

Bertrand Gervais

LA TENTATION DE LA FIN ESTHÉTIQUE DE L'INTER- RUPTION DANS 1999 DE PIERRE YERGEAU

Pour une pensée religieuse, la fin des temps est un épisode, un rite de passage qui conduit à la Cité radieuse, à la Jérusalem céleste. Pour une pensée laïque, c'est la fin de tout, et c'est pourquoi elle tend souvent à la refouler.

Umberto Eco, *Entretiens sur la fin des temps*

Qui croit encore à la fin? À une fin littérale du monde? Qui a vraiment cru que l'an deux mille provoquerait, selon des scénarios faussement millénaristes, une Apocalypse?

Plus personne n'ose dire qu'il y a cru. Plus personne n'ose avouer qu'il a pu considérer ne serait-ce qu'un instant, lors d'une rêverie particulièrement corrosive, un cataclysme apte à annihiler un monde déjà dévasté de toute façon. Pourtant, le fantasme d'une fin de siècle catastrophique est séduisant, ne serait-ce qu'en raison de sa dimension dramatique. Rien n'attire autant que la fin, Edgar Allan Poe l'avait bien compris, lui qui avait fondé sa philosophie de la composition sur ses possibilités narratives et symboliques. Rien ne bouleverse autant que les catastrophes car, nous dit Annie Le Brun, par elles «l'excès devient réalité, entraînant un changement d'échelle, qui peut même parfois suggérer l'impossible d'une perception physique de l'infini.»¹

Les écrivains ne s'y sont pas trompés, d'ailleurs, qui ont exploité à l'envi cette imagination apocalyptique. Le Québec n'a pas été en reste et un roman tel que *1999* de Pierre Yergeau,² en a offert un exemple particulièrement moderne, pour ne pas dire postmoderne. C'est que la fin du monde mise en scène par Yergeau procède d'une déconstruction savante de ses scénarios habituels. Pas de cataclysmes dans *1999*, pas de bataille d'Armageddon ou de bête à sept têtes, de collision avec un astéroïde ou de démon aux pouvoirs maléfiques. Mais un ange déchu, réduit à faire de la réclame pour un bar de rencontres, le Saint-Michel, un bateau pris dans les glaces du Saint-Laurent et un hôtel souterrain, le Palazzio, où les clients s'isolent en attendant leur propre fin.

¹ LE BRUN, Annie, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Bruxelles, La lettre volée 1991, p. 20.

² YERGEAU, Pierre, *1999*, Québec, L'instant même, 1995. Les références à cette édition seront faites dorénavant dans le corps du texte entre parenthèses.

On n'enjambe jamais le millénaire dans *1999*, le roman s'interrompt avant le passage au Nouvel An. Le désordre social y est mineur, la crise y est larvée, même si on en perçoit le grondement, comme de l'eau sous la glace. Si l'Apocalypse n'est pas au rendez-vous, dans ses versions spectaculaires et violentes, un imaginaire de la fin y est tout de même présent. Et il y apparaît par un ensemble de figures et de signes, par des relations systématiquement détruites, tant au niveau formel que thématique. C'est un monde dévasté qui est mis en scène, un monde sans lendemains, où les héros sont rabattus au rang de réclames ambulantes et les destinées réduites à des combats entre clochards.

Nous sommes avec *1999* aux limites de la post-histoire. La fin y est une illusion, un horizon sans réelle présence, mais c'est un simulacre qui impose tout de même sa loi. Je m'emploierai, dans les pages qui suivent, à décrire l'imaginaire de la fin présent dans le texte de Yergeau. Je tenterai de montrer en fait qu'au delà de ses aspects parodiques et carnavalesques, le roman affiche néanmoins certains des traits les plus fins des crises au cœur des apocalypses intimes et des imaginaires de la fin contemporains.

