

IMAGINAIRE

du roman québécois contemporain

Actes du colloque

Université Masaryk de Brno, 11–15 mai 2005

sous la direction de

Petr Kyloušek, Max Roy, Józef Kwaterko

2006

Masarykova univerzita Brno

Université du Québec à Montréal

Figura, Centre de Recherche sur le texte et l'imaginaire

adūp̄ asmoī ub
mītoomstīoo

© Masarykova univerzita, Brno, 2006

© Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal 2006

ISBN 80-210-4050-5 (Masarykova univerzita. Brno)

ISBN 2-921764-27-X (Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires. Montréal)

IMAGINAIRE DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

Actes du colloque

Université Masaryk de Brno, 11-15 mai 2005

sous la direction de Petr Křloušek, Max Roy et Józef Kwaterko

Organisateurs: Institut de Langues et Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk de Brno, Département d'Études Littéraires de l'Université du Québec à Montréal représenté par son Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire FIGURA

Le colloque a pu être organisé grâce à la généreuse aide financière de divers organismes canadiens, québécois et tchèques que nous tenons à remercier le plus chaleureusement possible:

- Ambassade du Canada à Prague
- Association internationale d'études québécoises (AIEQ)
- Ministère des Relations Internationales du Québec
- Département d'Études Littéraires de l'Université du Québec à Montréal
- Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire FIGURA (UQÀM)
- Association d'études canadiennes en Europe Centrale
- Association Gallica

À la mémoire de Mme Eva Le Grand, professeure de l'Université du Québec à Montréal, qui a lancé l'idée du colloque et travaillé à son organisation jusqu'à son décès.

TABLE DES MATIÈRES

En souvenir d'Eva Le Grand (Max Roy)	7
Avant-propos (Józef Kwaterko)	9

Imaginaires centripètes

Max Roy: L'imaginaire du lecteur de romans québécois	17
André Brochu: Quelques romanciers du moi dans la littérature québécoise des années 1950	33
Jacques Pelletier: Une représentation totalisante de la réalité sociale contemporaine: <i>Saisons</i> de Pierre Gélinas	39
Krzysztof Jarosz: Homme, femme, transsexuel(le): la solitude dans la mégalopolis moderne	51
Robert Dion: Imaginaire de la décadence et du renouveau dans le <i>Triptyque des temps perdus</i> de Jean Marcel	59
Bertrand Gervais: La tentation de la fin. Esthétique de l'interruption dans <i>1999</i> de Pierre Yergeau	69
Ewa Figas: De la chasse aux dragons à la chasse à l'argent. Les portraits des québécois dans <i>L'Isle au dragon</i> et dans <i>Opération Rimbaud</i> de Jacques Godbout	79
Petr Vurm: Le héros québécois entre la d/Découverte et la prise de conscience	87

Imaginaires centrifuges

Éva Martónyi: L'identité déplacée ou l'imaginaire centrifuge	101
Adina Ruiu: Exil et écriture chez Hubert Aquin et Vintilă Horia	115
Daniel Chartier: L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les oeuvres des écrivains émigrés au Québec	123
Voichița-Maria Sasu: Entre le temps de vivre et le temps rêvé	131
Tina Mouneimne-Wojtas: L'imaginaire « asiatique » de Ying Chen, d'OOK Chung et d'Aki Shimazaki	139
Roxana Ibrahim : Jeux de miroirs dans les romans de Nadia Ghalem <i>Les jardins de cristal</i> et <i>La villa désir</i> . Réflexions sur la condition migrante	151

Sujet, objet, écriture

Jean-François Chassay: Mentir vraiment	161
Zsuzsa Simonffy : Métamorphose, énigme, pseudomorphose. La question d'identité chez Micheline La France	169
Piotr Sadkowski: La représentation de l'écrivain réel et/ou imaginaire <i>Le coeur est un muscle involontaire</i> de Monique Proulx et <i>Ça va aller</i> de Catherine Mavrikakis	179
Jelena Novaković: La figure de l'écrivain dans le roman québécois contemporain: Négovan Rajić et Ljubica Milicevic	189
Petr Kylaoušek : L'imaginaire spatial de Jacques Ferron: <i>Le ciel de Québec</i>	201
Květa Kunešová : L'imaginaire dans les romans de Sylvain Trudel	211

EN SOUVENIR D'ÉVA LE GRAND

Instigatrice du colloque *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Eva Le Grand n'en a pas vu la réalisation ni l'aboutissement – les Actes que nous présentons et qui sont dédiés à sa mémoire.

Eva Le Grand est née le 8 novembre 1945 en République tchèque. Elle a complété une maîtrise en lettres romanes et slaves à l'Université Charles à Prague et un doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal. Elle a également fait des études postdoctorales à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris). Polyglotte et spécialiste du roman «européen» du XX^e siècle, elle s'est particulièrement intéressée à l'esthétique romanesque de Milan Kundera, aux théories et paradigmes du kitsch dans le roman contemporain, aux théories littéraires de l'Europe centrale et de l'Est et, plus récemment, à l'imaginaire et à la question de l'exil dans le roman contemporain.

Entrée au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal en 1987, elle s'est imposée rapidement par sa personnalité. Femme de caractère, elle faisait montre d'un dynamisme peu commun et d'un enthousiasme attachant. Sa joie de vivre et sa générosité — son hospitalité aussi — ont favorisé, au-delà des relations professionnelles, des liens d'amitié. Les collègues se souviennent de son humour, de son apparente légèreté, des réceptions festives qu'elle organisait. Plusieurs reconnaissent aussi son apport au développement des études supérieures.

Si Eva Le Grand était parfois très exigeante, elle était aussi, aux dires des étudiants, une professeure passionnée et passionnante. Quelqu'un a écrit qu'elle était une véritable encyclopédie, ce qui pouvait être intimidant. Les étudiants se disaient grandis par son enseignement, qui se faisait toujours dans une ambiance chaleureuse. On appréciait sa souplesse et sa grande disponibilité ; on parlait d'elle comme d'une amie.

