puis sur le Québec, n'est ni celui du touriste ni celui du natif, mais celui du voyageur qui passe par là. Du passant au passeur : « La situation particulière de ces auteurs, d'être à cheval entre plusieurs cultures, leur donnait un œil particulièrement aigu, et du même coup réveillait, revivifiait la littérature, la dégageait de la gangue des préjugés, des bavardages mondains, des idéologies qui depuis des décennies tendaient à l'étouffer[3]. » Toute l'œuvre d'Hémon est caractérisée par ce regard décalé. À Londres, il est le Français qui écrit sur des héros irlandais ou français vivant parmi les Anglais. Au Québec, le jeu est encore plus subtil : un Français ayant vécu en Angleterre écrit sur une population dont les ancêtres viennent de France et qui est alors aux prises avec le colon anglais. Hémon se distingue ainsi largement de la littérature terroiriste ou régionaliste dans laquelle on a d'abord voulu l'inclure. Sa sensibilité poétique le rapprochait bien plus d'Alain-Fournier, sa modernité de Joyce, son talent de conteur de London.

Fils de haut fonctionnaire, issu d'une famille de lettrés engagés en politique, Hémon a refusé son héritage. Il s'est volontairement dépossédé de tout ce qu'il avait : un avenir tout tracé, un confort matériel, une famille et des amis. C'était sa vision de la liberté et la littérature était son moyen d'en jouir. Après sa mort, il a été dépossédé de ses écrits, qui furent modifiés, manipulés, interprétés et traduits. Cette facette de romancier maudit est tempérée par son attitude, qui laisse penser qu'il n'en aurait pas gravement pris ombrage. Il aurait poursuivi son chemin, simplement motivé par l'envie d'écrire ailleurs. Pour reprendre les mots de Mohamed Mbougar Sarr : « L'aventure de la littérature est l'aventure d'un ratage qui doit être grandiose. Il faut échouer

1. BP, p. 32.
2. Michel Le Bris, *op. cit.*, p. 49.
3. *Ibid.*, p. 35.

merveilleusement[4]. » Paradoxalement, c'est en échouant qu'Hémon réussit, car que serait-il advenu de son œuvre s'il avait pu la publier avant-guerre ? En disparaissant, il garantit son immortalité.

Simplicité, nuance, vagabondage : cette forme d'art poétique hémonien serait incomplet sans l'autodérision. C'est pourquoi nous souhaitons lui laisser le dernier mot :

> Mais ces profondeurs philosophiques m'épuisent. Je ne les continuerai pas, et comme je n'ai plus rien à dire je me contenterai d'apposer une signature qui n'a jamais menti (c'est pas de sa faute, le monde est si défiant), au bas de cette page.
>
> Ton fils,
> L. HÉMON
> 20 mars 1906[1]

4. Mohamed Mbougar Sarr, discussion avec Christiane Taubira dans le cadre de Saison Africa 2020, septembre 2021. À visionner ici : https://www.youtube.com/watch?v=OoQM68toosA.
1. Lettre à sa mère, 20 mars 1906, OC, t. III, p. 81.

ANNEXE

Lettres de Louis Hémon et de sa mère à Jacques de Marsillac

Copies dactylographiées par Henry Poulaille

Dans les archives d'Henry Poulaille, écrivain et employé de Bernard Grasset, nous avons découvert la copie dactylographiée de neuf lettres de Louis Hémon son ami Jacques de Marsillac, ainsi qu'une lettre de sa mère, Louise Hémon, ce mme ami. Elle lui apprend, en octobre 1913, le décès de son fils.

Poulaille appréciait l'œuvre d'Hémon, qu'il classait parmi les écrivains prolétariens. Il était fasciné par sa vie pleine de mystères. Il a pressenti assez tt que la famille Hémon n'avait pas tout dit sur ce fils vagabond. Au début des années 1930, Poulaille entreprend une enqte qui le conduit amasser des documents sur Hémon : des articles de presse, des extraits d'ouvrages et des lettres qu'il recopie, notamment des lettres entre Hémon et Grasset[1] *et entre Hémon et sa famille*[2]*. Marie Hémon l'aide en recopiant certains documents elle-même. Poulaille ne parvient pas à publier son ouvrage, qu'il voulait intituler* Le Vrai Visage de Louis Hémon*, mais il conserve toutes ses notes et ses copies de manuscrits. Dans les années 1930, il fait paratre quelques articles intéressants dans lesquels il cite des lettres de Louis Hémon Jacques de Marsillac.*

Les originaux de ces lettres ont disparu sous l'Occupation. Marsillac était alors rédacteur au Journal*, sous la surveillance des autorités allemandes. Un incendie, peut-tre causé volontairement pendant une perquisition, ravagea les bureaux du quotidien, ainsi que la correspondance de Marsillac, qui ne put ensuite qu'en livrer des bribes qu'il avait gardées en mémoire. Il ne se rappelait peut-tre pas que, dans les années 1930, il avait autorisé Henry Poulaille en recopier neuf. Marsillac et Poulaille se connaissaient sans doute grce au milieu littéraire parisien. Ils ont travaillé ensemble la publication de* Monsieur Ripois et la Némésis *dans le journal* Samedi-Soir *en 1950. Après la Seconde Guerre mondiale, Poulaille publie des anthologies de chansons populaires. Il semble ne plus nourrir autant d'intért pour Hémon, et ne se manifeste pas l'occasion de la publication de sa correspondance en 1968.*

Ces neuf lettres d'Hémon ont été envoyées depuis le Canada entre le 28 octobre 1911 – une dizaine de jours après son arrivée – et le 17 mai 1913 – un peu moins de deux mois avant sa mort. Elles sont d'un ton badin et familier, qui confirme les forts liens d'amitié entre Hémon et Marsillac. Nous avions envisagé l'existence une relation homosexuelle entre eux : l'érotisme masculin de certaines nouvelles sportives, la tendresse des souvenirs de Marsillac et l'accusation lancée par

1. Ces lettres sont connues puisqu'elles ont été conservées dans les archives de Bernard Grasset et dans celles de la famille Hémon aux Archives départementales du Finistère.
2. Ces lettres furent publiées par Nicole Deschamps en 1968.

Lydia O'Kelly – elle soupçonnait « une chose horrible[1]» entre les deux hommes – étayaient l'hypothèse. Ces lettres la remettent toutefois en cause. Elles n'expriment pas tant l'intimité que l'amitié. En revanche, Hémon témoigne dans ces lettres d'un grand intért pour les jeunes femmes canadiennes, dont il parle dans huit lettres sur neuf. Le mythe du Louis Hémon solitaire et renfermé, diffusé par Marie Hémon, vacille.

L'écrivain se moque de l'érudition latine de son ami, ainsi que du Québec et de ses habitants : la presse quotidienne est la cible de quelques attaques, ainsi que les manières des Montréalais. Il ne manque pas non plus d'autodérision, et ces lettres confirment qu'il n'accordait que très peu d'importance aux textes qu'il envoyait aux journaux à cette époque : il les qualifie de « platitudes ». S'il mentionne la politique, c'est pour ajouter aussitôt qu'il écrira sur « celle que l'on veut » : l'écriture journalistique est pour lui un travail comme un autre. Il se propose même d'aborder des thèmes que le lectorat de La Patrie *affectionne.*

La lettre la plus importante est sans doute la dernière, datée du 17 mai 1913. Le 19 mai, Hémon envoie la fameuse « lettre au père », dans laquelle il répond aux inquiétudes de Félix Hémon qui venait d'apprendre l'existence de sa fille, née hors mariage[2]. On a souvent interprété cette lettre comme l'élément déclencheur d'une supposée dépression qui aurait conduit Hémon un suicide le 8 juillet 1913. Mais l'état d'esprit de l'écrivain, en ce mois de mai, n'est pas du tout suicidaire. Dans sa lettre Marsillac, il plaisante allègrement, se réjouit de l'arrivée du printemps et informe son ami de ses intentions de voyage. Il lui communique l'adresse laquelle il pourra le joindre Fort Williams. Ce n'est pas l'attitude d'un homme dépressif ou mélancolique. Au moment o Hémon écrit Marsillac, il a certainement déj reçu la lettre de son père, datée du 3 mai. Hémon n'a donc pas été anéanti par la découverte de ses parents, mais simplement ennuyé et déçu par leur indiscrétion et leurs reproches infondés.

Pourquoi Jacques de Marsillac n'a-t-il pas été sollicité par les premiers biographes d'Hémon ? Il est probable que les allégations de Lydia O'Kelly aient poussé Marie Hémon cacher d'abord cette relation. En 1950, quand Audrey Freeman-Campbell s'entretient avec Marsillac pour sa thèse, le journaliste a perdu tout son courrier et ne peut livrer ce témoignage de première main. Il avait oublié que, près de vingt ans auparavant, Henry Poulaille en avait fait la copie.

Nous avons allégé notre transcription, comme nous ne connaissons que les copies et non les originaux. En recopiant, Poulaille a fait quelques coquilles typographiques et quelques erreurs de ponctuation ou d'orthographe que nous avons corrigées. Nous avons rétabli le sens le plus probable par des ajouts entre crochets droits.

---

1. Cécile Beaudouin et Marie Page, *Correspondance entre Kathleen Phillipps, Marie Hémon et Lydia Louis-Hémon*, *op. cit.*, p. 61.
2. Henry Poulaille ne connaissait pas cette lettre, qui ne lui avait pas été communiquée par Marie Hémon.

1 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 28 octobre 1911

1230 Rue S[ain]t-Hubert
Montréal
28 octobre 1911

Pauvre Européen,

Tu trouveras ci-dessus ma nouvelle adresse. Montréal n'est pas une vilaine ville, mais moins intéressante que Québec. Il y a de belles filles. Je t'en donnerai plus de nouvelles quand je saurai parler canadien, qui est une langue bien curieuse. Si je te disais par exemple que mon logement est « une vraie belle place, sur le même plancher que la chambre de bains, à deux pas des chars », tu ne me comprendrais qu'en traduisant en anglais.

Il fait jusqu'ici très doux et le ciel est d'un bleu parfait. Le fameux hiver canadien, avec neige, traîneaux et raquettes, ne viendra guère que dans quelques semaines. Les descriptions sont donc remises au prochain numéro.

Bonjour à tout le monde, tant au Cirque qu'à Richemont[1] (sic Canadien).

Cordialement,

L. Hémon

J'ai fumé le dernier cigare en arrivant en vue de Québec ; mais l'alcool – *mirabile dictu*[2] – est à peine entamé.

(Hein ! « *Mirabile dictu* »)

2 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 2 novembre 1911

Boîte 1131 Montréal
2 novembre 1911

Cher vieux,

Quelle abondance de missives de moi ! Le but de la présente est de te soumettre quelques platitudes sur Québec[3]; mais je crains, à la relecture, qu'elles ne soient par trop plates même pour un canard auquel tu collabores. Si je pense à faire intégrer quelque chose, quoi que ce soit, dans *La Presse*, c'est l'effet d'un souci honorable, car je me suis servi sans vergogne des cartes à leur nom, et il serait peut-être bon que quelques lignes de ma fabrication y paraissent un jour ou l'autre.

Seulement je ne peux guère envoyer d'articles sur un sujet sportif, car les vrais sports canadiens ne commencent qu'avec la neige.

Quelque chose d'actualité politique – l'effet des récentes élections, la position des Canadiens français [sur le] nationalisme – aurait-il plus de chance de passer ?

Bien cordialement,

L. Hémon

P. S. Je retrouve au fond d'une poche des timbres anglais, dont je n'ai que faire.

1. Richmond est le quartier de Londres où vivait Marsillac. Nous ne savons pas quel lieu est désigné par le « Cirque ».
2. « Chose étonnante à dire » en latin. Citation issue de Virgile, *Les Géorgiques*, II, 30. On appréciera l'humour burlesque d'Hémon.
3. Il s'agit soit de *L'Itinéraire* (Hémon en publiera des extraits dans *La Patrie*), soit des quatre articles sur le sport publiés sous le pseudonyme d'Ambulator, qui paraîtront dans *La Presse* de Montréal.

3 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, [novembre 1911]

Boîte postale 1131
Montréal

Bon vieux,

La présente est pour te prier de te parjurer copieusement si on te demande des renseignements sur moi.

La presse locale a commencé à acheter ma prose sans grande difficulté ; mais en attendant que j'aie atteint l'éminence définitive, je juge plus prudent d'utiliser aussi quelques-uns de mes autres talents. Une Compagnie d'Assurances vient de me tendre les bras, mais elle va probablement tout de même écrire à ton importante firme pour références.

Je leur ai dit que j'avais été plus ou moins attaché à ta maison pendant près de deux ans. Tu n'as pas besoin d'être très affirmatif là-dessus. Je leur ai également donné à entendre que j'étais chargé des travaux de bureau (correspondance, etc.) et de voyager un peu dans Londres. C'est presque vrai ; de sorte qu'en restant vague sur les points de fait et en leur parlant de mes vertus, tu peux t'en tirer sans mentir[1].

Montréal est une ville assez peu intéressante, malgré ses 500 000 habitants. Climat décevant. Nous avons eu trois jours de neige, avec froid de 10 en dessous (centigrade) et puis aujourd'hui, dégel et bouillie infme dans les rues. J'ai l'intention d'aller ailleurs au printemps, à moins que le rayon « Journalisme » ne prospère beaucoup. Les journaux d'ici (*La Presse* et *La Patrie* sont les principaux – tirage dans les 100 000) sont assez curieux. Journaux de province – et de petite province – avec un directeur de publicité américain ; voilà à peu près le genre. 12 à 16 pages tous les jours (pour un cent) dont 2/3 [de] publicité. Intellectuellement lamentables. Je n'ai pas encore vu de volumes de *Fantomas*[2] dans les vitrines, mais c'est bien le genre qu'il leur faut.

Souvenirs amicaux à tout le monde, tant chez toi qu'au bureau. Dis à …….. que je vais avoir, tant que je serai dans la boîte à assurances, deux belles petites Canadiennes pour me tenir compagnie au bureau.

Mais, si le travail de bureau et la vie de citadin m'embêtent par trop, il est bien possible que je fiche le camp d'ici quelques semaines dans un « chantier » quelque part dans les forêts. Ça doit être bon dans les pectoraux, ça. Mais ce petit début d'hiver que nous venons d'avoir, avec ses dix degrés au dessous, en Novembre, me laisse un peu rêveur…

Bien à toi.

1. Hémon et Marsillac n'ont pas vraiment travaillé ensemble, mais ils se sont retrouvés à Londres grâce à l'emploi d'Hémon à la maison Visseaux, de Lyon, pour laquelle il vendait des becs de gaz. Jacques de Marsillac était quant à lui chargé de concevoir une exposition franco-britannique sur les sciences et techniques. C'est peut-être à cette période qu'Hémon fait allusion.

2. Hémon ne semblait guère apprécier les aventures de ce personnage créé par Pierre Souvestre et Marcel Allain en 1910.

4 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 20 novembre 1911

Boîte 1131, Montréal 20 Nov[embre] 1911

Bon vieux,

J'accuse réception, avec ma promptitude coutumière, de ta lettre du 12 Novembre que j'ai sous les yeux.

Re. Topo. J'ai la confiance la plus aveugle en ta puissante protection, mais crois-tu réellement que *La Presse* soit disposée à imprimer des machins comme ça ? Si oui, est-elle bonne pour un papier par mois ? Ou même deux ? Sujets : Scènes d'hiver, considérations vagues sur les choses ou les gens ; voire, politique si l'on veut, et celle que l'on veut. Puis-je, si ça passe, envoyer directement sans t'embêter chaque fois ?

……..……[1]

Tu t'enquiers de ce que l'on mange et de ce que l'on boit ici. Tu parles des vins, cruel ironiste ! Le dernier vin qui m'ait passé sur la langue était un Pommard dont tu goûtas… On mange… On mange ce qu'on peut, d'abord. Et c'est bien peu délicat ; le restaurant à 25 cents règne à Montréal presque sans concurrence, je parle là des lieux relativement distingués, car il est des « prix fixes » à 20 et même 15 cents. Pour ce prix on acquiert une sensation de plénitude, c'est à peu près tout. Le service est d'une rusticité intéressante ; la demande d'un couteau de supplément pour le beurre, ou le dessert, ou les fruits, en dehors du couteau unique qui vous est donné, fait ouvrir au personnel de la maison des yeux scandalisés. J'avais fondé quelque espoir sur les restaurants chinois, qui abondent, mais ils m'ont déçu.

Comme je te le disais, je suis promptement entré en relations avec *La Presse* de Montréal ; rien de bien conséquent, mais j'ai raté de peu un bien joli « job »[,] celui de chroniqueur [en] titre de ladite : tout simplement. 50 lignes par jour, 100 dollars par mois. Ledit emploi était vacant depuis un an et plus, son titulaire – un Français – étant mort, il ne s'était pas trouvé dans tout le Canada français un prosateur suffisant pour hériter ! C'était presque fait, je me voyais installé à Montréal, gagnant mes 100 dollars par mois, entre cinq et six tous les soirs, parmi d'autres entreprises, coulant des jours heureux – ventre – cigares – lectrices intéressées… etc. et voici que ces barbares, après avoir longuement considéré les échantillons étincelants que je leur avais soumis[2], sont arrivés à la conclusion que mon genre était « trop grave » pour leur public. Après des déboires aussi cruels, certains se font sauter la cervelle, ou s'adonnent à la boisson ? D'autres se mettent dans les assurances[3]…

Me voilà toujours au chaud pour tout l'hiver. Ledit hiver est, jusqu'ici, infect. Il fait depuis quelques jours un vrai temps de Londres, mou et chaud, sauf que Londres ne peut rivaliser comme saleté avec ce que sont les rues de Montréal quand la neige fond.

J'arrête là cette longue effusion. S'il me reste assez d'énergie, je vais manufacturer un « Conte de Nol » pour la consommation locale. Mais quelle sorte de foutaise à pompiers pourrais-je bien y mettre pour que ce ne soit pas « trop grave » [?]

Bien cordialement.

---

1. On trouve parfois des lignes de pointillés dans la correspondance d'Hémon à sa famille. Nicole Deschamps et Aurélien Boivin estiment qu'elles indiquent la reprise de l'écriture d'une lettre après une interruption.
2. Il s'agit probablement de *L'Itinéraire*.
3. Hémon fait ironiquement référence à lui-même, embauché en novembre 1911 par la Sécurité du Canada.

5 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 23 janvier 1912

Boîte Postale 1131
Montréal
23 Janv[ier] 1912

Pauvre Européen efféminé,

Je t'écris à Londres, car je ne doute pas que tu aies promptement changé d'avis sur la beauté de la Côte d'Azur.

Ce patelin pour rastas et rachitiques ne m'inspire d'ailleurs que mépris et pitié. Ah ! Si tu avais goûté les joies du 30 au-dessous de zéro (Centigrade), de la neige vierge de la rue Sainte-Catherine et de la saine existence du trappeur (entre une machine à écrire et le Registre des Polices)… Car j'ai eu une oreille gelée et, pendant trois jours d'une forme et d'une couleur curieuses ; de sorte que, maintenant, à moi les histoires du Grand Nord et la compétence authentique en fait de traîneaux à chiens, huttes de neige et atroces privations.

Et Montréal n'est pas si moche que cela, après tout, depuis que la température s'est faite vraiment canadienne ; je patine de temps en temps, je suis habitué à la cuisine locale, et je parle maintenant « canayen » comme un indigène. De sorte qu'avec le tabac à 40 sous la livre, la vie est supportable. Quant aux dames, vieux satyre, tu n'en sauras rien, sinon qu'elles sont souvent bien développées et que leurs manières sont volontiers simples et plaisamment rustiques.

Ne te fais pas de bile à propos de *La Presse*, mon vieux. a n'a aucune importance… Aussi bien suis-je probablement incapable d'envoyer régulièrement des papiers si j'y étais solennellement engagé.

Salut et Fraternité[1]

6 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 8 août 1912

Poste Restante
Péribonka[2] (Lac St-Jean)
Province de Québec
(Canada)
8 Août 1912

Bon vieux,

Si tu n'as pas appris au lycée plus de géographie que de latin, tu dois certainement ignorer la situation et jusqu'à l'existence de Péribonka. Tu es excusable ; même les cartes détaillées du Canada ne mentionnent pas cette localité.

J'y suis arrivé depuis quelque temps, après une assez longue pérégrination à travers des districts peu fréquentés, portant toutes mes possessions terrestres dans le sac (que tu connais) qui par son bel aspect m'assure partout un bel accueil. Je suis sur une ferme, ou plutôt une sorte de terre un peu défrichée où il y a heureusement plus de couleur locale qu'à Montréal. La Péribonka, un cours d'eau deux fois large comme la Seine, passe devant notre porte ; il y a des bois de tous les

1. Formule de salut, oral ou écrit, datant de la Convention française, en 1792. L'expression a survécu dans les milieux libertaires et syndicalistes.
2. Hémon – ou plus probablement Poulaille dans sa copie dactylographiée – utilise alternativement le nom avec ou sans accent. Nous rétablissons l'orthographe usuelle.

côtés, d'où les ours sortent de temps en temps pour venir manger les moutons à quatre cents mètres des maisons. Tu vois que cette fois, grâce à mes bonnes jambes de Tolède, qui m'ont amené jusqu'ici, je suis arrivé suffisamment près de la sauvagerie. Je « reste » à une demi-douzaine de milles du village, mais j'y vais de temps en temps porter et recevoir les lettres, qui vont au chemin de fer par eau et assez rapidement.

Tu peux donc m'écrire, et j'y compte bien. Dis-moi ce qui se passe et ce que tu fais.

De mon côté, te chanterai-je les joies de 4.30 a. m. entre les bois d'épinettes et les bancs de sable de la Péribonka ? Ou les voluptés de la soupe aux pois et des crêpes au lard, épaisses de deux doigts, et des travaux agricoles au moyen desquels je gagne honorablement mon existence, en attendant le prochain avatar ? Je ne suis d'ailleurs pas mal ici, m'étant promptement accoutumé aux bonnes odeurs de fumier et aux coutumes et manières des indigènes, qui sont magnifiquement simples, surtout en ce qui concerne la tenue et la conduite à table.

Je compte rester ici jusqu'en septembre ; l'endroit où j'hivernerai (l'hiver n'est pas une plaisanterie par ici) n'est pas encore fixé, et cela dépendra de bien des choses.

Respectueuses amitiés à ……

Oh ! Les journées tranquilles dans ton submersible, la voix de femme sur Eel Pie Island chantant la valse du *Chocolate soldier*[1]! J'y songe quelquefois en maniant la hache ou la fourche à foin (car il y a des jours où l'on sue terriblement) et quand la patronne, une brave femme pourtant, qui me coupe les cheveux, a eu la flemme et qu'on n'a pour souper que des patates froides et du pain avec de la mélasse, je songe aussi à *La Tour Eiffel*[2], et au temple de dessous l'arche[3]; etc. Mais tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, et quelques mois de cette existence me feront plus tard goûter des plaisirs infinis lorsque je reprendrai contact avec votre vie luxueuse et efféminée d'homme qui porte des faux-cols et qui change plusieurs fois d'assiettes à chaque repas !

Espérant avoir une lettre de toi, dans quelques semaines. Amicalement.

7 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 1er novembre 1912

Péribonka (Lac St-Jean)
Prov[ince] de Québec
Canada
1er novembre 1912

Cher vieux, que se passe-t-il ? D'où ce long silence ? Aurais-tu quitté les bords de la Tamise ? Ou bien serais-tu choqué de mon irrégularité de correspondant ? Je ne suis plus à Péribonka comme je te le disais dans ma dernière lettre ; depuis deux mois j'erre à la suite

1. Eel Pie Island est une île sur la Tamise, située dans le quartier londonien de Twickenham. À l'époque d'Hémon, on ne pouvait y aller qu'en bateau, sans doute avec le fameux « submersible » de Marsillac qui habitait non loin dans le quartier de Richmond. Cette appellation comique renvoie sans doute à un incident que Marsillac relate à Audrey Freeman-Campbell, pendant lequel les deux hommes avaient fini dans la Tamise. Le *Chocolate Soldier*, « Le Soldat de chocolat », est une valse d'Oscar Strauss, compositeur autrichien, datant de 1908. Le motif de la femme qui chante est récurrent dans l'œuvre d'Hémon.
2. Dans une note manuscrite, Poulaille précise que Marsillac lui a confirmé qu'il s'agissait du restaurant *La Tour Eiffel* à Londres.
3. Hémon fait sans doute référence à un autre restaurant, peut-être à Marble Arch.

d'ingénieurs qui explorent un très hypothétique tracé de chemin de fer, dans les bois et les savanes qui couvrent les quatre-vingt dix-neuf centièmes de ce district béni.

La vie sous la tente a ses charmes, elle a ses inconvénients aussi quand on passe toute la journée dans l'eau jusqu'aux genoux, quand le poêle chauffe mal et qu'il faut se lever la nuit toutes les heures pour le recharger et éviter ainsi le gel définitif. Mais somme toute je suis fort bien.

Envoie-moi vite un petit mot pour me dire ce que tu deviens et comment vont toutes choses entre Hampstead et Tooting[1]. La dernière prose de toi que j'ai reçue date de mai, je crois, et nous voici en hiver.

Amicalement
L. Hémon

8 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 26 avril 1913

201 rue S[ain]t-Christophe
Montréal Canada
26 avril 1913

Bon vieux,

Tu es un ga[r]s dans le genre de Mad[ame] de Sévigné ; je vois ça. La dernière prose importante que j'aie de toi date des deux lettres que tu m'avais envoyées ensemble, lorsque tu avais perdu mon adresse, l'automne dernier……. J'ai bien reçu ta carte adressée à Kénogami ; elle m'annonçait imminemment une missive….. Quelque affection dans le genre de la maladie du sommeil aura sans doute arrêté court ton calame (*calamus*, *i*, *o*[2]).

Mais moi je suis un ga[r]s dans le genre……. dans le genre de quelqu'un de magnanime (*magna anima*[3]) et je distribue sans compter les perles de mon style aux pourceaux (*margaritas ante*[4]…..) que j'honore d'une aveugle amitié.

J'ai passé quelque temps à Saint-Gédéon (Tu ne connais pas Saint-Gédéon ? La fille de l'hôtelier est une bien jolie fille !) et quelque temps à Kénogami (Tu ne connais pas Kénogami. C'est un bien sale trou !). Et me revoilà à Montréal. Seulement si tu veux me donner une preuve de vie tu feras bien de m'écrire promptement, car dès le début de juin je compte bien rechausser mes gros souliers et m'en aller vers l'ouest.

Kénogami et généralement dans ce district du lac S[ain]t-Jean où j'ai passé une dizaine de mois, il doit y avoir un bon mètre de neige par terre. Ici, à Montréal, les trottoirs sont déblayés depuis un mois et cette semaine il fait dans les 80° (F[arenheit].) On sue. Montréal est une ville sans beauté d'ailleurs. Mais il est plaisant de refaire connaissance avec toutes sortes de raffinements dont on a été privé quelque temps. Et puis, par les beaux soirs, il est plaisant aussi de déambuler dans la rue S[ain]te-Catherine, après dîner, un cigare dans la figure (parfaitement, un cigare !) et de regarder passer le monde. Bougre de bougre qu'il y a de belles filles ici ! On en voit qui sont si

1. Quartiers de Londres.
2. Hémon donne la déclinaison du mot latin pour rappeler avec humour les cours de latin qu'il suivit avec Marsillac au lycée Louis-Le-Grand.
3. Voir note précédente.
4. Version abrégée de la locution *margaritas ante porcos*, elle-même issue d'une phrase de l'Évangile : *Nolite mittere margaritas ante porcos*, « ne jetez pas de perles aux pourceaux ».

magnifiquement bâties et équilibrées et qui se meuvent si bien qu'on a envie d'aller leur dire qu'on les trouve belles, positivement.

Et on voit des Canadiennes françaises – jolies, bien faites, (très) bien habillées (dans le genre simple), l'air presque distingué qui passent sur le trottoir. Et en passant on en entend se dire à l'autre, plaisamment : « Bâdre moué point, grande salope[1]», avec un accent d'Eure-et-Loir. Ce sont tous des paysans – les paysans des campagnes sont dans leur rôle, et sympathiques à force de simplicité –, mais des paysans de ville…

Si tu ne m'écris pas avant ton départ, je t'envoie une malédiction solennelle que j'ai apprise d'un Indien Montagnais[2], et dont l'effet est certain et épouvantable.

À toi.

L. Hémon

9 – Louis Hémon à Jacques de Marsillac, 17 mai 1913

Montréal, Canada
17 mai 1913

Bon vieux,

J'ai reçu ta lettre du 9. J'avais bien reçu également, peu après t'avoir écrit, la lettre que tu m'avais adressée à Péribonka. Mais, rusé comme l'opossum, je m'étais gardé d'en accuser réception de suite, pensant bien que cela me vaudrait une nouvelle missive. Je me félicite que cette ruse m'ait valu une abondance de prose sans précédent dans les annales de notre correspondance.

Mais tu n'es pas un sportsman. Tu profites lâchement de ce que tu es en pleine civilisation, tout près des bibliothèques publiques et des dictionnaires de citations, pour prendre sur moi une avance décisive en latin. Il y a toutefois cette petite différence entre tes citations et les miennes – ne t'offense pas – que les miennes sont à leur place et viennent naturellement s'encastrer dans ma prose, sans effort, sans recherche ; ce sont des réminiscences spontanées d'un homme qui a fait ses humanités avec profit, encore que sans gloire ; les tiennes sont de laborieuses compilations. Délicat autant qu'érudit, je n'en dirai pas davantage.

Et le printemps est venu ; le vrai printemps. Les arbres qui couvrent les flancs de la montagne (car nous avons une montagne) sont verts, tout comme les arbres des autres pays. Les jeunes gens ont des chemises mauves, les jeunes filles ont le cou nu. Ceux dont le cafard particulier les pousse aux vagabondages commencent à étudier les bottes à double semelle aux vitrines des cordonniers, et cherchent à diminuer par une savante élimination tous leurs biens terrestres, afin qu'ils finissent par tenir dans les poches d'une veste de chasse.

T'ai-je dit que je partais pour l'Ouest sous peu ? Je voudrais être à Vancouver avant l'hiver – et il [y] a plus de trois mille milles d'ici à Vancouver – et mes ressources sont d'une maigreur pittoresque. Au reste, quand je serai cousu d'or, je n'en mépriserai pas moins les trains rapides et les wagons-lits, et mes moyens de locomotion seront alternativement le train 11 et les wagons de marchandises sur lesquels on fait des bouts de route quand le conducteur ne regarde pas[3]. Je

1. « Bâdrer », de l'anglais « bother », signifie « ennuyer », « embêter ».
2. Nom français donné aux Innus du Lac-Saint-Jean et des régions montagneuses alentour.
3. « Le train 11 » est une métaphore par laquelle Hémon désigne ses jambes. Elle laisse penser à ce qui a dû se passer le 8 juillet : Hémon et Jackson ont sans doute essayé de monter sur le train, et échoué. Cette phrase est citée par Henry Poulaille dans « Le tragique destin de Louis Hémon père de *Maria Chapdelaine* », *Paris-Soir*, 19 août 1939, p. 20.

t'enverrai un mot de temps en temps, et tu peux m'écrire vers le mois d'août, poste restant à Fort Williams (Ontario). Je passerai probablement par là.

Ton canoë… Ah ! Vieux frère ! La prochaine fois qu'il fera beau sur l'eau, sors-le juste au moment où le soleil se couche, imagine-toi que je fais ballast à l'avant et cause avec mon corps astral tout comme si j'étais là, au risque de passer pour un fou[2]. Quelque jour, quand tu auras monopolisé toutes les correspondances londoniennes des journaux français, tu me verras surgir, calamiteux mais serein, et demander comme un dû cette place à l'avant, quand même il te faudrait en déloger pour une fois la plus belle des marinières.

En attendant, je reste ton poteau.

10 - Mme Louise Hémon à Jacques de Marsillac, 5 octobre 1913

Paris, le 5 octobre 1913

Monsieur,

J'ai la grande douleur de vous annoncer la mort de mon fils, Louis Hémon, qui a été tué par un rapide, en voulant traverser une voie ferrée le 8 juillet dernier, se rendant de Fort Williams à Winnipeg[3]. Nous n'avons appris ce malheur que quinze jours plus tard, et, connaissant l'amitié que vous avez témoignée à mon pauvre enfant pendant son séjour à Londres, je ne vous aurais pas laissé l'ignorer aussi longtemps si j'avais eu votre adresse, trouvée tout dernièrement dans les quelques papiers qui nous ont été renvoyés[4].

Croyez, Monsieur, à mes meilleurs sentiments de sympathie pour un des meilleurs amis de mon fils.

Madame Félix Hémon
26, rue Vauquelin
Paris V^e^

2. Ce passage rappelle la lettre d'Hémon que Marsillac cite de mémoire à Audrey Freeman-Campbell en 1950 : « Je voudrais qu'une fois, si tu ne me revois pas, tu prennes un soir d'été le canoë et que tu pagayes doucement, silencieusement, jusqu'à cette anse d'où nous avons si souvent regardé la grosse tour ronde du château de Windsor se découper sur l'horizon que rougit le soleil couchant. Tu resteras là quelques minutes… où que je sois, je verrai la scène avec toi. » Il est fort possible qu'il s'agisse de la même lettre dont le souvenir aurait été déformé par les années. Si Hémon avait envoyé une autre lettre à son ami avant sa mort, Poulaille aurait sans doute choisi de la recopier.

3. Fort Williams et Winnipeg sont deux localités du centre du Canada, situées à l'ouest du Lac Supérieur, après Chapleau. Louise Hémon se trompe quelque peu, car Hémon n'avait pas encore passé Fort Williams.

4. Il s'agit vraisemblablement du carnet d'adresses de Louis Hémon, conservé aujourd'hui aux archives de l'Université de Montréal. Les lettres de Marsillac à Hémon n'ont pas été retrouvées.

INDEX NOMINUM

A

ALAIN-FOURNIER : 192, 597.
ALEXEÏEFF Alexandre : 46, 121-123.
ALLÉGRET Marc : 126, 315, 316, 355-363, 373, 374, 403, 419, 421, 447, 453, 454, 487, 497, 498, 502, 505, 507, 509, 512, 529.
ANET Claude : 182.
ANTOINE André : 135.
ANTONIN Jacques : 411, 432-434.
APOLLINAIRE Guillaume : 317.
AQUIN Hubert : 283, 286, 310.
ARCAND Denys : 411.
ARCAND Gabriel : 505, 529.
AUSTIN Paul : 189, 190.
AYOTTE Alfred : 101, 239, 311-313, 448-450, 592.
AZAÏS Marcel : 65, 90.

B

BAILEY Bruce : 425, 427.
BAILLARGEON Samuel : 153, 154.
BALCOU Jean : 354, 407.
BALZAC Honoré de : 196, 275.
BARONCELLI Jean de : 364, 372.
BARRÈS Maurice : 59-61, 72, 90, 181, 263, 266, 272, 379, 441, 581.
BARRY Fred : 105.
BARTHES Roland : 16, 581.
BAUDELAIRE Charles : 520, 534.
BAUR Harry : 105.
BAYARD Pierre : 551.
BAZIN René : 59, 74, 90-92, 127, 193, 206, 208, 219, 266, 272, 279.
BEAUVOIR Simone de : 157.
BÉDARD Laura (ou BOUCHARD) : 22, 67, 443.
BÉDARD Samuel : 22, 67, 78, 96-98, 100, 139, 153, 312, 408, 440, 451-453, 517.
BÉLANGER David : 356, 412, 414, 419, 423, 424, 427, 446, 447, 451, 455, 456, 510, 511, 534, 552.
BERGER Marcel : 319-324, 352.
BERGERON André : 46.
BERGSON Henri : 165.
BERNARD Gabriel : 452.
BERNARD Michel : 440, 441.
BERNARD Tristan : 317, 319, 323.
BERNIER Silvie : 115-118.
BESSETTE Arsène : 85.
BESSETTE Gérard : 153.
BIERRE Jacques : 177-179.
BILLINGS Josh : 362.
BILODEAU Ernest : 41.
BIRON Michel : 155, 285.
BLAIS Marie-Claire : 283, 428.
BLAKE William Hume : 167, 168, 176-179, 195.
BLETON Paul : 49, 207, 388, 412, 483.
BOILLAT Gabriel : 26, 31, 43, 46, 55, 57, 58, 89, 112.
BOISSY Gabriel : 103, 104, 111.
BOIVIN Aurélien : 37, 38, 42, 43, 69, 78, 96, 127, 131, 249, 251, 309, 351, 399-401, 407, 412, 438, 446, 462, 464, 471, 499, 544-546, 605.
BONIN Jean-François : 26, 381-386, 388, 389.
BORDEAUX Henry : 74, 90-92, 110, 112, 137, 180, 193, 207, 242, 266, 272, 533.
BOTHOREL Jean : 45, 46, 54, 90, 166, 209.
BOUCHARD Chantal : 221, 351, 396, 488, 579.
BOUCHARD Éva : 78, 93, 96-100, 103, 162, 166, 175, 312, 408, 431, 504, 516, 517, 548.
BOUCHARD Laura (voir BÉDARD Laura) : 22.
BOUCHARD Michel-Marc : 429-431.
BOURGET Paul : 90, 266, 272, 308, 376.
BOURGOIN Annie : 17, 127-129, 457, 458, 462, 481, 482.
BOUTROUX Émile : 39, 43, 439.
BOVER i FONT August : 194, 195, 198.
BOYD Ernest : 169, 170.
BRADLEY William Aspenwall : 249-252, 256, 257.
BRAUNSCHVIG Marcel : 140.
BREHM Sylvain : 158.
BRÉMOND Henri : 138, 140, 143, 144.
BRUN Louis : 46, 68, 103, 104, 135, 210, 211, 221, 224, 229-233, 238, 264.
BURNS Tommy : 347.
BUTLER Josephine : 372.