Au jeu de la fin

La fin du monde mise en scène dans *1999* est digne de la littérature de l'épuisement. C'est par ce terme qu'on a caractérisé aux États-Unis les premières manifestations de ce qui est devenu le postmodernisme littéraire, forme marquée par une réflexivité généralisée, des jeux intertextuels multiples et une carnavalesation importante.³ Si la fin du monde est un spectacle, une série de visions transmises par un ange, celui offert par le roman de Yergeau est digne d'une émission des *Monty Pythons*, où le carton-pâte rivalise avec le stuc et où les figures sont ramenées au rang de simples marionnettes. Le carnavalesque y règne, renversant, selon les mécanismes décrits par Michaël Bakhtine, les perspectives et les relations.

Le spectacle commence dès le titre. *1999*, ce n'est pas une date, mais une annonce. C'est la dernière année avant le passage à l'an deux mille. Cet ultime moment du vingtième siècle, voire du deuxième millénaire, n'est désigné qu'en tant qu'il en dit la fin et qu'il signale son dépassement. *1999*, ce n'est déjà plus le vingtième siècle, même si ce n'est pas encore l'an deux mille. Dès la lecture du titre, par conséquent, nous n'attendons plus qu'une chose : ce moment où *1999* ne sera plus qu'un souvenir. Or, à quoi ressemblera le passage? À quelle catastrophe serons-nous conviés?

L'illustration de la couverture nous incite d'ailleurs à appréhender le pire et à anticiper un roman où l'imagination apocalyptique battra la mesure. Il s'agit

³ BARTH, John, « The Literature of Exhaustion », *The Atlantic*, 1967, n° 220, pp. 29-34 ; repris dans *The Friday Book, Essays and Other Nonfiction*. New York, G.P. Putnam's Sons 1984.

d'une gravure sur bois d'Ernst Barlach, datée de 1922 et intitulée «Les métamorphoses de Dieu». Devant une ville à l'allure médiévale, un patriarche à la barbe et à la chevelure solaires, drapé d'une ample et sombre mante s'élève dans le ciel. S'apprête-t-il, en dieu courroucé, à frapper cette ville impie qui s'étend à ses pieds? À quitter cette terre définitivement? À disparaître avec un butin qu'il est seul à connaître? L'image est vieillotte – c'est une gravure sur bois de facture classique –, et elle signale un imaginaire traditionnel qui accrédite une interprétation millénariste du titre.

Mais ce n'est qu'un écran de fumée. Le seul dieu présent dans ce roman est cantonné à l'illustration de la page couverture du livre. Nos attentes ne sont jamais, et heureusement d'ailleurs, comblées. Au contraire, elles sont systématiquement minées, neutralisées. Le roman de Yergeau s'interrompt avant que le passage à l'an deux mille ait lieu. La dernière section du roman, ironiquement intitulée «Le dernier jour», porte sur le réveillon du jour de l'an. Des caméras filment, pour rediffusion instantanée, les convives réunis sur un bateau afin de célébrer l'événement. La menace est palpable, alimentée par un système complexe d'allusions, mais elle ne fait pas long feu.⁴

Qu'une transition se prépare, le texte le suggère à répétition. Nous entrons dans un Temps de la fin, un temps où tout devient possible, car le merveilleux est garant du sacré et de la singularité des événements qu'il suscite. «Tout allait s'engloutir, enfin.» peut-on y lire. «Les statues seraient démolies et le spectacle promettait d'être grandiose.» (195) Des danseurs offrent «une vision apocalyptique» (205). «C'est le dernier jour, il faut en profiter», finit par dire une femme (209). Des convives, lit-on ailleurs, «se promenaient avec une tache de naissance sur le front, avec un signe qui les marquait pour de bon» (204). Ils sont nombreux, en fait, «éveillés ou à demi endormis, prêts à glisser de l'autre bord du gouffre» (204). Les vivants et les morts (210) sont réunis, comprend-on, pour célébrer une messe au siècle nouveau et pour assister aux derniers instants d'un monde sur le point d'être englouti. Les références millénaristes sont mises à profit pour accentuer la dimension eschatologique de la situation. Des «bourdonnements de trompette» (194) se font entendre. Le quotidien a perdu ses droits, remplacé par la crise et sa logique catastrophique :