Parmi les choses qu'Eva Le Grand a apportées au département d'Études littéraires, il faut souligner son champ de spécialisation qui ouvrait sur les littératures de l'Europe Centrale et de l'Est. Ses publications sont réputées. Vient en tête, bien sûr, *Kundera ou La mémoire du désir* (Paris/Montréal, L'Harmattan/XYZ éditeur, 1995) qui a été traduit plusieurs fois. Puis, elle a signé avec Gaëtan Lévesque la première *Anthologie du roman québécois contemporain* en langue tchèque (*Hledání Ameriky. Antologie Současného quebeckého románu* (1980-2000), Brno/Montréal, Host/XYZ éditeur, 2003) — ouvrage paru également en espagnol. À titre de directeur de publication, elle a fait paraître *Séductions du kitsch* (Montréal, XYZ éditeur, 1996) et *Aux frontières du pictural et du scriptural : Hommage à Jiri Kolár*

(Québec, Nota bene, 2000), sans compter plusieurs contributions à des revues à travers le monde, notamment *Spirale* dont elle a assumé la codirection. On connaît nombre d'autres réalisations d'Eva Le Grand. Ainsi, elle a participé à plusieurs émissions culturelles à Radio-Canada et elle a été l'auteure d'une série dramatique à Radio-Québec (1987). Rappelons qu'elle a écrit le scénario d'un spectacle sur l'histoire et la culture tchèques, qu'elle a aussi coorganisé dans l'enceinte du château de Prague, et qui a été inauguré par le président et dramaturge Václav Havel. C'était au printemps de 1990.

Les réalisations d'Eva Le Grand ont eu et ont encore une portée internationale. Notre collègue cultivait d'ailleurs de multiples relations professionnelles à l'étranger où elle se faisait ambassadrice de l'Université du Québec à Montréal et de notre Département. Elle a initié notamment des échanges avec des universités roumaines et tchèques. Ce colloque devait être le résultat de ses efforts. Eva Le Grand est décédée à Montréal le 7 juillet 2004.

Max Roy

AVANT-PROPOS

Le présent volume rassemble les textes des communications présentées au Colloque international « Imaginaire du roman québécois contemporain », tenu à l'Université Masaryk de Brno du 11 au 15 mai 2005. Il faudra tout spécialement remercier Petr Kyloušek et ses proches collaborateurs ainsi que Max Roy, Directeur du département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, d'avoir organisé cet événement qui constituait le tout premier colloque sur le roman québécois en République tchèque. C'était aussi le premier colloque à se tenir à l'extérieur du Québec sur la problématique du Centre de recherche Figura, orientée sur le texte et l'imaginaire, de l'Université du Québec à Montréal. Ce colloque représentait surtout la réalisation du projet de notre collègue, Eva Le Grand, professeure au département d'Études littéraires de l'UQÀM, disparue en juillet 2004. Dire qu'il lui tenait à cœur serait trop peu. Elle fondait beaucoup d'espoirs sur ce rêve d'un forum sur le roman québécois dans son pays natal.

En proposant d'axer les pistes de réflexion du Colloque autour du concept d'imaginaire, Eva Le Grand écrivait : « La culture québécoise a connu, au cours du demi-siècle écoulé, une dynamique dont la puissance et la diversité trouvent peu d'analogies dans les autres parties du monde francophone. L'aventure romanesque – qui est à la fois celle de la société et de l'affirmation de l'individu moderne – reflète, dans le cas du Québec, les transformations aussi profondes que complexes. Le roman, cet art qui accompagne l'homme européen depuis plus de quatre siècles et qui s'épanouit dans le « Nouveau Monde » près d'un siècle et demi, devient, dans le Québec moderne, dépositaire de nouvelles aspirations, miroir d'*interrogations existentielles* inédites et d'*imaginaires* encore inexplorés. Ainsi, sa composante identitaire – qu'il s'agisse de ses aspects culturels, générationnels, sexuels, politiques ou autres – traduit les flux d'une sensibilité autoréflexive et l'ouverture d'un esprit humain qui pousse à l'exploration des horizons du *possible*. Il s'en suit que la complexité de l'imaginaire romanesque québécois, qui plonge en l'occurrence ses racines dans la tradition française et dans l'histoire nord-américaine, s'ouvre de plus en plus aux nouvelles impulsions dont les *figures* viennent de son insertion dans l'espace hétérogène des *altérités* ».

Les textes réunis ici révèlent bien ce caractère protéiforme de l'imaginaire romanesque au Québec signalé par Eva Le Grand. Ils le donnent à lire comme un réservoir d'images, de figures, de visons, réactivées autant par des correspondances insolites que par l'interrogation de la fragilité des liens qu'un sujet entretient avec sa société et sa culture. Aussi, vu la très grande diversité des contributions tant au

plan des thèmes que des approches proposés, il nous a semblé utile des les regrouper en trois parties : « Imaginaires centripètes » qui comprend des textes explorant différentes figures de l'identité québécoise (dont celle de l'altérité en soi) ; « Imaginaires centrifuges » qui implique, plus que la première partie, une confrontation du sujet québécois avec l'extérieur, de l'ipséité et de l'étrangeté ainsi que le questionnement du paysage culturel québécois par l'imaginaire migrant ; enfin « Sujet, objet, écriture », partie réunissant des textes qui dégagent l'imaginaire comme enjeu central de l'écriture et de la création, associé aux figures de l'écrivain et du narrateur ainsi qu'à leurs préoccupations esthétiques et philosophiques.

Dans le texte inaugural de la première partie, Max Roy mène une enquête sur les parcours de lecture de quelques romans québécois (*Le goût du bonheur* de Marie Laberge, *Un dimanche à la piscine de Kigali* de Gil Courtemanche et *La petite fille qui aimait les allumettes* de Gaëtan Soucy). Il s'arrête en particulier sur les interactions entre l'imaginaire du lecteur des romans québécois (modèles, figures et systèmes de représentation préétablis) et l'imaginaire du texte (l'univers de fiction et son réseau associatif d'images), susceptible de provoquer un plaisir de lecture, une traversée de références, sens et valeurs sinon déroutants, du moins non familiers. André Brochu situe l'origine de la modernité du roman québécois dans le conflit entre l'intériorité (la subjectivité, le moi tourmenté) et l'extériorité (accession à la maturité, relation consciente au monde objectif) qui caractérise les romanciers de la génération de *La Relève*. En faisant appel à la problématique de l'essayiste Ernest Gagnon (le dualisme entre l'« l'homme d'ici » et l'« homme de là ») et en comparant quelques romans de Robert Charbonneau, Robert Élie, Françoise Loranger et André Langevin, il montre comment la dimension d'intériorité, vécue d'abord en opposition totale avec la réalité extérieure, entre ensuite en composition avec elle et donne naissance à une perception totalisante des rapports entre le moi et le monde. C'est un mouvement inverse qu'analyse Jacques Pelletier dans la trilogie *Saisons*, publiée par Pierre Gélinas entre 1996 et 2002, après un long mutisme de plus de trente ans. Il observe notamment comment la dimension proprement politique et sociale de l'entreprise romanesque de Gélinas, qui transpose imaginairement l'aventure nazie dans un Québec des années 1930, s'efface progressivement en faveur d'un récit philosophique « qui propose une méditation sur le pouvoir et l'ordre social, sur l'importance stratégique de l'information dans le monde contemporain [...] ». Dans son étude du premier roman de Monique Proulx, *Le Sexe des étoiles* (1987), Krzysztof Jarosz démontre que la problématique de l'identité sexuelle (la remise en question de la dichotomie traditionnelle des comportements sexuels) n'est pour la romancière qu'un prétexte pour aborder sur un mode méditatif et intimiste – dans la tradition racinienne et pascalienne plutôt que féministe, voire « au féminin » – les problèmes existentielles de l'époque postmoderne (la quête décevante du bonheur, la solitude dans les métropoles à l'ère postindustrielle). Les deux études suivantes se placent dans une optique analogue, mais qui se rapproche davantage de la métaphysique de l'histoire. Ber-