C

CALVET Jean : 60, 144.
CAMUS Albert : 350, 374, 593.
CARLE Gilles : 386, 411-427, 429, 447, 455, 487, 488, 491, 498, 499, 501, 502, 505, 507, 509-512, 521, 529.
CARPENTIER Georges : 141, 222, 319, 331, 332, 335, 336, 353.
CARPENTIER John : 222.
CARRIER Roch : 132, 427, 562.
CARRIER-LAFLEUR Thomas : 91, 356, 412-420, 423, 424, 427, 446, 447, 451, 455, 456, 487, 488, 492, 495, 497, 506-513, 519, 530, 534, 552, 596.
CASANOVA Pascale : 75.
CEDERGREN Mickaëlle : 75, 90, 165.
CELLARD Karine : 151, 155, 159, 160, 283.
CENDRARS Blaise : 122, 266.
CHABROL Henri : 339, 340, 349, 352.
CHAIGNE Louis : 139, 140.
CHANTAL René de : 399, 428.
CHAPDELAINE Henri : 458-461.
CHAPLE MESA Sergio : 190.
CHAPLIN Charlie : 209.

CHARBONNEAU Hélène : 102.
CHARRETON Pierre : 315, 324, 325, 329, 332, 334, 336, 338, 340, 351, 354, 399.
CHARTIER Daniel : 186-188, 537, 592.
CHARTIER Émile : 151.
CHASSÉ Charles : 18, 199, 204, 208, 324.
CHATEAUBRIAND François-René de : 206, 207, 595.
CHÂTEAUBRIANT Alphonse de : 89.
CHAUMEIX André : 220, 221.
CHOQUETTE Ernest : 79.
CHOVRELAT-PÉCHOUX Geneviève : 17, 19, 23, 67, 193, 230, 276, 279, 309, 347, 399, 412, 483, 484, 543, 549, 591, 594.
CINQ-MARS Alonzo : 134, 135.
CLAPIN Sylva : 94, 95, 127-129, 131, 246, 457, 482.
CLARAC Pierre : 139, 140, 142.
CLAUDEL Paul : 59, 220.
CLAVEL Bernard : 127, 166, 457, 585.
CLÉMENT René : 27, 243, 258, 315, 316, 363, 364, 366, 368, 370-374, 392, 393, 403, 407.
COCHET Gérard : 115, 120, 121.
COGNET Blanche : 139, 140.
COLETTE : 321, 346, 399, 596.
CONAN DOYLE Arthur : 255.
CONSTANTIN-WEYER Maurice : 66, 119, 120.
COPPEE François : 59, 198.
CORBETT James J. : 354.
CORMIER Normand : 156.
COURTEAU Bernard : 206, 411, 444-446, 456, 593.
CRAVAN Arthur : 317, 346.
CRÉMIEUX Benjamin : 263, 326.
CUREL François de : 135.
CURWOOD James Oliver : 130, 131, 135.

D

DALBIS Louis-Janvier : 86, 223, 224, 245, 313.
DARWIN Charles : 290, 291, 293-296.
DARZENS Rodolphe : 322.
DAUDET Alphonse : 196.
DAUDET Léon : 63-65, 90, 193, 206, 321.
DAUNAIS Isabelle : 132, 133, 158, 285, 553-556.
DAUZIER Pierre : 316.
DECKER Diana : 370.
DECOIN Henri : 325.
DELAGRAVE Charles : 43.
DELESPOL Jean : 72.
DELTEIL Joseph : 61.
DESCHAMPS Nicole : 16, 17, 26, 27, 31, 36, 38, 63-65, 147, 156, 177, 190, 200, 260, 296, 309, 310, 377, 400-404, 415, 483, 533, 534, 601, 605.
DES GRANGES Charles-Marie : 138, 140, 143.
DESROSIERS-DESCHENEAU Diane : 157, 190, 193.
DESSAIX Robert : 300.
DE VALERA Éamon : 198.
DICKENS Charles : 174, 176, 255.
DREYFUS Alfred : 18, 19, 301, 385.
DU BOS Charles : 90, 563.
DUCHARME Réjean : 283, 285, 286.
DUCHÂTELET Bernard : 149, 535, 537, 577.
DUFIEF Pierre-Jean : 62, 260.
DUFRESNE Jean : 110, 111.
DUHAMEL Georges : 280.
DUHAMEL Roger : 155.
DUMONT Fernand : 154.
DUPOUY Auguste : 90, 207.
DURRY Jean : 316.
DUVIVIER Julien : 32, 57, 75, 103-115, 120, 136, 184, 353, 354, 356, 359, 361, 363, 374, 407, 419, 420-422, 432, 487, 491, 497-499, 501-503, 505, 507, 509, 510, 512, 529.

E

EDWARDS John : 195-199.
ELSTER Kristian : 180, 181.
ENGELS Friedrich : 268, 270.
ERNAUX Annie : 157.
ESPRIU Salvador : 195.

F

FALARDEAU Jean-Charles : 154, 280, 281, 484.
FERRON Jacques : 20, 27, 38, 152, 157, 206, 272, 276, 277, 279, 283, 289, 311, 376-381, 385, 386, 388, 389, 398, 400, 442, 443, 445, 448, 456, 484, 548, 593.
FISH Stanley : 24.
FITZGERALD Robert : 174, 175.
FLAUBERT Gustave : 47, 196, 300, 308, 385, 569.
FLERS Robert de : 135.
FLORENT Hélène : 498, 512, 515, 521,
FORGET Danielle : 300, 303.
FORTIN Clément : 438.
FOURNIER Claude : 524.
FOURNIER Guy : 426, 521, 524.
FRANCE Anatole : 165.
FREEMAN-CAMPBELL Audrey : 26, 135, 149, 153, 239, 261, 262, 310, 407, 483, 602, 607, 610.

G

GABIN Jean : 105, 106, 112, 262, 510.
GAGNON Clarence : 46, 115, 117-120, 123, 436.
GARCÉS Tomàs : 193, 194.
GARSON Claude : 372.
GAULIN Michel : 310.
GAUVIN Ulric : 68.
GAY Paul : 155.
GENETTE Gérard : 24, 324.
GEORGE Walter Lionel : 174.
GÉRIN-LAJOIE Antoine : 245.
GESLIN Lucien : 153.
GIDE André : 48, 144, 220, 300, 355.
GIFFARD Pierre : 19.
GILLET Louis : 66.
GILLET Roland : 354, 355, 362.
GIONO Jean : 266.
GORKI Maxime : 275.
GOUIN Léon-Mercier : 97.

GOURDEAU Gabrielle : 122, 123, 158, 412, 458, 461-464, 466, 469, 473, 474, 477-482.
GRANDPRÉ Pierre de : 155.
GRASSET Bernard : 15, 23, 26, 31, 32, 37, 43-49, 52-59, 63, 64, 67, 74, 75, 77-79, 87, 88, 101, 135-138, 166, 169, 174, 205, 209-211, 214, 215, 218-220, 223, 224, 226-230, 237-239, 243, 246, 252, 264, 323, 326, 533, 589, 592, 601.
GRASSET Joseph : 452.
GRIGNON Claude-Henri, dit Valdombre : 57, 94.
GROULX Lionel : 39, 156.
GUILLAUMIN Émile : 72-74, 264, 276, 277.
GUILLOUX Louis : 266.
GURY Paul (voir LE GOURIADEC Loïc) : 56, 57, 134, 135, 245, 428.
GUYON André : 271, 286, 399.

H

HALÉVY Daniel : 22, 44, 134, 204, 210, 214, 218-221, 226, 247, 324, 468.
HAMONIC Guillaume : 253, 257, 355, 360, 363.
HAMSUN Knut : 186-188.
HÉBERT Alain : 452.
HÉBERT Anne : 428.
HÉMON Félix (frère) : 17-19, 37, 66, 205, 379, 380, 441.
HÉMON Félix (père) : 17, 22, 37, 38, 40, 42, 61, 207, 228, 311, 320, 377, 403, 408, 409, 444, 597, 602.
HÉMON Louis (oncle) : 207.
HÉMON Louise (mère) : 17, 99, 230, 231, 238, 311, 403, 408, 601, 610.
HÉMON Marie (sœur) : 17, 18, 21, 22, 25, 40, 42-47, 54, 56, 58, 63, 67, 68, 74, 77, 99-103, 134, 135, 162, 203-205, 209-211, 220, 221, 224, 230-232, 237, 238, 243, 248, 249, 253, 258, 262, 310, 313, 376, 379, 388, 402, 403, 443, 483, 484, 548, 601, 602.
HÉMON Prosper (oncle) : 207, 597.
HENRIOT Émile : 90, 242.
HERGESHEIMER Joseph : 168, 174.
HERNÁNDEZ-CATÁ Alfonso : 191-194, 253.
HÉROUX Raymonde : 16, 53, 54, 61, 72, 88, 127, 133, 134, 156, 208, 232, 375, 401, 409, 415.
HIRSCH Charles-Henri : 317, 319, 348.
HODGSON BURNETT Frances : 168.
HUGO Victor : 152, 157, 399, 409.
HUTCHINSON Arthur Stuart-Menteth : 174.
HUYSMANS Joris-Karl : 59.

I

INSÚA Alberto : 193.
ISER Wolfgang : 534.

J

JACKSON Harold : 23, 313, 314, 381, 446, 448, 609.
JAEGER Cyril Karel : 362.
JAMES Henry : 387.
JANET Marcelle : 139, 140, 142.
JAUBERT DE BENAC Jacques : 57, 101.
JAUSS Hans-Robert : 24, 282, 307, 484, 534.
JEAN Michel : 330.
JOHNSON Jack : 317, 345-349.
JOHNSTON Margaret : 367.
JOLLY André-Dominique : 141.
JOUGLET René : 224, 249.
JOYCE James : 254, 275, 597.
JÒZSA Pierre : 25.

K

KORDA Alexander : 354.
KOSIKOV Georges : 189, 190.
KROG Helge : 182-184.
KROPOTKINE Pierre : 268.
KUBRICK Stanley : 115.

L

L'HERBIER Marcel : 353, 354.
LA BOÉTIE Étienne de : 305, 342.
LABERGE Fernand : 426.
LABERGE Rosette : 458, 465, 466, 468, 470, 474, 476, 478, 482.
LABRECQUE Jean-Claude : 67, 208, 432, 494.
LACRETELLE Jacques de : 324.
LACROIX Georgette : 434.
LACROIX Michel : 160.
LAGARDE Laurent : 139-141, 144.
LAMARCHE Marc-Antonin : 69, 79, 265, 571.
LANGEVIN André : 286.
LANGEVIN Richard : 288.
LANSON Gustave : 138.
LAPOINTE Gilles : 283, 285, 401.
LAURE Carole : 411, 412, 415, 417, 425, 426, 429, 496, 503, 518, 529.
LAURENDEAU Francine : 426, 427.
LAURIN Michel : 156, 158.
LÉBÉDEFF Jean : 122.
LEBESGUE Octave, dit Georges Montorgueil : 218.
LEENHARDT Jacques : 25.
LEFEBVRE J. A. : 37, 39, 41-43, 93, 116, 264, 400, 402, 567.
LE FRANC Marie : 67, 99, 127, 131.
LEGENDRE Ghislaine : 31, 36, 221, 400, 567.
LE GOFFIC Charles : 52, 90, 92, 199, 203, 207, 562.
LE GOURIADEC Loïc, dit Paul Gury : 56, 57, 134, 135, 245, 428.
LEMAIRE Philippe : 363.
LE MEUR Léon : 143, 144.
LEMIEUX Auguste : 452, 453.
LEMIEUX Jean-Paul : 436-438.
LEMIEUX Louis-Guy : 425, 426.
LÉON-MARTIN Louis : 337.
LE TARGAT Henri : 345.
LÉVESQUE Gilbert : 208, 313, 391, 392, 399, 400, 408, 409, 431, 432, 434, 456.
LINDBERG Ylva : 75, 90, 165.

LOFTING Hilary : 256.
LOMBARDY Georges : 141.
LONDON Jack : 130, 219, 255, 279, 314, 351.
LOTI Pierre : 68, 185, 196.
LOUIS-HÉMON Lydia (ou Lydia Hémon) : 19-22, 25, 26, 56, 63, 66, 103, 104, 149, 162, 204, 205, 224, 230-233, 238, 251-253, 257, 258, 261, 262, 310-313, 353, 354, 360, 363, 377, 379, 381-385, 399, 400, 402-404, 407, 408, 412, 443, 446, 448, 449, 483, 570, 593.
LUKÁCS Georg : 275, 589.
LYLEIRE Jean-Claude : 345.

M

MACÉ Marielle : 595.
MACPHAIL John Andrew : 167, 179.
MAETERLINCK Maurice : 317.
MALÈGUE Joseph : 280.
MANGUEL Alberto : 175.
MANN Thomas : 275.
MARAULT Olivier : 162.
MARCOTTE Gilles : 133, 154, 247, 248, 287, 554.
MAREUIL Henri (voir VERNEUIL Marcel de) : 206, 245.
MARMIER Jean : 76, 127, 281, 399, 457.
MARSAN Eugène, dit Orion : 226.
MARSILLAC Jacques de : 20, 21, 23, 26, 204, 205, 229, 239-241, 261, 381, 407, 451, 571, 595, 596, 601-610.
MARTIN DU GARD Roger : 165, 220.
MARTINET Marcel : 72.
MARX Karl : 268, 270.
MASSIS Henri : 41, 58, 59, 90, 318.
MASSON Eugène : 230.
MASSON Frédéric : 54, 55, 61, 205.
MAUPASSANT Guy de : 211, 298, 299, 334, 354, 572.
MAURIAC François : 280, 336.
MBOUGAR SARR Mohamed : 15, 591, 597.
MCANDREW Allan : 139, 148, 153, 205, 207, 213, 228, 247, 249, 254, 260, 261, 303, 304, 310, 318, 338, 444, 448, 483.
MEB : 158, 411, 434-436.
MENDAILLE Daniel : 108.
MERCIER-LECA Florence : 300, 307.
MEUNIER Claude : 346, 347.
MICHARD André : 139-141, 144.
MILLE Pierre : 43.
MIRON Gaston : 156, 296, 505.
MISTRAL Frédéric : 90, 92, 165, 180.
MOLIÈRE : 157.
MONTAIGNE Michel de : 315.
MONTHERLANT Henry de : 27, 148, 223, 315, 319, 323-327, 333, 338, 340, 352.
MONTIGNY Louvigny de : 37-40, 42, 43, 53, 54, 77, 78, 82, 93, 94, 110, 111, 113, 116, 131, 135, 166, 177, 238, 261, 313, 566.
MONTORGUEIL Georges (voir LEBESGUE Octave) : 218.
MONTPETIT Edouard : 94, 107.
MONTPETIT Sara : 487, 496, 499, 503, 512, 515, 521, 524, 527.
MOORE Kieron : 363.
MORGAN Michèle : 126, 355, 363, 496.
MORTELETTE Yann : 18, 290, 291, 295, 325, 333, 336, 350.
MULLER Henry : 324, 353.
MULLIGAN Louis : 134.

N

NABOKOV Vladimir : 115.
NEEDHAM Wilbur : 258.
NIETZSCHE Friedrich : 316, 319.

O

Ó FOGHLUDHA Risteard : 198.
O'KELLY Lydia : 17, 21, 22, 78, 149, 204, 205, 226, 311, 312, 376-379, 381, 385-388, 390, 398, 400, 443, 445, 450, 467, 471, 593, 602.
ODROWĄŻ-PIENIĄŻEK Janusz : 189, 401.
OLLIER Claude : 243.
ORDING Arne : 181, 182.
ORION (voir MARSAN Eugène) : 226.
OVIDIO Marie-Hélène d' : 252.

P

PAGE Marie : 21, 25, 313, 432, 484, 602.
PAGÉ Pierre : 79, 127, 550.
PALAU Pierre : 56.
PAQUIN Ubald : 68.
PARÉ François : 175, 176.
PARÉ Yvon : 427.
PARENT Adélard : 313.
PARENT Charles : 153, 154.
PARENTEAU Marcel : 64-66, 156.
PARKER Beryl : 167.
PASSAGE Henri du : 223.
PAUL Raymond : 156.
PAYOT Charles : 43, 44, 57.
PERREAULT Joseph Édouard : 82-84.
PERREAULT Luc : 418, 420, 426, 427.
PHILIPE Gérard : 316, 364, 366, 368, 370, 372-374, 393.
PHILLIPPS Kathleen : 21, 22, 25, 78, 205, 388, 443, 484, 595, 602.
PIERREFEU Jean de : 90, 214, 254.
PIGNÈRES René : 353.
PILON Antoine Olivier : 509, 510.
PILOTE Sébastien : 28, 409, 417, 419, 427, 465, 487, 488, 490-503, 505-527, 529, 531, 552, 558, 594, 595.
PINGET Robert : 243.
POIRIER Mario : 49, 207, 388, 412, 443.
PORÉE-KURRER Philippe : 412, 458, 463-475, 477-479, 482, 549.
PORTER Eleanor H. : 168.
POTVIN Damase : 42, 68, 93, 95-99, 131, 134, 135, 261, 453.
POUILLIART Raymond : 316.

POULAILLE Henry : 23, 25-27, 73, 205, 226, 227, 229, 230, 238, 239, 241, 263-266, 276, 277, 279, 311, 601, 602, 606, 607, 609, 610.
POULIN Gabrielle : 132, 428.
PRÉVOST Jean : 319, 323, 328, 329, 352.
PROUDHON Pierre-Joseph : 268.
PROUST Marcel : 47-49, 144, 275.

Q

QUINT Léon-Pierre : 47, 48.

R

RACINE Marcelle : 96, 99.
RAMUZ Ferdinand : 266.
RAT Maurice : 140, 142.
REBATET Lucien (voir VINNEUIL François) : 112, 374.
RENAN Ernest : 67, 207.
RENAUD Jacques : 283.
RENAUD Madeleine : 105, 107, 112, 184, 496, 503.
RICARD Sébastien : 495, 500, 512, 521.
RICHMOND Arthur : 252.
RIMBAUD Arthur : 263, 322, 399.
RIVIÈRE Jacques : 552, 553.
ROBERT Lucie : 37, 76, 391, 484.
ROLLAND Romain : 58, 165.
ROSAY Françoise : 363.
ROUSSEAU Jean-Jacques : 152, 185, 188, 278, 334, 595.
ROY Camille : 151.
ROY Gabrielle : 132-134, 156, 286, 383, 428.

S

SAEMMER Alexandra : 46, 484.
SAGAN Françoise : 196.
SAGEHOMME Georges : 152, 153.
SAGNES Sylvie : 100, 160, 288, 439, 485, 595.
SAINT-DENYS GARNEAU Hector de : 156.
SAINT-SIMON Louis de Rouvroy de : 240, 298, 596.
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin : 203.
SAINTE-MARIE Gilles : 252.
SAMAT Jean-Toussaint : 88.
SAUVÉ Mathieu-Robert : 206, 411, 441-443, 446, 456, 593.
SAVARD Félix-Antoine : 93, 94, 131, 132, 156-158, 440.
SCHOENTJES Pierre : 480, 563, 566, 571.
SCULLY Robert-Guy : 311, 415, 444, 449.
SERRY Hervé : 60.
SÉVERAC Jean-Baptiste : 214.
SHAYÉ Paul-Adrien : 322, 323.
SHEK Ben-Zion : 190-192, 225, 535.
SICARD Claude, dit Sylva Clapin : 94, 95, 127-129, 131, 246, 457, 482.
SICOTTE Gilbert : 529.
SIERRA CORDOBA Maria : 192-195.
SOUDAY Paul : 90, 219, 220.
STAROBINSKI Jean : 24, 31, 594, 596.
STEPHENS Meic : 196.
STOCKBRIDGE Frank Parker : 168, 169, 174.
STRAUSS Éric B. : 373.
STROWSKI Fortunat : 148.
SUE Eugène : 247, 276.
SULEIMAN Susan Rubin : 128.
SULLY-PRUDHOMME : 165.
SUZOR-COTÉ Marc Aurèle de : 37, 39, 42, 115-119, 123, 250, 436.

T

TADIÉ Jean-Yves : 24.
TAINE Hippolyte : 207.
TARDE Alfred de : 318.
TCHEKOV Anton : 198.
THIBAUDET Albert : 24, 90, 218, 219.
THIBERT Ronald : 287-289, 439.
THOMAS Max-Hervé : 267, 268.
THOMAS Wynn : 196.
TREMBLAY Michel : 283-285, 427, 479, 518.
TREMBLAY Victor : 100, 239, 287, 312, 313, 592.
TRUFFAUT François : 393.

V

VADIM Roger : 355, 362, 454.
VALDOMBRE (voir GRIGNON Claude-Henri) : 57, 94.
VALLÈS Jules : 266, 317.
VANDÉREM Fernand : 46, 52, 90.
VÉRANDE Louis P. : 101.
VERLAINE Paul : 245.
VERNEUIL Marcel de, dit Henri Mareuil : 206, 245.
VILLENEUVE Normand : 16, 82, 156, 375, 401, 409, 415.
VINCENT José : 60, 90.
VINNEUIL François, dit Lucien Rebatet : 112, 374.
VIVIANI Christian : 372.
VOLTAIRE : 152.
VOX Maximilien : 45.

W

WALSH Raoul : 354.
WALTER Anne : 206, 386-389, 398.
WELLS William Thomas : 345, 348, 349.
WILLEMS Jean : 316.

Z

ZOLA Émile : 18, 60, 247, 275, 300, 301, 354.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

I. Préoriginales

1. Nouvelles et chroniques sportives

La Rivière, dans *Le Vélo,* prix d'honneur du Concours de Vacances, 13e année, n° 4048, 1er janvier 1904, p. 1.

Le Combat, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4067, 20 janvier 1904, p. 1.

Histoire d'un athlète médiocre, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4090, 12 février 1904, p. 1.

Angleterre contre Irlande, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4102, 24 février 1904, p. 1.

Le Record, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4128, 21 mars 1904, p. 1.

Chroniques sportives, dans *Le Vélo* et *Le Journal de l'automobile*, entre le 23 mars 1904 et le 7 août 1905 [brefs comptes rendus de matchs, de combats, de courses ou d'expositions automobiles].

À propos d'Oxford-Cambridge, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4140, 2 avril 1904, p. 1.

Le Clown, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4157, 19 avril 1904, p. 1.

Le Livre d'Or du Vélo, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4176, 8 mai 1904, p. 1 [courte autobiographie].

Les Canotiers, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4180, 12 mai 1904, p. 1.

La Défaite, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4195, 27 mai 1904, p. 1.

Marches d'armée, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4224, 25 juin 1904, p. 1.

Le Combat sur la grève, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4244, 15 juillet 1904, p. 1.

La Peur, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4336, 15 octobre 1904, p. 1.

Jérôme, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4347, 26 octobre 1904, p. 1.

Sportsmen et Athlètes, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4360, 8 novembre 1904, p. 1.

L'Éducation de M. Plume I, dans *Le Vélo*, 13e année, n° 4379, 19 novembre 1904, p. 1.

L'Éducation de M. Plume II, dans *Le Journal de l'automobile*, 1ère année, n° 9, 27 novembre 1904, p. 1.

L'Éducation de M. Plume III, dans *Le Journal de l'automobile*, 1re année, n° 34, 22 décembre 1904, p. 1.

L'Éducation de M. Plume IV, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 65, 22 janvier 1905, p. 1.

Anglomanie, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 78, 4 février 1905, p. 1.

Mon Gymnase, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 96, p. 22 février 1905, p. 1.

Pour Gringalet, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 124, 22 mars 1905, p. 1.

Le Muscle et le Sport, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 145, 12 avril 1905, p. 1.

600-chevaux. Récits des temps probables, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 169, 6 mai 1905, p. 1.

La Bataille du cuivre, dans *Le Journal de l'automobile*, 2e année, n° 225, 1er juillet 1905, p. 1.

La Conquête, dans *L'Auto*, 7e année, n° 1945, 12 février 1906, p. 1.

La Foire aux vérités [sous le pseudonyme de Wilful Missing], nouvelle primée par *Le Journal* le 15 novembre 1908, et publiée dans le n° 5952, 18e année, 12 janvier 1909, [p. ?].

Lizzie Blakeston, dans *Le Temps*, du 3 au 8 mars 1908, p. 1.

Le Trial, dans *L'Auto*, 10e année, n° 3300, 29 octobre 1909, p. 1.

Le Ballon, dans *L'Auto*, 10e année, n° 3329, 27 novembre 1909, p. 1.

La Chrysalide, dans *L'Auto*, 10e année, n° 3336, 4 décembre 1909, p. 1.

Fraternité, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3383, 20 janvier 1910, p. 1.

Fin d'idylle, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3403, 9 février 1910, p. 1.

Le Mépris des bêtes (I), dans *Force,* 2e année, n° 4, 20 février 1910, p. 1-3.

Le Français, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3437, 15 mars 1910, p. 1.

Le Mépris des bêtes (II), dans *Force*, 2e année, n° 6, 20 mars 1910, p. 1-3.

Le Cross anglais, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3484, 30 avril 1910, p. 1.

Père inconnu, dans *Force*, 2e année, n°9, 5 mai 1910, p. 3-5.

La Route, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3515, 31 mai 1910, p. 1.

Le Coureur de marathon, dans *Force*, 2e année, n° 13, 5 juillet 1910, p. 3-5.

Le Sauvetage, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3600, 24 août 1910, p. 1.

Couffion pérore…, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3645, 8 octobre 1910, p. 1.

L'Homme nu, dans *L'Auto*, 11e année, n° 3692, 24 novembre 1910, p. 1.

Le Courage pour tous, dans *L'Auto*, 12e année, n° 3733, 4 janvier 1911, p. 1.

La Balance, dans *L'Auto*, 12e année, n° 3830, 11 avril 1911, p. 1.

L'Inébranlable, dans *L'Auto*, 12e année, n° 3852, 3 mai 1911, p. 1.

Le Messager, dans *L'Auto*, 12e année, n° 3960, 19 août 1911, p. 1.

À propos d'un combat, dans *L'Auto*, 12e année, n° 3998, 26 septembre 1911, p. 4.

Le Sport de la marche (I) [sous le pseudonyme d'Ambulator], dans *La Presse*, [Montréal], 27e année, n° 304, 28 octobre 1911, p. 12.

Le Sport de la marche (II) [sous le pseudonyme d'Ambulator], dans *La Presse*, [Montréal], 28e année, n° 3, 4 novembre 1911, p. 12.

Le Sport et la race [sous le pseudonyme d'Ambulator], dans *La Presse,* [Montréal], 28e année, n° 9, 11 novembre 1911, p. 12.

Le Sport et l'argent [sous le pseudonyme d'Ambulator], dans *La Presse,* [Montréal], 28e année, n° 15, 18 novembre 1911, p. 12.

La Nuit sur la route et sur l'eau, dans *L'Auto*,12e année, n° 4042, 9 novembre 1911, p. 1.

Québec, ville française [extrait de *L'Itinéraire*], dans *La Patrie*, [Montréal], 2 janvier 1912, p. 2.

Routes et véhicules, dans *L'Auto*, 13e année, n° 4099, 5 janvier 1912, p. 1.

Québec, ville française [extrait de *L'Itinéraire*], dans *L'Action sociale*, [Québec], 22 janvier 1912, p. 6.

Les Raquetteurs, dans *L'Auto*, 13e année, n° 4196, 11 avril 1912, p. 1.

Une course dans la neige, dans *L'Auto*, 13e année, n° 4223, 8 mai 1912, p. 1.

Les Hommes du bois, dans *L'Auto*, 13e année, n° 4338, 31 août 1912, p. 1.

Le Cirque, dans *L'Auto*, 13e année, n° 4391, 23 octobre 1912, p. 1.

Le Fusil à cartouche, dans *L'Auto*, 14e année, n°4559, 9 avril 1913, p. 1.

Driving, dans *L'Auto*, 14e année, n° 4698, 26 août 1913, p. 1.

La Nuit sur la route et sur l'eau, dans *Le Terroir*, mars 1920.

À la recherche de Maria Chapdelaine [première publication de *L'Itinéraire*], avec des bois de Diguimart, dans *Demain*, n° 2, mai 1924, p. 133-170.

Une course dans la neige, dans *L'Œil*, 15 janvier 1941.

L'Indigne [nouvelle écrite en 1905], dans *Journal of Canadian Fiction*, « Les Romanciers et leurs œuvres », n° 25-26, 1979, p. 41-49.

Le Tam-tam [nouvelle écrite en 1905], dans *Les Cahiers de l'Iroise*, 27e année, n° 4, octobre-décembre 1980, p. 189-196.

L'Enquête [nouvelle écrite autour de 1910], dans *Le Devoir*, [Montréal], 24 juin 2000, p. D1-D2.

2. Romans

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, dans *Le Temps*, 27 janvier - 19 février 1914, p. 1.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, dans *Le Nationaliste*, [Montréal], vol. XIV, nos 1-6, 18 février - 25 mars 1917.

Maria Chapdelaine, dans *Le Journal de Genève*, [Genève], 1er juin-16 juillet 1921, p. 2-3.

Maria Chapdelaine. Récit du Canada français, dans *La Presse*, [Montréal], vol. XXVIII, n° 138-221, 15 avril – 22 juillet 1922.

Maria Chapdelaine, dans *L'Action française*, 16 janvier - 17 février 1922, p. 3.

Battling Malone, pugiliste, [extrait], « Les Bonnes Feuilles. *Battling Malone* », dans *Le Journal du peuple*, Paris, 10e année, n° 46, 13 décembre 1925, p. 4.

Battling Malone, pugiliste, [extrait], « La Littérature sportive. *Battling Malone, pugiliste* », dans *L'Auto*, 26e année, n°9134, 18 décembre 1925, p. 1.

Battling Malone, pugiliste, [extrait], « *Battling Malone, pugiliste* par Louis Hémon », dans *Le Peuple*, Paris, 6e année, n° 1823, 5 janvier 1926, p. 3.

Monsieur Ripois et la Némésis, dans *Samedi soir*, nos 281-289, 18-24 novembre 1950 et 13-19 janvier 1951, [p. ?].

Maria Chapdelaine, dans *Promesses*, Paris, janvier-septembre 1951, [p. ?].

II. Œuvres publiées

1. *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, préfaces d'Émile Boutroux et de Louvigny de Montigny, illustrations de Suzor-Côté, Montréal, Le Febvre, 1916.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Bernard Grasset, coll. les Cahiers verts, n° 1, 1921 ; réimpr. 1922, 1923, 1924, 1925, 1927, 1928, 1931, 1946, 1949, 1954 et 1958.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, éd. Leymarie, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1922.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition de luxe avec des bois originaux de Gérard Cochet, Paris, La Renaissance du Livre, 1922.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Mayenne, Floch, 1924.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, La Cité des Livres, coll. Le Roman français aujourd'hui, n° 2, 1924.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Fayard, coll. Le Livre de demain, 1924 ; réimpr. 1938 et 1950 ; réimpr. dans la coll. Le Livre de demain : nouvelle série, 1950, 1951, 1954 et 1959.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition illustrée de vingt-cinq lithographies originales par Alexandre Alexeïeff, Paris, Éditions du Polygone, 1927.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Chantenay, 1927.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Fontenay-aux-Roses, Louis Bellenand, 1928.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec 29 bois originaux de Jean Lébédeff, Paris, Arthème Fayard, coll. le Livre de demain, n°64, 1928 ; réimpr. 1931, 1933, 1934, 1935, 1936, 1938, 1939, 1947 et 1948.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, compositions de Guy Dollian, Versailles, Jean Variot, 1928.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec introduction d'Edmond Pilon, illustrations de Jean Droit, Paris, Éditions d'art H. Piazza, coll. Contes de France et d'ailleurs, n° 8, 1932.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, d'après la 650 000e [*sic*] édition française, annotée par J. Fransein, Amsterdam, J. M. Meulenhoff, coll. Les Meilleurs auteurs français, 1933.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustrations de Clarence Gagnon, Paris, Éditions Mornay, 1933.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustrations de Jean Routier, Paris, Éditions Nelson, coll. Grands Récits illustrés, 1934 ; réimpr. 1935, 1938, 1939, 1950, 1956 et 1963.
Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Lausanne, [La] Guilde du Livre, coll. La Guilde du Livre, n° 17, 1938.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Londres, Edimbourg et New York, Nelson, coll. Collection Nelson, n° 417, 1938 ; réimpr. 1940, 1942, 1943, 1944, 1946, 1955, 1956, 1959 et 1962.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, compositions originales en couleur d'Eugène Corneau, Paris, Rombaldi éditeurs, 1939.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, éd. Wilhelm Bohnhard, Leipzig, Velhagen und Klasing, 1940 [texte en français].

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustrations de Timar, Bruxelles, Éditions du Houblon, 1943.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec portrait et bois de Robert Joël, Genève, La Palatine, coll. Maîtres du roman, n° 3, 1944.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, préface de Félix-Antoine Savard, Montréal, Fides, coll. du Nénuphar, n° 5, 1946 ; réimpr. 1953, 1957, 1958, 1959, 1980 ; avec texte en braille écrit en abrégé du 1er degré par Diane Laprade, 1966, 4 vol.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec 10 hors-texte en couleur de Dérambure, Paris, Éditions Athêna, coll. Athêna-Luxe, n° 2, 1946.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec illustrations d'Henri Faivre, Paris, Hachette, coll. Le Livre de Demain, 1951 ; réimpr. 1954, 1955, 1958, 1960, 1963, 1966 et 1972.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, éditions Maguerat, coll. l'Éventail, n° 11, Lausanne, 1955 ; réimpr. 1963.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Le Club du Meilleur livre, coll. Romans, 1956 ; réimpr. coll. Romans, n° 228, 1958 ; réimpr. 1960.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustrations de Michel Ciry, Lausanne, la Guilde du Livre, 1958 ; réimpr. 1963, 1965.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustrations de Sylvain Hairy, Paris, Éditions Générales de Publicité., coll. Collection Super, n° 45, 1960 ; réimpr. 1983.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Strasbourg, Sélection des Amis du livre de Strasbourg, 1960.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Bernard Grasset, coll. Le Livre de poche, n° 685, 1961 ; réimpr. 1963, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1982, 1984 et 1985.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec illustrations de Daniel Sinclare, Paris, Nelson éditeurs, coll. Nouveaux Grands Récits illustrés, 1963.
Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec 25 dessins originaux de Suzor-Côté, Montréal, Éditions La Frégate, 1969.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, précédé d'une chronologie, d'une bibliographie et de jugements critiques par Pierre Pagé, Montréal, Fides, coll. Bibliothèque canadienne-française, 1970 ; réimpr. 1973, 1974, 1976, 1978.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Librairie générale française, 1971.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Éditions de La Presse, coll. Nos classiques, 1973.

Maria Chapdelaine, relu en son temps par Raynald-R. Talbot, Québec, auto-édition, 1978 [édition annotée, présentée et accompagnée d'annexes].

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Presses de la Cité, coll. Presses Pocket, 1979.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Pocket, 1979.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, France Loisirs, coll. Bibliothèque des succès, 1980.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec illustrations de Clarence Gagnon, Montréal, Art Global et Libre Expression, 1980.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Presses Sélect, coll. Petite Bibliothèque Sélect, 1980.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition critique de Ghislaine Legendre à partir du tapuscrit, avant-propos de Nicole Deschamps, Montréal, Boréal, 1980.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, éd. Pierre Pagé, Aurélien Boivin et Jean-Marc Bourgeois, Montréal, Fides, coll. Bibliothèque québécoise, 1980 ; réimpr. 1983 et 1985.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition de luxe sous boîtier illustrée de dix lithographies d'André Bergeron, Montréal, Fides, 1980.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Caen, éditions Laurence Olivier Four, coll. Largevision, 1982.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustré par Nicole Baron, Montréal, Casterman, coll. L'Ami de poche, 1983.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Éditions de Mortagne, 1983.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustrations de Pérols, Paris, Presses de la Cité, 1983.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1988.
Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avant-propos de Nicole Deschamps , notes et variantes, index des personnages et des lieux par Ghislaine Legendre, Montréal, Boréal, n° XIII, coll. Boréal compact, n° 1, 1988 ; réimpr. 1993.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, illustré par Gilles Tibo, préface de Roch Carrier, Montréal, Livres Toundra, 1989.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, présentation d'Aurélien Boivin, postface de Bernard Clavel, Montréal, Bibliothèque Québécoise, coll. Bibliothèque québécoise, Littérature, 1990 ; réimpr. 1992, 1994, 2020.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, coll. Bibliothèque Lattès, 1990.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris et Genève, Slatkine Reprints, 1995.