Il valait mieux danser et ne pas trop s'en faire. Ce n'était pas le temps de consolider un monde qui allait disparaître. Pas le temps même d'imaginer des corps trop beaux pour être immolés. [...] Comme si mille ans étaient une richesse qui se gaspillerait d'un coup. (210-211)

⁴ Yergeau multiplie les titres décevants, puisque les attentes qu'ils suscitent ne sont pas comblées par les romans qu'ils chapeautent. *L'écrivain public*, roman de 1999, ne met ainsi en scène aucun écrivain public. À peine apprend-on, lors des dernières pages du roman, que le personnage principal finira par le devenir, de nombreuses années plus tard. Dans *La complainte d'Alexis-le-trotteur*, de 1993, pas de complainte non plus. Et *Du virtuel à la romance* se présente sans mention de genre, ce qui en a induit plusieurs à penser qu'il s'agissait d'un essai.

D'une telle mise en scène, on s'attend à quelque périple qui viendra actualiser la catastrophe et rendre vrai le désastre annoncé. Si le monde doit finir, l'onde de choc se fera ressentir jusqu'aux replis de la diégèse. Or, il n'en est rien.

La fin appréhendée ne survient jamais. Elle est renvoyée aux calendes grecques. Le roman s'interrompt avant que minuit sonne. Les convives, filmés pour la télé, participent à une fête où les vérités se perdent, saturées par la lumière des projecteurs. Les caméras se braquent sur les invités, multiplient les gros plans, captent des postures, isolent des instants qui perdent tout ancrage temporel. La transition n'a jamais lieu, car elle s'est muée en transmission télévisuelle. L'image a vaincu le temps. Le spectacle impose sa propre temporalité qui n'a plus rien à voir avec la vie ou l'histoire. Le temps n'y est plus segmenté selon une logique événementielle ou existentielle, mais en fonction des qualités plastiques et télégeniques des moments filmés. Un temps délinéarisé et devenu, de ce fait, indifférencié.

La fin du monde est carnavalesquée dans *1999*. Le texte le dit même explicitement, dans sa dernière partie : « c'était la fête », lit-on à plus de huit reprises (194, 197, 198, 199, 210, 207, 219) ; « c'était soir de carnaval » (201, 219), un « carnaval amoureux » (218), où les danseurs s'agitent le visage recouvert d'un masque dont les caméras captent les reflets avant de les reproduire sur des écrans géants. C'est un monde à l'envers, « où se joue (sic) sur un même plan le sacré et le profane, le pur et l'impur, le sérieux et le comique, la mort et la vie. »⁵ Ainsi, la fin y figure moins comme une menace réelle qu'une perspective, une stratégie énonciative, voire une esthétique. De fait, tout au long du roman, la fin du monde n'est jamais représentée explicitement, mais signifiée par un lexique et un champ sémantique. Le vocabulaire de l'Apocalypse y est sans cesse convoqué, afin d'en exacerber l'imminence, même si aucun fait ne vient en authentifier la réalité. C'est un simulacre élaboré à partir d'un ensemble de signes, savamment distribués pour en maintenir la menace intacte.

Ainsi, pour en donner quelques exemples, dès l'ouverture du roman, un groupe d'adolescents s'exclame, au passage d'un homme déguisé en ange : « Eh ! Tu me conduis au paradis ? » (11) Le parc où tous se trouvent est dit sentir « l'urine et l'abandon spectral » (12). L'ange, dont la figure ébranle la foi (11), souffre de brûlements d'estomac et ressent « comme une grâce le moindre soulagement » (13). Le texte parle d'agent céleste (13), de larmes des bienheureux (16), d'éternité (17) et d'élu (18), de questions qui tombent du ciel (19), et ainsi de suite. Le sacré est rabattu au rang de répertoire. C'est avant tout un lexique, utilisé à des fins isotopiques, alimentant métaphores et hypallages. Un procédé stylistique qui n'a justement rien de sacré et qui tiendrait même du sacrilège. Il ne s'agit là pourtant que d'un contrepoint à une stratégie qui dénature l'une des figures centrales de l'imaginaire apocalyptique, celle de l'ange.