trand Gervais dépiste les diverses figures de l'imaginaire de la fin dans *1999* de Pierre Yergeau, roman postmoderne qui parodie les romans millénaristes par l'exploitation intense d'un lexique de l'Apocalypse et du sacré, mais au nom d'une « esthétique du dysfonctionnement », d'une carnavalisation sans transcendance, là où « le désenchantement l'a emporté sur le merveilleux ». Robert Dion interroge pour sa part l'imaginaire de la décadence et du renouveau dans le *Triptyque des temps perdus*, trilogie de Jean Marcel publiée entre 1989 et 1993. Il observe en particulier comment cette œuvre, qui a pour cadre les temps crépusculaires de la fin de l'empire romain, est fondée sur une logique de la conversion (la continuité entre la philosophie païenne, la culture latine et le christianisme à même les ruptures entre l'ancien et le nouveau) ainsi que sur la mémoire culturelle de l'écrivain « qui rejoint le plus directement notre imaginaire occidental contemporain, qui ne conçoit le sérieux que cerné par cela même qui risque de le miner ». Deux études suivantes explorent la représentation du personnage romanesque en tant que figure identitaire. Eva Figas retrace le changement dans la figuration du Québécois par Jacques Godbout dans *l'Isle au Dragon* (1976) et *Opération Rimbaud* (1999), où sont mis en scène deux écrivains fictifs (l'un militant écologiste, l'autre consommateur, affranchi de complexes identitaires) qui représentent le trajet de Godbout lui-même, passant du « service littéraire obligatoire » (roman politiquement engagé) au roman d'aventures dans le style américain. Enfin, Petr Vurm questionne l'imaginaire de la découverte (de l'Amérique) chez Réjean Ducharme (*Fille de Christophe Collomb*), Madelaine Ouellette-Michalska (*La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*) et Monique Larue (*Démarche du crabe*), là où le rapport entre roman et Histoire est sous-tendu par la déconstruction ludique et ironique des mythes fondateurs.

Le second bloc de textes, consacré aux imaginaires centrifuges, commence par l'étude d'Éva Martónyi du jeu spéculaire entre *Le réel à la porte* (1997) et *Transit* (2001), deux ouvrages de Partick Imbert qui produisent des effets de distanciation et de brouillage entre le réel (trame sociopolitique déployée entre l'Amérique du Nord et l'Amérique latine) et l'imaginaire (jeux intertextuels, dédoublement narratifs et fragmentation des discours). Adina Ruiu examine de son côté la dialectique de l'exil et de l'appartenance chez Hubert Aquin (*L'antiphonaire*, 1969) et le romancier roumain, Vintilă Horia (*Une femme pour l'Apocalypse*, 1987), deux écrivains chez qui la quête d'une représentation totalisante (de l'histoire nationale) entraîne inéluctablement une crise du récit et de l'identité narrative. Daniel Chartier aborde les problèmes de l'identification avec l'hivernité et la nordicité (l'espace canadien et québécois), éprouvés par les écrivains de l'immigration soit sur un mode de l'étrangeté (à travers le sentiment d'isolement et d'étouffement) soit comme une expérience pluriculturelle où la nordicité permet « d'établir un réseau de signes et de symboles qui lient un imaginaire universel au processus d'enracinement ». On voit bien cette ambiguïté dans *La Dot de Sara* (1995), roman de l'écrivaine haïtienne, Marie-Célie Agnant, où, comme le démontre Voichita-

Maria Sasu, les topiques du déracinement et du désespoir propres à la littérature de l'exil se mêlent intimement à l'imaginaire du retour au pays natal (Haïti) et celui de l'intégration à l'espace nord-américain. Tina Mounéimné-Wojtas interroge elle aussi le travail de la mémoire interculturelle, cette fois chez les romanciers venus au Québec de l'Asie du sud-est (Aki Shizimaki, Ook Chung et Ying Chen) qui créent, chacun à sa manière, un espace dialogique entre le Québec et leur propre altérité de migrants, sans pour autant chercher à exhiber les marques de leurs cultures d'origine. Ce même refus d'exotisme est observé par Roxana Ibrahim dans l'œuvre romanesque de l'Algérienne, Nadia Ghalem (*Les jardins de cristal* et *La Villa désir*), où l'« imaginaire arabe » n'est tangible qu'à travers un subtil jeu de symboles et de miroirs archétypaux figurant une médiation entre l'errance identitaire et l'accession à la conscience de soi par les personnages des femmes algériennes en exil.

La troisième partie regroupe six analyses, inspirées des approches narratologiques, philosophiques et thématiques, qui cherchent à cerner l'imaginaire de l'écriture et divers enjeux esthétiques mis en représentation par les romanciers québécois « de souche » ou de l'immigration. Jean-François Chassay analyse la mise en abyme des *Métamorphoses* d'Ovide et d'*Ulysse* d'Homère dans *Nous mentons tous* (1997), roman volontairement labyrinthique de Normand de Bellefeuille qui oscille entre vérité et mensonge, entre texte (une série de lettres) et image (photos, scénarios, dessins, séquences de films imaginées). Zsuzsa Simonffy examine pour sa part la *transfictionnalité* (principe de reprise de personnages et de cadres fictifs à travers plusieurs textes) qui s'établit entre la trame du polar et les effets du dédoublement identitaire du narrateur (écrivain-détective) dans *Le visage d'Antoine Rivière* (1994) de Micheline La France, tandis que Piotr Sadkowski dépiste la complexité des jeux hypertextuels avec la poétique et l'axiologie de Réjean Ducharme dans deux « romans de l'écrivain » récents, celui de Monique Proulx (*Le cœur est un muscle involontaire*, 2002) et de Catherine Mavrikakis (*Ça va aller*, 2002). Les figures de l'écrivain font aussi l'objet du regard que porte Jelena Novacović sur deux romanciers québécois d'origine serbe, Négovan Rajic et Ljubica Milicevic, chez lesquels les mêmes affinités thématiques (l'immigration, l'exil, la création littéraire) convoquent des poétiques sensiblement différentes. L'examen de l'organisation imaginaire de la spatialité dans *Le ciel de Québec* (1969) de Jacques Ferron permet à Petr Kysloušek de pointer une économie narrative originale où les interventions métadiégétiques de l'auteur et l'effacement du narrateur signalent une quête de valeurs au plan ontologique, éthique et politique, tout en renforçant l'instabilité chronotopique du récit. Květa Kunešová enchaîne avec une étude de l'imaginaire spatial et ludique chez Sylvain Trudel chez qui l'onirisme et les motifs du voyage exotique figurent « un paysage du cœur » et une quête de l'idéal permettant aux personnages adolescents de conjurer la solitude et la souffrance éprouvées au quotidien.