Maria Chapdelaine. Récit du Canada français, textes explicatifs et appareil pédagogique établis par Dominique Cyr, préface de Chantal Bouchard, Anjou (Québec), éditions CEC, coll. Grands textes de la littérature québécoise, 1997.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, dans *Québec-Acadie : rêves d'Amérique*, textes réunis par Jean-Paul Bouchon, Alain Quella-Villéger et Dominique-Anne Villéger, Paris, Presses de la Cité, coll. Omnibus, 1998.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Maxi-Livres, 2001.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Lux, 2004.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Litté, 2006.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 2011.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Les Éditions de la Bagnole et Soulière éditeur, 2013.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, texte établi, présenté et annoté par Árpád Vígh, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Archipoche, 2014.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Éditions Caractères, 2014.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Paris, Antigone14 éditions, 2014.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Québec, Les Éditeurs réunis, 2020.

2. *Maria Chapdelaine* : éditions abrégées, scolaires et jeunesse

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition par E.A. Phillips, Cambridge, University Press, 1927 [texte en français, édition scolaire] ; réimpr. 1936, 1949.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, notes en allemand par Dr. Wilhelm Bohn, avec des exercices du Dr. Bauer, Bielefeld, Berlin et Hannover, Velhagen & Klasing, coll. Prosateurs français, 1927 ; rééd. 1951 [texte en français, édition scolaire à l'intention du public germanophone].

Un cœur canadien, d'après le célèbre roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* [extraits du roman illustrés de photographies du film de Duvivier], Paris, Tallandier, Bibliothèque-cinéma, n° 673, 1935.

Maria Chapdelaine, adaptation par H. Pierre Linel, illustré par Madeline Fraguy, Paris, Larousse, coll. Les Livres roses pour la jeunesse, 1935.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition par le Dr. Wilhelm Bohn, Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing, coll. Prosateurs français, 1936 [texte en français, édition scolaire].

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition abrégée et annotée par J. Fransein, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, coll. Les Meilleurs auteurs française, n° 54, 1938 [texte en français] ; réimpr. 1940, 1947.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, avec notes et exercices par Albert-A Thibault et Morgan S. Kenney, Toronto, The Macmillan Company, 1958 [texte en français, édition scolaire à l'intention du public anglophone].

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition scolaire avec illustrations de G. de Berney, préface de Clément Saint-Germain, Montréal et Paris, Fides, 1964 ; réimpr. 1965, 1966, 1967, 1968.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, version condensée, illustrations de Clarence Gagnon, Montréal, Sélection du Reader's Digest limitée, janvier 1981.

Maria Chapdelaine, adaptation de Brigitte Tabet, Éditions de l'Éventail*,* coll. Éventail Nuances, Genève, 1983.

Maria Chapdelaine, adaptation pour la jeunesse, préface de Roch Carrier, illustrations de Gilles Tibo, Montréal, Toundra, 1989.

Maria Chapdelaine, édition abrégée en anglais, Toronto, Toundra Books, 2004.

Maria Chapdelaine, édition adaptée par Hélène Rioux, illustrations de Rajka Kupesic, Markham (Ontario), Éditions Scholastic, 2005.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition préparée par Patricia Chouinard et Jean-Louis Lessard, sous la direction de Vital Gadbois et Nicole Simard, Mont-Royal, Groupe Modulo, coll. Bibliothèque La Lignée, 2005 ; accompagnée d'un guide du professeur en volume séparé.

Maria Chapdelaine : texte intégral, présentation de Jean Potvin, Québec, Éditions du renouveau pédagogique (ERPI), 2008.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, édition par Simone Pilon, Newark, European masterpiece, 2010 [texte en français avec vocabulaire en anglais].

Maria Chapdelaine, adaptation de Jennifer Tremblay, illustrations de Francesc Rovira, Saint-Lambert (Québec), Soulières éditeur & La Bagnole, 2013.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, adaptation pour les FLE par Brigitte Faucard-Martinez, Éditions CLE International, 2020.

3. *La Belle que voilà…*

La Belle que voilà… [*La Belle que voilà... ; La Peur ; La Foire aux vérités ; Lizzie Blakeston ; La Vieille ; La Destinée de Miss Winthrop-Smith ; « Celui qui voit les dieux » ; Le Dernier Soir*], Paris, Bernard Grasset, coll. Les Cahiers verts, 1923.

La Belle que voilà…, Paris, Nelson, coll. Nelson, n° 236, 1924.

La Belle que voilà…, Paris, Ferenczi, coll. les Cahiers illustrés, n°7, 1933.

La Belle que voilà…, Montréal, Presses Sélect, 1980.

4. *Colin-Maillard*

Colin-Maillard, Paris, Bernard Grasset, coll. Les Cahiers verts, n° 34, 1924.

Colin-Maillard, Paris, Flammarion, coll. Le Roman d'aujourd'hui, n° 30, 1925.

Colin-Maillard, présenté par Jacques Ferron, Montréal, Éditions du Jour, coll. Répertoire québécois, 1972 ; rééd. Montréal, Lux, 2004.

Colin-Maillard, Toulouse, Éditions Ombres, coll. Petite bibliothèque Ombres, 1997.

5. *Battling Malone, pugiliste*

Battling Malone, pugiliste, préface de Daniel Halévy, Paris, Bernard Grasset, coll. Les Cahiers verts, n° 60, 1925.

Battling Malone, pugiliste, illustrations d'après les bois gravés de Clément Serveau, Paris, Ferenczi, coll. Le Livre moderne, n° 40, 1926.

Battling Malone, pugiliste, Paris, Bernard Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1984.

Battling Malone, pugiliste, éd. Chantal Bouchard et Ghislaine Legendre, Montréal, Boréal, coll. Boréal compact classique, 1994.

6. *L'Itinéraire*

L'Itinéraire, Paris, Bernard Grasset, 1927 [tirage limité à 50 exemplaires numérotés pour les Archives de la Maison Grasset].

Au Pays de Québec [*L'Itinéraire*], avec des bois gravés d'Adrien Hébert, dans Louis-Janvier Dalbis, *Le Bouclier canadien-français,* Paris, Spes, 1928, p. 223-283.

Itinéraire de Liverpool à Québec, avant-propos de Lydia Louis-Hémon, introductions de Gilbert Lévesque et d'Alain Le Grand-Vélin, gravure de Sayed Darwiche, Quimper, Calligrammes et Cercle culturel quimpérois, 1985.

7. *Monsieur Ripois et la Némésis*

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Bernard Grasset, 1926 [tirage limité à 50 exemplaires numérotés pour les Archives de la Maison Grasset].

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Bernard Grasset, coll. La Trentaine, 1938. [édition mentionnée dans la *Bibliographie des auteurs modernes de langue française,* Talvart & Place, t. XIII, p. 124 : « Première édition dans le commerce tirée à 534 ex. savoir : 500 alfa (40 fr.) ; 15 vélin pur fil Lafuma (80 fr.) ; 10 Arches (170 fr.) et 9 J. (180 fr.). De la coll. « La Trentaine ». Édition non autorisée par la famille Hémon qui n'était pas au courant de son existence, et sur laquelle Grasset n'a fait aucune communication.]

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Bernard Grasset, coll. Les Cahiers Rouges, 1950.

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Le Club du Meilleur livre, 1953.

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Bernard Grasset, coll. Le Livre de poche, n° 809, 1962.

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Bernard Grasset, coll. Les Cahiers rouges, n° 55, 1986.

Monsieur Ripois et la Némésis, avant-propos et postface de Chantal Bouchard, édition établie par Chantal Bouchard et Ghilaine Legendre, Montréal, Boréal, 1994.

Monsieur Ripois et la Némésis, Paris, Sillage, 2022.

8. *Correspondance*

Lettres à sa famille, édition préparée, présentée et annotée par Nicole Deschamps, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1968.

Lettres à sa famille, Montréal, Boréal Express, 1980.
Lettres à sa famille, avec une préface de Lydia Louis-Hémon, Quimper, Calligrammes et Cercle culturel quimpérois, 1985.

Cartes et lettres inédites, recueillies et présentées par Pierre E. Richard, Nîmes, Nombre 7, 2012.

MORTELETTE Yann, « Centenaire de Louis Hémon. Trois cartes inédites de l'écrivain », *Hopala !,* [Rennes], n° 43, sept-nov 2013, p. 61-67.

9. *Nouvelles et chroniques*

Récits sportifs, éd. Aurélien Boivin et Jean-Marc Bourgeois, Alma, Les Éditions du Royaume, 1982. [D'abord parus dans *Le Vélo*, *Le Journal de l'Automobile, L'Auto* (Paris) et *La Presse* (Montréal), entre le 1er janvier 1904 et le 18 novembre 1913. Les quatre derniers récits, parus dans *la Presse*, sont signés du pseudonyme « Ambulator »].

Nouvelles londoniennes. De Marble Arch à Whitechapel, édition présentée par Chantal Bouchard, Pantin, Le Castor astral, 1991.

Écrits sur le Québec [*L'Itinéraire* et les neuf nouvelles écrites par Hémon au Québec], avant-propos et postface de Chantal Bouchard, notes et variantes par Ghislaine Legendre et Chantal Bouchard, Montréal, Boréal, coll. Boréal compact classique, n° 52, 1993.

Récits sportifs, éd. Aurélien Boivin, Montréal, Guérin, 1999.

Lizzie Blakeston, éditée par Geneviève Chovrelat, Paris, Phébus, 2010.

Le Dernier Soir. Nouvelles [*La Rivière*, *Histoire d'un athlète médiocre*, *Le Record*, *La Peur*, *Jérôme*, *Le Fusil à cartouche*, *L'Éducation de M. Plume*, *La Nuit sur la route et sur l'eau*, *Le Sauvetage*, *La Vieille*, *La Belle que voilà*, *La Défaite*, *Le Combat sur la grève*, *Chroniques du Cadgers' Club*, *L'Inébranlable*, *Père inconnu*, *Le Messager*, *La Destinée de Mrs Winthorp-Smith*, *L'Indigne*, *Le Coureur de marathon*, *Le Tam-tam*, *« Celui-qui-voit-les-dieux »*, *Le Dernier Soir*, *La Foire aux vérités*, *L'Enquête*, *Lizzie Blakeston*], préface de Geneviève Chovrelat-Péchoux, Paris, Libella, coll. Libretto, 2013.

Chroniques du Cadger's club, Rennes, La Part Commune, coll. La Petite part, 2018.

10. *Œuvres complètes*

Œuvres complètes, éd. préparée, présentée et annotée par Aurélien Boivin, préface de Gilbert Lévesque, 3 vol., Montréal, Guérin littérature, 1990-1995.
Tome I, 1990 : *La Belle que voilà… ; Colin-Maillard ; Monsieur Ripois et la Némésis.*
Tome II, 1993 : *Récits sportifs ; Chroniques sportives ; Battling Malone, pugiliste.* Ce volume contient la première édition collective des 125 chroniques sportives signées Louis Hémon et publiées sous la rubrique « Lettre d'Angleterre » ou « En Angleterre » dans *le Vélo*, puis dans *Le*

Journal de l'automobile et de tous les sports, du 23 mars 1904 au 5 août 1905, ainsi que 97 dépêches non signées, présentées comme venant du correspondant à Londres.
Tome III, 1995 : *Lettres à sa famille ; Itinéraire ; Maria Chapdelaine, récit du Canada français ; Nouvelles inédites.*

III. Traductions

1. *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*

- **Albanais**

Maria Shapdëlen, traduction en albanais de Hysen Sinani, préface de Diana Culi, éditions Naim Frashëri, Tirana, 1985.

- **Allemand**

Maria Chapdelaine, traduction en allemand par Cordelia Bruns, Zürich, Rascher and Cie, A.G. Verlag, 1922 ; réimpr. 1942, 1959 ; Zürich et Leipzig, Rascher Verlag, 1922.

Maria Chapdelaine, traduction en allemand, Stuttgart et Zürich, Rascher, 1960.

Maria Chapdelaine. Ein Klassiker der franko-kanadischen Literatur [avec cinq nouvelles : *Jérôme, Liette, die Schöne dort…* [*La Belle que voilà*]*, Die Alte* [*La Vieille*]*, Das Schicksal von Miss Winthorp Smith, Lizzie Blakeston*], traduction de Karin Meddekis, Hambourg, Bastei Lubbe, 1999.

- **Anglais**

A Romance of French Canada, traduction en anglais par Sir Andrew MacPhail, illustrations de Suzor-Côté, Montréal, A.T. Chapman ; Toronto, Oxford University Press ; Londres, John Lane, the Bodley-Lead ; New-York, John Lane Company, 1921.

Maria Chapdelaine, traduction en anglais et préface par W. H. Blake, Toronto, The Mac Millan Company of Canada Limited, 1921 ; réimpr. 1922, 1923, 1924, 1925, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932 ; enregistrement sur bande magnétique de l'édition, Mac Millan 1977.

Maria Chapdelaine, *A Tale of the Lake St. John Country*, traduction en anglais par W. H. Blake, illustrations de Wilfred Jones, New-York, Mac Millan, 1921 ; réimpr. 1922, 1924, 1928, 1929, 1934, 1967.

Maria Chapdelaine. Récit du Canada français, edited with intro, notes, questionnaire, exercises and vocabulary by Hugo Paul Thieme, New York, The Macmillan Company, coll. Macmillan French Series, 1923 ; réimpr. 1925, 1927, 1928, 1930, 1931, 1933, 1934 ; rééd. coll. Macmillan French Series, 1935 ; réimpr. 1937, 1940, 1942, 1943, 1944, 1945, 1947, 1948 [texte en français].

Maria Chapdelaine, traduction par W. H. Blake, New York, Grosset and Dunlap publishers, par arrangement avec The Mac Millan Company, coll. The Modern Reader's Series, 1924 ; réimpr. 1927, 1940, 1949.

Maria Chapdelaine, traduction en anglais de W.H. Blake, avec introductions et notes de Carl Y. Connor, New-York, The Macmillan Company, coll. The Modern Reader's Series, 1929.

Maria Chapdelaine : A Tale of the Lake St. John Country, traduction et introduction en anglais par W.H. Blake, avant-propos de Hugh Eayrs, Toronto, The Macmillan Company of Canada, coll. St. Martin's Classics, 1932 ; réimpr. 1934, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948 [le sous-titre est parfois absent de certaines réimpressions].

Maria Chapdelaine, traduction en anglais de W.H. Blake, avec une introduction historique de Hugh Eayrs, Toronto, The Macmillan Company of Canada Limited, 1934 ; réimpr. 1948, 1967.

Maria Chapdelaine, A Tale of the Lake St. John Country, traduction en anglais de W.H. Blake, avec introduction de Hugh Eayrs, New-York, The Modern Library, coll. Modern Library, n° 10, 1934 ; rééd. 1949.

Maria Chapdelaine, Paris, Londres, Edimbourg et New-York, Nelson éditeurs, coll. Collection Nelson, n° 417, 1938 ; réimpr. 1940, 1942, 1943, 1944, 1946, 1955, 1956, 1959, 1962.

Maria Chapdelaine, A Tale of the Lake St. John Country, traduction en anglais de W.H. Blake, New-York, The Macmillan Company, 1943.

Maria Chapdelaine : A Tale of the Lake St. John Country, traduction en anglais et préface de W. H. Blake, illustrations de Thoreau MacDonald, Toronto, The Copp Clark Co. Limited, 1948 ; rééd. The Macmillan Company, 1958 ; rééd. coll. Laurentian Library, n° 17, 1965 ; réimpr. 1972, 1973 [le sous-titre est absent de certaines rééditions et réimpressions].

Maria Chapdelaine, édité avec des exercices, des passages pour la traduction, du vocabulaire et des notes par H.L. Humphreys, Vancouver, Toronto, Montréal, 1948.

Maria Chapdelaine, traduction en anglais par W. H. Blake, Garden City, New-York, A Division of Doubleday and Company Inc., coll. Image Books, n° D 40, 1956.

Maria Chapdelaine, *A Novel by Louis Hémon,* traduction par W. H. Blake, illustrations de Thoreau MacDonald Toronto, The Macmillan Company, coll. Laurentian Library, n° 17, 1973 ; réimpr. 1985.

Maria Chapdelaine, The Classic Novel of Rural Life in Old Quebec, traduction par W.H. Blake, illustrations par Thoreau MacDonald, Toronto, The Macmillan Company, 1986.

Maria Chapdelaine : a Tale of French Canada, traduction de William Hume Black, Toronto, Dundurn Press, 2007.

Maria Chapdelaine : a Moving Story in Early Canada, illustrations de Clermont Duval, Mattawa (Ontario), Movie Novel, 2014.

- **Argentin**

Maria Chapdelaine, traduction en argentin par Alberto Villanueva, Buenos Aires, Santiago, San Francisco et Sarandi, Editorial Diffusion S.A., coll. La Méjor Novela, n° 10, 1968.

- **Brésilien**

Narrativa do Canada Francês, traduction en brésilien de M.A. Bernard, retravaillée par D. Milano, Rio de Janeiro, Americ-Edit, [s.d., 1944 ?].

- **Catalan**

Maria Chapdelaine, traduction en catalan de Tomàs Garcès, Barcelone, Libreria Catalònia, coll. Biblioteca litteraria, biblioteca Catalana, 1925.

Maria Chapdelaine, traduction en catalan par Tomàs Garcès, Barcelone, Selecta, 1952.

Maria Chapdelaine, traduction en catalan de Tomàs Garcès, prologue d'August Bover, Barcelone, Edicions Proa, 1984.

- **Chinois**

Maria Chapdelaine, traduction en chinois de Tiran Wang, préface d'Aurélien Boivin, Pékin, [éditeur ?], 1984.

- **Coréen**

Maria Chapdelaine, traduction de Jeong Sang Hyun, Séoul, Zmanz, 2015.

- **Danois**

Fortaelling fra Fransk-Canada, traduction en danois et norvégien par Élise Koppel, Copenhague, P. Haase and Sons Forlag, 1922, deux tirages.

Maria Chapdelaine, traduction en danois de [?], P. Haase and Sons Forlag, Copenhague, 1945.

- **Espagnol**

Novela canadiense, traduction [en espagnol] de A. Hernandez Cata, prologue de Alberto Insua, Madrid, Liberia y editorial Rivadeneyra, coll. Escritores contemporáneos, 1923 ; rééd. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946 [il est néanmoins possible que cette réédition soit en fait une autre traduction].

Maria Chapdelaine, Novela, traduction [en espagnol] de A. Hernandez Cata, Barcelone, Plaza & Janés, S.A. Editores, 1975.

- **Espéranto**

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, Montréal, Société québécoise d'espéranto (SQE), 2020.

- **Flamand**

Maria Chapdelaine, traduction en flamand de Marin J. Premsela, Brussel, Reinartreek, coll. De ideal huisbibliiotheek, [s.d.].

- **Gaélique**

Maria Chapdelaine, traduction en gaélique par Risteard Ò Foghludha, Dublin, Oifig Diiolta Fiollseacain Rialtais, 1933.

- **Gallois**

Ar gwr y goldwig [À la lisière de la forêt], traduction en gallois par John Edwards, Aberystwyth, Cymdeithas Lyfrau Ceredigton Gyf, 1956.

- **Grec**

*M*αρια *Σ*απητελαω, [traduction de M. Mpachariou, Athènes, éditions Galaxia, coll. Bibliothèque hellénique et auteurs étrangers], 1961.

- **Hollandais**

Maria Chapdelaine, traduction en hollandais par M. de Rouville, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, coll. Meulenhoff's Kleine bocken, 1923.

Maria Chapdelaine, traduction en hollandais du Dr. Martin Premsela, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, coll. De nieuwe Meulenhoff editie, Een nieuwe algemene bibliotheek, n° 21, 1948.

- **Hongrois**

Történet a Francia Kanadabol, traduction en hongrois de Csetényi Erzsi, Budapest, Franklin-Tarsulat Kiadasa, coll. Küföldi Regényírók [« romanciers étrangers »],[193?].

Maria Chapdelaine, traduction en hongrois par Csetényi Erzsi, Budapest, Europa Könyvkiado, 1957.

- **Italien**

Racconto del Canadà francese, traduction en italien et introduction par Lorenzo Gigli, Turin, Milan, Florence, Rome, Naples, Palerme, G.B. Paravia & C., 1924 ; rééd. avec illustrations de Luigi Togliatto, coll. Bibliothèque le Rose, 1938 ; rééd. Turin, coll. Le Gemme d'oro, 1956.

Romanzo di Louis Hémon, [*Maria Chapdelaine*], traduction en italien de [?], Milan, Gentile Editore, coll. Il divano Narratori Stranieri, n° 6, 1945.

Maria Chapdelaine, réduit et annoté [texte en français, notes en italien] à l'usage des écoles italiennes par Alceste Bisi, précédé d'une étude sur les Canadiens français par Robert de Roquebrune et d'une introduction par Alceste Bisi, Rome, Naples, Città di Castello, Società anonima editrice, coll. di autori stranieri, 1949 ; rééd. 1967.

Lui non Tornò più [Il n'est jamais revenu], traduction en italien par [?], Melitta, Vicenza, Edizions Paoline, 1954.

Maria Chapdelaine, traduction en italien, Bologne, Capitol, 1959.

- **Japonais**

Shiroki shojochi [blanche vierge], traduction en japonais par Yoshio Yamanouchi, Tokyo, Shinchô-sha, 1951 ; réed. 1966.

Maria Chapdelaine, traduction en japonais de Kubota, Tokyo, Kaisel Sha, 1973.

Maria Chapdelaine, traduction en japonais de Ikeda Kimimaro, Tokyo, Hobun Sha, 1974.

Maria Chapdelaine, traduction en japonais de Thomas Jose Abbe de Figueiredo, Tokyo, Hobun sha, [1978 ?].

- **Norvégien**

Fortaelling fra Fransk-Canada, traduction en danois et norvégien par Élise Koppel, Copenhague, P. Haase and Sons Forlag, 1922, deux tirages.

- **Persan**

Maria Chapdelaine, traduction en persan de A. Sarémi, Téhéran, [s.n.], [s.d.].

- **Polonais**

Opowiadanie osnute na tle stosunków Kanadzie francuskiej, traduction en polonais par Stefan Godlewski, Poznan – Paris, Naktadem Wydawnictwa, coll. Eos, 1923.

- **Roumain**

Povestire din Canada Franceză, traduction en roumain de *Maria Chapdelaine* et préface par Iulian Vesper, Bucarest, Editura Pentru Literaturä, coll. Biblliotheca pentru toti, n° 487, 1968.

Maria Chapdelaine, traduction de sélections de texte, préface et vocabulaire français-roumain par Viorica Demetrescu, Editura didactica si pédagogica roumaine, Bucarest, 1979.

Maria Chapdelaine : povestire din Canada franceză, traduction du roumain par Ortansa Tudor, préface d'Ortanso Tudor, annotations historiques de Marius Fincă, Montréal, éditions Tudor, 2017.

- **Russe**

Mariia Chapdelen, traduction en russe par M. Gerbach, Moscou, 1924.

Mariia Chapdelen, povest'o Franstsuzkoi Kanadi, perevod s frantsuzskogo O. Moiseehko [et] N. Nemtchinova, Moscou, Khudozh lit-ra, 1977 [traduction en russe].

- **Serbo-croate**

Marija Kozirhova, povest iz francoske Kananda, traduction en serbo-croate par Anton Debeljak, Ljubljana, coll. Kmetijska matica, 1927.

- **Slovaque**

Pribeh z francúzskej Kanady, z francúzského prelozil, traduction en slovaque de Fedor Jesensky, Vydavatelstvo Ziveny, Turciansky Sv. Martin, coll. Knihy Ziveny Svarok, n°3, 1932.

- **Suédois**

Berättelse fran det franska Kanada, traduction en suédois par Hugo Hultenberg, Stockholm, Victor Pettersons Bokindustriaktiebolag, 1923.

Maria Chapdelaine, traduction en suédois de Hugo Hultenberg, Stockholm, Ahlén & Söners Forlag, 1934.

- **Tchécoslovaque**

Maria Chapdelainova Román, z francouzského prelozila, traduction en tchécoslovaque par Marysa Sárecká Radonová, Prague, Nakladatel, Joseph Richard Vilímek, 1923.

- **Versions adaptées**

Maria Chapdelaine, préface de Félix-Antoine Savard, Montréal, Fides, avec texte en braille écrit en abrégé du 1er degré par Diane Laprade, 1966, 4 vols.

Maria Chapdelaine : récit du Canada français, texte en braille écrit en abrégé du 2nd degré, Montréal, Fides et Éditions Braille du Québec, 1967, 2 vols.

Maria Chapdelaine, bande magnétique à partir de l'édition Fides 1974, narrateur Jacques Pipperni, Montréal, Institut national pour les aveugles, 1 cassette, 1980.

Maria Chapdelaine, bande magnétique à partir de l'édition Fides 1975, narrateur Julien Bessette, Magnétothèque générale pour les aveugles du Québec inc., 2 bobines, juillet 1980.

2. *La Belle que voilà…*

My Fair Lady, traduction en anglais de William Aspenwall Bradley, New York et Londres, Mac Millan, 1923 [il semble que l'ouvrage ait aussi brièvement existé sous le titre *See beauty comes*, car certains critiques y font référence].

[?], traduction en suédois par [?], Stockholm, Victor Petterson, 1923.

Ona kráska [elle est belle], traduction en tchécoslovaque par Marysa Sárecká Radonová, Prague, Josef Richard Vilímek, 1924.

Der Jahrmarkt der Wahrheiten und andere Erzählung [*La Foire aux vérités* et autres histoires], traduction en allemand par L. Undro, Vienne et Leipzig, Rhombus, 1924.

Relatos [histoires], traduction en espagnol par Luis Horno Liria, Barcelone, Caralt, 1957.

Note : cinq nouvelles de Louis Hémon sont retraduites en allemand et publiées en 1999 avec *Maria Chapdelaine* : *Maria Chapdelaine. Ein Klassiker der franko-kanadischen Literatur* [avec cinq nouvelles : *Jérôme*, *Liette, die Schöne dort…* [*La Belle que voilà*], *Die Alte* [*La Vieille*], *Das Schicksal von Miss Winthorp Smith, Lizzie Blakeston*], traduction de Karin Meddekis, Hambourg, Bastei Lubbe, 1999.

3. *Colin-Maillard*

Blind Man's Buff, traduction en anglais par Arthur Richmond, New York et Londres, Mac Millan, 1924.

Mosca Cieca [mouche aveugle], traduction en italien par [?], Milan, Guiseppe Morreale, 1925.

Hra na slepou bábu [jeu de grand-mère aveugle], traduction en tchécoslovaque par [?], Prague, Aventinum [éditions de l'écrivain Otakar Štorch-Marien], 1925.

4. *Battling Malone, pugiliste*

Battling Malone and other stories [les nouvelles de *La Belle que voilà*], traduction en anglais par William Aspenwall Bradley, Londres, Angus & Robertson, 1925 ; rééd. Londres, Thornton Butterworth,1925.

[?], traduction en allemand par [?], [s.l.], G. Schwartz, 1925.

[?], traduction en italien par [?], [s.l.], Manzini, 1926.

Román Boxera, Battling Malone, traduction en tchécoslovaque par H. Kalvy, Prague, Josef Richard Vilímek, 1927.

[?], traduction en polonais par [?], [s.l.], Roj, 1927.

[?], traduction en roumain par [?], [s.l.], Eminescu, 1929.

[?], traduction en espagnol par [?], Buenos Aires, Editorial Losada, [1950 ?].

Az Ökölvívó [« Le Boxeur »], traduction en hongrois par S. Török Timea, Budapest, Dante-Kiadas, [1945 ?] ; rééd. [s. d.].

5. *L'Itinéraire*

The Journal of Louis Hémon, traduction en anglais par William Aspenwall Bradley, New York, Mac Millan, 1924.

6. *Monsieur Ripois et la Némésis*

Monsieur Ripois and Nemesis, traduction en anglais par William Aspenwall Bradley, New York & Londres, Mac Millan, 1925 ; Londres, Allen & Unwin, 1925.

Il Signor Ripois e il destino, traduction en italien de *Monsieur Ripois* par [?], Rome, Editore Casini, 1951.

El senior Ripois y la Nemesis, traduction en espagnol par E. Sanchez Pascual, Barcelone, Toray, 1957.

Gospodin Ripoa, traduction en serbo-croate par Đorđe Paljić, Belgrade, Kosmos, coll. Filmovani Romani, 1958.

Monsieur Ripois' Londoner Nächte [Les nuits londoniennes de Monsieur Ripois], traduction en allemand par Luise Wasserthal-Zuccari, Hambourg et Vienne, Paul Zsolnay, 1958.

IV. Adaptations

1. Théâtre

ALLARD Stéphane, *L'Hymen à Maria, faux documentaire dolbien*, pièce sur l'accueil de la sculpture de Ronald Thibert *Femme et terre* exposée devant le Musée Louis-Hémon. Jouée à Dolbeau-Mistassini en 2004.

BOUCHARD Michel-Marc, *Le Retour de Franck Paradis*, pièce pour la troupe amateure Mic-Mac, théâtre d'été de Roberval, 1979.

CINQ-MARS Alonzo et POTVIN Damase, *Maria Chapdelaine*, pièce en 5 actes, dans *Le Terroir*, Québec, 1er mai - 1er septembre 1919.

LE GOURIADEC Loïc, *Maria Chapdelaine*, pièce en 5 actes, [sans lieu, sans éditeur], manuscrit déposé à la Bibliothèque nationale du Québec, 1923 ; pièce jouée le 26 février 1923 au Théâtre National de Montréal et au Ottawa Little Theatre en 1947 ; pièce mise en scène par André Emond et jouée par l'Union théâtrale de Sherbrooke à la salle Maurice O'Bready le 7 février 1981.

MULLIGAN Louis, *Maria Chapdelaine*, adaptation en anglais tirée du roman de Louis Hémon, 1937 [aucune copie de l'adaptation, réalisée sans autorisation]. Jouée à l'Auditorium High School, Montréal, 19 janvier 1937.

2. Cinéma et télévision

ALLÉGRET Marc, *Maria Chapdelaine*, d'après *Maria Chapdelaine*, dialogues de Roger Vadim, Londres, London Film Productions, Everest Pictures, avec Michèle Morgan, Kieron Moore, Françoise Rosay, Jack Watling, 1950.

—, *The Naked Heart*, version anglaise de *Maria Chapdelaine*, Nelson Scott Producer, 1951.

BÉRAUD Luc, *Monsieur Ripois*, d'après *Monsieur Ripois et la Némésis,* Paris, Production Jean Nainchrik, 1993 [remake pour la télévision du *Monsieur Ripois* de René Clément, avec Laurent Malet, Isabelle Renaud, Bernadette Lafont].

CARLE Gilles, *La Mort d'un bûcheron*, Montréal, Les Productions Carle-Lamy, avec Carole Laure, Daniel Pilon, Willie Lamothe, Denise Filiatrault, 1973 [relecture du mythe de Maria Chapdelaine].

—, *Maria Chapdelaine*, d'après *Maria Chapdelaine,* Montréal, Astral Film Productions, avec Carole Laure, Pierre Curzi, Yoland Guérard, Marie Tiffo, 1983 [film de 108 min et feuilleton télévisé].

CLÉMENT René, *Monsieur Ripois*, d'après *Monsieur Ripois et la Némésis*, dialogues de Raymond Queneau, Paris et Londres, Transcontinental films, avec Gérard Philipe, Natasha Parry, Valerie Hobson, Germaine Montero, 1955.
DUVIVIER Julien, *Maria Chapdelaine*, d'après *Maria Chapdelaine*, Paris, Société nouvelle de cinématographie, avec Madeleine Renaud, Jean Gabin, Jean-Pierre Aumont, 1935.

JAUBERT DE BENAC Jacques, *Maria Chapdelaine*, d'après l'œuvre de Louis Hémon, scénario dactylographié, Paris, 1928.

MALET Laurent, *Au nom d'un chien* [d'après *Jérôme*], La Rochelle, 1994 [court-métrage avec Jean-Marc Barr].

PILOTE Sébastien, *Maria Chapdelaine*, d'après *Maria Chapdelaine*, Québec, Item 7, avec Sara Montpetit, Sébastien Ricard, Hélène Florent, 2021.

3. Radio

Adaptation de *Maria Chapdelaine* pour Radio-Luxembourg dans le cadre de l'émission féminine « Le Passe-temps des dames et des demoiselles ». Plusieurs extraits répartis en plusieurs lectures, première le 9 mai 1960.

Adaptation libre de *Maria Chapdelaine*, Radio-Strasbourg, 9 décembre 1960.

BLANC Géo H., adaptation en deux parties de *Battling Malone, pugiliste*, diffusée via l'émetteur de Sottens les 15 et 22 mars 1956.

CINQ-MARS Alonzo, *M. et Mme Eutrope Gagnon,* sketch radiophonique avec les personnages de *Maria Chapdelaine*, avril 1935.

GOUPILLIERE Roger, version radiophonique du film de Duvivier, musique de Jean Weinner, texte dactylographié, première diffusion [sans lieu], 25 janvier 1939.

MAEGELEN René, adaptation de *Maria Chapdelaine*, texte dactylographié, première diffusion à Montpellier, 13 septembre 1941 ; deuxième diffusion sur Radio-Limoges, le 21 mars 1949.

THERIAULT Yves, adaptation de *Maria Chapdelaine*, créée à Radio-Canada, diffusée quinze minutes par jour, cinq jours par semaine, 26 octobre 1953 – 21 octobre 1955.

WALKER Pierre, adaptation de *Maria Chapdelaine*, Radio-diffusion suisse, 1956.

Note : L'association française « Des livres à lire et à entendre », active sur Internet depuis 2007, propose des livres audios gratuits réalisés par des bénévoles, à destination de tous les lecteurs et en particulier des malvoyants et non-voyants. Louis Hémon y a sa place : plusieurs de ses textes ont été adaptés par les contributeurs, et cela très récemment, entre novembre 2007 et avril 2021. *Maria Chapdelaine* fit partie des romans adaptés dès la première année d'existence du site, et par un lecteur québécois. Des nouvelles rares, comme *Le Clown, L'Enquête* ou *Le Messager* y sont également présentées.

4. Suites romanesques

ACHARD Eugène, « Le dernier voyage de Maria Chapdelaine », dans *Aux quatre coins des routes canadiennes*, Montréal, Librairie générale canadienne et Québec, Librairie de l'Action catholique, 1941, p. 7-20 [ce court récit, au sein d'un volume plutôt destiné aux enfants, raconte l'odyssée de Ti'Bé Chapdelaine, parti chercher le corps de sa sœur Maria, récemment décédée à l'hôpital de Roberval].

CHAPDELAINE Henri, *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine*, Manchester (USA), auto-édité, 1988.

GOURDEAU Gabrielle, *Maria Chapdelaine ou le paradis retrouvé*, Montréal, Quinze, 1992.

HARVEY Jean-Charles, « Sur la colline », [dialogue entre Louis Hémon et Maria Chapdelaine], *Le Soleil*, 18 janvier 1927, p. 16 ; recueilli sous le titre « Le Revenant » dans *L'Homme qui va*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1967.

LABERGE Rosette, *Maria Chapdelaine : après la résignation*, Québec, Les Éditeurs réunis, 2011 ; rééd. 2020.

POREE-KURRER Philippe, *La Promise du lac*, Québec, JCL, 1992.

—, *Maria*, Québec, JCL, 1999.

SICARD Claude [sous le pseudonyme de Sylva Clapin], *Alma-Rose*, feuilleton dans *La Presse*, Montréal, 20 août - 15 octobre 1925 ; publication en volume chez Montréal, Fides, 1982.

WALTER Anne, *Le Petit Livre avalé*, Paris, Actes Sud, 1992 [pas une suite à proprement parler, mais une enquête fictionnelle sur Louis Hémon et ses personnages].

5. Bande-dessinée

BRAULT Laurent, *Maria Chapdelaine,* illustrations de Clermont Duval, Montréal, Éditions Héritage, 1980 ; rééd. en version colorisée et réadaptée par Clermont Duval, édition Roman-Cinéma, 2013.

DEGOURNAY Pierre, 67 bandes réalisées par Opéra Mundi, Paris, 1960. Adaptation vendue aux journaux pour publication : *L'Espoir de Nice* (1960), *La Voix du Nord* (Lille, 1960), *La Presse de la Manche* (Cherbourg, 1960), *La Montagne* (Clermont-Ferrand, 1960), *L'Union* (Reims, 1961), *Les Dépêches* (Dijon, 1961), *Presse-Océan* (Nantes, 1962), *Le Républicain lorrain* (Metz, 1963), *France-Journal* (Luxembourg, 1963), *Castrum* (Gand, 1963), *La Nouvelle Gazette de Charleroi* (1963), *L'Est républicain* (Nancy, 1964), *La Marseillaise* (Marseille, 1964), *Le Courrier picard* (Amiens, 1964), *L'Espoir* (Saint-Étienne, 1964), *Le Courrier de l'Escaut* (Tournai, 1965).

6. Arts plastiques

Jean-Paul Lemieux retrouve Maria Chapdelaine, textes et peintures de Jean-Paul Lemieux, notes liminaires de Jean-Noël Tremblay, Montréal et Paris, Stanké, 1981.

Cent peintres rendent hommage à Maria Chapdelaine, édité par Clément Fortin, Alma, éditions C. F., 1985.

Femme et terre, sculpture de Ronald Thibert pour le Musée Louis-Hémon, granit et aluminium, 1986.

Maria Chapdelaine vue par Fernand Labelle, album de luxe conçu et réalisé par Henri Rivard, édition préparée et présentée par Aurélien Boivin, Montréal, Fides, 1994.

7. Poésie

ANTONIN Jacques, *De mémoire d'arbre*, Paris, J-C. Lattès, 1983.

MEB, *Aria de laine*, poèmes découpés dans *Maria Chapdelaine*, Montréal, Moult éditions, 2017.