⁵ CUSSON, Marie, « Espace moral de la ville carnavalesque. La place publique dans *1999* de Pierre Yergeau », in *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Pierre Ouellet, éd., Québec, Les Presses de l'université Laval 2003, p. 80.

Le roman s'ouvre sur la figure d'un ange harcelé par des voyous aux crânes rasés, des punks ou des skinheads. Mais cet ange ne doit rien à Dieu, il n'a rien de surnaturel ou de transcendant, ses ailes lui sont attachées au dos. Il mange des hot-dogs et souffre de brûlements d'estomac, boit de la bière et fait ses rondes la nuit dans les parcs, tout aussi connu, dans son quartier, qu'une « vedette de Hollywood » (11).

Du messager de Dieu, au cœur de l'Apocalypse de Jean, venu transmettre visions et paroles, il ne reste plus, dans 1999, qu'un ange-sandwich annonçant le Saint-Michel. Un homme pris en sandwich entre son passé et son destin. Quand il rejoint enfin son banc dans le parc, il peut ainsi enlever « le panneau publicitaire qui [pend] à son cou, [rétracter] du mieux qu'il [peut] ses ailes et [s'asseoir] en frottant sa poitrine humide, la tête renversée. » (12) La carnalisation de la figure est complète. Plus rien de noble ne surnage, le sacré a été réduit à une stratégie publicitaire.

L'ironie d'un tel rabaissement ne doit pas surprendre. Yergeau ne fait qu'exacerber une tendance, chère à la fin du vingtième siècle, à tout commercialiser et banaliser. Une tendance à laquelle l'ange n'a pas su résister. Mais il faut dire que sa figure se prête aisément à de tels détournements. Comme l'affirme Anguéliki Garidis,

[a]ucun mystère, aucune folie ne se cache derrière sa silhouette, sur laquelle viennent se projeter les désirs fabriqués des consommateurs. La blancheur et la pureté légendaires des anges sont de nos jours banalisées par la publicité qui utilise l'image de l'ange dans son acception la plus répandue, véritable cliché dans le monde contemporain. L'ange de l'annonciation est devenu l'ange de la « consommation », incitant les « fidèles » à acquiescer des produits « sanctifiés ». ⁶

Sa figure est idéale pour le marketing, de quelque nature qu'il soit. Yergeau pousse la logique de la commercialisation un cran de plus, transformant littéralement l'ange en homme-sandwich. Il n'est plus un intermédiaire, médiateur de contenu, il est devenu le porteur même du message, le support d'un signe d'une grande banalité. Ce ne sont plus des révélations qu'il offre aux badauds, mais du rêve et des rencontres à caractère sexuel.

L'interruption comme esthétique

Malgré sa banalisation, la figure dégénérée de l'ange n'en demeure pas moins le symptôme d'un sombre pressentiment. Comme le déclare Harold Bloom, dans son essai sur les signes et présages millénaristes :

⁶ GARIDIS, Anguéliki, *Les Anges du désir : figure de l'ange au XX^e siècle*, Paris, Albin Michel 1996, p. 258.