● Au terme du parcours proposé par toutes ces contributions, le lecteur aura cerné diverses trajectoires de l'imaginaire du roman québécois contemporain. Il est

évident qu'un tel collectif ne peut ni ne devrait chercher à en faire un inventaire ou à en mesurer toute la portée. Plutôt, il propose, par le croisement des méthodes d'analyse et des thèmes, une série des « approches de l'imaginaire », de ses formes singulières et de sa logique secrète, par et dans le roman – genre qui est sans doute l'un des meilleurs baromètres des pouvoirs de l'imagination de la littérature québécoise.

Józef Kwaterko

IMAGINAIRES CENTRIPÈTES

L'IMAGINAIRE DU LECTEUR DE ROMANS QUÉBÉCOIS

On ne se questionne plus, depuis longtemps, sur l'originalité du roman québécois, mais on s'inquiète périodiquement de sa visibilité et de son accueil. Malgré le succès de plusieurs œuvres, les conditions de diffusion et de réception suscitent toujours quelques craintes chez les éditeurs et les libraires, lesquels parient sur le marché du livre et sur la composition du lectorat. La dimension imaginaire du roman contemporain n'est pas exclue de ce pari, puisqu'elle rejoint les attentes du lectorat. Il reste inhabituel de s'intéresser à l'imaginaire romanesque selon le point de vue du lecteur. Tout lecteur n'a-t-il pas des attentes, des connaissances et des expériences personnelles ? Existerait-il quelque essence du roman québécois qui en déterminerait l'usage ? N'y a-t-il pas une pluralité d'œuvres contemporaines, irréductibles à une forme, à un thème ou à un courant littéraire ? La diversité d'origine des écrivains et la portée universelle des thèmes qu'ils abordent ne signalent-elles pas, justement, l'irréductibilité de l'imaginaire à un environnement culturel ?

La posture du lecteur ordinaire diffère évidemment de celle du lecteur expert ou du critique qui accomplit une lecture et en rend compte dans un cadre professionnel. Leurs motivations, leurs compétences, leurs stratégies et leurs visées sont dissemblables. Je propose une incursion dans une avenue de recherche peu explorée sur des performances de lecture, à partir de deux sources documentaires: 1) des commentaires enregistrés par des lecteurs d'âge et de provenance divers sur des sites internet (forums de discussion, critiques libres, etc.) ; 2) des articles de réception critique à propos d'un roman, en particulier, soit *la Petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy.¹ Je relèverai simplement des tendances manifestes chez des lecteurs ordinaires puis des attitudes critiques se rapportant à un cas singulier. On verra que des influences diverses entraînent parfois une interprétation restrictive, étonnante aussi, du roman québécois.

Dispositions de lecture

Nos enquêtes récentes auprès de lecteurs québécois révèlent un intérêt mitigé pour la littérature québécoise.² En fait, la plupart des répondants se disent indif-

¹ SOUCY, Gaétan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal 1998.

² Je me réfère ici aux résultats provisoires d'une recherche sur « La formation des lecteurs et les conceptions d'une culture littéraire », réalisée à l'UQÀM avec l'aide d'étudiants de maîtrise et de doctorat et la collaboration

férents à la provenance des œuvres, qui sont plutôt choisies en fonction de leurs contenus ou de leur appartenance à des genres spécialisés (romance, suspense, récit de vie, etc.). Lorsqu'il s'agit de la littérature québécoise, fait presque consensus le manque d'intérêt pour le Terroir et ses représentants.³ En revanche, l'emballage de jeunes adultes pour des publications récentes de Ying Chen, de Guillaume Vigneault et de Nelly Arcand semble confirmer l'influence des médias — qui leur ont accordé de l'importance — et celle de l'enseignement collégial⁴ où ces œuvres ont été parfois mises à l'étude. Cet enthousiasme signale aussi des questionnements actuels. Si les sujets de ces livres leur assurent une *pertinence* auprès du jeune lectorat, encore faut-il que les romans puissent le toucher, le déranger, le captiver, ce qui implique une dimension affective ou un état de plaisir. Ainsi que le suggèrent plusieurs travaux,⁵ le plaisir de la lecture — qu'il s'agisse d'une satisfaction émotive ou intellectuelle — dépend beaucoup de la rencontre d'un imaginaire du lecteur avec un imaginaire du texte. On peut se représenter aisément la satisfaction d'un lecteur de séries d'aventures, policières ou sentimentales, dont l'imaginaire s'est nourri de ses lectures antérieures. L'attachement des enfants aux formules rituelles des contes et l'importance, dans toutes les cultures, des légendes et des mythes signalent aussi cette rencontre. Une correspondance entre l'imaginaire du lecteur et l'imaginaire du texte, toutefois, ne se suffit pas de formules toutes faites et de récits prévisibles. L'imaginaire procède d'une capacité individuelle de créer ses références et ses représentations. Il implique nécessairement une dynamique et, dans le cas de la lecture, une régulation de l'activité. Saisir l'imaginaire du lecteur reviendrait à s'interroger sur le travail personnel du sujet au moment de la lecture, à suivre, en quelque sorte, le mouvement de sa pensée. Évidemment, cela n'est possible que d'un point de vue spéculatif et cela interdit toute généralisation.