PLAMONDON Aimé, « À Maria Chapdelaine », poème publié dans *Le Terroir*, 3 février 1923, p. 480.

8. Musique

FUREY Lewis, bande-originale de la *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle, présentée par Clément Fontaine, Montréal, Disques Cinémusique, 2003.

Note : Dans la bibliographie du *Mythe de Maria Chapdelaine*, Nicole Deschamps relève aussi de nombreuses créations populaires dans le domaine de la chanson, notamment la « Chanson pour Maria Chapdelaine » de François Rassé (1950), la chanson musette « Les Noces de Maria Chapdelaine » et une chanson scout dont on peut retrouver les paroles dans *Le Scout de Joliette*, vol. 7, n°2, novembre-décembre 1941, p. 13.

V. Sources manuscrites

1. Archives françaises

- **Archives Marie-Thérèse de Rodellec du Porzic (Quimper)**

Correspondance :
- correspondance entre les éditions Grasset (Bernard Grasset, Henry Poulaille, Louis Brun, Joseph Peyronnet…) et Marie Hémon puis Lydia Louis-Hémon (1930-1990).
- autre correspondance professionnelle avec la SACEM, la Société des gens de lettres, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques
- correspondance professionnelle de Marie Hémon et Lydia Louis-Hémon avec le Canada : Louvigny de Montigny, Guy Beaulnes, André Cordeau
- correspondance personnelle de Lydia Louis-Hémon avec le Canada : Gilbert Lévesque, Nicole Deschamps, Audrey Freeman-Campbell, Jean-François Bonin
- correspondance personnelle de Lydia Louis-Hémon en France : Marie de Neymar, famille Rambaud, Simone Ferrand, Ernest Lebreton

Note : Lydia Louis-Hémon jouait le rôle de secrétaire pour sa tante. Nombre de lettres écrites de sa main ont donc certainement été dictées par Marie Hémon.

Contrats et droits d'auteur :
- contrats passés entre la maison Grasset et la famille Hémon concernant les droits d'auteur (photocopies, les originaux sont aux archives Grasset)
- lettres de paiement des droits d'auteur à la famille Hémon, de 1932 à 2010

Autres documents :
- dossier de presse sur la pièce *Le Dernier soir* de Patrick Collet
- tapuscrits du scénario et du projet de roman de Jean-François Bonin
- discours « Sur les traces de Louis Hémon, la politique de mécénat du Crédit Mutuel de Bretagne »
- résumé de *Monsieur Ripois et la Némésis* par Lydia Louis-Hémon
- coupures de presse

- **Archives médiathèque Alain-Gérard (Quimper)**

Réserve ancienne (MS 170) :
- correspondance entre Marie Hémon et Daniel Halévy, disponible en ligne : https://mediatheques.quimper-bretagne-occidentale.bzh/iguana/www.main.cls?surl=search&p=af3e6a0a-94ab-11e8-a80b-0050568050bf#recordId=1.408472&srchDb=1,4.

- **Archives départementales du Finistère**

Fonds Hémon-Doudet (102 J 1-92) :
Large fonds d'archives sur la famille de Louis Hémon et particulièrement son père Félix et ses trois oncles Louis, Prosper et Charles. Photographies, coupures de presse, écrits variés, correspondance.
Fonds Charles Chassé (97 J 1-1930) :
Revue de presse sur Louis Hémon.

- **Archives Henry Poulaille (Centre de littérature prolétarienne, Cachan)**

Documents non numérotés : revue de presse autour de Louis Hémon et son œuvre, correspondance, copies de lettres.
Manuscrit inédit d'Henry Poulaille, partiellement dactylographié, intitulé *Le Vrai visage de Louis Hémon*. Environ 300 p. On trouve dans ce manuscrit des copies de neuf lettres inédites de Louis Hémon à Jacques de Marsillac.

- **Archives des arts du spectacle (Bibliothèque Richelieu, Paris)**

Collection Marc Allégret (4°-COL-7/18) :
Scénarios de *Maria Chapdelaine – The Naked Heart*, revue de presse et correspondance.
Sur *Monsieur Ripois* de René Clément :
- 4-SW-10213 : dossier de presse constitué par un anonyme.
- 4-ICO CIN-11460 : plaquette de présentation du film.
- 4-Y-255 : découpage du scénario et revue de presse du film, dans un numéro spécial de *L'Avant-scène*, n° 55, 1966.

2. Archives québécoises

- **Archives de l'Université de Montréal**

Fonds Louis Hémon (P0109)
P0109/A Historique : brochure sur Félix Hémon.
P0109/B Diplômes : diplômes de Louis Hémon, du lycée à la faculté et au doctorat post-mortem délivré par l'Université de Montréal.
P0109/C Écrits : tapuscrits de *Maria Chapdelaine*, préfaces de l'édition de 1916, tapuscrit de *L'Itinéraire*. Feuilletons de *Maria Chapdelaine* dans *Le Temps* et dans *Promesses*. Quelques articles.
P0109/D Correspondance : correspondance de Louis Hémon (professionnelle et personnelle) et de la famille Hémon avec leurs relations.

P0109/E Activités commerciales : papiers concernant la période où Hémon fut représentant de commerce. Dossier composés de cahiers, d'un portefeuille de comptabilité, de correspondance, de reçus de carnet de chèques…
P0109/F Photographies et illustrations : photographies de famille et de lieux visités par Hémon.
P0109/G Adaptations : pièce de théâtre d'Alonzo Cinq-Mars, pièce de théâtre de Loïc Le Gouriadec, scénario de Jean Jaubert de Benac.
P0109/H Contrats : contrats signés entre les éditions Grasset et la famille Hémon.
P0109/J Revue de presse : revue de presse internationale sur Hémon et son œuvre.
P0109/K Entrevues et allocutions : discours et entretiens sur la mémoire de Louis Hémon. Transcription d'une entrevue radiophonique avec Marie et Lydia Hémon.
P0109/L Dossiers : création de la Société des Amis de Maria Chapdelaine. Enquête de Grasset sur le succès de *Maria Chapdelaine*.
P0109/M Travaux de recherche : travaux de recherche d'étudiants sur *Maria Chapdelaine*, notamment le travail de Marcel Parenteau sur *L'Action française*.
P0109/N Divers : documents qui montrent de Louis Hémon s'est intéressé à des mines en Algérie (brochures et notes). Documents sur son service militaire, son carnet d'adresse, sa grammaire annamite…

Fonds Nicole Deschamps (P0178)
Boîte n° 036660AH :
- deux pièces de correspondance, dont l'une avec Bernard Grasset (copie de lettres conservées à Quimper, fonds Marie-Thérèse de Rodellec)
- correspondance générale et correspondance avec Lydia Louis-Hémon
- coupure de presse sur Louis Hémon et les ouvrages de Nicole Deschamps
- travail de maîtrise de Diane Desrosiers Descheneau intitulé *Maria Chapdelaine en espagnol*
- correspondance entre Daniel Halévy et Marie Hémon (copie de lettres conservées à Quimper, médiathèque Alain-Gérard)
- commentaire de Lydia Louis-Hémon sur les *Lettres à sa famille*
Boîte n° 2774 :
- manuscrit de l'introduction de *Lettres à sa famille*
- étude sur les traductions anglaises de *Maria Chapdelaine* par Beryl Parker
- étude linguistique et comparée des traductions anglaises de *Maria Chapdelaine* par Jacques Bierre

Fonds Louvigny de Montigny (P075)
Correspondance avec le poète Louis Dantin.

- **Archives nationales du Québec**

Fonds Victor Barbeau : MSS 411

- boîte 23, dossier 18 : cartes et photographies de Péribonka,
- boîte 25, dossier 22 : dossier de presse sur Louis Hémon et *Maria Chapdelaine*
- boîte 25, dossier 25 : correspondance. Une carte postale de Lydia Louis-Hémon et Marie Hémon, deux lettres de Marie Hémon.

Fonds Jacques Ferron : MSS 424

- MSS 4424/S1 SS8 D109 : texte sur Louis Hémon. Essentiellement repris dans ses articles.

- MSS 424/S4 : correspondance.

Fonds Rina Lasnier : MSS 262, boîte 28.

Dossier 8 : correspondance avec Lydia Louis-Hémon.

Fonds Lydia Louis-Hémon : MSS 351

- MSS 351/S1 : lettres de ou à Louis Hémon annotées par Lydia Louis-Hémon. Lettres de Marie Hémon et Lydia Louis-Hémon avec de nombreux correspondants canadiens.
- MSS 351/S2 : deux nouvelles de Louis Hémon publiées dans *Force* (*Le Mépris des bêtes I* et *II*).
- MSS 351/S3: hommages rendus à Louis Hémon.
- MSS 351/S4 : articles et publications concernant Louis Hémon et son œuvre, annotés par Lydia Louis-Hémon.
- MSS 351/S5: photographies familiales.
- MSS 351/S6 : revue de presse sur Louis Hémon et son œuvre.

Autres documents :

Collection Centre d'archives de Québec, lettres de Marie Hémon à Antoine Roy, disponibles en ligne : https://advitam.banq.qc.ca/notice/367383.

- **Collection du Musée Louis-Hémon (Péribonka)**

Fonds littéraire :
Collection des traductions des œuvres de Louis Hémon : y sont conservées plus de deux cents traductions différentes, surtout de *Maria Chapdelaine* mais aussi quelques rares traductions de *Battling Malone, pugiliste.*

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

I. Ouvrages sur Louis Hémon et son œuvre

1. Monographies

AYOTTE Alfred et TREMBLAY Victor, *L'Aventure Louis Hémon*, Montréal, Fides, coll. Vies canadiennes, 1974.

BÉLANGER David et CARRIER-LAFLEUR Thomas, *Il s'est écarté : enquête sur la mort de François Paradis*, Montréal, Nota Bene, coll. Collection grise, 2019.

BEAUDOUIN Cécile et PAGE Marie, *Correspondance Marie Hémon, Kathleen Phillipps et Lydia Louis-Hémon*, Université de Brest, Cahiers du CECJI, n°14, 2017.

BLETON Paul et POIRIER Mario, *Le Vagabond stoïque. Louis Hémon*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

BOULAIRE Alain, *Louis Hémon ou la vie volée de l'auteur de* Maria Chapdelaine, Brest, Éditions Le Télégramme, 2013.

BOURDEAU Nicole, *Une étude de « Maria Chapdelaine »*, Montréal, Boréal, coll. Les classiques québécois expliqués, 1997.

CHOVRELAT-PÉCHOUX Geneviève, *Louis Hémon, la vie à écrire*, Leuven, Peeters, 2003.

—, *Au pied de la lettre : Louis Hémon, chroniqueur sportif*, Valdoie, Prête-moi ta plume, 2003.

COURTEAU Bernard, *Louis Hémon, traqué par son destin*, Montréal, Guérin, 2011 [biographie romancée].

DESCHAMPS Nicole, HÉROUX Raymonde et VILLENEUVE Normand, *Le Mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.

LÉVESQUE Gilbert, *Louis Hémon : aventurier ou philosophe ?*, Montréal, Fides, 1980.

MCANDREW Allan, *Louis Hémon, sa vie et son œuvre*, thèse de doctorat de l'Université de Paris-Sorbonne sous la direction de Fortunat Strowski, Paris, Jouve, 1936.

MONTIGNY Louvigny de, *La Revanche de Maria Chapdelaine*, *essai d'initiation à un chef-d'œuvre inspiré du pays de Québec*, préface de Raymond Brugère, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, 1937 ; ouvrage analysé dans *Mercure de France*, 15 avril 1939, p. 487-490. [Plusieurs chapitres ont d'abord paru dans *Le Terroir* et dans *L'Avenir du Nord*, entre mars et août 1937] [voir aussi le compte rendu de la soutenance de la thèse dans *Le Devoir*, vol. XXIX, n° 36, 14 février 1938].

PERRON Gilles, *Gilles Perron présente Maria Chapdelaine de Louis Hémon*, Montréal, Leméac, coll. Parallèle, 2000.

POTVIN Damase, *Le Roman d'un roman, Louis Hémon à Péribonka*, Québec, Éditions du Quartier Latin, 1950.

RACINE Marcelle, *Éva Bouchard : la légende de Maria Chapdelaine,* Montréal, VLB, 2004 [biographie romancée].

SAUVÉ Mathieu-Robert, *Louis Hémon, Le Fou du lac*, Montréal, XYZ, 2000 [biographie romancée].

VÍGH Árpád, *L'Écriture de Maria Chapdelaine. Le Style de Louis Hémon et l'explication des québécismes,* Québec, Le Septentrion, 2002.

2. Ouvrages collectifs

Louis Hémon. L'homme et l'œuvre, [Exposition « Louis Hémon, l'homme et l'œuvre », réalisée par la Bibliothèque centrale de prêt du Saguenay-Lac-Saint-Jean avec le concours de la Société historique du Saguenay, des Aménagements Maria-Chapdelaine et de la Bibliothèque nationale du Québec], Alma, Éditions du Royaume, 1981.

Actes du colloque Louis Hémon, Brest, 21-23 novembre 1980, présenté par Jean Balcou, René de Chantal, Pierre George et Lydia Hémon, *Études canadiennes*, Montréal, n° 10, 1981.

Le Grand-Velin, Alain (dir.), *Colloque Louis Hémon,* [Quimper, 1985], Quimper, Calligrammes, 1986.

Louis Hémon, 1880-1913. Hommage, brochure éditée par le Comité Louis Hémon à l'occasion des manifestations autour du centenaire de sa naissance, Quimper, Calligrammes, 1986.

Louis Hémon, Maria Chapdelaine, guide du professeur par Patricia Chouinard et Jean-Louis Lessard, sous la direction de Vital Gadbois et Nicole Simard, Mont-Royal, Groupe Modulo, coll. Bibliothèque La Lignée, 2005 [lié à l'édition scolaire publiée par les mêmes éditions la même année : *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, édition préparée par Patricia Chouinard et Jean-Louis Lessard, sous la direction de Vital Gadbois et Nicole Simard, Mont-Royal, Groupe Modulo, coll. Bibliothèque La Lignée, 2005].

3. Thèses et mémoires non publiés

AMPRINO Thérèse, [titre ?], Instituto Superiore di Magistero del Piemonte, 1933.

BOURGOIN Annie, *L'Évolution du mythe de Maria Chapdelaine*, mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Rajotte, Université de Sherbrooke, 2006.

CARPENTIER Denyse, *Bibliographie analytique de Louis Hémon*, manuscrit, École de bibliothéconomie, Université Laval, Québec, 1962.

CHEON Yun-Ho, *La Psychologie dans l'œuvre de Louis Hémon*, thèse universitaire sous la direction de Raphaël Mohlo, Université Lille 3, 1970.

CORMIER Normand, Maria Chapdelaine. *Évolution de l'édition, 1913-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1980.

DESROSIERS-DESCHENEAU Diane, Maria Chapdelaine *en espagnol*, mémoire de maîtrise sous la direction de Nicole Deschamps, Université de Montréal, avril 1972.

FREEMAN-CAMPBELL Audrey, *Portrait de la femme canadienne-française d'après la littérature du pays (1850-1945)*, mémoire de maîtrise, Queen's University, Kingston, Ontario, 1946.

—, *Le Canada de Louis Hémon et sa destinée littéraire*, thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 1951.

GABOURY DIALLO Lise, *L'apport de cinq écrivains français à la littérature canadienne-française*, thèse de littérature comparée sous la direction de Madeleine Ducrocq-Poirier, Paris IV-Sorbonne, 1987.

GAUTHIER Dominique, Maria Chapdelaine *par Louis Hémon*, mémoire de maîtrise, Université Saint-Joseph, Moncton, 1940 [Archives Louis Hémon, P109/M].

GOURDEAU Gabrielle, *Du portrait littéraire au portrait iconographique. Le cas « Maria Chapdelaine ». Pour une formulation du concept de signe iconique « illustration »*, thèse de doctorat en philosophie de l'université de Toronto, 1990.

HÉROUX Raymonde, *La Fortune littéraire de* Maria Chapdelaine, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1973 [reprise pour partie dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine*].

JOBIN Anthony J., *The Regional Literature of French Canada*, Université du Michigan, thèse de doctorat, 1936.

LACOMBE Gilles, « La peinture d'un texte. L'illustration de *Maria Chapdelaine* par Clarence Gagnon », thèse de doctorat de l'université d'Ottawa, 1990.

LAVOIE Marie-Renée, *Maria Chapdelaine, part. II : la fiction contre le mythe*, mémoire pour l'obtention du grade maître ès arts, Québec, Université Laval, 1999.

LEPITRE Michelle, *Le Fardeau du choix : l'intrigue de mariage dans les romans* Antoinette De Mirecourt Or Secret Marrying and Secret Sorrowing *(1864) de Rosanna Leprohon et* Maria Chapdelaine *(1916) de Louis Hémon*, thèse de doctorat sous la direction de Roxanne Rimstead, Université de Sherbrooke, 2009.

LUETHY Ivan Charles Edward, *Quatre Écrivains venus de France au début du XXe siècle, une interprétation nouvelle de la nature canadienne*, mémoire de maîtrise, Vancouver, Université de la Colombie britannique, 1960.

PARENTEAU Marcel, *L'Action française et Maria Chapdelaine*, compte rendu de recherches pour Nicole Deschamps, Université de Montréal, mai 1969 [Nicole Deschamps avait organisé un séminaire sur le mythe de *Maria Chapdelaine*, soit une suite de cours sur le sujet. Ses étudiants lui rendirent plusieurs productions de ce type].

PAUL Raymond, *Établissement du texte de Maria Chapdelaine (à partir du feuilleton publié dans* Le Temps*)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1973.

SEILD Helmut, *Louis Hémon, sein Leben und sein Werk*, Prague, Deutsche Universität, 1928.

THOMAS Jean-Pierre, *Essai de mythanalyse de l'imaginaire québécois au XXe siècle (1916-1945) à partir de textes romanesques représentatifs*, Montréal, thèse de l'université de Sherbrooke, 2003.

TUCHMAÏER Henri S., *Évolution de la technique du roman canadien-français*, thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1958.

VILLENEUVE Normand, *Le Mythe de Maria Chapdelaine dans quelques revues et journaux du Québec*, thèse de D.E.S., Montréal, Université de Montréal, 1969.

—, *Histoire d'une identification collective : le mythe de Maria Chapdelaine au Québec*, thèse de maîtrise ès arts, Montréal, Université de Montréal, 1971 [reprise en partie dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine*].

II. Articles et chapitres d'ouvrage

1. Sur Louis Hémon

« De nouvelles appellations géographiques dans Québec », *La Presse*, Montréal, 29 mars 1917, p. 1.

« Ce que fut Louis Hémon », *La Presse*, Montréal, 20 octobre 1917, p. 26.

« L'auteur de *Maria Chapdelaine* », *Le Journal de Genève*, 20 juin 1921, p. 2.

« Faits divers : un ami d'enfance de Louis Hémon », *Les Nouvelles littéraires*, 29 mars 1924, p. 2 [sur Émile Darsy, fils d'un étudiant de Félix Hémon].

« Louis Hémon au pays de *Maria Chapdelaine* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 août 1925.

Alguazils, Les [pseudonyme collectif de plusieurs courriéristes littéraires dirigés par Robert de Flers, parmi lesquels Paul Fuchs, Maurice Levaillant, Charles Chassé, Maurice Monda, Armand Lods, François Montal…], « À la mémoire de Louis Hémon » *Le Figaro*, n° 218, 6 août 1925, p. 1.

« Une plaque commémorative, offerte par des admirateurs canadiens, a été apposée, hier, sur la façade de la maison natale de Louis Hémon », *La Dépêche de Brest*, 6 août 1925, p. 3.

« L'hommage canadien au breton Louis Hémon, auteur de *Maria Chapdelaine* », *Le Mercure de France*, 1er septembre 1925.

« Au pays de Québec », *Bulletin bibliographique*, vol. I, n° 2, mars 1926, p. 190.

« Éclatante Réparation du silence fait autour du nom immortel de Hémon », La Presse, 30 novembre 1928, p. 9 et p. 37 [avec retranscription d'un discours d'Éva Bouchard].

« À la gloire de Louis Hémon », *Le Figaro*, 10 février 1936.

« Lettre autographe de Louis Hémon aux archives d'Ottawa », [titre de la revue illisible], 14 juin 1938 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

« À la mémoire de Louis Hémon », *Le Journal de Genève*, 17 juin 1938, p. 2.

« En l'honneur de Louis Hémon », *Le Devoir*, 8 juillet 1938.

« Louis Hémon sur les ondes », *La Gazette de Lausanne*, 24 mars 1956, p. 16.

« Lettres de Louis Hémon à sa famille. Une correspondance qu'il faut lire pour découvrir le vrai Louis Hémon », *Le Petit Journal*, vol. XLII, n° 26, semaine du 21 avril 1968, p. 72.

« les Livres en bref. *Louis Hémon. Lettres à sa famille* », *Le Québec en bref*, vol. II, n° 5, mai 1968, p. 22.

« Récit passionnant de la vie passionnante de Louis Hémon », *Le Soleil*, 27 avril 1974, p. 39.

« Louis Hémon », *La Société Saint-Jean Baptiste de Montréal*, 13 juillet 2022. Consulté en ligne le 21/07/2022 : https://ssjb.com/louis-hemon/.

A. M., « Une publication importante : des lettres inédites de Louis Hémon », *Le Devoir*, 13 avril 1968, p. 16.

AQUIN Hubert, « Notes de lecture. *Louis Hémon. Lettres à sa famille* », *Liberté*, vol. X., n° 2, mars-avril 1968, p. 69.

ARÈS Richard, « Les Livres. Nicole Deschamps : *Louis Hémon. Lettres à sa famille* », *Relations*, n° 336, mars 1969, p. 93.

AYOTTE Alfred, « L'actualité. L'œuvre de Louis Hémon » [sur la thèse de McAndrew], *Le Devoir*, vol. XXVIII, n° 253, 3 novembre 1937, p. 1.

BAZIN René, « L'auteur de *Maria Chapdelaine* », *Revue des deux mondes*, vol. LXV, 1er octobre 1921, p. 528-555.

BEDNARSKI Betty et MURPHY Susan Margaret, « Jacques Ferron, lecteur de Hémon, lecteur de soi », *Tangence*, n° 127, 2021, p. 37-72.

BERGER Marcel, « Souvenirs inédits sur Louis Hémon », *La Revue populaire*, Montréal, janvier 1939, p. 5 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, ms. 411, boîte 25, dossier 22] ; également publié dans *L'Intransigeant*, 12 février 1939 [article conservé dans les archives d'Henry Poulaille].

BERGOT Auguste, « Le Brestois Hémon et *Marie* [*sic*] *Chapdelaine* », *Les Cahiers de l'Iroise,* t. IV, n° 2, avril-juin 1957, p. 8-10.

BILLY André, *La littérature française contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1926, p. 105 ; article reproduit sous le titre « Propos du Samedi (Louis Hémon) », *Le Figaro*, 9 juillet 1938.

BLETON Paul et POIRIER Mario, « Réponse à Chantal Bouchard [à propos de son article « Le vagabond stoïque, Louis Hémon »] », *Études littéraires*, [Québec], t. 37, n° 1, automne 2005, p. 161-162.

BOIVIN Aurélien, « À la découverte de Louis Hémon », *Québec français*, n° 39, octobre 1980, p. 57-60.

—, « *Louis Hémon. Lettres à sa famille* », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, sous la direction de Maurice Lemire, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 524-528.

—, « Louis Hémon », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIV : 1911-1920, Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 516-518.

—, « Louis Hémon et *Maria Chapdelaine* : deux centenaires à célébrer », *Cap-aux-Diamants*, [Québec], 2014, p. 4–9.

—, « Louis Hémon, un écrivain polyvalent », *Tangence*, Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 13-35.

BOIVIN Aurélien et BOURGEOIS Jean-Marc, *Le Saguenay-Lac-Saint-Jean célèbre Hémon. Introduction à l'écrivain et à son œuvre à l'occasion du centenaire de sa naissance*, Alma, Éditions du Royaume, 1980.

BOUCHARD Chantal, « Le vagabond stoïque. Louis Hémon », *Études littéraires*, Montral, t. XXXVII, n° 1, automne 2005, p. 159-160.

BORDEAUX Henry, *Portraits d'hommes*, t. I « Vies brisées : Louis Hémon », Paris, Plon, 1924, p. 329-358.

—, *Nouvelle et Vieille France. Une mission au Canada*, Paris, Plon, 1934 [surtout « Et la tombe de Louis Hémon ? », p. 181-186 et « Le roman du Canada », p. 216-227.

BRUCHÉSI Jean, « Louis Hémon », *L'Action française*, [Montréal], vol. VI, n° 6, décembre 1921, p. 749-753.

BRUNEL Noré, « À la mémoire de Louis Hémon », *Nouvelles littéraires*, 15 août 1925.

CANADIEN DU LAC [pseudonyme], « Protestation », *Le Progrès du Saguenay*, 24 juillet 1919, p. 1.

—, « Il se choque… et fait un prospectus ! », *Le Progrès du Saguenay*, 14 août 1919, p. 1.

CHANTAL René de, « Allocution à l'occasion du lancement du volume intitulé : *Louis Hémon, Lettres à sa famille*, de Nicole Deschamps », Université de Montréal, 4 avril 1968. Fonds Nicole Deschamps, archives de l'Université de Montréal.

CHARTIER Jean, « Un Dickens français », *Le Devoir*, [Montréal], 24 juin 2000, p. D4.

CHASSÉ Charles, « Un écrivain illustre mais inconnu », *L'Art et la Vie*, avril 1952, p. 5-10.

—, « L'humour du Brestois Louis Hémon », *Les Lettres et les Arts en Bretagne,* [?].

—, « Louis Hémon et la Bretagne », *La Dépêche de Brest*, [s. d.].

—, « L'étrange Louis Hémon, ce brestois inconnu qui fut un apôtre du sport conçu comme un moyen d'élévation morale », *Le Télégramme*, [13 ou 14] mars 1951.

CHOVRELAT-PÉCHOUX Geneviève, « Hémon, d'un manifeste aux masques de l'écriture », dans *La Création biographique*, sous la dir. de Martha Dvorak, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 169-178.

—, « Louis Hémon, figure oubliée de la francophonie », *Lianes,* [revue en ligne, http://www.lianes.org/], n° 2, 2006.

—, « La rue paradoxale dans l'œuvre de Louis Hémon », dans *Stratégies du mouvement et du franchissement. La rue et le pont au Canada.*, sous la dir. de Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 61-69.

—, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », *Tangence*, Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières, n° 127, 2021, p. 149-163.

CHRÉTIEN E., « Louis Hémon, auteur de *Maria Chapdelaine* », compte rendu de conférence, Saint-Brieuc, *Bulletin et mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord*, t. LV, 1923, p. 41-61.

DAIGNEAULT Yvon, « La Correspondance de Louis Hémon », *Le Soleil*, 11 mai 1968, p. 26.

DAUDET Léon, « Le Roman et les nouveaux écrivains », *Le Divan*, 1925, p. 48-54.

DEBARGE Louis, « Louis Hémon », *La Semaine littéraire*, 10 septembre 1921, p. 439-440.

DELORME Albert, « Du nouveau sur l'auteur de *Maria Chapdelaine* », *Revue de synthèse*, IIIe s[érie], n° 53 et 54, janvier-juin 1968, p. 184-185.

DESCHAMPS Nicole, « Hémon à son père », *Études françaises*, vol. III, n° 1, février 1967, p. 53-60.

DOMINIQUE Pierre, « La Vie littéraire. Louis Hémon », *Le Soir*, 18 décembre 1925, p. 2.

DUPOUY Auguste, « Souvenirs à Louis Hémon », *La Dépêche de Brest*, 28 janvier 1939 [Archives départementales du Finistère 97 J 509].

DURRY Jean, « Recueillies par Nicole Deschamps. Lettres de Louis Hémon », *Études littéraires*, Montréal, vol. LIX, n° 105, 4 mai 1968, p. 13.

ÉTHIER-BLAIS Jean, « Recueillies par Nicole Deschamps. Lettres de Louis Hémon », *Le Devoir*, Montréal, 4 mai 1968.

—, « Une énigme : Louis Hémon au Canada », *Le Devoir*, Montréal, 13 avril 1974, p. 15.

GABOURY Placide, « La structure romanesque dans l'œuvre de Hémon », *L'Enseignement secondaire,* t. XLV, n° 4, septembre-octobre 1966, p. 185-201, et novembre-décembre 1966, p. 216-242.

GAULIN Michel, « Nicole Deschamps : *Louis Hémon. Lettres à sa famille* », *Études littéraires*, vol. I, n° 2, août 1968, p. 309-311.

GAY Paul, « *Going My Way* ou L'Aventure Louis Hémon », *Revue de l'Université d'Ottawa*, Ottawa, vol. XLV, n° 1, janv-mars 1975, p. 42-53.

GEORGE Jean-Pierre,« Autour de Louis Hémon : actualité du Canada d'hier », *Le Monde*, 5 février 1981, p. 4.

—, « Hémon, un gentleman sur la route », *Nouvelles littéraires*, 26 février-5 mars 1981, p. 41.

—, « Louis Hémon – Londres – 1904 », *Parallèle 48*, janvier-février [1985 ?].

GIRARD Maurice, « Louis Hémon n'est pas prophète au pays de Maria », *Le Devoir*, 16 août 1980, p. 9.

GOUIN Léon-Mercier, « Une veillée à Péribonca-sur-Péribonca », *Le Petit Canadien*, octobre 1918, p. 289-293.

—, « Au pays des gourganes », *Le Terroir*, décembre 1918 [visite au fils du présumé Tit-Sèbe].

GUYON André, « Le déracinement dans l'œuvre de Hémon », *Études canadiennes*, n° 10, 1981, p. 47-62.

HENRIOT Émile, « Le souvenir de Louis Hémon », *Le Monde*, 31 janvier 1951, [p. ?].

JAHIER Valéry, « À propos de Louis Hémon », *Journal de Genève*, 4 janvier 1926, p. 1.

JALOUX Edmond, *L'Esprit des livres*, 1ère série, Paris, Plon, 1923, p. 243-251.

KERSANTON Pierre de, « Un Brestois mal connu. Louis Hémon », *La Dépêche de Brest*, 7 avril 1944, p. 2.

LANGDON-LEMIEUX Bernard, « La mort et l'inhumation de Hémon », *Canadian Literature*, n° 90, automne 1981, p. 174-179.

LAUNIÈRE-DUFRESNE Anne-Marie de, « Le fou à Bédard », *Perspectives*, vol. XVIII, n° 45, 6 novembre 1976.

LECUYER Raymond, « La vraie figure de Louis Hémon » et « Dans la maison de bois », *Le Gaulois*, 20 septembre 1921, p. 4 [compte rendu de l'article de René Bazin et considérations personnelles].

LEDUC Richard, « les Phénomènes météorologiques dans l'œuvre de Louis Hémon : *Maria Chapdelaine* », *Le Climat*, Département de Géographie, Université Laval, vol. VIII, n° 2, décembre 1990, p. 74-80.

LEMIEUX Louis-Guy, « Petite histoire d'un livre et de son auteur, Louis Hémon », *Le Soleil*, 30 avril 1983, p. D7.

LÉVESQUE Georges-Henri, « À propos de mes *Souvenances* » [réponse à la lettre ouverte de Gilbert Lévesque du 23 janvier 1984], *Le Devoir*, 27 janvier 1984, p. 13.

LÉVESQUE Gilbert, « Souvenances autour de Louis Hémon » [lettre ouverte au Révérend Père Georges-Henri Lévesque], *La Presse*, 23 janvier 1984, p. A7.

—, « Pourquoi un musée Louis-Hémon à Péribonka-du-bout-du-monde ? », dans *Actes du colloque Louis Hémon*, Quimper, Calligrammes, 1986, p. 17-27.

LICHNEROWICZ Jeanne, « Louis Hémon », *Chronique des lettres françaises*, juillet-août 1925, p. 596-598.

LOUIS-HÉMON Lydia, « Lettre ouverte de Lydia Hémon », *Le Devoir*, 29 novembre 1980, p. 24 et 40.

—, « Lydia est ravie », *Le Quotidien*, [Chicoutimi], 7 août 1982, p. 11.

MAJOR André, « Une publication importante : des lettres inédites de Hémon », *Le Devoir*, vol. LIX, n° 87, 13 avril 1968, p. 16.

MALAVELLE William, « Hémon, 1880-1913, écrivain et voyageur », *Les Cahiers de l'Iroise*, n° 185, janvier 2000, p. 45-51, et n° 186, avril 2000, p. 62-70.

MARSILLAC Jacques de, « Louis Hémon, le père de *Maria Chapdelaine* est mort (de pauvreté) sous un train et reste à découvrir après avoir conquis la gloire », *Samedi soir*, Paris, n° 281, 18-24 novembre 1950, p. 2.

MARTEL Réginald, « À Québec, cet été. Des écrivains de trois continents », *La Presse*, [Montréal], 14 juin 1982, p. B-7.

MENEZ F., « Les visages de Quimper : la rue Douarnenez », *La Dépêche de Brest,* 11 décembre 1931, p. 6.

MIRON Gaston, « Les Livres à lire. *Lettres à sa famille* par Louis Hémon », *Le Magazine Maclean*, vol. VIII, n° 10, octobre 1968, p. 10.

MONTORGUEIL Georges [pseudonyme d'Octave Lebesgue], « L'auteur de *Maria Chapdelaine* au *Temps* », *Le Temps,* 6 mai 1925.

MORIN Victor, « Premières impressions de Louis Hémon », *La Presse*, [Montréal], 19 avril 1922.

MORTELETTE Yann, « Louis Hémon et le darwinisme », *Bulletin de la société archéologique du Finistère*, [Quimper], t. CXLVII, 2019, p. 283-294.

PELLETIER Claude, *Louis Hémon. Dossier de presse, 1917-1985*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986. PLANHOL René de, « De Louis Hémon à Claude Le Marguet », *La Nouvelle Lanterne*, juin 1933.

PONTAUT Alain, « Littérature. Louis Hémon, écrivain pour sa famille… », *La Presse*, vol. LXXXIV, n° 88, 13 avril 1968, p. 29.

PORTAL Michel, « Manuscrits et partitions : défense de toucher ! », *Lectures pour tous*, août 1961, p. 37-38.

POTVIN Damase [signe parfois D. P.], « À propos de ce monument. Une protestation, une réponse et une explication », *Le Colon*, 6 août 1919, p. 1.

—, « Dernière réponse à Canadien du Lac », *Le Colon*, 21 août 1919, p. 1.

—, « Au Lac Saint-Jean », *L'Événement*, 11 octobre 1919.

—, « La famille Hémon », *Le Terroir*, vol. II, n° 7, mars 1920, p. 321-323.

POULAILLE Henry, « L'Actualité littéraire. L'étrange destinée de Louis Hémon », *Marianne*, 5 juillet 1933, p. 4.

—, « L'étrange destin de Louis Hémon », *Le Peuple*, 8 juillet 1933, p. 1 et 2.

—, « Louis Hémon », *Jean-Jacques*, 1er janvier 1938.

—, « Le tragique destin de Louis Hémon père de *Maria Chapdelaine* », *Paris-Soir*, 19 août 1939, p. 20.

—, « L'heure est venue de voir que l'auteur de *Maria Chapdelaine* n'était pas un élève de René Bazin », dans *Science et histoire* [revue], 1950.

RAYMOND Marcel, « La fortune de Louis Hémon », *Le Quartier Latin*, 6 octobre 1939, p. 4.

REBOUX Paul, « À propos de Hémon », *Le Journal du peuple,* 7 juin 1921.

REUILLARD Gabriel, « Louis Hémon », *Paris-Soir*, 20 décembre 1925, p. 1.

ROBUR [pseudonyme], « La plus honteuse des profanations » [sur les mésaventures du monument Louis Hémon à Péribonka], *L'Autorité*, 19 août 1939.

ROCHETTE Lise, « Hémon et mythe », *Canadian Literature*, n° 92, printemps 1982, p. 94-95.

ROWAN Renée, « Lydia Louis-Hémon se raconte », *Le Devoir*, 9 août 1980, p. 1-2.

SAINT-GERMAIN Clément, « Étude d'auteur canadien. Louis Hémon », *Lectures*, vol. VIII, n° 6, février 1962, p. 163-164.

SAINT-ONGE Paule, « Trois générations de romanciers », *Châtelaine*, vol. IX, n° 7, juillet 1968, p. 36.

SANTELLI César, « De *Maria Chapdelaine* à *La Belle que voilà* », *Dépêche de Strasbourg*, 20 mai 1923.

SHAYÉ Paul-Adrien, « Louis Hémon, écrivain sportif », *L'Auto*, 24 août 1939, p. 2.

STAFFORD William, « L'auteur de *Maria Chapdelaine* : une personnalité évasive », *La Nouvelle revue canadienne*, n° 3, 1954, p. 94-97.

TÉTU Michel, « *Louis Hémon. Lettres à sa famille* de Nicole Deschamps », dans *Livres et auteurs canadiens*, 1968, p. 134-135.

THIBAUDET Albert, *Le Liseur de romans,* Paris, Georges Crès, 1925, p. 221-225.

THOMAS Georges-Michel, « Brest et la famille de Hémon », *Les Cahiers de l'Iroise*, t. XXVII, 1980, p. 209-215.

—, « La famille Hémon », *Études canadiennes*, Paris, n° 10, 1981, p. 15-20.

TREMBLAY Bertrand, « Louis Hémon et Péribonka se réconcilient », *Perspectives*, Montréal, 15 novembre 1980, p. 10.