Nos obsessions populaires avec les anges, les rêves télépathiques et prophétiques, les enlèvements par des extraterrestres et les expériences de vie après la mort ont toutes leurs versions appauvries commerciales et délirantes, mais elles témoignent plus que jamais de l'attente d'une libération du fardeau d'une société usée par un sentiment, une impression de retard et d'après-coup, un malaise qui pointe vers le fait que nous savons être arrivés, sans trop savoir pourquoi, trop tard.⁷

Ce fardeau, c'est bien ce que porte Charles Hoffen, l'ange déchu de 1999. Il a incorporé un siècle qui ne sait plus à quel saint se vouer et qui se donne en spectacle, espérant ainsi tromper les attentes. Marginal parmi les paumés, son costume et sa réclame l'isolent, personnage tout aussi ridicule que superflu.

En ouvrant le roman, on sait d'emblée qu'il est déjà trop tard, même si rien ne s'est encore produit, même si rien de catastrophique ne surviendra jamais. La ville y est dévastée, soumise à une logique de la fin qui, à défaut d'être imminente, se révèle immanente, présente à tous les niveaux.⁸ Si les versions spectaculaires de l'Apocalypse sont carnavalisées dans le roman, parodiées et niées dans leur efficacité même, un imaginaire de la fin y est à l'œuvre tout de même, réglant ses principaux dispositifs. Tout concourt dans 1999 à entériner une crise que rien ne peut arrêter et qui, de fait, sera maintenue jusqu'à la fin dans ses formes larvées et implicites.

Les relations y sont ainsi perturbées et déconstruites, que ce soit entre les événements, les temps, les mots ou les sujets et leurs limites. Le désordre touche, comme dans bien des romans contemporains, la chronologie des événements, soumises à un important va-et-vient;⁹ mais, ce qui est plus rare et relève d'une esthétique singulière, ce désordre s'étend aussi aux phrases et aux mots, dont l'opacité est garante de la crise qui secoue ce monde.

Telle phrase n'a ni verbe, ni proposition principale. Telle autre apparaît comme la relative d'un substantif irrécupérable. Des références anaphoriques n'ont aucune cible; des propositions subordonnées ne sont liées à aucune principale. Elle apparaissent étrangement orphelines, amputées de ce qui normalement leur donne sens et fonction, comme un ange ayant perdu ses ailes. Ce sont des phra-

⁷ BLOOM, Harold, *Omens of Millenium : the Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*, New York, Riverhead Books 1996, p. 226 (traduction personnelle).

⁸ Frank KERMODE a expliqué que : « Tout homme imagine sa propre apocalypse; notre anticipation de la fin a son origine dans cette anxiété existentielle. De ce point de vue, la fin est immanente plutôt que imminente » (« Waiting for the End », in *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Malcolm BULL, éd., Oxford et Cambridge, Blackwell Publishers Inc. 1995, p. 254; traduction personnelle).

⁹ La chronologie du roman s'impose ainsi par son désordre. Le texte est segmenté en huit sections, dont les titres évoquent des catastrophes aux échos mortifères, avec ses « fosses communes », ses « dormeurs millénaires », ses « statues décapitées » et son ultime « dernier jour ». Ces sections retracent quelques moments des vies de Charles Hoffen, de Anna, sa femme, et de Laure, leur fille. Elles constituent en elles-mêmes des ensembles cohérents même si sujets à des sauts de toutes sortes; ce sont par contre les relations entre elles qui sont précarisées. Le temps s'y défait, devenu une matière pâteuse et sans grande consistance. Comme le dit Yergeau, dans *La recherche de l'histoire*, « Le temps romanesque n'est pas formé de petites parties qui se suivent, pas davantage que du trajet hasardeux d'un personnage de chapitre en chapitre. Il ressemble à l'éparpillement des objets sur la scène d'un crime. » (YERGEAU, Pierre, *La recherche de l'histoire*, Québec, L'instant même 1998, p. 71)

ses sans fin, des phrases qui suscitent une attente jamais comblée, puisqu'elles ne finissent pas, mais sont simplement interrompues avant leur conclusion logique. Elles sont à l'image évidemment du roman lui-même qui s'interrompt au seuil du millénaire.¹⁰