Dans des recherches réalisées au début de la décennie 1980, Jacques Leenhardt avait observé que « les lecteurs apportent dans l'acte de lire une posture cognitive à l'égard de l'objet littéraire. [...] Il s'agit d'une modalité cognitive, dans la mesure où c'est le lecteur qui module sa relation de sujet à objet de connaissance : le livre. »⁶ Il désignait de la façon qui suit trois modalités cognitives : la « modalité

d'enseignants des niveaux secondaire et collégial au Québec. Ces données ont été recueillies par mode de questionnaires et d'entrevues auprès de plus de 2500 élèves. La poursuite de cette recherche auprès du lectorat adulte fournit des indications précieuses sur les rapports entre la lecture et les pratiques culturelles.

³ Il est à noter que cela s'opposerait à une récupération médiatique et à une célébration de héros dans le cinéma québécois contemporain. Je pense au succès d'adaptations cinématographiques récentes des romans *Un homme et son péché* (1933) et *Le Survenant* (1945).

⁴ Rappelons qu'il s'agit, au Québec, du niveau d'études intermédiaire entre le secondaire et l'université.

⁵ Voir notamment : BAUDELLOT, Christian, CARTIER, Marie et DETREZ, Christine, *Et pourtant, ils lisent...* Paris, Seuil 1999, coll. « L'épreuve des faits »; BLOCH, Béatrice, « L'imaginaire dans l'expérience esthétique de la lecture », dans *Esthétique plurielle*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes 1996, coll. « Esthétiques hors cadre », p. 45–63; ROUXEL, Annie et LANGLADE, Gérard, dir., *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes 2004; JOUVE, Vincent, dir., *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, 2005.

⁶ LEENHARDT, Jacques, « Les instances de la compétence dans l'activité lectrice », dans *La lecture littéraire*,

phénoménale descriptive» — qui exprime une attitude positiviste et parfois une sorte de révérence à l'égard du texte littéraire —, la « modalité émotionnelle et identificatoire » — qui laisse entendre un investissement, voire une complicité du sujet lecteur et une attitude participative —, enfin, la « modalité intellectuelle » — qui signifie une « objectivation du rapport sujet-objet dans la lecture ». ⁷ La modalité cognitive n'est évidemment qu'une dimension de la relation du lecteur au texte, traduite, de surcroît, en une forme voulue rationnelle, si ce n'est foncièrement acceptable. En fait, les commentaires reflètent imparfaitement les images mentales que les lecteurs construisent sur un fonds de connaissances et d'intuitions. Malgré leurs limites ou leurs défauts, ils signalent une attention particulière et un travail non moins singulier de l'imaginaire à l'égard de certains aspects du texte. Ainsi, la modalité phénoménale descriptive pointe la part de connaissances objectives ou « objectivables » perçues à la lecture du roman. D'un point de vue pragmatique, elle révèle une forme de détachement. Tout au contraire, bien sûr, la modalité émotionnelle et identificatoire signale un engagement du sujet et, si l'on peut dire, un imaginaire empathique permettant de *vivre l'histoire* aux côtés des personnages. C'est un état largement éprouvé. Mais, comme si seuls les mauvais lecteurs, les lecteurs crédules ou inexpérimentés pouvaient s'y adonner, cette symbiose est devenue suspecte. Quant à la modalité intellectuelle, qu'on devine importante chez les lecteurs experts, elle suppose un appareil conceptuel servant à l'appropriation et à l'analyse du monde du texte. S'il se fait apparemment discret, le sujet n'est pas absent de l'imaginaire du texte qui en résulte. Par ailleurs, Jacques Leenhardt a pu remarquer « une manière très particulière à [la modalité intellectuelle] d'objectiver la relation du sujet-lecteur à son objet. Les commentaires adoptent un point de vue distancié, dont le point de focalisation est la relation elle-même et non pas l'objet envisagé. » Il en a retenu que : « La lecture se construit donc comme une herméneutique et offre des aspects métadiscursifs importants. » ⁸ Nous ne saurions ignorer ces aspects dans une étude approfondie. Il suffit, pour notre propos, que cette conception très simple de l'action imaginante du lecteur facilite un repérage à travers une multitude de commentaires, dont les autres propriétés restent, chaque fois, à découvrir.

Visions de lecteurs ordinaires

Les opinions et critiques libres de lecteurs, enregistrées — donc données à lire — sur des sites internet, constituent un matériau d'enquête relativement nouveau.

sous la direction de Michel Picard, Paris, Clancier-Guénéaud 1987, p. 309.

⁷ LEENHARDT, Jacques, « Le savoir-lire ou les modalités sociohistoriques de la lecture », *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

Elles donnent implicitement accès à un imaginaire et permettent d'établir des préférences et des critères d'appréciation. À cet égard, la profusion des commentaires sur des romans québécois est certainement encourageante pour les éditeurs, mais leur représentativité est difficilement vérifiable. Bénéficiant parfois d'une grande visibilité médiatique, plusieurs romans québécois récents ont suffisamment inspiré des lecteurs pour qu'ils livrent publiquement leurs commentaires. On ne s'étonnera pas de la place prépondérante de titres « populaires » dans cette liste, dont je ne retiens que quelques-uns pour illustrer, dans un premier temps, des traits récurrents.

Les ouvrages de Marie Laberge comptent parmi les romans québécois les plus commentés sur des sites semblables. Classés sous la catégorie « romance » ou roman historique sur le site « A à Z. Guide de la bonne lecture »,⁹ ils semblent recueillir naturellement une adhésion du lecteur, une identification ou un attachement à l'égard des personnages, ce qui est on-ne-peut-plus habituel. Des lecteurs se prononcent ainsi:¹⁰ « On dirait des personnes réelles » ; « Vivants, omniprésents et indépendants, les personnages de ces deux premiers tomes [d'une trilogie intitulée *Le goût du bonheur*¹¹] deviennent notre réalité, le temps de la lecture du roman. Et lorsque l'on referme le livre, impossible de se détacher de ces derniers, ils continuent de nous habiter. ... » Cette union de la réalité du lecteur et du monde romanesque ne repose pas uniquement sur une croyance naïve en la transparence du langage. Elle dépend à l'évidence d'une implication personnelle. Est particulièrement notable, dans les propos des lecteurs, un intérêt pour des considérations psychologiques comme pour les contenus historiques. L'un écrit : « Avec ce livre [*Annabelle*¹²], j'ai pu comprendre ce qu'une adolescente peut ressentir lors du divorce de ses parents [...]. Je peux maintenant comprendre un peu mieux les déchirements intérieurs qui se produisent surtout à l'adolescence. » Un autre lecteur souligne que les personnages de la série *Le goût du bonheur* « sont attachants [et que] le climat du début du siècle est bien décrit. » On en appelle à des tiers pour confirmer une opinion : « à 85 ans, le père d'un collègue de travail a lu *Gabrielle* et dit avoir très bien reconnu l'atmosphère des années 30-40 à Québec et à Montréal. Il y a des détails savoureux (par exemple, sur les tenues vestimentaires) qui sont entrelacés dans le texte et sont bien instructifs ».