TREMBLAY Réjean, « Le monde merveilleux de Louis Hémon à Péribonka », *La Presse*, 13 août 1983, p. Y1-Y2.

VANDÉREM Fernand, *Le Miroir des Lettres*, t. IV, Paris, Flammarion, 1922, p. 265-273.

VANDERPELEN-DIAGRE Cécile, « Compte rendu de Bleton (Paul) et Poirier (Mario), *Le vagabond stoïque. Louis Hémon* », *COnTEXTES,* revue en ligne, http://contextes.revues.org/473, 2007.

VIATTE Auguste, « La correspondance de la famille Hémon », *La Croix*, 2 juillet 1968.

Note : Nous n'avons pas fait ici un relevé exhaustif des très nombreux articles sur les monuments en l'honneur de Louis Hémon, le musée, les médailles, les pèlerinages, les anniversaires et autres hommages ou encarts publicitaires. Ce travail dantesque a été entamé par Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine* (p. 229-239).

2. *Maria Chapdelaine*

« À travers les livres : *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 15 juillet 1916, p. 3.

« À travers les livres : *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 9 décembre 1916, p. 19.

« *Maria Chapdelaine* », *La Croix de Saint-Chamond*, 16 octobre 1921.

« Au pays de la tradition française, *Maria Chapdelaine* », *Le Roussillon*, 4 novembre 1921.

« Notre nouveau feuilleton », *L'Action française*, 15 janvier 1922.

« Une intéressante enquête : à quoi tient le succès d'un livre ? », *L'Action française*, 24 janvier 1922, p. 2 [enquête lancée par Bernard Grasset].

« Enquête *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 31 janvier 1922, p. 2 [réponses choisies].

« Enquête *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 10 février 1922, p. 2 [réponses choisies].

« Enquête *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 14 février 1922, p. 2 [réponses choisies].

« Nos livres à succès atteignent des tirages de plus en plus forts », *Excelsior*, 9 mars 1922.

« Un concours de critique sur le livre de Louis Hémon », *Le Canada*, 10 mars 1922 [concours organisé par la Ligue maritime].

« Concours *Maria Chapdelaine* », *Le Soleil*, 15 mars 1922.

« Les raisons du succès d'un livre », *L'Éclair de Montpellier*, 17 mars 1922.

« On veut ériger un monument à Louis Hémon en France », *La Presse*, 12 avril 1922.

« Le monument Louis Hémon sera érigé dans la Bretagne », *La Presse*, 15 avril 1922.

« M. N. Dupuis et le roman de Louis Hémon », *La Presse*, Montréal, 22 avril 1922.

« *Maria Chapdelaine* », *Le Journal de Clermont*, 6 mai 1922 [enquête Grasset].

« *Maria Chapdelaine* », *La Semaine religieuse de Bayeux*, 2 juillet 1922 [enquête Grasset].

« Librairie Bernard Grasset », *La Librairie*, 30 septembre 1922.

[sans titre], [parution de l'édition illustrée par Gérard Cochet], *L'Intransigeant*, 8 janvier 1923.

« L'Édition originale de *Maria Chapdelaine* », *Chronique des Lettres françaises*, mars-avril 1923, p. 300 ; aussi dans le numéro de mai-juin 1923, p. 452.

« *Maria Chapdelaine* sur l'écran », *Le Devoir*, 15 août 1923.

« Les Livres d'étrennes », *Le Temps,* 21 décembre 1923, p. 5.

« Littérature et gastronomie », *Paris-midi,* 1er avril 1925, p. 2.

« Ce n'est pas vrai, répond Jean Proal à Louis Hémon à propos de quelques petites erreurs dans *Maria Chapdelaine* », *Comœdia*, 8 avril 1934.

« À propos de *Maria Chapdelaine* », *Le Temps*, 29 août 1934.

« Contre Louis Hémon et sa *Maria Chapdelaine* » [annonce pour la conférence du Dr. Charles Amiot], [titre du journal inconnu], 5 décembre 1934 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

« Quelques détails au sujet du roman de *Maria Chapdelaine* », *Le Canada*, 17 décembre 1934.

« *Maria Chapdelaine* torpillée (histoire de la 1ère édition parue au Canada sous le nom de Delagrave et coulée en mer au cours du transport en France) », *Sept*, 4 janvier 1935.

« Polémiques canadiennes. Où *Maria Chapdelaine* met aux prises un évêque et le directeur de *L'Ordre* », *Comœdia*, 30 janvier [1935 ?].

« Les Lettres. La naissance de *Maria Chapdelaine* », *Le Petit Journal*, 16 juin 1938, p. 2.

« Enquête sur les douze romans du demi-siècle », *Le Bulletin des Lettres*, [Lyon], 15 juillet 1950, p. 269-280.

« Petit dictionnaire des grands amoureux. Les Amants célèbres des origines jusqu'à nos jours. Louis Hémon. », *Elle*, 15 janvier 1951, p. 22-23 [sur la légende de la relation d'Hémon avec Éva Bouchard / Maria Chapdelaine].

« Dans les forêts roussies par l'automne, le couple royal joue à Maria Chapdelaine », *Paris-Match*, n° 446, 26 octobre 1957, p. 30-31 [photographies du couple royal britannique en visite au Québec].

« Il y a cinquante ans paraissait en feuilleton *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 25 janvier 1964.

« Le mythe de *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, [Montréal], 10 octobre 1980, p. 20 [article aussi publié dans *Québec français*, octobre 1980, p. 57-59].

« *Maria Chapdelaine* avait été modifiée », *La Presse*, [Montréal], 15 octobre 1980, p. B6.

A. A., « La revanche de Mlle Éva Bouchard », [titre du journal inconnu], 14 octobre 1938 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

ACERENZA Gerardo, « Les canadianismes, ces inconnus : les traductions italiennes de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon », *Études de linguistique appliquée*, n°164, 2012, p. 405-419.

ANSEL Franz, « Autour de *Maria Chapdelaine* », *Revue générale*, 15 janvier [1926], p. 112-117.

AUSTIN Paul, « Maria Chapdeleine [*sic*] chez les Russes », *Le Devoir*, 21 juin 1980, p. 24.

AZAÏS Marcel, « *Maria Chapdelaine* », *Essais critiques*, 1er juillet 1921, p. 102-107.

BARBEAU Marius, « L'étude de nos traditions orales », *Le Devoir*, 26 janvier 1918.

BARBER M., « Paysans canadiens », *La France paysanne*, 26 juin 1921.

BAZILE C. G., « Du succès d'un livre », *Scénario*, avril 1922.

BÉLANGER Ferdinand, « *Maria Chapdelaine*, chef-d'œuvre classique », *L'Œil*, vol. V., n° 1, 15 août 1944, p. 19-27.

BERNIER Silvie, « L'illustration de *Maria Chapdelaine*. Les lectures de Suzor-Côté et Clarence Gagnon », *Canadian Literature* [Toronto], n° 113-114, été-automne 1987, p. 76-90.

BERTHAUT Henri, « Le Symbolisme et les sources de *Maria Chapdelaine*, à propos d'un livre récent (*Le Bouclier Canadien-Français*) », *Humanités-Lettres*, janvier 1926, p. 26-30.

BERTON Claude, « Mœurs d'hier et d'à présent », *La Vie des peuples*, t. VI, 10 mars 1922, p. 600-614.

BESSETTE Arsène, « À propos de *Maria Chapdelaine* », *Le Canada français*, 22 décembre 1916, [article conservé dans les archives Louis Hémon, Université de Montréal, P109 J1].

BIDOU Henry, « Louis Hémon : *Maria Chapdelaine* », *Les Annales*, [mai ou juin] 1921.

—, « Une autre appréciation du roman de Louis Hémon », *Le Canada*, 13 juin 1921.

BIERRE Jacques, « *Maria Chapdelaine*. Étude linguistique et comparée des traductions anglaises ». Article non publié, annoté par Nicole Deschamps, été 1968. Fonds Nicole Deschamps, Université de Montréal.

BILODEAU Ernest, « Sur un livre canadien écrit par un Français », *Le Nationaliste*, vol. XII, n° 47, 7 janvier 1918, p. 4.

BILODEAU Martin, « *Maria Chapdelaine* en musique », *Le Devoir*, 30-31 août 2002, p. E8 [édition CD-ROM de la bande-originale du film de Gilles Carle].

BIRON Michel, « L'héritage de la folie : le père Chapdelaine », *Construction de la modernité au Québec*, éd. Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, Outremont, Lanctôt, 2004, p. 205-219 ; repris dans l'ouvrage du même auteur, *La Conscience du désert*, Montréal, Boréal, coll. Papiers collés, 2010.

BOILLAT Gabriel, « Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine* », *Revue d'histoire littéraire de la France,* t. LXXIV, n° 2, mars-avril 1974, p. 223-253 ; article recueilli dans *La Librairie Bernard Grasset et les Lettres françaises, t. II : Le Temps des incertitudes*, Paris, Champion, 1988, p. 233-277.

BOIVIN Aurélien, « *Maria Chapdelaine*. Les éditions "intégrales" et les autres », *Québec français*, n° 40, décembre 1980, p. 62-64 ; repris dans *Le Quotidien* [Chicoutimi], 17 janvier 1981, p. A-5.

—, « Hémon et les romanciers québécois. Influence et récupération du discours », *Les Cahiers de l'Iroise*, n° XXVII, 27e année, n° 4, Brest, octobre-décembre 1980, p. 201-208 ; aussi [avec une intervention de René de Chantal, p. 125-126] dans *Études canadiennes,* Paris, n° 10, 1981, p. 113-123.

—, « *Maria Chapdelaine*, bilan et perspectives », dans *La Perspective critique québécoise*, sous la dir. de P.-L. Vaillancourt et Sylvain Simard, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 93-109.

—, « *Maria Chapdelaine* ou l'éloge de la survivance française en Amérique », dans *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen blues*, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 11-38.

—, « Le roman québécois. Conflit entre l'espace masculin et féminin », dans *Actes du colloque international de Talence*, 16-17 décembre 1994, éd. Sylvie Guillaume, Christian Lerat et Marie-Lyne Piccione, Talence, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 55-70.

—, « La fortune de Louis Hémon au Québec », dans *L'Ouest français et la francophonie nord(américaine*, dir. Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1996, p. 187-195.

—, « Mythes et réalité : Louis Hémon et son influence nord-américaine », dans *Mythes et réalités transatlantiques, Dynamiques des systèmes de représentation de la littérature,* Talence, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, p. 171-182.

—, « *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon à travers les archives », dans *L'Arbre et le livre, 14e congrès national & salon de généalogie, Bourges, du 8 au 11 mai 1997. Actes et conférences*, Bourges, Information généalogique du Haut-Berry, n° 38, 1997, p. 151-158.

BORDEAUX Henry, « Une Mireille des neiges », *La Revue de la semaine*, 23 avril 1921, p. 401-404.

BOYER Evelyne, « Au pays de *Maria Chapdelaine* », *Journal de Genève*, 5 juillet 1989, p. 15.

BOTHOREL Jean, « Le miracle de *Maria Chapdelaine* », dans *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Paris, Bernard Grasset, 1989, p. p. 147-154.

BOURGAULT Raymond, « *Maria Chapdelaine* démystifiée », *Relations*, n° 464, novembre 1980, p. 341-342.

BOURLIN André, « Les rééditions : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », *Revue des deux mondes*, [1980 ou 1981], p. 439-443.

BOYNARD-FROT Janine, « *Le Mythe de Maria Chapdelaine* de Deschamps, Héroux, Villeneuve », *Lettres québécoises*, n° 21, printemps 1981, p. 40 et 42-43.

BREHM Sylvain, « La classicité de *Maria Chapdelaine* : un cas d'école ? », *Tangence*, n° 127, 2021, p. 73-86.

BRIÈRE Éloïse A., « Quand Erzulie investit l'espace de *Maria Chapdelaine* », *Études littéraires*, t. XXXIV, n° 3, été 2002, p. 29-37.

BRISSON Marcelle, « La voix de la mère », *Le Devoir*, 18 octobre 1980, p. 22.

BROUSSEAU Jean-Paul, « Du mythe au mystère. *Maria Chapdelaine* », *La Presse,* [Montréal], 18 octobre 1980, p. C1 et C4.

BRUNET Berthelot, « Lettres canadiennes », *Mercure de France*, 1er juillet 1922, p. 215-216.

BRUNOIS P., [sans titre], *Journal d'Issoudun*, Châteauroux, 24e année, 18 septembre 1921.

BUET Patrice, « Une enquête sur *Maria Chapdelaine* », *Le Fanion*, 17 avril 1922 [sans doute l'enquête lancée par Grasset sur le succès du roman].

CAHUET Albéric, « *Maria Chapdelaine*, roman du Canada français », *L'Illustration*, 4 juin 1921, p. 542.

CAMBRON Micheline, « Les vertus de *Maria Chapdelaine*. Projections identitaires et cinématographie », dans *Interkulturelle Kommunikation in der frankophonen Welt : Literatur, Medien, Kultur. Festschrift für Hans-Jürgen Lüsebrink*, sous la direction de Christoph Vatter et Robert Dion, Roehring St. Ingbert, 2012, p. 95-110.

—, « Y a-t-il un événement *Maria Chapdelaine* ? », dans *La Vie culturelle à Montréal, 1895-1929*, sous la direction de Denis Saint-Jacques et Marie-José Des Rivières, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 157-170.

CHARTIER Daniel, « Continuité, disjonction et recommencement dans le roman régionaliste : étude comparée de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1916) et de *Markens Grøde* de Knut Hamsun (1917) », dans *L'Artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'Entre-deux-guerres face à la modernité*, Denis Saint-Jacques (dir.), Québec, Nota Bene, coll. Convergences, 2007, p. 165-182.

CHASSÉ Charles, « Une thèse canadienne sur la *Maria Chapdelaine* du Breton Louis Hémon », *Nouvelle Revue bretonne*, n° 2, mars-avril 1953, p. 109-111 [sur la thèse d'Audrey Freeman].

CHAUDHURY Uta, « *Maria Chapdelaine* » dans *Der Frankokanadische Roman de la Terre*, Berne, Lang, 1970, p. 124-134.

CHOQUETTE Ernest, « L'envers de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 7 juin 1924, p. 22.

CHOVRELAT-PÉCHOUX Geneviève, « Évangéline et Maria Chapdelaine, sœurs mythiques de la survivance nationale ou sœurs de légende ? », *Études canadiennes*, n° 34, 1994.

—, « Alfred Foucher et *Maria Chapdelaine*. L'orientaliste et l'homme de lettres », *Journal asiatique,* n°286, 1998, p. 359-377.

—, « Le cas Maria Chapdelaine ou une famille dans tous ses états », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX*ème *et XXI*ème *siècles. La Figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 59-67.

—, « Comment faire l'amour avec Maria Chapdelaine sans se fatiguer », dans *En quête d'une littérature. Imaginaire et modernité. Mélanges offerts à Marie-Lyne Piccione*, éd. Marc Arino, Gérard Peylet, Antony Soron, Pessac, Presses de l'Université de Bordeaux, 2010, p. 205-221.

CLAPIN Sylva [pseudonyme de Claude Sicard], « Le triomphe du terroir », *La Presse*, 30 octobre 1923, p. 6.

CLAUDE [pseudonyme], « À propos de ce chef-d'œuvre », *L'Événement*, 30 avril 1922.

CLAUZEL Raymond, « Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », *Ève*, 21 août 1921.

CONSTANTIN-WEYER Maurice, « Au Pays de Maria Chapdelaine », *L'Illustration*, 5 décembre 1931, p. 473-482.

COPPERIE Adrien, « À propos d'un livre », *La Revue méridionale*, t. I, n° 4, 15 août 1921, p. 225-230.

CÔTÉ Jean R., « La forêt et *Maria Chapdelaine* : une nature, deux visions, deux signes », dans *Langue et communication*, sous la direction de André Fauchon, Saint-Boniface, 1989, p. 73-88.

CROIDYS Pierre de, « Le Canada et l'esprit français », *L'Écho de la Loire*, 5 avril 1923.

DALBIS Louis-Janvier, « *Maria Chapdelaine* et *Colette Baudoche* », *Revue trimestrielle canadienne,* juin 1923.

DAVRAY Raoul, « Les raisons du succès de *Maria Chapdelaine* », *L'Éclair de Montpellier*, 17 mars [1922].

DAUDET Léon, « Un chef d'œuvre français sur le Canada, *Maria Chapdelaine* », *L'Action française*, 8 juin 1921, p. 1.

DELESPOL Jean, « Maria Chapdelaine », *Clarté*, Paris, 15 février 1922.

DEPOCAS Jan, « Le complexe à Maria Chapdelaine », *Parti pris*, vol. I, n° 9, 10, 11, été 1964, p. 37-42.

DESCAVES Lucien, « Derniers livres parus, *Maria Chapdelaine* », [titre du journal et date inconnus] [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

DESCHAMPS Nicole, « Lecture de *Maria Chapdelaine* », *Études françaises*, vol. IV, n° 2, mai 1968, p. 151-170.

—, « *Maria Chapdelaine*, roman de Louis Hémon », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides, 1980, p. 663-673.

DESCOQS Albert, *Propos sur Maria Chapdelaine*, Mortain, Impr. Letellier, 1935 [dans cet opuscule de seize pages, M. Descoqs, président de la société d'archéologie d'Avranches, parle moins de littérature que de généalogie : il a suivi la trace du premier Chapdelaine, André, parti de Normandie pour le Québec en 1686].

DÉSILETS Alphonse, « Au pays de Québec », *Le Terroir*, vol. VI, n°s 6 et 7, novembre et décembre 1925, p. 143.

DEVIGNE Guy, « *Maria Chapdelaine* par Louis Hémon », *Le Devoir*, 15 mars 1947, p. 9.

DIEUDONNE Robert, « À propos d'un livre qui se vend », *L'Œuvre*, 8 mars [1922].

DIONNE René, « *Maria Chapdelaine* : un roman à thèse », *Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne-française*, n° 22, avril 1981, p. 14-17.

DU BOS Charles, « Sur *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon », dans *Approximations*, série III, Paris, éditions Le Rouge et le noir, 1929, p. 131-137.

DUPOUY Auguste, « L'hommage au chef-d'œuvre *Maria Chapdelaine* », *Démocratie nouvelle*, 9 octobre 1921.

DUCHÂTELET Bernard, « Énigmatique Maria », *Études canadiennes* [Vanves], n° 10, 1981, p. 73-82.

DUQUETTE Jean-Pierre, « Hémon en hiver », *Écrits du Canada français*, n°56, 1985, p. 151-160.

E. R., « Louis Hémon », *Bulletin de la société de géographie de Québec*, vol. XI, n° 6, novembre-décembre 1917, p. 320-322.

F., « Encore *Maria Chapdelaine* », *L'Action catholique*, Québec, 6 novembre 1923.

FALARDEAU Jean-Charles, « Un soir, Maria Chapdelaine... », *L'Événement Journal*, Québec, 21 août 1939.

FARRAN Jean, « Jean Farran, notre envoyé spécial du Canada, a retrouvé Maria Chapdelaine », *Paris-Match*, 9 décembre 1950, p. 24-27.

FELTEAU Cyrille, « Maria Chapdelaine va représenter les écrivains du Canada à la FILM [Foire internationale du livre de Montréal] », *La Presse*, 19 février 1975.

FERRON Jacques, « *Maria Chapdelaine*. Enfin… le texte original », *Livre d'ici*, 17 décembre 1980.

FORBIN Victor, « Au pays de *Maria Chapdelaine* », *Lectures pour tous*, Paris, janvier 1928, p. 94-96.

FORTIN Nicole, « Histoire de seconde main, ou les auteurs québécois de *Maria Chapdelaine* », *Tangence*, Rimouski [Canada], n° 44, juin 1994, p. 32-55.

FRADETTE Marie, « *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon : un phénomène unique d'édition », dans *Atlas littéraire du Québec*, sous la direction de Pierre Hébert, Bernard Andrès et Alex Gagnon, Montréal, Fides, 2020, p. 168-170.

GAILLARD DE CHAMPRIS Henry, « Pèlerinage franco-canadien : au pays de Maria Chapdelaine », *L'Illustration*, 25 février 1922, p. 175-178.

GALLINA Bernard, « Deux finales en contrepoint. *Maria Chapdelaine*, *La Scouine* », *Studi in onore di Giuseppe Bellini, Africa America Asia Australia*, n°15, 1991, p. 105-114.

GAUVIN Ulric, « *Maria Chapdelaine* et l'Âme canadienne-française », *Le Semeur*, bulletin de l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française, vol. XVIII, n° 3, octobre 1921, p. 52-62.

GILLET Louis, « Un roman du Canada français, *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon », *Le Gaulois*, 10 août 1921.

GILLOUIN René, « *Maria Chapdelaine* », *La Semaine littéraire*, Genève, 9 juillet 1921, p. 325-326.

GOUNELLE Marthe, « *Maria Chapdelaine* », *Christianisme social*, 3 avril 1922.

GOURDEAU Gabrielle, « Les connivences implicites entre le texte et l'image. Le cas de *Maria Chapdelaine* », *Canadian Literature* [Ottawa], n° 113-114, été-automne 1987, p. 93-107.

GRANDPRÉ Alphonse de, « *Maria Chapdelaine* », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. XV, n° 10, Canada, juin-août 1917, p. 433-449 ; reproduit dans *Le Nationaliste*, vol. XIV, n° 23, 22 juillet 1917, p. 3.

GRASSET Bernard, « Confidences sur *Maria Chapdelaine* », *L'Intransigeant*, 26 août 1934, p. 1-2.

—, « Correspondance. À propos de *Maria Chapdelaine* », *Le Temps*, 31 août 1934, p. 3.

GRIMAUD Émile, « *Maria Chapdelaine* », *La Dépêche vendéenne*, 22 janvier 1922.

GROULX Lionel, « Notre action intellectuelle, la richesse du terroir », *Le Devoir*, 3 mars 1917.

GRUNINGER J., « *Maria Chapdelaine* et son auteur. La genèse d'un livre célèbre », *Le Nouvelliste*, Lyon, 19 juin 1938.

—, « Les vingt-cinq ans de *Maria Chapdelaine* », Paris, *Je suis partout*, 10 mars 1939.

GUILCHER André, « Le pays de *Maria Chapdelaine* », *Études canadiennes* [Vanves], n° 10, 1981, p. 87-98.

GUILLAUMIN Émile, « Notes villageoises : au Canada et chez nous », *L'Information*, 24 avril 1922.

GUILLOT Gaston, « Le Chef-d'œuvre dédaigné », dans *Articles de Paris et d'ailleurs*, Paris, Éditions de la Pensée latine, 1926, p. 119-124.

HARVEY Jean-Charles, « Autour de *Maria Chapdelaine* », *Le Canada*, vol. XXXII, n° 235, 12 janvier 1935.

HÉBERT Maurice, « À propos de *Maria Chapdelaine* », *Le Canada français*, vol. IX, n° 2, octobre 1922, p. 152-165 ; reproduit dans *De livres en livres. Essais de critique littéraire*, Montréal, Louis Carrier & Cie, les Éditions du Mercure, 1929, p. 33-38.

HÉROUX Raymonde, « Bien connaître notre plus beau personnage féminin », *Le Devoir*, vol. LXVII, n° 136, 14 juin 1975, p. 18.

HOERDER Dirk, « *Maria Chapdelaine* de Hémon. Roman du terroir ou critique de l'idéologie ? », *Kanada-Studien*, t. XXV, n° 46, 2005, p. 104-118.

HOUDE Roland, « *Maria Chapdelaine*. Biopsie d'un succès littéraire », *SEM*, vol. I, n° 2, mars-avril 1975, p. 3-6 et p. 34.

JAMES Léon, « Diversion : un récit du Canada français », *Foi et vie*, 1er juin 1921, p. 465-469.

—, « Post-scriptum à "l'esprit du camping" », *Foi et vie*, 1er-16 septembre 1921, p. 689-690.

JEAN-BRUNHES DELAMARRE Mariel, « Une visite à Maria Chapdelaine », *Nouvelle Revue des jeunes*, 25 août 1929, p. 1007-1021.

JOYAUX George J., « Hémon et [Roch] Carrier. Deux visions de l'épopée silencieuse du Québec », *The French Review*, Toronto, t. LV, n° 38, février 1982, p. 372-381.

KIRSCH Fritz Peter, « Jeanne, Mireille, Maria… et les voix de la patrie », *Cahiers francophones*, n°9, 1998, p. 125-138 ; reproduit dans *Écrivains au carrefour des cultures : études de littérature occitane, française et « francophone »,* Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 93-106.

LABONTÉ René et MOUSSALLY Adnan, « Essai d'analyse sémiologique de *Maria Chapdelaine* », *Présence francophone*, n° 18, printemps 1979, p. 135-158.

LACASSE Germain, « Maria Chapdelaine au cinéma : bonne fortune et mauvais héritage », *Tangence*, n° 127, 2021, p. 87-111.

LACASSE Lise, « Péribonka vit à l'heure de Maria », *Progrès-Dimanche*, Saguenay Lac-Saint-Jean, 29 novembre 1987, p. 8.

LAFLÈCHE Guy, « L'édition critique de *Maria Chapdelaine* par Ghislaine Legendre », *Voix et images*, [Montréal], t. VIII, n° 1, automne 1982, p. 61-82 ; reproduit dans *Polémiques*, Laval, Singulier, 1992, p. 125-175.

—, « Le mythe de l'édition critique frappe encore et passe toujours dans le beurre », *Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1983-1984, p. 74-76.

LAHALLE Bruno-André, « Autour de la genèse de *Maria Chapdelaine* », *Travaux de linguistique et de littérature romane*, Strasbourg, t. XI, n° 2, 1973, p. 139-154.

LAMARCHE Marc-Antonin, « Une opinion canadienne sur *Maria Chapdelaine* », *La Revue hebdomadaire*, 31e année, n° 13, 1er avril 1922, p. 29-37 ; reproduit dans *Le Devoir*, 22 avril 1922, p. 7 ; reproduit dans *La Revue dominicaine*, 31e année, n° 13, juillet-août 1922, p. 298-306 ; et dans *Ébauches critiques,* Montréal, Adjutor Ménard, 1930, p. 75-86.

LAROCHE Maximilien, « Neveurmagne », *L'Action nationale*, Québec, vol. LXI, n° 6, février 1972, p. 503-511.

LARRIEU Albert, « Lettre du Canada. À propos de *Maria Chapdelaine* », *La Croix*, 25 août 1921, p. 3.

LAURIER Wilfrid (Sir) [Premier Ministre du Canada de 1896 à 1911], lettre au sujet de *Maria Chapdelaine* adressée à Léon Mercier-Gouin, Ottawa, 8 septembre 1918. Publiée en anglais dans Oscar Douglas Skelton, *Life and Lettres of Sir Wilfrid Laurier*, Londres, Humpfrey Milford, 1922, t. II, p. 552-554.

LAVOIE Michelle, « Du coureur de bois au Survenant (filiation ou aliénation ?) », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 11-25.

LEBEAU Roger, « Opinion sur *Maria Chapdelaine* », *Le Matin*, , Montréal, 29 mai 1922.

LEBLANC Julie, « La configuration spatiale de *Maria Chapdelaine* ou Hémon et l'expression française de l'américanité », dans *Actes du colloque international de la francophonie,* Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1994, p. 197-207.

LE CARDONNEL Georges, « *Maria Chapdelaine* », *Revue universelle*, 15 août 1921, p. 482-487.

LEFEBVRE Joseph-Alphonse, « Un roman canadien », *La Presse*, 16 juillet 1916, p. 3.

LE FEBVRE Yves, « *Maria Chapdelaine* », *Pensée bretonne*, 15 novembre 1921.

LE FRANC Marie, « Visite à Maria Chapdelaine », *La Revue moderne*, vol. X, n° 5, mars 1929, p. 15-16 ; reproduit sous le titre « À Péribonka avec les Chapdelaine », dans *Au pays canadien-français,* Paris, Fasquelle, 1930, p. 170-195 et dans *Bretagne*, n°28, novembre-décembre 1933 ; reproduit avec le même titre dans *les Cahiers de l'Iroise*, t. XXVII, 1980, p. 182-188.

—, « Le Souvenir de Louis Hémon à Péribonka avec les Chapdelaine », *Nouvelles littéraires,* 24 août 1929, p. 1-2.

LEGAULT Rolland, « *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon », *L'École canadienne*, 34e année, n° 6, février 1959, p. 405-412.

LE GOFFIC Charles, « Le livre du Canada. Un chef-d'œuvre inconnu », *Démocratie nouvelle*, 23 avril 1921 [Archives départementales du Finistère 97 J 509] ; reproduit sous le titre « Roman de *Maria Chapdelaine* » dans *Le Canada,* vol. XIX, n° 35, 14 mai 1921, p. 3 ; reproduit sous le même titre dans *L'Action catholique,* vol. XIV, n° 4068, 16 mai 1921, p. 3, dans « La Bretagne et les Pays celtiques. Félix et Louis Hémon », *L'Âme bretonne*, 4e série, Édouard Champion, 1924, et dans *Le Figaro*, supplément littéraire, 8 août 1925.

—, « *Maria Chapdelaine* », *Larousse mensuel,* août 1921, p. 548-550.

LEMIEUX David, « Valeur symbolique du roman *Maria Chapdelaine* », *Canadian Modern Language Review*, vol. XV, n° 1, automne 1958, p. 10-13.

LEPROHON Pierre, « À propos de *Maria Chapdelaine* », *Amitiés* [Saint-Étienne], mai 1925.

LEROUX Michel, « *Maria Chapdelaine*, un roman canadien », *Lire au Collège,* CRDP et CDDP de l'académie de Grenoble, n° 36, hiver 1993, p. 7-8.

LEYMARIE A.-Léo, « *Maria Chapdelaine*, un récit du Canada français », *Le Flambeau*, 30 septembre [1922], p. 83-88.

LICHNEROWICZ Jeanne, « Le Livre du Canada », *Chronique des Lettres françaises*, juillet-août 1925, p. 598-599.

LLOP GARCIA Lluna Llecha, « *Maria Chapdelaine* en Catalogne », *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 4, 2008, p. 143-150.

LOUIS-JARAY Gabriel, « L'histoire du roman *Maria Chapdelaine* », *France-Amérique. Revue mensuelle du comité France-Amérique*, 15e année, n° 147, mars 1924, p. 53-56, suivi des préfaces d'Emile Boutroux, p. 57-58, et de Louvigny de Montigny, p. 59-62.

MAALOUF Laïla, « Le roman qui ne cesse de nourrir l'imaginaire », *La Presse*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 21/07/2022 : https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2021-09-23/maria-chapdelaine/le-roman-qui-ne-cesse-de-nourrir-l-imaginaire.php.

MAISONNEUVE Louis, « Au Canada », *L'Express du midi*, 25 octobre 1921.

MALETTE Yvon, « *Maria Chapdelaine », Incidences,* vol. 13, hiver 1968, p. 20-28.

MARMIER Jean, « *Maria Chapdelaine* et l'avenir », *Études canadiennes* [Ottawa], n° 10, 1981, p. 99-108.

—, « *La Sève immortelle*, Laure Conan et *Maria Chapdelaine », Les Cahiers de l'Iroise,* Brest, 27e année, n° 4, octobre-décembre 1980, p. 197-200.

MARTINEAU François, « Le sens original des extraits de *Maria Chapdelaine* et leur interprétation dans *Menaud maître-draveur* [de Félix-Antoine Savard] », *Co-Incidences,* t. II, n° 3, novembre 1972, p. 12-21.

MARTINET Marcel, « Le destin des livres », *L'Humanité*, 26 août 1923, p. 2.

MARQUIS G.-E., « À propos de Louis Hémon et de *Maria Chapdelaine* », *Le Terroir*, vol. XVIII, n° 10, février 1937, p. 10-11.

MASSIS Henri, « *Maria Chapdelaine*, un chef-d'œuvre catholique », *La Croix,* 11 août 1921, p. 3.

MASUDA Ryôji, « La littérature française au Japon », *Oriens*, Sendaï, avril 1938, p. 27-29.

MCANDREW Allan, « Maria Chapdelaine chez elle », *University of Toronto Quarterly*, octobre 1945, p. 76-85.

MELOCHE Suzanne, « *Maria Chapdelaine* », *Lectures*, vol. II, n° 2, avril 1947, p. 122-124.

MEZEI Kathy, « Quebec fiction : in the shadow of *Maria Chapdelaine* », *College English*, vol. 50, n° 8, décembre 1988, p. 896-897.

MIRENTAINE [pseudonyme], « En marge d'une conférence », *Le Soleil*, supplément illustré, 5 avril 1924, p. 9.

MITCHELL Constantina, « Echoes of Antiquity in *Maria Chapdelaine », Québec Studies,* n° 29, printemps-été 2000, p. 54-83.

MONDADON Louis de, « Le Canada peint par un Français : *Maria Chapdelaine* », *Études*, t. III, 1921, p. 66-79.

MONOD J., « *Maria Chapdelaine* », *L'Enseignement secondaire des jeunes filles*, 15 septembre 1922, p. 140-142.

MONTIGNY Gaillard de, « Pèlerinage franco-canadien. Au pays de Maria Chapdelaine », *L'Illustration,* 25 février 1922, photographie en p. 1, article en p. 175 à 178.

MONTIGNY Louvigny de, « *Maria Chapdelaine* et le parler franco-canadien », *Le Terroir*, 19 octobre 1917, p. 11 et 16.

—, « *Maria Chapdelaine* est un chef-d'œuvre », *La Presse*, 13 avril 1922.

—, « La tonalité de *Maria Chapdelaine* », *Le Terroir*, vol. XIX, n° 4, septembre 1937, p. 3-5.

MONTORGUEIL Georges [pseudonyme d'Octave Lebesgue], « Histoire de la publication de *Maria Chapdelaine* », *Le Temps*, 8 juillet 1925.

MONTPETIT Caroline, « L'histoire d'horreur derrière *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 19 juillet 2022. Consulté en ligne le 21/07/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/735243/des-contes-et-des-faits-l-histoire-d-horreur-derriere-le-roman-maria-chapdelaine.

MORAND Hubert, « Louis Hémon au pays de *Maria Chapdelaine* », *Le Gaulois*, 6 août 1925 ; reproduit dans *Débats*, 6 août 1925.

MORENCY Jean, *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 115-129.

MORIEZ Stanislas du, « Chronique littéraire, *Maria Chapdelaine* », *Le Journal de Pologne*, Varsovie, [?] avril 1922.

MULLER Claude, « La langue de *Maria Chapdelaine* », *Études canadiennes*, n° 10, 1981, p. 83-86.

MURET Maurice, « *Maria Chapdelaine* et *Les Désenchantées* [de Loti] », *La Revue populaire*, vol. XXI, n° 7, juillet 1928, p. 25-26.

NOVELLI Novella, « Traductions italiennes de *Maria Chapdelaine* », *Lectures européennes de la littérature québécoise : actes du Colloque international de Montréal*, sous la dir. de Lorraine Camerlain, Montréal, Léméac, avril 1981, p.64-74.

ORION [pseudonyme d'Eugène Marsan], « Romans de mœurs », *L'Action française*, 19 juin 1921, p. 4.

OUELLET Réal, « Entre l'héroïsme et la stérilité. *Maria Chapdelaine* de Hémon », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, t. VI, n° 21, printemps 1981, p. 43, 45-46.

—, « Brève réponse à une longue diatribe de Guy Laflèche sur une réédition récente de *Maria Chapdelaine* », *Voix et images*, [Montréal], t. VIII, 1982-1983, p. 477-483.

PAGÉ Pierre, « *Maria Chapdelaine*, un problème franco-québécois d'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXIX, n° 5, septembre-octobre 1969, p. 746-762 ; reproduit sous le titre « Un problème d'histoire littéraire. La signification de *Maria Chapdelaine* », dans *Les Cahiers de l'Université du Québec*, n° 24, sous la dir. de Renée Legris, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1970, p. 147-166.

PAGEAUX Daniel-Henri, « Éléments pour une lecture de *Maria Chapdelaine* de Hémon », *Rivista di studi canadesi,* t. XXI, 2008, p. 81-94.

PAILLET Paule, « Des vies de courage. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine.* », *Informations sociales*, n° 143, juillet 2007, p. 45-46.

PAQUIN Ubald, « *Maria Chapdelaine*, en marge d'un livre récent », *Le Nationaliste,* vol. XVIII, n° 13, 7 mai 1922, p. 2 ; reproduit dans *L'Action catholique*, vol. XV, n° 4367, Québec, 10 mai 1922, p. 3.

PARÉ François, « *Maria Chapdelaine* au Canada anglais. Réflexions sur notre extravagance », *Voix et images*, [Montréal], vol. II, n° 2, décembre 1976, p. 265-278.

PARÉ Yvon, « Marcelle Racine réhabilite Éva Bouchard », *Progrès-dimanche*, 25 avril 2004, p. A73 et A75.

PARENTEAU Marcel, « *L'Action française* et *Maria Chapdelaine* », compte rendu de recherches dans le cadre d'un séminaire sur le mythe de *Maria Chapdelaine*, avec annotations de Nicole Deschamps, mai 1969, Université de Montréal, archives Louis Hémon, P109/M11.

PARIS Jehan de, « *Maria Chapdelaine* et les lettres françaises », *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, 29 septembre 1921.

PELLETIER Georges, « Le retour au terroir », *Le Devoir*, 23 janvier 1918.