Ces phrases sont placées en début de paragraphe, voire même en début de chapitre. Et la rupture qu'elles introduisent n'apparaît en toutes lettres qu'au moment où elles-mêmes se brisent abruptement. Quelques exemples permettent de comprendre les procédés :

Ce n'était pas que Charles, son double, celui qui avait vécu sa vie jusqu'à ce qu'il devienne un ange miteux, fût incapable de donner des réponses justes à des questions qui se réduisaient, habituellement, à de simples formalités. (38)

Ce que l'ange dispersait à tous vents lors de ses promenades nocturnes, qu'il laissait échapper dans les rues, peupler la ville. (47)

La nuit, où Laure retrouvait avec difficulté cette image de soi égarée dans le monde, participant à des élans communautaires, à des débats de groupe autour de tables rondes. Où les êtres se disposaient comme des pions, dans l'attente secrète d'une révélation amoureuse. (53)

Ces phrases sont essentiellement décevantes. Leur structure nous incite à rechercher une contrepartie qui ne vient jamais. Les déictiques ne renvoient à rien, ils se vident graduellement de leur contenu pour n'être plus, une fois le point final rejoint, qu'une coquille vide. Et les phrases avoisinantes sont peu utiles; elles confirment l'agrammaticalité en ne résolvant pas l'énigme. Ces phrases ne participent pas d'une stratégie minimaliste, qui permet toujours au lecteur de retrouver ce à quoi fait allusion l'auteur; elles répondent plutôt d'une esthétique du *dysfonctionnement*.¹¹ L'interruption y est érigée en principe formel, qui s'étend à toutes les facettes du texte. La fin s'y décline sur le mode de la rupture plutôt que de la conclusion, ce qui échappe par conséquent à toute cohérence. Le récit achoppe ainsi avant son dénouement, ses limites en sont brouillées et c'est le texte lui-même qui est menacé d'illisibilité, menacé d'une apocalypse intime.

Les ruptures répétées provoquent un effacement graduel de tout l'édifice. Le sens coule de partout et il n'y a que les glaces du fleuve pour empêcher les fuites de tout saccager. Si le récit est un art de la mémoire, une façon de rendre présent l'absent, de remettre le passé au présent; tous ces souvenirs qui assurent au sujet son identité, le dysfonctionnement ouvre une brèche par où l'oubli se répand. Le personnage principal en subit le premier les conséquences. Les signes qui l'entou-

¹⁰ On avait déjà noté ailleurs que l'opacification grandissante du langage est un symptôme récurrent des imaginaires de la fin (cf. GERVAIS, Bertrand, « Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, hiv. 2000, vol. 27, n°3, pp. 7-17; et « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, Klincksieck, n° 3, janvier 1999, pp. 205-228).

¹¹ Michel CHARLES, dans son *Introduction à l'analyse des textes* (Paris, Seuil 1995), développe une théorie complète du dysfonctionnement et de ses rapports à la lecture.

rent deviennent vite illisibles, des hiéroglyphes difficiles à décrypter. Il porte ainsi sur son dos « des souvenirs en deuil, traduits dans une langue étrangère. » (102) Son monologue intérieur lui apparaît fait d'inscriptions anciennes, un palimpseste dont il ne reste plus qu'une trace diffuse : « Pourquoi chercherait-il à comprendre ces signes [venus] tout droit d'une mythologie déglinguée, d'une statuaire fétichiste, où de l'encens brûlait sur l'autel, devant les animaux sacrifiés? » (91)

La crise, on le comprend, ramène Charles à des mythes et rituels antiques qui attestent de son importance. C'est un monde entier qui se défait, un monde où la violence règne sans partage. Ses formes sont peut-être larvées, mais elle mine tout, imposant sa logique assassine. La crise se nourrit de ruptures, elle s'alimente des dysfonctionnements résultant des interruptions systématiques de la matière romanesque; et elle se gorge de l'indifférenciation que l'embrouillement des limites provoque. Et nul mieux que Charles Hoffen, cet ange déchu, n'en illustre l'ampleur.