Il arrive fréquemment que les lecteurs se dévoilent davantage, parlant d'eux-mêmes et de leur entourage. Dans les deux extraits qui suivent, se révèlent des opinions et des images du passé : « J'ai bien aimé cette lecture, ça nous fait réfléchir car nous pensons que le futur va être difficile à vivre. Mais en 1930, la vie était

⁹ Les commentaires sur les romans de Marie Laberge ont été recueillis sur ce site, dont l'adresse est : <http://www.guidelecture.com/critiquea.asp?auteur=Laberge&pauteur=Marie>.

¹⁰ Tous les commentaires des lecteurs seront reproduits tels quels.

¹¹ LABERGE, Marie, *Le goût du bonheur : Gabrielle*, Montréal, Boréal 2000 ; *Le goût du bonheur : Adélaïde*, Montréal, Boréal 2001 ; *Le goût du bonheur : Florent*, Montréal, Boréal 2001.

¹² LABERGE, Marie, *Annabelle*, Montréal, Boréal 1996.

plus difficile : le taux de chômage touchait 20 à 26% et dans cette période, l'aide sociale et l'assurance-chômage n'existaient pas. Les gens étaient beaucoup plus sur les principes de la religion. Le divorce était mal reçu et les filles-mères aussi ; « Par le biais de cette histoire, on voit les difficultés vécues par les femmes de cette époque, la pauvreté, la prise de conscience de Gabrielle de son milieu, sa sensibilisation à l'injustice faite aux femmes et l'hypocrisie de certaines personnes devant le « qu'en dira-t-on ». » Les lecteurs semblent ici tout à fait conscients des préjugés moraux et des difficultés que subissaient les femmes, en particulier, à l'époque du récit. La dénonciation par le roman s'accorde avec leurs propres convictions. Quant au portrait qu'ils composent de la Crise économique dans la décennie 1930, il est probablement lui-même inspiré d'un récit de l'Histoire. Chose certaine, le roman semble contenir des idées et des images familières. Nous pouvons dire, comme Gérard Langlade, que « le texte vit de ses retentissements avec les souvenirs, les images mentales, les représentations intimes de soi, des autres, du monde du lecteur. On peut rapprocher ces « strates » qui, aux yeux de Michel de Certeau, animent la lecture d'une œuvre de l'inter-texte du lecteur dont parle Barthes dans *Le plaisir du texte*. »¹³

On peut s'interroger, bien sûr, sur la valeur des commentaires retenus et sur la représentativité des romans en cause. Important ici les réactions des lecteurs qui traduisent des attentes satisfaites. D'ailleurs, que ces réactions paraissent naïves, excessives voire délirantes n'est pas un phénomène unique. La lecture du roman *Les amours perdues* de Pierre Yergeau¹⁴ a inspiré ce commentaire : « Personnellement, je n'ai jamais eu la chance de visiter l'Abitibi, mais grâce à des livres comme *Les amours perdues*, je peux m'imaginer le coin, les habitants et les activités qu'on peut y pratiquer. En plus, l'histoire du roman nous fait vivre différentes émotions, ce qui nous sort de notre quotidien et nous permet de rêver. Voilà un livre à la fois historique et réaliste qui saura ravir les voyageurs de l'âme. »¹⁵ Il est plus qu'étonnant, pour qui a lu le roman, d'y voir une sorte de « guide touristique ».

Outre une adhésion avouée au propos romanesque, les commentaires précédents expriment une compréhension de la psychologie des adolescents, une connaissance des conditions de vie à l'époque de la « grande Crise » et une vision de la lointaine Abitibi, dans le dernier exemple. Devant d'abord être jugé digne de confiance, le livre semble correspondre à des images et rejoindre des convictions chez le lecteur ou suppléer à ses méconnaissances. L'effet d'empathie, qui ressort de façon dominante, n'exclut pas des irritations et des mécontentements. Un adepte des romans de Laberge « avoue avoir trouvé que certaines situations étaient tirées par les cheveux. Mais, ajoute-t-il, je n'ai pu m'empêcher de m'atta-

¹³ LANGLADE, Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », dans *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, op. cit., p. 86.

¹⁴ YERGLAU, Pierre, *Les amours perdues*, Québec, L'instant même 2004.

¹⁵ Commentaire diffusé sur le site du périodique *Voir*, section « Livres. Réactions des membres » : <http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?iIDArticle=33872>.

cher aux personnages et de partager leurs émotions jusqu'au point final.» La part documentaire, historique et psychologique des romans l'emporte sur toute autre considération, rejoignant ainsi des attentes qui sont peut-être autant d'idées communes, de clichés ou de stéréotypes. Ceux-ci, du reste, font partie du bagage de tout lecteur et contribuent, ainsi que l'a montré Jean-Louis Dufays, à la cohésion et à l'intelligibilité du texte littéraire.¹⁶ L'ordinaire de la lecture passe par la reconnaissance de thèmes et de questions banalisés par l'usage et le discours ambiant, mais non moins sérieux, comme le suicide chez les jeunes, l'emprise historique de la religion et la misère à l'époque de la « grande Crise ».

On ne pourrait décrire l'imaginaire du roman québécois contemporain si l'on se fiait aux seuls goûts exprimés par des lecteurs internautes. Pourtant, leurs commentaires sous-tendent des questions importantes sur l'état des relations humaines et sociales à différentes époques et en différents lieux. À titre d'exemple, les lectures d'*Un dimanche à la piscine à Kigali*, de Gil Courtemanche,¹⁷ laissent apparaître, en plus d'une adhésion au premier degré — une reconnaissance —, de forts sentiments d'indignation à la découverte de ce que presque tous les lecteurs commentateurs appellent « la vérité sur le génocide au Rwanda ». Ceux-ci lisent le roman comme un document historique voire comme une transcription du réel ; plusieurs s'en déclarent bouleversés et scandalisés. Le livre produit un savoir et engage à la responsabilité. Les lecteurs expriment, à cet égard, une soif d'informations. Sauf exception, ils ne peuvent pas se référer à leur expérience pour s'imaginer l'horreur. Mais, à défaut, remarque un lecteur, le roman « nous fait vivre le quotidien des étrangers : coopérants, diplomates, forces de l'ONU, qui ont assisté aux événements du Rwanda, sans toutefois se mouiller. Il relate les faits sans tomber dans la description clinique pas plus que dans la propagande. Bref, il nous instruit sans qu'on le soupçonne et nous fait voir les dessous de cette histoire. » Si l'identification se faisait ici par le biais de personnages étrangers au Rwanda, il en va autrement dans cet autre exemple où le roman devient une provocation :

Je peux dire que je suis deux fois rescapé : de ce génocide, d'une part, et de ce roman, d'autre part !