PELLETIER Jean-François, « La Voix du Québec », *L'Action nationale*, vol. XXI, août-septembre 1944, p. 3-18.

PÉNISSON Bernard, « L'hiver canadien chez des auteurs français du XXe siècle », *Les Carnets de l'exotisme*, n°17-18, 1996, p.71-78.

PIERREFEU Jean de, « *Maria Chapdelaine* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mai 1921.

POTVIN Damase, « Sur un roman », *Le Terroir*, vol. I, n° 8, avril 1919, p. 37-39.

PRAVIEL Armand, « *Maria Chapdelaine* », *Polybiblion littéraire*, t. XCIV, 1922, p. 11-12.

PRAX Maurice, « Un livre de la grande France. *Maria Chapdelaine* », *Le Petit Parisien*, 10 août 1921.

RAMBERT Dr., « Les romans en 1921. *Maria Chapdelaine* par Louis Hémon », *Métropole*, 5 mars 1922.

RANGARANJAN Sudarsan , « The ″roman d'aventures″ as Subgenre in *Maria Chapdelaine* », *French Review*, t. LXXXIII, n° 4, 2009-2010, p. 767-783.

—, « The Poetics of Silence in *Maria Chapdelaine* », *Neophilologus*, t. XCVI, 2012, p. 33-46.

RAY Jean, « Le Chef-d'œuvre de l'heure, *Maria Chapdelaine* », *Journal de Gand*, 16 juillet 1922.

REGISMANSET Charles, « À quoi tient le succès d'un livre ? », *La Dépêche coloniale*, 3 avril 1922.

RÉMY Gabriel, « *Maria Chapdelaine* », *La Frontière*, 12 mai 1921.

RIEL Marie-Ève, « Il faut venir à la rescousse de Maria Chapdelaine ! Une histoire du musée Maria-Chapdelaine/Louis-Hémon », *Tangence*, n° 127, 2021, p. 135-147.

RINFRET Thibaudeau, « *Maria Chapdelaine* et *The Cash* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. I, n° 1, janvier-mars 1931, p. 43-66.

RIVOALLAN Allan, « Autour de *Maria Chapdelaine* », *Les Langues modernes*, septembre-octobre 1949, p. 325-326.

ROBERTO Eugène, « L'Hestia canadienne », dans *Croire à l'écriture. Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, éd. Yvan G. Lepage et Robert Major, Orléans, Éditions David, 2000, p. 313-328.

ROGER Gaston, *Maîtres du roman de terroir : Eugène Le Roy, Henri Pourrat, Louis Hémon, Maurice Genevoix, Alphonse de Chateaubriant*, Paris, Silvaire, 1959, p. 59-74.

ROQUEBRUNE Robert de, « Canada : *Maria Chapdelaine* », *Le Monde nouveau*, 1er janvier 1922, p. 99-101.

ROSNY JEUNE J.-H. [Séraphin Boex], « Une querelle littéraire », *Le Journal littéraire*, 31 mai 1924, p. 1-2.

ROY Camille, « Plus qu'elle-même », *Le Canada français*, vol. VI, n° 4, mai 1921, p. 239-243 ; également publié dans *L'Action catholique*, 21 mai 1921, p. 1.

ROYER Jean, « Contre le mythe de *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 18 octobre 1980, p. 21.

ROZ Firmin, « Un récit du Canada français : *Maria Chapdelaine* », *Revue bleue*, 1921, p. 491-493.

SAGNES Sylvie, « *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman », *Ethnologie française*, vol. XLIV, n° 44, 2014, p. 587-597.

SAINTE-FOY Jean, « Autour d'un roman », *Le Pays laurentien*, 2e année, n° 8, août 1917, p. 131-135.

—, « Une légende », *La Presse*, 21 août 1925, p. 6.

SAMAT Jean-Toussaint, [sans titre], *Le Petit Marseillais*, 13 mars 1922.

SAURIOL Paul, « Les cours Bruneau, *Louis Hémon* » [compte rendu du cours public de Charles Bruneau sur *Maria Chapdelaine*], *Le Devoir*, 10 novembre 1939, p. 2.

SCHLUMBERGER Jean, « *Maria Chapdelaine* », *Nouvelle Revue française*, vol. XVII, 1er août 1921, p. 212-214.

SCULLY Robert-Guy, « Le vrai visage de Maria Chapdelaine », *Forces* [Québec], n° 37, automne 1976, p. 12-21.

SERVAIS-MAQUOI Mireille, « Hémon », *Le Roman de la terre au Québec*, Québec, les Presses de l'Université Laval, coll. Vie des lettres québécoises, n° 12, 1974, p. 47-68.

SEIPPEL Paul, « *Maria Chapdelaine* », *Le Journal de Genève*, 23 mai 1921, p. 1.

SHEK Ben-Zion et CHAPLE MESA Sergio, « *Maria Chapdelaine* in Iberoamerica. Hernandez Cata's Translation of The French-Canadian Classic », *Canadian Literature*, n°142-143, automne-hiver 1994, p. 63-74.

—, « La forêt qui libère, la forêt qui tue. Aspects idéologiques de *Maria Chapdelaine* et *Menaud maître-draveur* », dans *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, textes réunis par Yolande Grisé et Robert Major, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 286-298.

SIERRA CORDOBA Maria, « *Maria Chapdelaine* vue d'ailleurs : les agents et les enjeux derrière la traduction espagnole et catalane d'un classique de la littérature canadienne-française »,*Quaderns*, Ottawa, janvier 2010, p. 131-147.

SMART Patricia, « Réécritures migrantes de quelques classiques de la littérature québécoise. Jalons vers un nouveau "texte national" ? », *Romanica Silesiana*, Katowice, Presses universitaires de Silésie, n°2, 2007, p. 170-179.

SOCKEN Paul, « La synthèse des contrastes dans *Maria Chapdelaine* », *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, Université de Strasbourg, centre de philologie et de littératures romanes, t. XVI, n°2, 1978, p. 97-106.

SOUDAY Paul, « *Maria Chapdelaine* », *Le Temps*, 12 mai 1921.

STEPHAN Andrée, « Pouldreuzic et Péribonka, les communautés rurales de *Cheval d'orgueil* [de Pierre-Jakez Hélias] et de *Maria Chapdelaine* », *Études canadiennes*, t. XXI, n°1, 1986, p. 227-234.

STROWSKI Fortunat, « Le fiasco des littératures pacifistes », *Le Quotidien*, 19 mars 1935, p. 4 [mention de *Maria Chapdelaine* comme d'un bon exemple de littérature du temps de paix].

TALBOT Émile, « Les incarnations d'un texte nationaliste : [Louis] Hémon, [Félix-Antoine] Savard, [Roch] Carrier », *Présence francophone*, Worcester, n° 2, printemps 1980, p. 137-145.

THOM Ian M. et WARWICK Jack, *Maria Chapdelaine. Gagnon and Suzor-Côté illustrations,* essai accompagnant des gouaches de Clarence Gagnon et des dessins de Suzor-Côté pour *Maria Chapdelaine*, Ontario, Kleinburg, McMicheal Canadian art collection, 1988.

THOM Ian M., *Clarence Gagnon. The Maria Chapdelaine illustrations,* essai accompagnant les gouaches de Clarence Gagnon pour *Maria Chapdelaine*, McMicheal Canadian art collection, 2020.

TREIZE LES , « Les personnages de *Maria Chapdelaine* ont existé », *L'Intransigeant*, 19 décembre 1928 ; article analysé dans *Chroniques des Lettres françaises*, 1929, p. 57-58.

TREMBLAY Régis, « Le roman policier de la découverte du manuscrit de *Maria Chapdelaine* », *Le Soleil*, 4 octobre 1980, p. E1.

—, « Maria censurée ! », *Le Soleil*, 4 octobre 1980, p. E1.

TURC [Victor Barbeau], « Les Revues. *Maria Chapdelaine* », *Cahiers de Turc*, vol. I, n° 1, 1er octobre 1921, p. 21-24.

VALDOMBRE [Claude-Henri Grignon], « Médecin, guéris-toi toi-même ! Lettre à Louvigny de Montigny », *Les Pamphlets de Valdombre*, vol. II, n° 4, mars 1938, p. 151-172.

VANASSE André, « Le Fait historique et les Étapes littéraires. La notion de l'Étranger dans la littérature canadienne », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 2, octobre 1965, p. 230-236, et n° 3, novembre 1965, p. 350-358.

VANDÉREM Fernand, « *Maria Chapdelaine* », *Revue de France*, 15 décembre 1921.

VERNEX Jean-Claude, « L'espace canadien dans *Maria Chapdelaine* », *Études canadiennes*, n° 10, 1981, p. 109-112.

VEUILLOT François, « Évocation canadienne », *La Libre Parole*, 23 juin 1921.
—, « Les motifs et les fruits d'un succès littéraire : *Maria Chapdelaine* », *La Libre Parole*, 15 décembre 1921.

—, « À propos d'un succès littéraire (*Maria Chapdelaine*) », *L'Action catholique*, vol. XV, n°s 4803 et 4804, Québec, 9-10 août 1922, p. 3.

VIATTE Auguste, « *Maria Chapdelaine* lue par les québécois. Fluctuation d'une influence », *Études canadiennes*, n° 10, 1981, p. 109-112.

VIER Jacques, « J'ai relu *Maria Chapdelaine* », *Études canadiennes*, n° 10, 1981, p. 127-132.

VIGH Aspard, « Notes liminaires pour relire *Maria Chapdelaine* », *Cahiers francophones*, n°9, 1998, p. 89-124.

VINCENT José, « Les raisons d'un succès littéraire (*Maria Chapdelaine*) », *La Croix*, 25-28 et 30 juin 1922.

VOIQUIN T., « *Maria Chapdelaine* », *Indépendance roumaine*, 4 novembre 1921.

YELNICK Claude, « La mort de Maria Chapdelaine permet de révéler (sans lui nuire) qu'elle n'était pas Maria Chapdelaine », *Ici-Paris*, 9-15 janvier 1950, p. 13.

YON Armand, « *Maria Chapdelaine* en son temps », *Cahiers des Dix*, vol. 36, 1971, p. 193-210.

ZIEMAN Margaret K., « Origins of *Maria Chapdelaine* », *Canadian Literature*, n° 20, printemps 1964, p. 41-53.

À consulter également : l'impressionnante liste d'articles qui font le compte rendu de pèlerinages au Lac-Saint-Jean, d'inaugurations de monuments ou de plaques, des visites de la Mission Maria-Chapdelaine, les éphémérides et les publicités, recensés par Nicole Deschamps dans *Le Mythe de Maria Chapdelaine*, p. 229-239.

3. *La Belle que voilà…*

« Les Lettres françaises. Les manuscrits posthumes de Louis Hémon », *La Revue de France*, 1er mars 1923, p. 224.

M., « À la manière de… Kipling », *Le Mercure de France*, 1er mars 1923, p. 563-564.

« Les Lettres », *L'Ère nouvelle*, 30 mars 1923, p. 3.

[titre inconnu], *Les Nouvelles Littéraires*, 31 mars 1923.

B., D., « Les Livres », *L'Europe nouvelle*, 14 avril 1923, p. 471.

« Les Livres et les écrivains. Les Nouvelles de Louis Hémon », *L'Illustration*, 21 avril 1923, p. 394-395.

« Les Livres. Louis Hémon », *L'Action catholique*, 26 avril 1923, p. 3.

« La Belle que voilà », Bulletin de la Société de géographie de Québec, mai-août 1923, p. 194.

CORTIS, [titre inconnu], *Causerie*, 1er juin 1923, p. 260-262.

CRÉMIEUX Benjamin, « *La Belle que voilà* », *Nouvelle Revue française*, n° 116, 1er mai 1923.

GUITET-VAUQUELIN Pierre, « *La Belle que voilà* par Louis Hémon », *Floréal*, 14 avril 1923, p. 239.

JALOUX Edmond, « La Vie littéraire », *L'Éclair*, 29 avril 1923, p. 2.

KEMP Robert, « Les Livres » [sur *La Belle que voilà*], *La Liberté*, 2 avril 1923, p. 2.

MADELAIGUE Jean, « Les Livres », *Le Journal du peuple,* 14 avril 1923, p. 3.

MARTINEAU Jean, « Les Chroniques », *Le Divan*, juin 1923, p. 297-298.

PIERREFEU Jean de,« *La Belle que voilà* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 avril 1923.

SÉVERAC Jean-Baptiste, « Les Livres. Louis Hémon, *La Belle que voilà* », *Le Populaire*, 11 avril 1923, p. 4.

VANDÉREM Fernand, « Un inédit de l'auteur de *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 9 juin 1923.

4. *Colin-Maillard*

« *Colin-Maillard* », *L'Ami du clergé*, 1924, p. 479.

« Un nouveau roman de Louis Hémon », *Almanach des lettres françaises et étrangères*, 26 février 1924, p. 227.

« Louis Hémon, *Colin-Maillard* », *Almanach des lettres françaises et étrangères*, 5 mars 1924, p. 259.

[titre inconnu], *Comœdia,* 15 mars 1924.

« Échos », *La Liberté*, 15 mars 1924, p. 2.

« Échos des lettres », *Le Quotidien*, 16 mars 1924, p. 4.

« Chez le libraire. *Colin-Maillard* par Louis Hémon », *Le Figaro,* supplément littéraire, 22 mars 1924, p. 3.

« Échos », *La Liberté*, 22 mars 1924, p. 2.

« Échos », *La Liberté*, 23 mars 1924, p. 2.

« *Colin-Maillard*. Livre posthume de Louis Hémon », *Le Soleil*, 29 mars 1924, p. 16.

« Lettres ou ne pas lettres », *Le Canard enchaîné*, 23 avril 1924, p. 3.

« *Colin-Maillard* par Louis Hémon », *Le Journal*, supplément littéraire, 26 avril 1924, p. 5.

« *Colin-Maillard* », *Le Soleil*, 9 mai 1924, p. 8.

« Colin-Maillard », Polybiblion littéraire, juillet 1924, p. 28.

ALEXANDRE Jeanne, « *Colin-Maillard* de Louis Hémon », *Libres Propos*, 15 mai 1924, p. 17-18.

BAILLY Auguste, « le Livre du jour. *Colin-Maillard*, par Louis Hémon », *Le Quotidien*, 14 mars 1924, p. 4.

BERNANOSE Henry, « *Colin-Maillard* », *Le Messin*, Metz, 9 avril 1924, p. 5.

BETZ Maurice, « Du roman au reportage », *Nouveau Journal de Strasbourg*, 30 mars 1924, p. 10-11.

BIDOU Henry, « *Colin-Maillard* », *Revue de Paris*, 1er avril 1924, p. 674-676.

C. P., « *Colin-Maillard* », *Le Divan*, mai 1924.

CHARPENTIER John, « *Colin-Maillard* », *Le Mercure de France*, 15 avril 1924.

CHAUMEIX André, « Entretiens littéraires, Louis Hémon », *Le Gaulois,* supplément littéraire, 22 mars 1924, p. 4.

CHOUINARD François-Xavier, « *Colin-Maillard* », *Bulletin de la Société de géographie de Québec*, mars-avril 1924, p. 126-127.

CLAUZEL Raymond, « *Colin-Maillard* », *Ève*, 27 avril 1924.

CRÉMIEUX Benjamin, « *Colin-Maillard* », *Nouvelle Revue française,* n° 129, 1er juin 1924, p. 754-756.

HAGEL C., [titre inconnu], *Algérie*, 22 mars 1924.

JALOUX Edmond, « *Colin-Maillard* », *Nouvelles littéraires*, 19 avril 1924.

JEUNE Simon, « Un roman de l'East End, *Colin-Maillard* de Hémon », Talence, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1984, p. 79-94.

KEMP Robert, « Les Livres », [sur *Colin-Maillard*], *La Liberté*, 12 mars 1924, p. 4.

LACRETELLE Jacques de, « *Colin-Maillard* », *Nouvelle revue française*, 1er juin 1924, p. 754-758.

SIX LES, « Les Lettres. Plumes au vent », *Le Canard enchaîné*, 9 mars 1924, p. 4.

LOEWEL Pierre, « La Vie littéraire », *L'Éclair*, 2 avril 1924, p. 3.

MADELAIGUE Jean, « Les Livres. *Colin-Maillard* », *Le Journal du peuple*, 29 mars 1924, p. 3.

MALY Paule, « *Colin-Maillard* », *La Croix*, 13-14 avril 1924, p. 3.

MAREUIL Henri [Marcel de Verneuil], « *Colin-Maillard* de Louis Hémon », *La Revue moderne*, Montréal, 5e année, n° 12, octobre 1924, p. 11-13.

MONDADON Louis de, « Les illusions d'une âme simple, d'après le *Colin-Maillard* de Louis Hémon », *Études*, t. II, 20 avril 1924, p. 219-229.

MONTFORT Eugène, « *Colin-Maillard* », *Marges*, 15 mai 1924.

PARIJANINE Maurice [Maurice Donzel], « les Lettres : Louis Hémon », *L'Humanité*, 30 mars 1924, p. 4 [avec un extrait de *Colin-Maillard*].

PATIN Jacques, « Chez le libraire. *Colin-Maillard* par Louis Hémon », *Le Figaro,* supplément littéraire, 22 mars 1924, p. 3.

PIERREFEU Jean de, « De *Dedalus* de James Joyce à *Colin-Maillard* de Louis Hémon », *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 avril 1924.

RACHILDE, « *Colin-Maillard* », *Mercure de France*, 15 avril 1924.

RENAUD André, « *Colin-Maillard*, Louis Hémon », dans *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 91.

SAINT-ONGE Paule, « *Colin-Maillard* », *Châtelaine*, août 1972, p. 14.

SEIPPEL Paul, « *Colin-Maillard* », *Le Journal de Genève*, 24 mars 1924, p. 1.

SÉVERAC Jean-Baptiste , « Les Livres », *Le Populaire*, 30 mars 1924, p. 3.

SOUDAY Paul, « *Colin-Maillard* », *Le Temps*, 27 mars 1924, p. 3.

THIALET Georges [pseudonyme de Georges Poulet], « Chroniques », *Sélection*, 14 avril 1924, p. 96-97.

THIBAUDET Albert, « les Lettres. *Colin-Maillard* », *L'Europe nouvelle*, 15 mars 1924, p. 336-337.

—, « Le roman urbain », *Nouvelle Revue française*, 1er mai 1924, p. 606-614.

TREICH Léon, « *Colin-Maillard* », dans *Almanach des lettres françaises et étrangères*, ¨Paris, Georges Crès, 1er trimestre 1924, p. 227 et 259.

5. *Battling Malone, pugiliste* et les récits sportifs

« *Battling Malone, pugiliste* », *L'Auto*, 7 décembre 1925, p. 4.

« Petit Mémorial des lettres », *Paris-Soir*, 3ème année, n° 783, 7 décembre 1925, p. 2 ; reproduit dans *Le Soir*, Paris, 39ème année, n° 238, 10 décembre 1925, p. 2.

« La Vie littéraire. Informations », *Le Soir*, Paris, 8 décembre 1925, p. 2.

« À tous échos […]. *Battling Malone* », *Le Quotidien*, Paris, 11 décembre 1925, p. 2.

« Au fil de nos lectures. Un nouveau roman de Louis Hémon », *La Gazette de Lausanne*, 20 décembre 1925, p. 4.

« Bonnes Feuilles. *Battling Malone, pugiliste* par Louis Hémon »*, Le Peuple,* Paris, 5 janvier 1926, p. 3 [suivi d'un extrait].

« Chronique littéraire. L'œuvre de Louis Hémon » [compte rendu de *Battling Malone*], *Le Matin*, 24 janvier 1926, p. 4.

« L'Idéologie sportive de Louis Hémon. La thèse que prépare McAndrew à Paris. », *Le Devoir*, Montréal, vol. XXVI, n° 251, 30 octobre 1935, p. 3.

« L. Hémon sportif », *Aux écoutes du monde*, 2 septembre 1949, p. 26 [avec une nouvelle].

« les Parutions. […] *Récits sportifs* de Louis Hémon, auteur de *Maria Chapdelaine* », *Au fil des événements*, Université de Laval, Québec, vol. 17, n° 36, 2 juillet 1982, p. 8.

ARS Camille (de), « La Boxe menacée en Angleterre. Histoire vraie d'un lord trop zélé », *La Presse*, Paris, 23 novembre 1911, p. 3.

BÉLIARD Octave, « les Livres », *Le Journal du peuple*, Paris, 11ème année, n° 1, 2 janvier 1926, p. 3.

BÉLIVEAU François, « Des *Récits sportifs* inédits. Louis Hémon, écrivain et athlète à sa manière » et « Best-sellers mondial. L'auteur de *Maria Chapdelaine* était chroniqueur sportif », *La Presse*, Montréal, 98ème année, n° 138, 17 juin 1982, p. 10.

BÉRUBÉ Renald, « Louis Hémon, *Récits sportifs*, Éditions du Royaume », dans *Livres et Auteurs québécois*, 1982, p. 57-59.

BLETON Paul, « Hémon le stoïque », dans *Écrire le sport*, actes du colloque tenu à Limoges, sous la direction de Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc, Michel Brousse, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 141-152.

BOIVIN Aurélien, « Louis Hémon, chroniqueur sportif », *Saguenayensia* [Chicoutimi], n° 24, novembre 1982, p. 37.

—, « Hémon et *Battling Malone, pugiliste*, au cœur de la littérature sportive », dans *Le français aujourd'hui - une langue à comprendre. Franzoesisch heute. Mélanges offerts à Juergen Olbert,* éd. Gilles Dorion, Franz-Josef Meissner, Janos Riesz et Ulf Wielandt, Frankfort, Diesterweg, 1992, p. 370-378.

—, « Avec Hémon au cœur de la littérature sportive », dans *Actes du colloque international de la francophonie*, textes réunis par Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1994, p. 187-195.

—, « Louis Hémon, littérateur sportif », dans *La Culture du sport au Québec*, Talence, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p. 245-255.

BOIVIN Gilles, « Louis Hémon, chroniqueur de sport » et « Le Sport et l'Argent. Hémon était déjà à la recherche d'une solution », *L'Étoile du Lac*, Roberval, 66ème année, n° 22, 4 août 1982, p. 39.

CHAMBERLAND Roger, « *Récits sportifs* […] », *Québec français*, n° 47, octobre 1982, p. 10.

CHARPENTIER John, « Battling Malone », *Le Mercure de France*, 1er mars 1926.

CHARRETON Pierre, « Avec Hémon, aux sources de la littérature à thème sportif. *Battling Malone, pugiliste* », *Études canadiennes,* Paris, n° 10, 1981, p. 35-46.

—, « Hémon, précurseur de la littérature à thème sportif en France. *Battling Malone, pugiliste* », dans *Écrits et expressions populaires*, éd. Mireille Piarotas et Hélène Millot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 39-47.

CHASSÉ Charles, « La Littérature sportive », *Le Bulletin du livre français*, août-septembre 1932, p. 137-146.

—, « Louis Hémon, précurseur de la littérature sportive », *Bretagne*, 14ème année, n° 123, avril 1935, p. 107-110.

CHOVRELAT-PÉCHOUX Geneviève, « La nouvelle sportive pré-texte au roman dans l'œuvre de Louis Hémon », dans *Roman et récit bref*, sous la direction de Francis Lacoste et Noureddine Lamouchi, Gabès, ISLG, 2002, p. 27-43.

DESJARDINS Lili, « Nouvel ouvrage de Louis Hémon », *Progrès-Dimanche*, Chicoutimi, 94ème année, n° 14, 6 juin 1982, p. 97.

DUPOUY Auguste, [titre inconnu, sur *Battling Malone*], *Le Monde illustré*, 20 mars 1926, p. 193.

DURRY Jean, « l'Écrivain et les Sports », dans *Sport de France*, Paris, Service de presse, d' édition et d'information, novembre 1971, p. 513-517.

FOURNIER Guy-Marc, « Publication de ses *Récits sportifs*, Hémon, premier reporter sportif », *Progrès-Dimanche*, Chicoutimi, 94ème année, n° 20, 18 juillet 1982, p. 98.

GARON Claude, « *Récits sportifs* de Louis Hémon », *Le Lac Saint-Jean*, Alma, vol. XLI, n° 2, 2 juin 1982.

GAY Paul, « Louis Hémon, apôtre du corps humain », *Le Droit*, Ottawa, 70ème année, n° 110, 7 août 1982, p. 14.

GILBERT Rémi, « Généalogie. *Récits sportifs* de Louis Hémon, auteur de Maria Chapdelaine », *Neuve-France*, vol. 8, n° 1, automne 1982, p. 20.

LOEWEL Pierre, « La Vie littéraire. […] *Battling Malone, pugiliste* par Louis Hémon », *L'Éclair*, Paris, 30 décembre 1925, p. 2.

MONTHERLANT Henry de, « Un précurseur du roman sportif », *Nouvelles littéraires*, 6 février 1926, p. 1.

—, « *Battling Malone* de Louis Hémon », *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1995, p. 131-135.

MORTELETTE Yann, « Louis Hémon écrivain sportif », *Les Cahiers de l'Iroise* [Brest], n° 218, juillet-décembre 2014, p. 28-41.

ORION [Eugène Marsan], « Carnet des lettres, des sciences et des arts », *L'Action française*, 3 décembre 1925, p. 4 [sur *Battling Malone*].

—, « Carnet des lettres, des sciences et des arts », *L'Action française*, Paris, 19ème année, n° 6, 6 janvier 1926, p. 4 [sur *Battling Malone*].

OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, « La nouvelle École buissonnière des profs », *Le Devoir* [Montréal], vol. LXXIII, n° 251, 30 octobre 1982, p. 19.

PASSAGE Henri du, « Louis Hémon. *Battling Malone, pugiliste* », *Études*, janvier 1926, p. 635.

PAYON Louis, « Carnet des lettres. Les livres. *Battling Malone, pugiliste* », *La Presse* [Paris], 30 janvier 1926, p. 2.

PIERREFEU Jean de, « La Vie littéraire. Un Jack London : Louis Hémon », *Le Quotidien*, Paris, 15 février 1926, p. 2.

RAINVILLE Andrée, « Louis Hémon a lui aussi décrit le monde du sport », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 9e année, n° 208, 3 juillet 1982, p. 16.

SAINT-HILLAIRE Jean, « Louis Hémon, journaliste sportif », *Le Soleil*, Québec, 31 juillet 1982, p. C-8.

SANTELLI César, « *Battling Malone, pugiliste* », *La Dépêche de Strasbourg*, 14 février 1926, p. 2.

THÉRIO Adrien, « *Récits sportifs*, un inédit de Louis Hémon (Éditions du Royaume) », *Lettres québécoises*, n° 27, automne 1982, p. 94.

6. *Monsieur Ripois et la Némésis*

« *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Le Journal de Genève*, 26 janvier 1951, p. 5.

ALBERT-HESSE Jane, « Des forêts canadiennes à l'asphalte londonien… Louis Hémon : *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Franc-Tireur*, 11 janvier 1951.

CAU Jean, « Le pétulant Don Juan de Louis Hémon », *Opéra*, 17 janvier 1951, p. 2.

COQUELLES Albert, « De quelques livres... », *Aux écoutes du monde*, 26 janvier 1951, p. 25.

FRÉMINVILLE Claude de, « Écrasé "comme un château de sable sous la lourde semelle d'un géant", Monsieur Ripois a ce pauvre cri : "Comme il faut faire attention tout de même…" et son histoire est le second chef-d'œuvre de Louis Hémon, supérieur peut-être à *Maria Chapdelaine* », *Le Populaire de Paris*, 9 janvier 1951, p. 4.

H. M., « Louis Hémon et la Némésis », *Aux écoutes du monde*, 2 mars 1951, p. 21.

LALOU René, « *Monsieur Ripois et la Némésis*, par Louis Hémon », *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1951, p. 3.

LOEWEL Pierre, « *Monsieur Ripois et la Némésis*, par Louis Hémon », *L'Aurore*, 13 février 1951.

MARCOTTE Gilles, « *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Le Devoir*, 7 avril 1951, p. 9.

NICOLLIER Jean, « À propos de *Monsieur Ripois et la Némésis* : retour à Louis Hémon », *La Gazette de Lausanne*, 31 mars 1951, p. 8 [*Monsieur Ripois* occupe une colonne et demi sur les sept que compte l'article : le reste est consacré à *Maria Chapdelaine*…].

PRASTEAU Jean, « Le Père de *Maria Chapdelaine* chez les mauvais garçons du West [*sic*] End », *Le Figaro*, 1er février 1951, p. 8.

RAYNAL François, « Louis Hémon : *Monsieur Ripois et la Némésis* », *La Liberté de Normandie*, Caen, 15 février 1951.

RICHER Julia, « *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Notre Temps*, 24 février 1951, p. 3.

ROUSSEAUX André, « Les Livres. *Monsieur Ripois et la Némésis* », *Le Figaro littéraire*, 24 février 1951, p. 2.

RUDEL Y. M., « Louis Hémon n'est pas mort ! », *Ouest-France*, Rennes, [16 ou 17] janvier 1951.

7. *L'Itinéraire*

« L. J. Dalbis, *Le Bouclier canadien-français*, suivi de *Au pays de Québec* par Louis Hémon », *La Gazette de Lausanne*, 29 octobre 1928, p. 3.
AMOUDRU Bernard, « Au pays de Maria Chapdelaine », *Revue apologétique*, [mai] 1924, p. 374-377.

BURY R. de, « Louis Hémon au pays de Maria Chapdelaine », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 août 1925 et *Mercure de France*, 1er septembre 1925, p. 517-519.

BOIVIN Aurélien, « Itinéraire *Au pays de Québec*, prélude à *Maria Chapdelaine* », dans *Questions d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, éd. Aurélien Boivin, Gilles Dorion et Kenneth Landry, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 183-195.

FOUCHEREAUX Jean, « Hémon et l'*Itinéraire de Liverpool à Québec*, un texte prémonitoire », *Québec Studies*, n° 7, 1988, p. 98-104.

GAUMENT Jean et CÉ Camille, « Un inédit de l'auteur de *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro,* supplément littéraire, 9 juin 1923, p. 1 [mise en scène de la découverte du manuscrit de *L'Itinéraire* avec quelques extraits].

III. Articles et chapitres d'ouvrages en langues étrangères

« Louis Hémon », *The Boston Evening Transcription*, 14 janvier 1921.

« The 'Cahiers verts' », *The London Times*, supplément littéraire, 28 mai 1921, p. 336.

« *Maria Chapdelaine* », *Nuova Antologia* [Rome], 16 août 1921, p. 378-379.

« Revue littéraire », *The New-York Evening Post*, 19 novembre 1921 ; réédité dans le numéro du 18 février 1922.

[titre inconnu], *Canadian Bookman*, décembre 1921, p. 7.

« Briefer mention », *The Dial*, vol. 72, 1922, p. 431.

« Is this a new "l'Abbé Constantin" ? », *The Literary Digest*, 28 janvier 1922, p. 35.

« Best Sellers in Paris », *The Living Age*, 22 avril 1922, p. 245.

« A Life of Peace », *Catholic Press*, Sydney, 25 mai 1922, p. 6.

« A French classic », *The Irish Times*, Dublin, 9 juin 1922.

« Canadian Life in Letters », *The London Times*, supplément littéraire, 22 juin 1922.

« Books of the day », *The Sun* [Sydney], 16 juillet 1922, p. 14.

« Books and bookmen », *The Catholic Press*, Sydney, 24 août 1922, p. 3.

« Book Notices », *The English Journal,* vol. 11, n°7, septembre 1922, p. 450.

« Deux romans éminents : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », *Nationaltidende*, Copenhague, 25 octobre 1922, p. 4.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *The Times Literary Supplement,* 13 mars 1924.

« A tragic record » [sur *Colin-Maillard*], *The Evening Post*, New York, 12 avril 1924.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *Manchester Guardian*, 12 décembre 1924.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *Irish News*, 13 décembre 1924.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *The Daily Telegraph*, 23 décembre 1924.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *The Merthyr Express*, 27 décembre 1924.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *The Observer*, 4 janvier 1925.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *The Scotsman*, 12 février 1925.

[titre inconnu, sur *Colin-Maillard*], *The Jewish Chronicle*, 27 mars 1925.

[titre inconnu, sur *Monsieur Ripois*], *The Times Literary Supplement*, 28 mai 1925.

« *Monsieur Ripois and Nemesis* », *The Observer*, 31 mai 1925.

« A Frenchman in London », *The Morning Post*, 5 juin 1925.

[titre inconnu, sur *Monsieur Ripois*], *The Saturday Review*, 13 juin 1925.

« Fiction. *Monsieur Ripois and Nemesis* », *Oxford Magazine*, 15 juin 1925.

« Recent fiction. A Frenchman in London », *The Irish Independant*, 6 juillet 1925.

[titre inconnu, sur *Monsieur Ripois*], *The New Statesman*, 18 juillet 1925.

[titre inconnu, sur *Battling Malone*], *The Observer*, 4 octobre 1925.

[titre inconnu, sur *Battling Malone*], *The Times Literary Supplement*, 22 octobre 1925.

[titre inconnu, sur *Battling Malone*], *The Nation*, 24 octobre 1925.

« *Monsieur Ripois et la Némésis* », *The Canadian Forum,* mars 1926, p. 190.

« Louis Hemon's name rejected once before » [sur la polémique autour de la rue Louis-Hémon à Montréal], [titre du journal inconnu], 5 décembre 1934 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

« Sister and Daughter of Hemon arrive », [titre du journal inconnu], 11 juin 1938 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

« Korda goes to Mekinac Area to start filming of Chapdelaine », *Box Office*, 5 octobre 1946.

« Louis Hemon's letters home published », *The Montreal Star*, 9 avril 1968, p. 14.

ALBERTI Guglielmo, « Louis Hémon : *Maria Chapdelaine* », *Trifalco* [Milan], p. 148-150.

ALDINGTON Richard, « *Maria Chapdelaine*, an Impression », *The Times*, 1er mai 1922.

AMPOLA Filippo, « *Maria Chapdelaine* », *Corriere di Sicilia*, 31 décembre 1925 ; reproduit dans *Fra uomini e poeti*, Pise, 1962.

—, « Un romanzo idillico di Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », *Il Popolo*, Rome, 27 octobre 1925.

ARKNELL David, « A Frenchman in Stepney », dans *Ententes cordiales. The French in London & other adventures*, préface de Claire Tomalin, illustré par Philip Norman, Carcanet Press, Manchester (UK), 1989, p. 45-47.

BOYD Ernest, « Some French Canadian fiction », *The North American Review*, janvier 1922, p. 94.

—, « A Shelf of recent books », *The Bookman*, New York, avril 1925, p. 222.

BRAULT Gerard J., « Maria and Her Mother. Conflict and Continuity in *Maria Chapdelaine* », *Symposium*, [Oxford], vol. L, été 1996, p. 88-100.

BRAUN H., « Maria Chapdelaine », *New-York World*, janvier 1921.

CALL Frank Oliver, « The Country of Maria Chapdelaine », *Canadian Magazine*, Toronto, décembre 1924, p. 453-461 ; publié également dans *Le Messager de New-York*, 1er septembre 1933, p. 22-23.

CANFIELD - FISHER Dorothy, « A Book like music », *The New York Evening Post,* décembre 1924.

CLODION, « *Blind Man's Buff* », *The Referee*, Londres, 23 mars 1924.

CRAUSAZ Robert Martin, *The race consciousness in the French Canadian novel*, extrait de la thèse, *University of Pittsburgh Bulletin*, vol. 30, n° 2, 15 novembre 1933, p. 94-101.

DEWEY Stoddard, « The Important French Books », *The Independant*, New York, s. d.

—, « The French Literary Situation », *The New York Times*, 22 février 1922.

—, « A letter from France », *The New York Evening Post*, New York, 7 octobre 1922.

DIAS Willy, « Note Letterarie » [sur *Colin-Maillard*], *Caffaro*, Gênes, 27 septembre 1925.

ELSTER Kristian, « Franske bøger », *Aftenposten,* Oslo, 5 mars 1923, p. 5 [sur *Maria Chapdelaine*].

FIELD Louise, « *Maria Chapdelaine* », *New York Times*, décembre 1925.

FITZGERALD Robert, « A Fairy Tale for The Critics », *Freeman's Journal,* 4 octobre 1923, p. 8 [court récit fictif où apparaît le personnage de Maria Chapdelaine].

FITZPATRICK Marjorie A., *Teaching French-Canadian Civilization Through The Literature. Hémon, Roy and Blais*, Québec Studies, t. II, 1984, p. 82-93.

FREITAG Florian, « New World Demeters. Willa Cather's *O Pioneers!* and Hémon's *Maria Chapdelaine* », *Kanada-Studien*, t. XXIX, n°55, 2009, p. 68-85.

GIBSON John Murray, « A Novel of old Quebec », *Freeman*, 1er février 1922.

GLEANER (the) [pseudonyme], « Books and reviews », *The Northern Star*, Lismore, 1er juillet 1922, p. 8.

GOULD LINCOLN George, [titre inconnu, sur *Battling Malone*], *The Daily News*, 2 nocembre 1925.

GRIBBLE Francis, « Fame After Death », *I. P. S. & Cassell's Weekly*, [s. d.]

H. F., « *Maria Chapdelaine* », *Nationaltidende*, Copenhague, 9 juin 1923, p. 6.

HARWOOD H. C., « *Monsieur Ripois and Nemesis* by Louis Hémon », *The Outlook*, 13 juin 1925, p. 393.

HATHORN Ramon J., « *Louis Hémon. Lettres à sa famille* », *The Modern Language Review*, avril 1971, p. 415-417.