C'est que Charles ne joue pas à l'ange, il est ange. Ou plutôt, il est devenu son double, son sosie, cet ange qui est apparu un jour dans son bureau, pour s'y installer quelque temps, avant de disparaître, laissant derrière un vide que Charles s'est empressé de combler. Lui qui l'avait ignoré le plus ouvertement possible, il part à sa recherche, mais surtout il se condamne « à vivre la vie de son double » (56), à devenir étranger à lui-même. Charles devient ange et tout s'embrouille. Car entre l'un et l'autre, entre le sujet et son double, les frontières se défont. Les souvenirs rejoignent les perceptions et s'y substituent, comme si le présent était lourd de tous ces temps qui l'entourent et le bordent, du passé à l'avenir. Charles devient le double de son ange. Le double de son double :

Il n'y avait plus qu'une confusion de corps qu'il ne pouvait même pas envier ou désirer, alors que sa propre image, par un effet de décollement, s'éloignait de lui. Cette perte d'une intégrité immédiate, d'un corps à corps avec soi ou les autres, faisait place à un grouillement inquiétant et somatique. (101)

Cette confusion prend la forme d'une oscillation constante entre le sujet et son double (46-49). Ce ne sont plus deux êtres séparés, mais une seule entité duelle, sans identité stable. Une figure sans contours précis, sans cesse ballottée d'une rive à l'autre, égarée entre des souvenirs inauthentiques et un destin sans assise. Charles-l'ange est une entité paradoxale, une impossible, voire insupportable identité-transit. Or, cette indifférenciation fondamentale signale que nous sommes au plus fort d'une crise.

Pour René Girard, la présence de doubles, l'effacement des différences, les inversions et les jeux d'oscillation identitaire sont les indices d'un profond état de crise. Quand le chaos règne, comme il le fait dans *1999*, quand la fin devient non plus une limite, mais une frontière, un espace fait d'êtres et de catastrophes, la réalité entière « est prise dans le jeu, produisant une entité hallucinatoire qui n'est pas synthèse mais mélange informe, difforme, monstrueux, d'être normalement

séparés.»¹² Cette entité hallucinatoire, c'est Charles Hoffen, à la fois ange et homme réunis en une seule entité. « Le principe fondamental, toujours méconnu, » dit Girard, « c'est que le double et le monstre ne font qu'un. [...] Il n'y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n'y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète. »¹³ Et l'un et l'autre indiquent en toutes lettres que nous sommes en plein imaginaire de la crise et de la fin appréhendée. Que nous sommes là où seuls les sacrifices peuvent encore sauver le monde, par la violence qu'ils viennent canaliser.¹⁴

Mais le sacrifice n'a jamais lieu, le roman s'interrompt avant le moment crucial. Charles rejoint l'hôtel Palazzo, purgatoire souterrain, ce « monde des ombres qui [attendent] leur jugement » (219), mais il n'en ressort jamais. Non pas qu'il y meure ! Au contraire, la section du roman qui relate sa descente au Palazzo se termine au moment où Charles regagne tout bonnement sa chambre. Le récit se clôt et son destin reste suspendu.¹⁵ Le sacrifice n'est jamais consommé. Et la crise n'est jamais résolue.

S'interrompre avant la fin

Pierre Yergeau est fasciné par les mythes d'origine et de fin du monde. Ses deux grands cycles romanesques, l'un sur l'Abitibi et l'autre sur Montréal, se présentent respectivement comme un récit de fondation et le roman d'une fin du monde. Ce sont des cycles qui font du merveilleux leur terre de prédilection. Ils se déploient aux pourtours du mythique, là où l'imagination rejoint le symbolique. Ils habitent un temps qui n'est pas le quotidien, mais le Grand Temps, celui des origines et des fins.¹⁶

Mais ce temps, surtout pour le cycle de Montréal, est dénué de toute vitalité. C'est un merveilleux déchu qui est mis en scène. Un merveilleux qui ne tient pas ses promesses, qui tente au contraire par tous les moyens de les briser.