Ayant perdu toute ma famille là-bas dans des conditions que seul Gil Courtemanche sait décrire à sa façon, avec une telle aisance et des mots à la fois justes et cruels, tellement cruels qu'au début du livre, j'ai ressenti une envie forte de jeter ce livre au feu.

J'avais l'impression qu'il me brûlait les doigts, tellement j'en voulais à ce monsieur que je ne connais même pas. Je le haïssais même, si je peux dire ainsi. Peu à peu, je l'ai lu et j'ai réussi à le finir, mais surtout à plus ou moins comprendre son approche. Une seule question tourbillonne encore dans ma tête : qu'est-ce qui a poussé Gil Courtemanche à emprunter la voie romanesque pour décrire de si douloureux événements ?

Pourquoi a-t-il tenu à souiller un si bon livre avec autant de sexe ? À ça, je n'ai pas encore très bien compris. C'est probablement l'esprit nord-américain que je n'ai pas encore tout à fait intégré qui voile ma façon de voir les choses. Est-ce que le succès que

¹⁶ DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga 1994, coll. « Philosophie du langage ».

¹⁷ COURTEMANCHE, Gil. *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal 2000.

connait actuellement ce livre (traduit déjà en 14 langues) est plus dû à l'affabulation du sexe dont il est abondamment question, ou à la cinglante vérité qu'il a su et osé, lui seul, cracher dans la figure de ceux qui prétendent être plus « civilisés » que les autres, plus que les Noirs Africains en particulier ?¹⁸

Ce qui se révèle n'est pas tant l'imagination que la mémoire d'un lecteur ayant subi les événements atroces que rapporte, à sa manière, le roman de Courtemanche. Bien sûr, ses souvenirs et son expérience font partie de son imaginaire ; ils lui sont constitutifs au même titre que ses connaissances, ses sensations et ses rêveries, sans omettre les impressions que les lectures antérieures ont laissées en lui. Sa lecture engagée — par l'expérience personnelle — conduit à un jugement politique et à une critique des mentalités qui, elle-même, se double d'une critique littéraire. Quant à la réprobation du contenu sexuel du roman — dont le lecteur se justifie explicitement par un différence culturelle —, elle est aussi une forme de rejet du romanesque, autant dire de l'imaginaire, au profit de la *vérité*.

Tantôt acceptation, tantôt critique ou même contestation, c'est d'abord un rapport à la référence que signalent les quelques commentaires précédents et on ne s'étonnera pas du syncrétisme de la référence externe et interne dans ce type de jugement. De telles réactions de lecture valent éventuellement pour tous les livres, quelle que soit leur origine ou quelle que soit celle des lecteurs. Et puisque les romans concernés participent de l'esthétique réaliste, ces réactions sont plutôt attendues. De même, les questions soulevées n'appartiennent pas en propre au roman québécois mais renvoient à des contenus récurrents associés à un contexte géographique, historique et social. Les débats sur une identité culturelle, par exemple, s'y rencontrent aussi et sollicitent les lecteurs, en convoquant parfois leur histoire personnelle. Les grands thèmes du roman québécois y trouvent tous les échos que l'on imagine. Est plus incertain le mode d'appréhension de ces contenus qui ne peut pas toujours s'appuyer sur des savoirs acquis. On comprend bien alors l'appel à des tiers. À défaut d'avoir vécu eux-mêmes un épisode romanesque, des lecteurs se reportent à des témoins oculaires, auxquels ils s'identifient parfois, comme dans le commentaire précité. Les personnages d'étrangers au Rwanda et le lecteur âgé qui attestent la véridicité d'un récit remplissent une fonction de relais comparable. Ce phénomène habituel est une autre réponse à la recherche de contextualisation qui peut hanter le lecteur et qui est, pour ainsi dire, le corollaire de l'imagination. Tel un invariant dans un système aux multiples possibilités, la référence ainsi construite permet au lecteur d'élaborer des hypothèses d'interprétation successives.

¹⁸ Ces commentaires sur le roman de Gil Courtemanche se trouvent sur le site du « Club des rats de biblio-net » : <http://www.ratsdebiblio.net/courtemanche.html>.

Un monde inventé

Il s'impose, pour aller plus loin, d'examiner des cas moins prévisibles, c'est-à-dire des contre-exemples de romans réalistes ou historiques et de témoignages, à propos desquels des lecteurs ordinaires et des critiques ont pu s'exprimer. Nous suffira ici l'exemple de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, de Gaétan Soucy. Dès sa parution, en 1998, l'ouvrage a été jugé par la critique québécoise comme un roman exceptionnel, qui mélange les genres, les atmosphères et les modes d'expression. S'y rencontrent le mythe, le conte et la confession, la candeur et la tragédie, le parler vernaculaire et la syntaxe de Saint-Simon. L'invention est multiple. C'est apparemment ce qui justifiait l'accueil non moins enthousiaste que lui réservait la critique française durant le « printemps du Québec » à Paris, en 1999. S'agissait-il alors d'un nouveau questionnement, d'une nouvelle attitude à propos de la littérature québécoise? L'histoire du discours critique porte à croire qu'il se produit quelque chose de spécifique dans la critique de la littérature québécoise, qui tient à la compréhension qu'on veut en donner par l'explication des textes ainsi qu'à l'usage — moral, politique, idéologique, etc. — qu'on veut favoriser par l'interprétation de ces textes.

Comme les romans de Ducharme — auquel on a facilement comparé Soucy —, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* pose des questions fondamentales en ce qui a trait à la lecture, et singulièrement à la lecture de romans québécois. À l'encontre de l'esthétique réaliste, pourrait-on croire, le roman accorde une attention privilégiée au langage, qui se manifeste de multiples façons : dans le lexique, le style, la structure narrative, la relation du narrateur à la langue, etc. Cela commande une lecture également particulière, moins référentialiste que littéraliste, dirions-nous avec Jean-Louis Dufays et d'autres théoriciens de la lecture. En principe, le lecteur d'un tel roman devrait diriger son attention ou, plus exactement, voir son attention dirigée vers un monde imaginaire, dépendant tout à fait de l'écriture. La référence se construit dans un contexte qui a peu à voir avec des considérations extérieures, d'ordre politique ou socioéconomique par exemple, si ce n'est de manière indirecte ou allégorique. Rappelons que le roman expose la condition d'une famille parfaitement isolée du monde par la volonté paternelle.