HICKS River Keith, « French Canada in fiction », *Dalhousie Review*, juillet 1922, p. 216-229.

HOSPES, « L'intansificarsi delle relazioni Franco-Canadesi », *Il Memento*, Turin, 13 janvier 1925.

KENNEDY P. C., « New Novels », Londres, *The New Statesman*, 18 juillet 1925, p. 396 [sur *Monsieur Ripois*].

KROG Helge, « To franske romaner », *Dagbladet*, Oslo, 18 avril 1925, p. 5 [sur *Maria Chapdelaine*].

LENT Peter (van), « *Maria Chapdelaine*, a Controversial Text », *Québec Studies*, vol. I, n° 1, printemps 1983, p. 224-231.

LONGSTRETH T. M., « The Laurentians », *The Century Company*, 1922.

LOVING Pierre, « Eight Posthumous Scenes in Hemon's Human Comedy », *The New York Times*, 3 juin 1923.

MC NAUGHT Carlton « The real Maria Chapdelaine », *Canadian Magazine*, Toronto, janvier 1935, p. 6 et 38-40 [l'article paraît aussi, en français, dans *Le Terroir*, vol. XVII, n° 4, septembre 1935, p. 3-5].

MOLTENI Guiseppe, « Mereshkowsky – Hemon - Benda », *L'Italia*, Milan, 2 juillet 1925.

MURRY John Middleton, « A Popular French Novel. *Maria Chapdelaine* by Louis Hémon », *The Nation and Athenaeum*, 17 juin 1922, p. 411-412.

NEEDHAM Wilbur, « A Powerful Tale », *The Saturday Review*, New York, 27 juin 1925, p. 851.

ORDING Arne, « Fransk dødsangst og livshaap », *Social-demokrat* [Oslo], 16 novembre 1922, p. 6 [sur *Maria Chapdelaine*].

PARKER Beryl, « Étude sur les traductions anglaises de *Maria Chapdelaine* » [article en anglais non publié], [s. d.]. Université de Montréal, fonds Nicole Deschamps.

PEM., « The Soul of the Peasant », *John O'London Weekly*, 27 mai 1922.

PRANDI Carlo, « *Maria Chapdelaine*. Linguaggio e senso », *Francia*, t. XXIV, octobre-décembre 1977, p. 128-138.

R.E.S., « A Breton writes of Canada's Wilds », *Evening Sun*, Baltimore, janvier 1921.

RIVOALLAN Allan, « The Celt in Louis Hémon », *The Dublin Magazine*, t. V, 1930, p. 27-35.

SARFATTI Marguerita G., « Il romanzo dei pionieri », *Il Popolo d'Italia*, Milan, 10 juin 1922.

SEIDL Helmut, « Das kanadische Sprachgut in Hémons *Maria Chapdelaine* » [chapitre extrait de sa thèse], dans *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1929, p. 598-612 [Archives Louis Hémon, Université de Montréal].

SHEK Ben-Zion, « Hémon's Trans-Atlantic Diary », *Canadian Literature,* n°126, automne 1990, p. 180-184.

SPINETTI Valentina, « *Maria Chapdelaine*, dal luogo selvaggio al luogo mediatico », *Rivista di studi canadesi*, t. XVII, 2004, p. 149-153 ; article recueilli dans *Actes du colloque international de Monopoli*, 17-19 mai 2004, éd. Giovanni Dotoli, Fasano, Shena, 2005, p. 107-113.

STACKELBERG Jürgen (von), « Glück im Sonderangebot. Hémon und Gabrielle Roy », dans *Gegendichtungen. Fallstudien zum Phänomen der Literarischen Replik*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 63-65.

STEVENSON Orlando John, « Dans la solitude », dans *A People's Best*, Toronto, Musson book company, 1927, [p. ?].

STOCKBRIDGE Frank Parker, « The Bookman's Monthly Score », *The Bookman*, juillet 1922, p. 539.

T. M., « Louis Hemon and the Brute », *Manchester Guardian*, 10 juillet 1925.
U., « Bøger : Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* », Lolland-Falster, *Lolland-Falster Stifts Tidende,* 3 novembre 1922, p. 1.

WADE P. J., « *Maria Chapdelaine* », *The Times*, Londres, 10 mai 1922.

WARWICK Jack, « Atonement », *Canadian Literature*, n°135, hiver 1992, p. 184-185.

WEST Rebecca, « *Maria Chapdelaine* by Louis Hémon », *The New Statesman*, 27 mai 1922, p. 213.

Note : Il faut ajouter à cette liste la collection complète des coupures de presse dans les archives Louis Hémon à l'Université de Montréal. Nous en avons quelques titres, surtout en anglais, mais une pratique de plusieurs autres langues serait nécessaire afin de compléter cette revue de presse internationale. Voici le relevé des articles mentionnés dans l'instrument de recherche du fonds Louis Hémon, édité par l'Université de Montréal : coupures de journaux en allemand (18 pièces), coupure d'un journal en autrichien (1 pièce), coupures de journaux et revues en espagnol et en catalan (10 pièces), coupures de journaux et revues en hollandais (21 pièces), coupure d'un journal écrit en hongrois (1 pièce), coupures de journaux en italiens (4 pièces), coupure d'une revue en luxembourgeois (1 pièce), coupure d'un journal en portugais (1 pièce), coupure d'une revue en roumain (1 pièce), coupures de journaux en suédois (7 pièces), coupures de journaux et revues en suisse (4 pièces), coupures de journaux en tchèque (7 pièces).

IV. Émissions télévisées, radiophoniques ou web

Paysages de la Nouvelle France, Montréal, Associated Screen News, 1940, 11 min. Consulté le 23/06/20 : https://www.youtube.com/watch?v=av3MmFW-l00.

« Louis Hémon, l'auteur du mythique *Maria Chapdelaine* », avec intervention de l'historien Eric Bédard, dans *Aujourd'hui l'histoire,* émission radiophonique de *Radio-Canada*, diffusé le 11 octobre 2021.

AUTHIER J., « Louis Hémon a-t-il rencontré au Canada Maria Chapdelaine ? », Paris, diffusé par l'Agence de Reportage et d'Information, janvier 1950.

BLOCH Jean-Jacques, *Les Bonnes adresses du passé*, émission télévisée réalisée en 1970, diffusée sur l'O.R.T.F., 24 avril 1971.

DUPUIS Raymond, *Apocalypse Carle : le tournage de Maria Chapdelaine*, les Productions du Cheval ailé, Québec, 28 min, 1983.

LABRECQUE Jean-Claude, *Sur les traces de Maria Chapdelaine*, documentaire sur le roman et le film de Duvivier, Office national du film du Canada, 52 min, 2015.

REIGNER Maxence, « Sébastien Pilote et l'adaptation de *Maria Chapdelaine* au cinéma », chaîne Youtube *Récits de cinéma*, épisode 74, 15 min, novembre 2021. Consulté le 19/05/2022 : https://www.youtube.com/watch?v=i1w65UnuGWI.

SYLVESTRE Claude, *Louis Hémon : auteur de Maria Chapdelaine*, émission télévisée, narration de Nicole Deschamps, Société Radio-Canada, Québec, 13 décembre 1974.

THIVIERGE Jacques, « Louis Hémon », chaîne Youtube *Theodberga*, 30 min, 9 juin 2022. Consulté le 21/07/2022 : https://www.youtube.com/watch?v=XEsfXx9gdBc.

V. Comptes rendus des adaptations et des suites

1. Théâtre

« Théâtre canadien français », *Le Canada*, 14 janvier 1922.

« Théâtre », *La Presse*, 17 février 1923.

« Encore Maria », *La Presse*, 24 avril 1934.

« *Maria Chapdelaine* sur la scène du Stella », *La Presse*, 28 avril 1934.

« La création au Stella de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 5 mai 1934.

« *Maria Chapdelaine*, une pièce à entendre et à faire applaudir », *La Presse*, 15 mai 1934.

« M. Le Gouriadec », *La Presse*, 27 septembre 1934.

« *Maria Chapdelaine* est jouée avec succès », *La Presse*, 9 octobre 1934.

« Quelques extraits de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 20 octobre 1934.

« Maria s'en vient », *La Presse*, 15 novembre 1934.

« Les spectacles : *Maria Chapdelaine* », *L'Humanité*, 2 décembre 1934.

« *Maria Chapdelaine*, version anglaise adaptée au théâtre », *Le Devoir*, 18 janvier 1937.

« Yolande Roy dans *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 18 mars 1954.

« En présence », *Liaison*, Toronto, n° 7, septembre-octobre 1979, p. 13.

« La jeunesse démunie », *Charente-Maritime*, 7 avril 1994.

BASILE Jean, « Héritage et théâtre », *Le Devoir*, [Montréal], 31 mars 1966.

BÉRAUD Jean, « L'adaptation de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, [Montréal], 4 août 1934.

—, « Maria s'en vient », *La Presse*, 25 novembre 1934.

CYRANO, « *Maria Chapdelaine* au théâtre », *La Presse,* 18 décembre 1924, p. 6 ; donné aussi dans *Le Terroir*, 5 janvier 1925.

DASSYLVA Martial, « Les bonnes surprises de Maria », *La Presse*, 28 septembre 1977.

DEROUET Christophe, « La nuit, juste avant le voyage », *Info-matin*, Ivry-sur-Seine, 14 avril 1994.

GIRARD Jean-Pierre, « Découvrir la véritable histoire du Lac-Saint-Jean », *Le Lac-Saint-Jean*, 29 juin 1983.

GRUSLIN Adrien, « Redécouvrir *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 27 septembre 1977, p. 15.

LEMAIRE Pierre-Marie, « Dernier soir et premier matin », *Sud-Ouest Charente-Maritime*, 31 mars 1994.

—, « La mise en bière », *Sud-Ouest Charente-Maritime*, [avril 1994].

LÉVESQUE Gilbert, « François Paradis revient au Lac-Saint-Jean », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 8 août 1983.

ROULEAU Carole, « Le TNO présente *Maria Chapdelaine* », *Le Voyageur*, Toronto, 10 octobre 1979, p. 21.

ROY Pierrette, « *Maria Chapdelaine* portée à la scène : un grand moment dans l'histoire de l'Union théâtrale de Sherbrooke », *La Tribune*, 7 février 1981, p. C11.

—, « *Maria Chapdelaine* : la meilleure production de l'Union théâtrale depuis plusieurs années », *La Tribune*, 10 février 1981, p. C9.

SAINT-HILAIRE Jean, « De beaux remous de théâtre », *Le Soleil*, 14 décembre 2004, p. B2 [sur la pièce de Stéphane Allard].

TREMBLAY Luc, « Une pièce aux moult rebondissements », *L'Étoile du Lac*, 29 juin 1983.

2. Cinéma

- **Julien Duvivier, *Maria Chapdelaine* (1936)**

« Un film canadien », *La Presse*, 1er février 1934.

« Le réalisateur de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 14 mars 1934.

« Faire un film de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 15 mars 1934.
« Un film sera tourné au Lac Saint-Jean », *Le Progrès du Saguenay*, 22 mars 1934.

« Les opinions de Julien Duvivier sur le cinéma », *La Presse*, 24 mars 1934.

« L'affaire *Maria Chapdelaine* vivement critiquée à New York », *La Presse*, 14 avril 1934, p. 45.

« M. Harry Baur [acteur pressenti pour Samuel Chapdelaine] refuse de venir couper des arbres et galoper dans la neige en plein été », *La Presse*, 5 mai 1934.

« Grand succès de *Maria Chapdelaine* », *Le Canada*, 12 mai 1934.

« *Maria Chapdelaine*, le titre le plus célèbre de la littérature contemporaine sera le joyau de la production mondiale », *Revue de la cinématographie française*, 23 juin 1934.

« Le film *Maria Chapdelaine* », *Le Progrès du Saguenay*, 5 juillet 1934.

« Le film tiré de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 7 juillet 1934.

« Le film *Maria Chapdelaine* », *Le Progrès du Saguenay*, 12 juillet 1934.

« Succès de *Maria Chapdelaine* », *Le Progrès du Saguenay*, 12 juillet 1934.

« Le film devra être comme le livre, un chef-d'œuvre », *La Presse*, 13 juillet 1934.

« Les artistes qui feront le film de *Maria Chapdelaine* en route pour Péribonka », *Le Canada*, 14 juillet 1934.

« Détails sur le film *Maria Chapdelaine* », *Le Progrès du Saguenay*, 19 juillet 1934.

« Un artiste de Paris qui admire le Canada », *La Presse*, 27 juillet 1934.

« En gare Viger : Duvivier et sa troupe », *La Presse*, 27 juillet 1934.

« Maria bouge », *La Presse*, 7 septembre 1934.

« Pendant qu'on tourne *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 15 septembre 1934.

« Le cinéma », *Le Figaro*, 7 décembre 1934.

« Avec M. Robert Hurel : lancement de Pathé-Rural », *La Presse*, 15 décembre 1934.

« Le grand prix du cinéma pour *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 21 décembre 1934.

« La semaine à l'écran : *Maria Chapdelaine* », *Marianne*, 26 décembre 1934, p. 11.

« *Maria Chapdelaine* au Saint-Denis », *Le Canada*, 5 janvier 1935.

« Ovation sans précédent à *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 7 janvier 1935.

« Au Saint-Denis », *La Presse*, 8 janvier 1935.

« Mlle Éva Bouchard parle du film sur *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 12 janvier 1935, p. 37.

« *Maria Chapdelaine* au cinéma de Paris », *Le Canada*, 12 janvier 1935.

« Cinéma de Paris », *Le Canada*, 17 janvier 1935.

« *Maria Chapdelaine*, une lettre de Mademoiselle Marie Le Franc », [titre du journal inconnu], 29 janvier 1935 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

« D'un film ou d'un autre », *La Gazette de Lausanne*, 1er avril 1935, p. 4.

« Courrier cinématographique. Le ministre des affaires étrangères félicite les producteurs de *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 27 avril 1935, p. 8.

« FILM : Koncertpaleet : *Nybyggere* », *Bergens Arbeitblad* [Bergen], 16 juin 1936, p. 3.

« *Maria Chapdelaine* », *Le Journal de Genève*, 9 novembre 1941, p. 4.

« *Maria Chapdelaine* à l'écran », *Le Devoir*, 21 septembre 1946.

« Sur nos écrans : Duvivier, enfant prodigue », *La Croix*, 7 avril 1951.

ARNOUX Alexandre, « *Maria Chapdelaine* », *Les Nouvelles littéraires*, 22 décembre 1934.

BARRETTE Roland, « Chronique du cinéma : *Maria Chapdelaine* », *Le Canada*, 12 janvier 1935.

BÉRAUD Jean, « Nos douaniers vont-ils empêcher M. Duvivier de venir tourner chez nous ? », *La Presse*, 27 mars 1934.

—, « Le scénario de Maria », *La Presse*, 11 août 1934.

—, « *Maria Chapdelaine* : le roman et le film » [entretien avec Louvigny de Montigny], *La Presse*, 5 janvier 1935, p. 35-36.

BONNEFILLE Éric, « *Maria Chapdelaine* », dans *Julien Duvivier, le mal-aimant du cinéma français*, Paris, L'Harmattan, 2002, 157-166.

BORDEAUX Henry, « Films canadiens », *L'Écho de Paris*, 16 décembre 1934, p. 1.

B. R., « Un film de *Maria Chapdelaine* tourné en Canada », *Le Canada*, 16 mars 1934.

CHARENSOL Georges, « Cinéma », *La Femme de France*, 27 janvier 1935, p. 20.

DESBIENS Lucien, « L'actualité. *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 12 janvier 1935, p. 1.

DUFRESNE Jean, « *Maria Chapdelaine*, le roman et le film », *Le Canada*, 19 janvier 1935, p. 3.

DUNN G., « *Maria Chapdelaine* à l'écran », *Le Canada*, 7 janvier 1935.

DUVIVIER Julien, « Adieu des producteurs de *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 6 août 1934, p. 8.

FRANQUE Léon, « Maria et le public », *La Presse*, 12 janvier 1935.

GABIN Jean, « La vie de Jean Gabin racontée par lui-même. *Maria Chapdelaine*, les Peaux-Rouges et les petits ours bruns », *Opéra*, 17 janvier 1951, p. 7.

J. G., « *Maria Chapdelaine* au cinéma de Paris », *Le Canada*, 21 janvier 1935.

K. Méra [pseudonyme], « *Maria Chapdelaine*, le film de la tradition française au Canada », *L'Ouest-Éclair,* 4 avril 1935, p. 6.

LAURY J., « Les films nouveaux : *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 16 décembre 1934.

MONTPETIT Édouard, « Maria Chapdelaine au Canada », *Le Figaro*, 30 janvier 1935, p. 1 et 3 ; reproduit sous le titre « *Maria Chapdelaine* de Duvivier. Ce qu'en pense qu'un professeur de l'Université de Montréal », *Le Vingtième Siècle*, 29 mars 1935.

MORIENVAL Jean, « Ce que nous pouvons attendre de *Maria Chapdelaine* », *Le Cinéopse,* septembre 1934, p. 201.

TURC [pseudonyme de Victor Barbeau], « Des signes parmi nous », [titre du journal inconnu], 16 janvier 1935 [article conservé dans le dossier de presse constitué par Victor Barbeau, archives nationales du Québec, MSS 411, boîte 25, dossier 22].

VEUILLERMOZ Émile, « Le cinéma : de l'Irlande au Canada », *Le Temps*, 22 décembre 1934.

VINNEUIL François [pseudonyme de Lucien Rebatet], « L'écran de la semaine : *Maria Chapdelaine* », *L'Action française,* 21 décembre 1934 ; reproduit dans *Ciné-monde*, 27 décembre 1934.

- **Marc Allégret, *Maria Chapdelaine* (1950)**

« Les films notoires que l'on refait », *La Gazette de Lausanne*, 4 décembre 1948, p. 8.

« On pourra voir cette semaine », *Le Figaro*, 15 novembre 1950.

« Marc Allégret fait une mise au point au sujet de *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 17 novembre 1950.

« The Picture House », *The Fraserburgh Herald*, 18 septembre 1951, p. 3.

« The Oxford », *The Whitstable Times and Tankerton Press*, 17 novembre 1951, p. 7.

B. M., « Les films nouveaux : *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 13 août 1951, p. 6.

BILLINGS Josh, « Reviews for showmen », *Kinematograph Weekly*, 30 novembre 1950, p. 23.

CANTAGREL Roger, « Nous élargirons l'intrigue de *Maria Chapdelaine*… mais d'après Louis Hémon lui-même, nous dit Marc Allégret, nouvel adaptateur du célèbre roman », *Le Figaro*, 30 novembre 1948, p. 4.

CHAMPOUX Roger, « Londres va tourner un *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 21 septembre 1946.

DULAC Louis, « Le cinéma : *Maria Chapdelaine*, oublions le roman », Paris, *Vie catholique*, 3 décembre 1950.

F. G. S., « The Grand Cinema », *The Somerset Standard*, 29 juin 1951, p. 6.

GAUTHIER Jean-Jacques, « Les films nouveaux : *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 20 novembre 1950, p. 6.

—, « À propos de *Maria Chapdelaine* », *Le Figaro*, 22 novembre 1950.

GUYO P.-J., « Sur nos écrans : *Maria Chapdelaine* », *La Croix*, 18 novembre 1950.

- **René Clément, *Monsieur Ripois* (1955)**

« Hit bits », *Sunday Mirror*, 13 septembre 1953, p. 15.

« Cannes in close-up », *Kinematograph Weekly*, 15 avril 1954, p. 6.

BARONCELLI Jean de, cité dans « Monsieur Ripois et la presse », *L'Avant-scène*, Paris, n° 55, janvier 1966, p. 43.

CLÉMENT René, « Un monsieur sans Némésis », *L'Avant-scène*, Paris, n° 55, janvier 1966, p. 6.

—, « Gérard Philipe vu par René Clément », *L'Avant-scène*, Paris, n° 55, janvier 1966, p. 43.

C. V. R., « Film », *Hampshire Telegraph*, 23 juillet 1954, p. 2.

GARSON Claude, cité dans « Monsieur Ripois et la presse », *L'Avant-scène*, Paris, n° 55, janvier 1966, p. 43.

MURAT Pierre, « *Monsieur Ripois*, portrait d'un bel indifférent affreusement séducteur », *Télérama*, 11 juin 2022. Consulté en ligne le 13 juin 2022 : https://www.telerama.fr/cinema/monsieur-ripois-portrait-d-un-bel-indifferent-affreusement-seducteur-7010849.php.

TRUFFAUT François, « *Monsieur Ripois* de René Clément », recueilli dans *Chroniques d'Arts-Spectacles, 1954-1958*, textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Paris, Gallimard, coll. NRF, 2019.

VINNEUIL François, cité dans « Monsieur Ripois et la presse », *L'Avant-scène*, Paris, n° 55, janvier 1966, p. 44.

VIVIANI Christian, « René Clément, un cinéaste à la française ? », dans *1954, René Clément*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. Cannes, les années festival, 1997, p. 35.

- **Gilles Carle, *La Mort d'un bûcheron* (1973) et *Maria Chapdelaine* (1983)**

« Gilles Carle : éviter le piège du western et de la paysannerie », *Le Journal de Montréal*, 27 novembre 1982, p. 38-39.

« L'épopée de *Maria Chapdelaine* », *Le Journal de Montréal*, 27 novembre 1982, p. 38-39.

« Le *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle présenté à Cannes ? », *La Presse*, 28 décembre 1982, p. A14.

« Et une autre avec Gilles Carle », *Le Journal de Montréal*, 23 avril 1983, p. 48.

« *Maria Chapdelaine* : place au romantisme », *Le Journal de Montréal*, 28 avril 1983, p. 58.

BAILEY Bruce, « English *Chapdelaine* lacks people power », *The Gazette*, 12 novembre 1983, p. H4.

BONNEVILLE Léo, « Interview avec Gilles Carle », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 113, 1983, p. 24-28.

CARLE Gilles, « *La Mort d'un bûcheron* », interview par *Cinéma Québec*, janvier-février 1973, p. 25.

COUSINEAU Louise, « *Maria Chapdelaine* à la télé : mieux que le film mais le roman est trahi », *La Presse*, 9 janvier 1985, p. E1.

DAIGNEAULT Claude, « Gilles Carle réclame le droit de faire ses films comme il l'entend », *Le Soleil*, 10 février 1973, p. 50.

DESBIENS Jean-Paul, « *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 9 mai 1983, p. 11-12.

GAY Richard, « Un cinéma de neige, de bûcheron, de taureau », *Maintenant*, février 1973, p. 8.

GERBIER André, « Les malheurs de Maria », *Le Temps fou*, 29 juin 1983, p. 49.

—, « *Maria Chapdelaine* », *Spirale*, n° 34, septembre 1983, p. 7.

LABERGE Fernand [prêtre], « *Maria Chapdelaine* », *La Tribune*, 4 mai 1983, p. B3 [sur le film de Carle].

LAURENDEAU Francine, « *Maria Chapdelaine*. De belles illustrations pour un roman qui est peut-être, au fond, inadaptable », *Le Devoir*, 30 avril 1983, p. 17 et 32.

LEMIEUX Louis-Guy, « Carole Laure raconte *Maria Chapdelaine* », *Le Soleil*, 23 avril 1983, p. C-1.

—, « Dans *Maria Chapdelaine*, Carle a sacrifié la dramaturgie », *Le Soleil*, 30 avril 1983, p. D9.

PAQUETTE Jean-Marcel, « Maria sous trois regards [Julien Duvivier, Marc Allégret et Gilles Carle], *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11, hiver-printemps 1986, p. 33-41.

PETROWSKI Nathalie, « *Maria Chapdelaine* revue et améliorée », *Le Devoir*, 9 janvier 1985, p. 7.

PERREAULT Luc, « Que Maria Chapdelaine, la vraie, se lève ! », *La Presse*, 27 juin 1981, p. D14.

—, « Un grand film paysan », *La Presse*, 27 novembre 1982, p. C1 et C16.

—, « Maria, c'est *le* personnage » [interview avec Carole Laure], *La Presse*, 30 avril 1983, p. E1 et F1.

POISSON Roch, « *Maria Chapdelaine* revue par Carle et Laure », *TV Hebdo*, 15-21 janvier 1983, p. 4-6.

ROBERGE Pierre, « *Maria Chapdelaine* : Carole Laure comblée par ce nouveau rôle », *La Tribune*, 2 novembre 1982, p. C5 ; reproduit dans *Le Devoir*, 2 novembre 1982, p. 3.

—, « Le but principal de Gilles Carle : défolkloriser Maria », *La Tribune*, 2 novembre 1982, p. C5.

—, « Première mondiale de *Maria Chapdelaine* », *La Tribune*, 29 avril 1983, p. D6.

ROBERT Claude, « Une œuvre qui devrait marquer le cinéma québécois », *Le Journal de Québec*, 30 avril 1983, p. 1A-3A.

ROY Pierrette, « *Maria Chapdelaine*, un film obsédant », *La Tribune*, 7 mai 1983, p. B2.

SCULLY Robert Guy, « *La Mort d'un bûcheron*, une fable de Gilles Carle », *Le Devoir*, 26 janvier 1973, p. 6.

SOULIÉ Jean-Paul, « Une grande première sans Carole Laure qui attend un enfant à Paris », *La Presse*, 29 avril 1983, p. A16.

THÉRIEN Gilles, « *Maria Chapdelaine*. Le tapuscrit manquant », *Voix et images,* [Montréal], t. IX, n°1, automne 1983, p. 171-173.

- **Luc Béraud, *Monsieur Ripois* (1993)**

BERTHIER Sophie, « À chacun son rôle », *Télérama*, n° 2247, 3 février 1993.

CADET Valérie, « Monsieur Ripois », *Le Monde,* 16 février 2002.

COHEN Sandrine, « Ce soir je zappe », *Le Nouveau quotidien*, 10 février 1991, p. 27.

N. B., « Monsieur Ripois », *Télé Sept Jours*, 10 février 1993, p. 4.

TOUBOUL Mireille, « Laurent Malet succède à Gérard Philipe », *Télé Sept Jours*, 10 février 1993, p. 88.

- ***Maria Chapdelaine*, Sébastien Pilote (2021)**

[Anonyme], « Sébastien Pilote & Gabriel Arcand : quel tragique démantèlement », 12 décembre 2013. Consulté en ligne le 17/05/2022 : https://www.youtube.com/watch?v=H6ASHLpv_qk.

« *Maria Chapdelaine* : les comédiens parlent d'une expérience de tournage mémorable », *MSN divertissement*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.msn.com/fr-ca/divertissement/celebrites/maria-chapdelaine-les-com%C3%A9diens-parlent-d-une-exp%C3%A9rience-de-tournage-m%C3%A9morable/ar-AAOKx9n??ocid=frca-fb-boost&li=AAggPNd&%3Bocid=mailsignout.

« *Maria Chapdelaine* », *Mediafilm*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://mediafilm.ca/2020/maria-chapdelaine.

« Succès en salles pour *Maria Chapdelaine* », *Ici Radio-Canada*, 28 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1827589/ecran-film-cinema-sebastien-pilote.

ABIAAD Serge et GAJAN Philippe, « Entretien avec Sébastien Pilote et Gabriel Arcand », *24 images*, n° 164, octobre-novembre 2013, p. 32.

BEAUPUY Solveig, « Le film *Maria Chapdelaine* en tête du box-office », *Le Quotidien*, 28 septembre 2021. Consulté en ligne 19/05/2022 : https://www.lequotidien.com/2021/09/28/le-film-maria-chapdelaine-en-tete-du-box-office-2815d65bbdefe9747fa3c065f2c458ac?nor=true.

BÉLANGER David et CARRIER-LAFLEUR Thomas, « Eutrope Gagnon contre Louis Hémon. Mythe, folklore et communauté dans *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », *Tangence*, n° 127, 2021, p. 113-134.

BOIVIN Normand, « Le courage de nos bâtisseurs », *Le Quotidien*, 27 novembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.lequotidien.com/2021/11/27/le-courage-de-nos-batisseurs-ee0c485e1518b3d4ec1767b68a7971e4.

BRISSON Catherine et ARCAND Paul, « Le film *Maria Chapdelaine* en salles dès demain. Critique et entrevue avec le réalisateur Sébastien Pilote », émission radiophonique « Puisqu'il faut se lever », *98,5*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.985fm.ca/audio/426240/le-film-maria-chapdeleine-en-salle-des-demain-critique-et-entrevue-avec-le-realisateur-sebastien-pilote?fbclid=IwAR2peRjv9siXOFqSXEAiykLo_4yxtDjR18fJeYFwJFYf0r-X1rTF8mPEagE.

CASSIVI Marc, « 46e festival international du film de Toronto », *La Presse*, 12 septembre 2021. Consulté en ligne le 25/01/2022 : https://www.lapresse.ca/cinema/chroniques/2021-09-12/46e-festival-international-du-film-de-toronto/ils-attendaient-jessica.php?fbclid=IwAR02FyRSSYGhB3MXGdyi2BKVH1N02feMmNrOuPES-YhdtgjltXfmgrZZJgA.

CHAPUT Luc, « Je vous salue Maria », *Kinoculture Montréal*, 23 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://kinoculturemontreal.com/maria-chapdelaine/.

CÔTÉ Daniel, « *Maria Chapdelaine* : la naissance d'un pays », *Le Soleil*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.lesoleil.com/2021/09/24/maria-chapdelaine-la-naissance-dun-pays--video-0d0f0970d0f54abc252f96a1c05b302c?nor=true.

—, « Préserver l'avenir, un petit geste à la fois », *Le Quotidien*, 31 décembre 2021. Consulté le 20/05/2022 : https://www.lequotidien.com/2021/12/31/preserver-lavenir-un-petit-geste-a-la-fois-dbaa776845530e14572599e1393d5c0d.

COULOMBE Michel, « Entretien avec Sébastien Pilote, scénariste et réalisateur du *Vendeur* », *Ciné-Bulles*, vol. 29, n° 4, automne 2011, p. 9.

COURNOYER Sabrina, « Le film *Maria Chapdelaine* en salles bientôt », entrevue avec Hélène Florent, 8 septembre 2020. Consulté le 20/05/2022 : https://www.salutbonjour.ca/2020/09/08/le-film-maria-chapdelaine-en-salles-bientot.

DELGADO Jérôme, « *Maria Chapdelaine* : partir ou rester », *Le Devoir*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/634899/cinema-maria-chapdelaine-partir-ou-rester?fbclid=IwAR3ezfzgrRrq1AvJ8b2_RIz37Taliw0MaarzyJUH2Lhv35rIloXLG2MIbaw.

DEMERS Maxime, « Revisiter le mythe », *Journal de Montréal*, 18 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldemontreal.com/2021/09/18/maria-chapdelaine-revisiter-le-mythe?fbclid=IwAR34kYx4X8IGHhGtV7868wXNDEYQ_u6Nk1_QldV_Jff2_hHxJes05ho4AZM.

—, « Première de *Maria Chapdelaine*, magnifique et envoûtant », *Le Journal de Montréal*, 22 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldemontreal.com/2021/09/22/premiere-de-maria-chapdelaine-magnifique-et-envoutant.

—, « Première de *Maria Chapdelaine* : un film très attendu », *Le Journal de Montréal*, 22 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldequebec.com/2021/09/22/premiere-de-maria-chapedelaine-un-film-tres-attendu.

—, « Une Maria Chapdelaine bien de son temps », *Le Journal de Québec*, 25 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.journaldequebec.com/2021/09/25/une-maria-chapdelaine-bien-de-son-temps.

—, « Le Québec à l'honneur aux prix Écrans canadiens », *Le Journal de Québec*, 15 février 2022. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.journaldequebec.com/2022/02/15/le-quebec-a-lhonneur-aux-prix-ecrans-canadiens.

DUCHESNE André, « Entre le devoir et la métamorphose », *La Presse*, 21 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.lapresse.ca/cinema/2021-09-21/maria-chapdelaine/entre-le-devoir-et-la-metamorphose.php.

DUMAIS Eric, « Lire un classique avec… Sébastien Pilote, réalisateur de la nouvelle adaptation de *Maria Chapdelaine* », *La Bible urbaine*, 5 octobre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://labibleurbaine.com/litterature/lire-un-classique-avec-sebastien-pilote-realisateur-de-la-nouvelle-adaptation-de-maria-chapdelaine/.

ERNST Thom, « Our Top CDN Films of 2021 », *The Nothernstars*, 31 décembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.northernstars.ca/our-top-cdn-films-of-2021/.

FOURNIER Guy [auteur du scénario original du *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle en 1983], « *Maria Chapdelaine* : pauvre Louis Hémon ! », *Le Journal de Québec*, 28 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.journaldequebec.com/2021/09/28/maria-chapdelaine--pauvre-louis-hemon.

GIGNAC Martin, « Retrouver l'essence de *Maria Chapdelaine* », *Métro*, 22 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://journalmetro.com/culture/2698754/retrouver-lessence-de-maria-chapdelaine/.

HARVEY Cynthia, « Le complexe de Maria », *Le Devoir*, 4 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/opinion/idees/629808/idees-le-complexe-de-maria.

HARVEY Léa, « Femmes d'hier et d'aujourd'hui », *Le Soleil*, 16 septembre 2021. Consulté en ligne le 25/01/2022 : https://www.lesoleil.com/2021/09/16/femme-dhier-et-daujourdhui-c9a02bcd71fe17474bb6cc3739b99e91.

—, « Les trois prétendants de Maria », *Le Soleil*, 16 septembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.lesoleil.com/2021/09/16/les-trois-pretendants-de-maria-7eb9b6a2a0644b288b1a0fc5ab1a69a8.

HÉBERT-DOLBEC Anne-Frédérique, « Cinéma : Sara Montpetit incarne Maria Chapdelaine », *Châtelaine*, 21 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://fr.chatelaine.com/art-de-vivre/cinema-sara-montpetit-incarne-maria-chapdelaine/.

KEÏTA Souley, « *Maria Chapdelaine* », *Entrée libre*, 13 octobre 2021 [entretien avec Antoine Olivier Pilon et Emile Scheider]. Consulté en ligne le 19/05/2022 : http://www.entreelibre.info/2021/10/13/maria-chapdelaine-2-2/.

LALONDE Catherine, « Le grand écran peut-il aider le livre québécois ? », *Le Devoir*, 13 novembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.ledevoir.com/lire/646806/litterature-le-grand-ecran-peut-il-aider-le-livre-quebecois.

LANGLOIS Mélanie, « *Maria Chapdelaine* : réactualiser un classique », *Cinemaniak*, septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : http://www.cinemaniak.net/maria-chapdelaine-reactualiser-un-classique/.

LANLO Jean-Marie, « *Maria Chapdelaine* », *Cinéfilic*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : http://www.cinefilic.com/2021/09/maria-chapdelaine.html?fbclid=IwAR2gmP9FF0FmqAU95PFrHvkSpd6pRIe7huuKED7m5uF1pGi-_QqurKurAmg.

LAROUCHE Julie, « Incursion sur le plateau de tournage de *Maria Chapdelaine* », reportage pour *Radio-Canada*, 10 mars 2020. Transcription consultée le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1658216/incursion-sur-le-plateau-de-tournage-de-maria-chapdelaine.

LAVOIE André, « *Maria Chapdelaine* : Maria et la somme de ses choix », *Le Devoir*, 29 juillet 2022. Consulté en ligne le 29/07/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/739122/serie-en-therapie-maria-chapdelaine-maria-et-la-somme-de-ses-choix.

LEPAGE-BOILY Elizabeth, « Le réalisateur Sébastien Pilote nous parle des défis techniques de *Maria Chapdelaine* », *Cinoche*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.cinoche.com/actualites/le-realisateur-sebastien-pilote-nous-parle-du-tournage-ambitieux-de-maria-chapdelaine?fbclid=IwAR3I2B-mXZkNi92c6KpYjxI0ODLDT31Qea4mxjmpGABFGqbRQphcWoAMJJ0.

LÉPINE-BLONDEAU Eugénie, « *Maria Chapdelaine*, de Sébastien Pilote », chronique radiophonique dans l'émission *Tout un matin*, *Radio-Canada*, 23 septembre 2021. Consulté le 19/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/tout-un-matin/episodes/572285/rattrapage-du-jeudi-23-septembre-2021/25?fbclid=IwAR2wbBIk3XCI6PfqeoLJgibazf_q-r9MSPo7WHE_A2Wu70pQ4EPPGJ7M5t0.

LÉVESQUE François, « Entre *Hamlet* et *Maria Chapdelaine*, les projets de Sébastien Pilote », *Le Devoir*, 20 mars 2017. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/494342/entre-hamlet-et-maria-chapdelaine.

—, « Rentrée culturelle : notre cinéma carburera aux héroïnes et aux hommes tourmentés », *Le Devoir*, 10 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/631143/rentree-culturelle-notre-cinema-carburera-aux-heroines-et-aux-hommes-tourmentes.

—, « Sébastien Pilote, de relecture en relecture avec ce *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 18 septembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/633045/cinema-sebastien-pilote-de-relecture-en-relecture-avec-ce-maria-chapdelaine.

LORANGE Philippe, « Sommes-nous dignes de nos ancêtres ? », *Le Soleil*, 7 octobre 2021. Consulté le ligne le 20/05/2022 : https://www.lesoleil.com/2021/10/07/sommes-nous-dignes-de-nos-ancetres-1cb0b02f1a62ef6e967f7d74359afc83?nor=true.