Dans 1999, aucun héros ne vient sauver le monde de sa déchéance et de sa perte de cohésion, aucun ange ne vient réduire le chaos. Au contraire, quand un ange survient, c'est pour en exacerber le caractère fatidique. Il n'est pas de fin du monde, nous dit Annie Lebrun, « qui ne renvoie à cette nécessité de figurer un

¹² GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette 1972, p. 236.

¹³ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴ Yergeau le sait bien, qui écrit au moment où l'ange apparaît la première fois, que « Charles s'ennuyait de son travail et de sa vie sacrificielle. Il n'aurait su dire précisément quel était ce sacrifice qu'il faisait volontiers, si ce n'était sa vie entière. » (83)

¹⁵ En fait, le séjour à l'hôtel Palazzo, qui semble tout droit sorti de l'Enfer de Dante, abolit le temps. Il le transforme en « un système stratifié dont l'oubli et la mémoire, la hâte, le désir sont les matériaux premiers. » (CLICHE, Anne-Élaine, « Petite leçon sur la transcendance : La fin du monde est proche », *Possibles*, vol. 23 n° 3, 1999, p. 32) Un système où l'attente devient le principal ressort, attente nécessairement déçue, puisque ouverte sur un vide, une absence.

¹⁶ Voir à ce sujet les travaux de Mircea ÉLIADÉ, dont *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard 1963.

chaos, dont toujours nous espérons et redoutons l'émergence.»¹⁷ Chez Yergeau, ce chaos n'est pas que figuré, il est le principe même de la figuration. L'esthétique de l'interruption qui est au cœur de *1999* repose sur une conception de la fin non pas comme conclusion ou principe de cohérence, mais plutôt comme rupture, ce qui vient abruptement et arbitrairement rompre ce qui déjà déviait de son cours. Elle stipule que le temps de la fin n'est pas un monde ouvert sur une régénération, un nouveau monde se substituant à l'ancien, mais au contraire un monde replié sur lui-même, ne permettant aucune issue, aucune transcendance.

À ce titre, *1999* est symptomatique des imaginaires de la fin contemporains qui se déploient sur une crise sacrificielle, où la violence même ritualisée ne règle rien, et qui font du ressassement et de la répétition, ou alors de l'oubli au bout de l'attente, leur principe structurant. C'est un monde de la fin qui n'en finit plus de finir, un monde sans futur ni rédemption, où le désenchantement l'a emporté sur le merveilleux.

Un siècle nouveau commence et pourtant, nous dit *1999*, il est déjà trop tard. Rien ne pourra être restauré, simplement parce que rien n'a été accompli, tel un pays qui n'a jamais choisi d'exister et qui vivote dans les limbes en attente d'un destin.¹⁸ La fin n'y est pas un principe structurant, mais déstructurant. C'est un épouvantail exhibé à tout venant. Et la seule révélation accessible est une annonce écrite à la hâte sur un panneau publicitaire.

¹⁷ LE BRUN, Annie, *Perspective dépravée*, op. cit., p. 21.

¹⁸ On peut faire l'hypothèse qu'au autour du second référendum est apparue une période de désabusement, liée à l'impossibilité de construire un pays, au processus de mondialisation et à une certaine anxiété fin de siècle. Cette situation aurait amené une souche de l'imaginaire québécois à se détacher du réalisme et à opter pour une forme de merveilleux, un merveilleux déraciné des préoccupations du moment; mais, en même temps, décliné sur le mode mineur du désabusement, de la dysphorie, de la déchéance. Un merveilleux déchu. Des auteurs tels que Yergeau, Normand Charette et Gaëtan Soucy le pratiquent dans leurs œuvres.