MAILLÉ Étienne, « Retour aux sources », *Le Délit* [journal francophone de l'Université McGill], 5 octobre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.delitfrancais.com/2021/10/05/retour-aux-sources-2/.

MULLEN Pat, « *Maria Chapdelaine*'s Sébastien Pilote on his Epic adaptation », *That Shelf*, 28 septembre 2021. Consulté le 19/05/2022 : https://thatshelf.com/maria-chapdelaines-sebastien-pilote-on-his-epic-adaptation/.

MURAT Pierre, « *Monsieur Ripois*, portrait d'un bel indifférent affreusement séducteur », *Télérama*, 11 juin 2022. Consulté en ligne le 13 juin 2022 : https://www.telerama.fr/cinema/monsieur-ripois-portrait-d-un-bel-indifferent-affreusement-seducteur-7010849.php.

NUOVO Franco, « Le film *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote », émission radiophonique, *Radio-Canada*, 17 septembre 2021, 11 min. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/371654/maria-chapdelaine-critique-film-franco-nuovo?fbclid=IwAR28iuSjhIt8lGii5jW2YcmnnKUAWlWex55-XFCPAB2mCvkgEm15x4ulCBQ.

PARÉ Étienne, « Rediffusions : des avertissements aux effets partagés », *Le Devoir*, 14 décembre 2021. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/654297/des-avertissements-qui-choquent-plus-qu-ils-ne-previennent.

—, « *Les Oiseaux ivres* et *Maria Chapdelaine* en tête au Gala du cinéma québécois », *Le Devoir*, 14 avril 2022. Consulté en ligne le 20/05/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/699429/les-oiseaux-ivres-et-maria-chapdelaine-en-tete-au-gala-du-cinema-quebecois.

RACINE Daniel, « 8 films à voir absolument sur grand écran cet automne », *L'Actualité*, 3 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://lactualite.com/culture/8-films-a-voir-absolument-sur-grand-ecran-cet-automne/.

—, « Retrouver Maria Chapdelaine », *L'Actualité*, 18 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://lactualite.com/culture/retrouver-maria-chapdelaine/.

—, « *Maria Chapdelaine*. Adaptation territoriale », *Séquences*, 24 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.revuesequences.org/2021/09/maria-chapdelaine/?fbclid=IwAR1VectB-JSjLaSr1QLo62mijI4hhIIftIib0Jsz1Zu5ZQNYfQU6tUQ3r68.

RAMOND Charles-Henri, « *Maria Chapdelaine* – film de Sébastien Pilote », *Films Québec*, 19 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.filmsquebec.com/films/maria-chapdelaine-sebastien-pilote/.

RAVEL Francine, « *Maria Chapdelaine* : la modernité d'un classique », *Radio-Canada*, 13 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1823784/tiff-2021-mari-chapdelaine-sebatien-pilote-sara-montpetit.

REVERT Amélie, « Fin de semaine réussie au box-office pour *Maria Chapdelaine* », *Métro*, 27 septembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://journalmetro.com/culture/2701474/fin-semaine-reussie-maria-chapdelaine/.

RICHTER Volkmar, « Movies : Kenneth Branagh's Belfast, pionners in a classic Quebec tale and two American movies for kids », *Canada's National Observer*, 12 novembre 2021. Consulté en ligne le 19/05/2022 : https://www.nationalobserver.com/2021/11/12/reviews/movies-kenneth-branaghs-belfast-pioneers-classic-quebec-tale-and-two-american.

ROY Guillaume, « Première mondiale du film *Maria Chapdelaine* à Dolbeau-Mistassini », *La Tribune*, 9 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.latribune.ca/2021/09/09/premiere-mondiale-du-film-maria-chapdelaine-a-dolbeau-mistassini-8a9d4d7a0d434106d62e35b95ebc048b?nor=true.

—, « Plongeon dans l'univers du tournage de *Maria Chapdelaine* à Normandin cet été », *Le Quotidien numérique*, 28 juin 2022. Consulté en ligne le 21/07/2022 : https://www.lequotidien.com/2022/06/28/plongeon-dans-lunivers-du-tournage-de-maria-chapdelaine-a-normandin-cet-ete-288a71e55efc10310ad5db6b6fccc810.

SNYDER Julie, entretien avec Sara Montpetit et Hélène Florent, talk-show télévisé *La semaine des 4 Julie*, Noovo, 27 septembre 2021.

TAYLOR Kate, « Director Sebastien Pilote brings a fresh perspective to adaptation of classic Quebec novel *Maria Chapdelaine* », *The Globe and Mail,* 22 septembre 2021. Consulté en ligne le 18/05/2022 : https://www.theglobeandmail.com/arts/film/article-director-sebastien-pilote-brings-a-fresh-perspective-to-adaptation-of/.

TREMBLAY Odile, « Le lent et somptueux *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 13 septembre 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/631683/le-lent-et-somptueux-maria-chapdelaine.

TREMBLAY Remi, « Maria Chapdelaine », *Présent*, 18 août 2021. Consulté en ligne le 24/01/2022 :https://present.fr/2021/08/18/maria-chapdelaine/?token=d74c64cda20fbb017807ec98b67403c6.

Note : La *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote est distribuée dans les cinémas d'Espagne à partir du 5 août 2022 et est présentée en France, au festival du film francophone d'Angoulême, le 23 août 2022 : cette revue de presse sera donc à compléter avec la presse espagnole et la presse française.

3. Suites romanesques

« *Alma-Rose* », *La Presse*, 15 août 1925.

« Inconscience et cacophonie », *La Volonté nationale*, 30 octobre 1925 [sur la suite *Alma-Rose*].

« Un roman du terroir », *La Presse*, [Montréal], 20 août 1925, p. 6 [sur la suite *Alma-Rose*].

BAILLARGEON Stéphane, « Le Robert-Cliche. Un prix ballotté par les vents », *Le Devoir*, 17 avril 1993, p. D1-2 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

BEAULIEU Nicole, « Philippe Porée-Kurrer sur les traces de Louis Hémon », *Châtelaine*, vol. 33, n° 11, novembre 1992, p. 46-48.

BOIVIN Aurélien, « Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé », *Québec français*, n° 87, automne 1992, p. 37.

BORDELEAU Francine, « Sur une vague nationaliste », *Le Devoir*, 2 mai 1992, p. D1 et D4 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

—, « À la mode des années soixante-dix », *Lettres québécoises*, n° 66, été 1992, p. 17 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

—, « La revanche de *Maria Chapdelaine* », *Le Devoir*, 6 février 1993, p. D3 [sur *La Promise du lac* de P. Porée-Kurrer].

DROUIN Serge, « Maria Chapdelaine "revampée" », *Journal de Québec*, 29 avril 1992, p. 54 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

GAGNON J., « *Maria Chapdelaine ou le paradis retrouvé*. Enfer et dame nation », *Voir*, vol. 6, n° 23, 7 mai 1992, p. 25.

GOURDEAU Gabrielle, « Courrier des arts. À propos du Robert-Cliche 92 », *La Presse,* 14 juin 1992, p. C2.

—, « Comment tuer une relève littéraire… Quelques questions à l'appareil québécois », *Le Devoir*, 25 juillet 1992, p. B14.

—, « Être ou avoir : That's the question », *Au fil des événements*, 27 août 1992, p. 17.

—, « "L'odieux" Robert-Cliche 92 », *Le Devoir*, 14 avril 1993, p. A9.

—, « Le Robert-Cliche est mort, vive le Robert-Cliche », *Le Soleil*, 26 novembre 1993, p. A12.

—, « Puis vint le prix Robert-Cliche... », *Le Soleil*, 15 avril 1994, p. A12.

—, « Un petit mot sur le prix Robert-Cliche », *La Presse*, 10 mars 1997, p. B3.

LAFLÈCHE Guy, « *Alma-Rose* », dans *Livres et auteurs québécois*, Presses de l'Université Laval, Montréal, 1982, p. 40-41.

LAFORGE Christiane, « *Maria Chapdelaine*. Philippe Porée-Kurrer imagine la suite », *Le Quotidien*, 7 novembre 1992, p. 15.

—, « Gabrielle Gourdeau s'attaque à un mythe », *Le Quotidien*, 6 juin 1992, p. 20.

LANCTÔT Jacques, « Jacques Lanctôt outragé », *Le Devoir*, 15 mars 1993, p. A7 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

LÉPINE Stéphanie, « *Alma-Rose* », *Nos Livres*, vol. 13, juin-juillet 1982, article n° 250.

MARTEL Réginald, « Une Maria Chapdelaine trafiquée », *La Presse*, 10 mai 1992, p. C5 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

—, « Avec *La Promise du Lac*, Porée-Kurrer donne un bon exemple de roman populaire », *La Presse*, 29 novembre 1992, p. B9-10.

PELLETIER Denise, « Un destin possible de *Maria Chapdelaine* », *Le Progrès du Saguenay*, 14 juin 1992.

POULIN Aline, « Compte rendu du livre *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé* », *Moebius*, n° 54-55, automne 1992, p. 198-200.

ROY Mario, « Une suite à *Maria Chapdelaine* », *La Presse*, 4 novembre 1992, p. A1-2 [sur *La Promise du Lac* de P. Porée-Kurrer].

ROY Monique, « Les fantômes de Maria Chapdelaine », *Châtelaine*, vol. 33, n° 11, novembre 1992, p. 42-44.

TREMBLAY Bernard, « Comme *Maria*, *La Promise* charme », *Le Quotidien*, 4 décembre 1992, p. 8.

TREMBLAY Jean-Marc, « Rentrée littéraire de l'an 2000 chez JCL », *Le Réveil au Saguenay*, 12 septembre 1999, [p. ?] [sur *Maria* de P. Porée-Kurrer].

TREMBLAY Odile, « Des lendemains pour le Robert-Cliche », *Le Devoir*, 2 mai 1992, p. D2 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

TURCOTTE Jeanne, « Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé », *Le Sccculotté*, été 1992, [p. ?].

VENNAT Pierre, « Après Scarlett O'Hara, on ressuscite Maria Chapdelaine », *La Presse*, 3 mai 1992, p. C2 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

—, « Sogides prend les grands moyens pour sauvegarder la réputation entachée du Prix Robert-Cliche », *La Presse*, 3 juin 1992, p. E1 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

VOISARD Anne-Marie, « "Les sœurs m'ont appris à écrire", confie la lauréate du prix Robert-Cliche » et « Louis Hémon va se retourner dans sa tombe », *Le Soleil*, 29 avril 1992, p. A19 [sur la *Maria Chapdelaine* de G. Gourdeau].

VI. Travaux de théorie et d'histoire littéraire

1. Études sur la réception et la critique

CEDERGREN Mickaëlle et LINDBERG Ylva, « L'importation de la littérature française : un triple détournement de capital. Réflexions à partir d'une étude de réception journalistique en Suède », *Modern sprak,* Stockholm*,* 2016, p. 108-131.

DUGAT-PORTES Francine, « Colette ou les variances du bon et du mauvais aloi », dans *Littérature et exemplarité*, dir. Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007. Consulté en ligne le 13/06/2022 : https://books.openedition.org/pur/39445?lang=fr.

FRANCO Bernard, *Littérature comparée : Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2016.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1972]*,* traduit de l'allemand par E. Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [quatre essais datant de 1972 à 1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

LEENHARDT Jacques et JÒZSA Pierre, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1999.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

MORTIER Daniel, « Mythe littéraire et esthétique de la réception », *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994, p. 143-151.

SAEMMER Alexandra, « Esthétique de la réception », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 07 novembre 2016. Accès : http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/esthetique-de-la-reception/ .

—, *Rhétorique du texte numérique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015.
*La Littérature française du XX*ème *siècle lue de l'étranger,* sous la direction de Dominique Viart, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970.

TADIÉ Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Pierre Belfond, coll. Agora, 1987.

2. Études générales sur la littérature

ALLARD Jacques, *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec Amérique, 2000.

BARRÈS Maurice, « Comment la critique catholique conçoit le rôle de l'artiste », *L'Écho de Paris*, 16 août 1922, p. 1.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

—, « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n°s 5 et 6, 1976 ; recueilli en volume sous le titre « La mort de l'auteur », dans *Bruissements de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BETHLÉEM Louis, *Romans à lire et romans à proscrire*, Paris, *Éditions de la Revue des lectures*, 1932.

—, *Mes réponses aux attaques de l'adversaire, aux reproches, aux inquiétudes, aux questions de mes amis,* Paris, *Éditions de la Revue des lectures*, 1935.

BIRON Michel, DUMONT François et NARDOUT-LAFARGE Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BOILLAT Gabriel, *La Librairie Bernard Grasset et les Lettres françaises*, t. III : *La Foire sur la place (1919-1926)*, Paris, Champion, 1988.

BOIVIN Aurélien, *Pour une lecture du roman québecois, de « Maria Chapdelaine » à « Volkswagen blues »*, Montréal, Nuit blanche, 1996.

—, « L'affranchissement du héros romanesque québécois des années 1960 », dans *Canada. Le Rotte della liberta. Actes de la convention internationale de Monopoli*, 5-9 octobre 2005, éd. Giovanni Dotoli, Fasano, Shena, 2006, p. 53-65.

BRISSETTE Pierre, *Nelligan dans tous ses états*, Montréal, Fides, 1998.

CANTIN Pierre, HARRINGTON Normand et HUDON Jean-Paul, *Bibliographie de la littérature québécoise dans les revues des XIXe et XXe siècles,* Ottawa, Centre de recherche en littérature canadienne-française, coll. Documents de travail du Centre de recherche en littérature canadienne-française, n° 15, 1979, p. 625-630.

CANTIN Pierre et DIONNE René, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise et canadienne-française dans les revues canadiennes (1974-1978)*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 279 ; édition 1979-1982, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 262-263.

CALVET Jean, *D'une critique catholique*, Paris, Spes, 1927.

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, 2018.

CHARTIER Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-1999*, Québec, Nota Bene, 2003.

COLLET Paulette, *L'Hiver dans le roman canadien-français*, Les Presses de l'Université Laval, Vie des lettres québécoises, 1965.

CONNOLLY Carole, *Manifestations du narrataire dans le roman québécois*, thèse d'université, Ottawa, 1999.

DAUNAIS Isabelle, *Le Roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.

DUCAS Sylvie, *La Littérature à quel prix ?*, Paris, La Découverte, 2013.

DUFIEF Pierre-Jean, *Héros et roman de 1870 à 1914*, thèse de doctorat de l'Université de Lille 3, ANRT, 1988.

FORGET Danielle, « L'Ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, n°33, 2001, p. 41-68.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GRASSET Bernard, *La Chose littéraire*, Paris, Gallimard, 1929.

—, *L'Évangile de l'édition selon Péguy*, Paris, Bonne, 1955.

HAYWARD Annette, *La Querelle du Régionalisme au Québec (1904-1931)*, Ottawa, Le Nordir, 2006.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n°41, février 1980, p. 108-127.

KRISTEVA Julia, *Sèmeiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Points, coll. Essais, 1969.

LAFLÈCHE Guy, *Livres et auteurs québécois*, Presses de l'Université Laval, Montréal, 1982.

MARCOTTE Gilles, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Les Éditions HMH, 1968.

—, « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" », *Voix et Images*, n° 42, printemps 1989, p. 413.

MAYNIAL Édouard, « Les tendances du roman contemporain », *Chroniques des lettres françaises*, Paris, Floury et Lyon, Lardanchet, n° 2, mars-avril 1923, p. 153-184.

MERCIER-LECA Florence, *L'Ironie*, Paris, Hachette, coll. Ancrages, 2003.

MONNEYRON Frédéric et THOMAS Joël, *Mythes et littérature*, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2002.

MORNET Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, Paris, Larousse, 1927.

QUINT Léon-Pierre, *Proust et la stratégie littéraire*, *correspondance de Marcel Proust avec René Blum*, Bernard Grasset et Louis Brun, Paris, Corréa, 1954.

RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne*, Paris, Albin Michel, 1974.

ROBERT Lucie, « Entre l'éthique et l'esthétique : le débat sur la critique », *Marathon*, n° 22-23, printemps 1984, p. 116.

—, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Vie des lettres québécoises, 1989.

RUBIN SULEIMAN Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112-126.

VINCENT José, « Les droits et les devoirs de l'écrivain et du critique », *Les Lettres*, Paris, 1922, p. 634-676.

VOX Maximilien, « Bernard Grasset, précurseur », *Communication et langages*, n° 12, 1971, p. 84.

WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ Joanna, « La traduction littéraire au Canada : domination, coexistence paisible ou source de ferment intellectuel ? », *TransCanadiana*, Katowice, Vol. 9, 2017, p. 444-456.
La Fiction, suites et variations, dir. René Audet et Richard Saint-Gelais, Montréal et Rennes, Nota Bene et Presses de l'Université de Montréal, 2007.

La Littérature comme objet social, mélanges offerts à Denis Saint-Jacques, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet, Micheline Cambron et Lucie Robert, Montréal, Nota Bene, coll. Études culturelles, 2019.

3. Anthologies et études sur la littérature sportive

Anthologie de la littérature sportive, présentée par l'Association des écrivains sportifs, Paris, Atlantica, 2006.

BAUDORRE Philippe, BOUCHARENC Myriam et BROUSSE Michel (dir.), *Écrire le sport*, actes du colloque tenu à Limoges, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005.

BAUER Thomas, *Le Sport et ses histoires*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Myriam Boucharenc, Nanterre, Université de Nanterre, 2017.

BERGER Marcel, *Les Plus Belles Histoires de sport*, Paris, Émile-Paul Frères, 1948.

BESSE Jean-Paul, *Les Boxeurs et les dieux : l'esprit du ring dans l'art et la littérature*, préface d'Alexis Philonenko, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998 ; réimpr. 2014.

CAMUS Albert, [article sans titre], *France-Football*, Paris, 17 décembre 1957, dernière page.

CHARRETON Pierre, *Le Thème du sport dans la littérature française contemporaine (1870-1970)*, thèse de doctorat, Université de Nice, 1970.

—, *Les Fêtes du corps : histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*, Saint-Étienne, CIEREC, 1985.

—, *Le Sport, l'ascèse, le plaisir : éthique et poétique du sport dans la littérature française moderne*, Saint-Étienne, CIEREC, 1990.

—, « L'idylle dans le roman populaire à thème sportif », dans *À la recherche du populaire*, sous la direction d'Antoine Court, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1992, p. 97-111.

—, « Le corps et ses représentations dans la littérature française à thème sportif : mutations idéologiques et esthétiques », dans *Écrire le sport*, actes du colloque tenu à Limoges, sous la direction de Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc, Michel Brousse, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 119-128.

DELBOURG Patrice et HEIMERMANN Benoît, *Plumes et crampons : football et littérature*, Paris, La Table Ronde, 2006.

DÜRR Élise (dir.), *Écrits dans les cordes*, Paris, L'Élocoquent, 2006.

DURRY Jean et DAUZIER Pierre, *Le Chant du sport*, Paris, La Table Ronde, 2006.

GAUCHER Julie, *Sport et genre : quand la littérature s'en mêle : féminités et masculinités dans l'écriture littéraire du sport (1920 – 1955)*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Thierry Terret et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2008.

GRENIER Nicolas, *Du sport à la plume*, Paris, Salto, 2016.

HILL Jeffrey, *Sport and the Literary Imagination : Essays in History, Literature and Sport*, Oxford et New York, Lang, 2006.

LAGET Serge, *Sport et littérature*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1998.

LARDELIER Pascal, « La boxe, entre passion et pathos. Approche stylistique de la figure du boxeur-héros dans la presse sportive. Une élaboration discursive du surhomme », *Recherches en communication*, n° 5 : *La médiation des passions sportives*, 1996, p. 99-114.

LYLEIRE Jean-Paul et LE TARGAT Henri, *Anthologie de la littérature du sport*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

MEUNIER Claude, *Ring noir. Quand Apollinaire, Cendrars et Picabia découvraient les boxeurs nègres*, Paris, Plon, 1992.

POUILLIART Raymond et WILLEMS Jean, *Le Sport et les lettres : le sport dans la littérature de 1919 à 1925*, Louvain, Nauwelaerts, 1953.

PROUTEAU Gilbert, *Anthologie des textes sportifs de la littérature*, Paris, La Défense de la France, 1948.

SÉVIN Lucile, *Le Sport, miroir de la société ?*, Paris, Gallimard, Folioplus classiques, 2011.

SOUCHON Paul, MAY Jacques et BERNARD Tristan, *La Littérature sportive*, numéro spécial du *Monde nouveau* [Paris], 1924.

VION Marc, « Sport et littérature », *Le Monde*, 25 mars 1977.

4. Études sur le cinéma

ARAGAY Mireia (dir.), *Books in Motion : Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2005.

CARRIER-LAFLEUR Thomas, *Voir disparaître. Une lecture du cinéma de Sébastien Pilote*, Longueil, L'Instant même, coll. L'Instant Ciné, 2021.

ELLIOTT Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, 2003.

MERCIER Andrée et PELLETIER Esther, *L'Adaptation dans tous ses états,* Paris, Nota Bene, 1999.

PELLETIER Esther, « Texte littéraire et adaptation cinématographique : la rencontre de deux systèmes », *Les Dossiers de la cinémathèque,* n° 12, 1984, p. 37-42.

RAVARY-PILON Julie, *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2019.

5. Histoire, sociologie, politique

CELLARD Karine, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2011.

DUTRIZAC Benoit, chronique radiophonique avec Geneviève Pettersen du 18 mars 2021 sur QUB Radio, transcription par le *Journal du Québec*, 18 mars 2021, https://www.journaldequebec.com/2021/03/18/aile-jeunesse-de-la-caq-des-listes-dauteurs-quebecois-dans-les-ecoles.

GJERDÅKER Brynjulv et MYHRE Bjørn*, Norwegian Agricultural History*, éd. Reidar Almås, Oslo, Tapir Academic Press, 2004.

GUILLAUMIN Émile, *Panorama de l'évolution paysanne*, Paris, L'Émancipation paysanne, 1936.

LALONDE Catherine et CAILLOU Annabelle, « Les Québécois devraient-ils tous avoir lu *Maria Chapdelaine* ? », *Le Devoir,* Montréal, 19 mars 2021, https://www.ledevoir.com/societe/education/597231/les-quebecois-devraient-ils-tous-avoir-lu-maria-chapdelaine.

LEBRUN Monique, « Un florilège moralisateur et nationaliste : le canon des études littéraires selon les manuels des communautés religieuses québécoises », *Études d'histoire religieuse*, vol. 71, 2005, p. 33-50.

LECLERC Richard, *Histoire de l'éducation au Québec*, Sillery (Québec), éd. Richard Leclerc, 1989.

MARACHE Corinne, « "Vendre" le Canada - la promotion du Canada en France dans les années 1870-1914 », *Études canadiennes,* Association française des études canadiennes, n° 86-2, 2019, consulté en Open edition : : http://journals.openedition.org/eccs/2256.

POTVIN Maryse, « Les dérapages racistes à l'égard du Québec au Canada anglais depuis 1995 », *Politique et Sociétés,* vol. 18, n° 2, 1999, p. 102-113.

PRINCE Vincent, « Le français ou le joual ? », *La Presse* [Montréal], 22 septembre 1973, p. A4.

ROBERT Ernest, *Canada français et Acadie. Au pays de Maria Chapdelaine*, Paris, Pierre Roger, 1924.

ROUVILLOIS Frédéric, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011.

SERRY Hervé, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, Éditions de La Découverte, coll. l'Espace de l'Histoire, 2004.

SIMARD Sylvain, *Mythe et reflet de la France*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1987.

THOMAS Wynn, *Eutopia : Studies in Cultural Euro-Welshness, 1850-1980 : Writing Wales in English*, Cardiff, University of Wales Press, 2021.

VACHON André, *Dictionnaire biographique du Canada*, Université de Toronto et Université Laval, en ligne : http://www.biographi.ca/fr/bio/talon_jean_1F.html.

6. Manuels scolaires

Note : Nous nous limitons ici aux manuels dans lesquels nous avons trouvé trace de Louis Hémon et de ses œuvres. Notre corpus total compte environ cent cinquante manuels.

BAILLARGEON Samuel, *La Littérature canadienne-française*, Montréal et Paris, Fides, 1957.

BALDENSPERGER Fernand, *La littérature française entre les deux guerres, 1919-1939*, Marseille, éditions Sagittaire, 1943.

BEDIER Joseph et HAZARD Paul, *Histoire de la littérature française illustrée*, t. 2, Paris, Larousse, 1935.

BERTON Jean-Claude, *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle. Angoisses, révoltes et vertiges,* Paris, Hatier, coll. Profil formation, 1983.

BESSETTE Gérard, GESLIN Lucien et PARENT Charles, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968.

BIRON Michel, DUMONT François et NARDOUT-LAFARGE Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BRAUNSCHVIG Marcel, La littérature française contemporaine étudiée dans les textes, de 1850 à nos jours, Paris, Librairie Armand Colin, 1950.

BRÉMOND Henri, *Manuel illustré de la littérature catholique de 1870 à nos jours*, Paris, Spes, 1925 ; rééd. avec suppléments 1939.

CALVET Jean, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, J. de Girgord, 1934.

CHAIGNE Louis, Notre *littérature vivante. VI. XXe siècle*, Paris, Ligel, 1959.

COGNET Blanche, JANET Marcelle et CLARAC Pierre, Textes de lecture, d'explication, de diction, classe de 4e, Paris, Librairie Eugène Belin, 1941.

DES GRANGES Charles-Marie, *Morceaux choisis des auteurs français*, Paris, Hatier, 1931 ; rééd. 1938.

—, *Histoire de la littérature française : des origines à 1930, classes de Lettres et examens divers*, Paris, Hatier, 1933.

—, *Histoire de la littérature française des origines à nos jours*, Paris, Hatier, 1962.

DOUMIC René, *Histoire de la littérature française,* Paris, éditions Mellottée, 1947.

DUHAMEL Roger, *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, éditions du Renouveau, 1967.

DUMONT Fernand et FALARDEAU Jean-Charles, *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964.

GAY Paul, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, HMH, 1969.

GRANDPRÉ Pierre (de), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969.

LAFFONT Robert et BOMPIANI Valentino, *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, v. II, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1952.

—, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, v. IV, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1954 [*Maria Chapdelaine* et *Monsieur Ripois et la Némésis*].

LAGARDE André et MICHARD Laurent, *Les Grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire, vol. XXe siècle,* Paris, Bordas, 1962 ; rééd. modifiée 1997.

LANSON Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, t. 2, Paris et Londres, Hachette, 1923.

LAURIN Michel, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1996.

LE MEUR Léon, *Panorama d'histoire de la littérature française*, Paris, L'École, 1964.

LOMBARDY Georges et JOLLY André-Dominique, *Pages d'action. Lectures pour la classe de C.E.P*, Paris, Nathan, 1959 [extrait de *Battling Malone*].

MOREL Maurice, *Abrégé de l'histoire de la littérature français à l'usage des classes de lettres*, Paris, Fernand Nathan, 1936 ; rééd. 1947.

RAT Maurice, *Auteurs français, classe de sixième*, Paris, Fernand Nathan, 1950.

SAGEHOMME Georges, *Répertoire alphabétique de 16700 auteurs,* 10e édition entièrement refondue par le chanoine A. Donot, [Bruxelles], Casterman, 1966.

Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame, *Cours de langue française,* Montréal, Beauchemin, 1913.

Sœurs de Sainte-Anne, *Précis d'histoire littéraire*, 1925.

—, *Histoire des littératures française et canadienne,* édition refondue et mise à jour, Lachine, Procure des Missions des Sœurs, 1944

7. Essais et biographies

BERNARD Michel, *Le Corps de la France*, Paris, La Table Ronde, 2010.

BONARDI Pierre, *Madame la Critique, essai impartial suivi de quelques citations savoureuses*, Paris, Goulet, 1924.

BOUHÉLIER, Stéphane-Georges L. de B., dit Saint-Georges de, *Le Printemps d'une génération*, Paris, Nagel, 1946.

CARPENTIER Georges, *Mon Match avec la vie*, Paris, Flammarion, 1954.

COMTE-SPONVILLE André, *L'Esprit de l'athéisme, introduction à une spiritualité sans Dieu*, Paris, Albin Michel, 2006.

CRÉMIEUX Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931.

DALBIS Louis-Janvier, *Le Bouclier canadien-français*, Montréal, Déom, 1925 ; rééd. avec *« Au Pays de Québec »*, Paris, Spes, 1928.

DECOIN Didier, *Henri ou Henry. Le Roman de mon père*, Paris, Stock, 2006.

DOMENGET Jean-François, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003.

MASSIS Henri et TARDE Alfred de, *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1913.

MONTHERLANT Henry de, *Les Olympiques*, Paris, Grasset, 1924 ; rééd. Gallimard, coll. Le Livre de Poche, 1954.

PRÉVOST Jean, *Plaisirs des sports. Essais sur le corps humain*, Paris, Gallimard, 1925 ; rééd. La Table Ronde, 2003.

VALLÈS Jules, *La Rue à Londres* [textes de 1876 et 1877], préface et notes de Lucien Scheler, Paris, les Éditeurs français réunis, 1951.

8. Correspondances et journaux

HÉMON Félix (fils), *Sur le Yang-Tsé*, préface du Capitaine Jean Baëhme, Paris, Delagrave, 1904.

LÉAUTAUD Paul, *Journal littéraire,* t. III, *1910-1921*, Paris, Mercure de France, 1956.

—, *Journal littéraire*, *IV, 1922-1924*, Paris, Mercure de France, 1957.

POULAILLE Henry et GUILLAUMIN Émile, *Correspondance 1925-1947*, dossier établi par Jean-Paul Morel et Patrick Ramseyer, préface de Guy Bordes, n° 10 des *Cahiers Henry Poulaille*, Bassac, éditions Plein chant, 2007.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 9

Liste des abréviations 13

INTRODUCTION : Louis Hémon, cet illustre inconnu 15

PREMIÈRE PARTIE : Le destin de *Maria Chapdelaine* 31

Chapitre I : Du texte original à l'édition Grasset 35

Préoriginale et édition princeps 36

L'édition française de 1921 : le premier des « Cahiers verts » 43

« Un chef-d'œuvre catholique » 57

Chapitre II : La naissance du mythe 75

Un roman populaire aux mains du pouvoir 76

Maria Chapdelaine *vue par les artistes de l'Entre-deux-guerres* 100

Un modèle scolaire de littérature romanesque 137

Chapitre III : Le rayonnement international de *Maria Chapdelaine* 165

Réactions du monde anglophone 167

Du Québec à la Scandinavie 179

Un renouveau idéologique grâce aux langues minoritaires 190

DEUXIÈME PARTIE : L'Œuvre éclipsée 203

Chapitre I : « Un inédit de l'auteur de *Maria Chapdelaine* » 209

Nouvelles et romans londoniens 210

Le cas de Monsieur Ripois et la Némésis 227

Échos internationaux et traductions 244

Chapitre II : L'autre Louis Hémon 263

Socialiste, anarchiste, anticolonialiste ? 267

Lectures modernistes d'Hémon 279

De l'humour à l'ironie 296

Chapitre III : Le destin de l'œuvre posthume 315

Un pionnier de la littérature sportive 316

L'œuvre d'Hémon dans le cinéma des années 1950 353

Une nouvelle fortune littéraire 375

TROISIÈME PARTIE : *Maria Chapdelaine* au tournant du millénaire 407

Chapitre I : Relectures et réécritures 411

Marie et Maria dans les films de Gilles Carles (1973 et 1983) 412

Survivance du roman, résistance des mythes 427

Des suites romanesques controversées 457

Chapitre II : Rester ou partir ? La *Maria Chapdelaine* de Sébastien Pilote 487

« Une véritable invitation à faire du cinéma » 488

Le film, ses prédécesseurs et le roman 497

Réception populaire et critique : vers une réappropriation du mythe 514

Chapitre III : Un roman caméléon 533

Une profusion de symboles 535

Un récit pluriel et ironique 548

Maria Chapdelaine *dans l'œuvre d'Hémon* 571

CONCLUSION : De la bonne distance 591

ANNEXE : Lettres inédites de Louis Hémon à Jacques de Marsillac 601

INDEX NOMINUM 613

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE 619

I. Préoriginales 619

1. Nouvelles et chroniques sportives 619
2. Romans 622

II. Œuvres publiées 623

1. *Maria Chapdelaine : récit du Canada français* 623
2. *Maria Chapdelaine* : éditions abrégées, scolaires et jeunesse 627
3. *La Belle que voilà* 628
4. *Colin-Maillard* 628
5. *Battling Malone, pugiliste* 628
6. *L'Itinéraire* 629
7. *Monsieur Ripois et la Némésis* 629
8. Correspondance 629
9. Nouvelles et chroniques 630
10. Œuvres complètes 630

III. Traductions 631

1. *Maria Chapdelaine : récit du Canada français* 631
2. *La Belle que voilà* 636
3. *Colin-Maillard* 637
4. *Battling Malone, pugiliste* 637
5. *L'Itinéraire* 637
6. *Monsieur Ripois et la Némésis* 638

IV. Adaptations 638

1. Théâtre 638
2. Cinéma et télévision 639

3. Radio 639
4. Suites romanesques 640
5. Bande-dessinée 641
6. Arts plastiques 641
7. Poésie 641
8. Musique 642

V. Sources manuscrites 642

1. Archives françaises 642
2. Archives québécoises 643

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE 647

I. Ouvrages sur Louis Hémon et son œuvre 647

1. Monographies 647
2. Ouvrages collectifs 648
3. Thèses et mémoires non publiés 648

II. Articles et chapitres d'ouvrages 650

1. Sur Louis Hémon 650
2. *Maria Chapdelaine : récit du Canada français* 658
3. *La Belle que voilà* 674
4. *Colin-Maillard* 675
5. *Battling Malone, pugiliste* et les récits sportifs 677
6. *Monsieur Ripois et la Némésis* 680
7. *L'Itinéraire* 681

III. Articles et chapitres d'ouvrages en langues étrangères 682

IV. Émissions télévisées, radiophoniques ou web 687

V. Comptes rendus des adaptations et des suites 687

1. Théâtre 687
2. Cinéma 689
3. Suites romanesques 701

VI. Travaux de théorie et d'histoire littéraire 703

1. Études sur la réception et la critique 703
2. Études générales sur la littérature 703
3. Anthologies et études sur la littérature sportive 706
4. Études sur le cinéma 708
5. Histoire, sociologie, politique 708
6. Manuels scolaires 709
7. Essais et biographies 711
8. Correspondances et journaux 712

TABLE DES MATIÈRES 715

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UBO Université de Bretagne Occidentale

Titre : La fortune littéraire de Louis Hémon

Mots clés : Littérature française du XXe siècle, Francophonie, Histoire littéraire, Sociologie de la littérature, Histoire de l'édition, Esthétique de la réception

Résumé : L'œuvre romanesque de Louis Hémon (1880-1913), publiée presque entièrement à titre posthume et interprétée idéologiquement de la façon la plus contradictoire par la critique littéraire, pose un cas exemplaire d'esthétique de la réception. N'accédant à la célébrité internationale qu'en 1921, lors de la publication de Maria Chapdelaine par les éditions Grasset, l'écrivain est d'abord perçu comme le parangon de la littérature nationaliste, catholique et régionaliste. Aux lecteurs français de l'Entre-deux-guerres, Grasset vend un roman traditionaliste et rassurant. Il en fait l'un des premiers best-sellers français. Au Québec, les élites souhaitent utiliser le roman d'Hémon pour promouvoir le retour à la terre et la revanche des berceaux. C'est la naissance du mythe de Maria Chapdelaine, selon l'expression de Nicole Deschamps. Pourtant, à la publication des nouvelles et des romans écrits à Londres, c'est un écrivain plus moderne et anticonformiste qui se révèle à la critique. Dans le contexte troublé des années 1960, Hémon est désormais vu par certains comme un anarchiste et un anticolonialiste. Maria Chapdelaine devient alors un modèle scolaire au Québec, tandis que l'oeuvre tombe dans l'oubli en France. Ce revirement complet de la critique invite à se demander comment l'oeuvre d'Hémon permet cette polysémie et pourquoi elle provoque encore de nouvelles lectures. L'ironie et la polyénonciation sont des traits caractéristiques de l'écriture d'Hémon et font de lui, loin du mythe, un auteur éminemment moderne

Title : The literary fate of Louis Hémon

Keywords : French literature of the XXth century, Francophonie, Literature history, Literature sociology, Publishing history, Reception aesthetics

Abstract : The fiction writings of Louis Hémon (1880-1913), for the most part posthumely published and interpreted according to various and contradictory ideologies by the literary critic, are an exemplar study case for reception aesthetics. Becoming worldy famous in 1921, when Maria Chapdelaine was published by Grasset editions, the writer is firstly perceived as the paragon of nationalist, catholic and regionalist literature. To the inbetween- wars readers, Grasset sells a traditionalist and reassuring novel. He turns it into one of the first french best-selling books. In Quebec, the elites wish to use Hémon's novel to promote agricultural work and to strengthen natality. It is the birth of what Nicole Deschamps will name the myth of Maria Chapdelaine. However, when the short stories and novels that Hémon wrote in London are published, the critic starts to see him as a modern and nonconformist writer. In the troubled times of the sixties, part of the critic advertises Hémon as an anarchist and an anticolonialist. Then, Maria Chapdelaine becomes an academic book in Quebec and is gradually forgotten in France. How did Hémon's polysemic work allow the critic's complete change of mind ? Why is it still so rich today ? Irony and polyenionciation are caracteristic features of Hémon's writing that make him, far from the myth, an eminently modern author.