Dans leurs commentaires, plusieurs lecteurs ordinaires reconnaissent justement l'importance du langage dans la composition d'un « autre monde ». Ce monde possible, qui n'a pas d'équivalent dans la réalité du lecteur, pourtant, n'est ni inintelligible ni dépourvu d'intérêt. Il a un pouvoir de fascination ou de surprise, autant dire de plaisir. C'est bien parce que l'imaginaire du lecteur est également dynamique ; il se construit, se réinvente au fil de la lecture. Ce qui pourrait être déstabilisant apparaît, de manière consciente et explicite, dans le commentaire qui suit, comme une aventure heureuse. Seule la référence à une autre lecture — et un autre livre — associe l'expérience au connu.

J'ai beaucoup aimé le fait de découvrir l'histoire page après page, sans jamais pouvoir prévoir la suite des événements. Tout ce que l'on doit accepter de faire, c'est se laisser raconter cette histoire, se laisser bercer par la poésie (poésie très originale d'ailleurs) qui malmène les expressions, les écrivains, les philosophes, on mélange tout et on s'invente un nouveau langage, guidé par des personnages candides qui découvrent qu'il y a un autre monde ailleurs...

C'est une vraie réflexion sur le langage : notre monde c'est les mots. Le seul moyen d'apprivoiser le monde, c'est d'apprivoiser le langage.

[...]

Ce livre me fait inmanquablement penser au *Bruit et la fureur* de William Faulkner, un vrai chef-d'oeuvre.

Pour un autre lecteur — ici une lectrice —, l'ouvrage de Soucy est « Perturbant. Voilà le mot qui [lui] semble résumer le mieux ce roman, et ce à bien des niveaux. » Elle s'en explique ainsi :

L'atmosphère est lourde, glauque même. Juste à essayer d'imaginer le quotidien d'enfants élevés dans de telles conditions, j'ai le frisson. L'absence totale de valeurs morales et de repères face au monde qui les entoure, quel malheur ! Et que dire de la souffrance du père, s'il réagit à des drames de cette façon... Bref, je suis perturbée car je sais bien qu'un fond de vérité se cache derrière cette fiction.

La réaction forcément subjective de cette lectrice tient à une transposition du contenu dans la réalité empirique. Le récit en devient presque insoutenable. Cependant, la même lectrice ajoute :

Quant à l'écriture de Gaétan Soucy, je lui lève mon chapeau ! C'est une écriture particulière, à laquelle il faut s'adapter. Au départ, je n'étais pas très emballée par le livre et plutôt perplexe puisque tous semblaient avoir beaucoup aimé. Puis tout à coup, je me suis habituée à l'écriture et elle est devenue magique, remplie de subtilités cachées dans de petites phrases anodines. Quelle belle façon de réinventer et de jouer avec la langue française. Ce roman est rempli de perles.

Donc bravo ! Je suis tombée sous le charme malgré le fait que les personnages soient complètement tordus, tourmentés...¹⁹

Ici, l'appréciation diffère selon que l'attention est accordée au contenu ou à l'expression. Le résultat, toutefois, implique une reconnaissance de la spécificité de l'œuvre littéraire. C'est que l'imaginaire du lecteur inclut aussi une dimension matérielle ou formelle. Il ne se réduit pas, dans le cas présent, à l'épreuve du réel, mais il se forme et se développe à partir du texte. Ce cas semble illustrer une proposition de Gérard Langlade voulant que « [l]es réactions subjectives loin de faire tomber les œuvres « hors de la littérature » seraient en fait des catalyseurs de lecture qui alimenteraient le trajet interprétatif jusque dans sa dimension réflexive. »²⁰

¹⁹ Ces commentaires sur le roman de Gaétan Soucy se trouvent sur le site du « Club des rats de biblio-net » : <http://www.ratsdebiblio.net/soucygaetanlapetite.html>.

²⁰ LANGLADE, Gérard, *loc. cit.*, p. 85.

La réception critique immédiate

Dans cette dernière section, je retiendrai simplement quelques éléments parmi plus d'une centaine de pages publiées qui composaient la réception critique immédiate du roman. Ce sont essentiellement des critiques journalistiques ou « mondaines » — pour le dire comme Michel Charles qui les oppose aux critiques « savantes » ou « scientifiques ». ²¹ Ces critiques du roman de Soucy laissent entendre que les réactions étaient prévisibles chez une majorité de lecteurs ou qu'elles seraient partagées par eux. De ce point de vue, leur perception du roman paraît commune. Par sa langue, sa narration, sa structure et son propos, le roman a de quoi dérouter ou étonner le lecteur, lequel est appelé à coopérer non seulement à la construction de l'intrigue, au fonctionnement du suspense — ainsi que le suggérait Umberto Eco dans sa théorie du Lecteur Modèle —, mais aussi à l'établissement d'un rythme et d'un ton particuliers. En l'occurrence, les critiques parlent d'un rythme vif, sinon précipité de la narration qui commanderait pareillement celui de la lecture. Quant au ton du roman, il leur semble généralement plus badin ou même familier que grave, comme le voudrait le propos. Tout cela contribue à créer le mystère, l'inattendu et de fréquentes ruptures de ton. Il faut parler, à juste titre, d'une défamiliarisation qui peut provoquer à la fois le ravissement, la curiosité, l'inconfort et l'exaspération du lecteur. Voyons quelques passages représentatifs de la critique :

Que demande-t-on à un écrivain, sinon de raconter un monde imaginaire auquel, peu à peu, le monde dit réel se met à ressembler? C'est, par magie et grand art, ce qui arrive dans l'ébourriffant roman de Gaëtan Soucy, un roman à nul autre pareil, qui n'obéit qu'à lui-même, qui semble tout inventer (y compris le vocabulaire, y compris la syntaxe) au fur et à mesure qu'il se déroule, et auquel on croit si fort que, en comparaison, c'est la « vie de tous les jours » qui semble invraisemblable. Et qui l'est, bien sûr. [...] Pour résumer: ce livre ne ressemble à rien et nous ressemble à tous. ²²

[...] à travers le vert langage de la narratrice, [Gaëtan Soucy] construit peu à peu un monde où rien n'est tout à fait explicite, et qui est pourtant cohérent, ce qui suggère au lecteur de participer lui aussi à l'invention d'une histoire qui reprend, sans qu'il y paraisse trop, les grandes questions philosophiques. ²³

La petite fille qui aimait trop les allumettes se lit aussi comme un roman à énigme dont tous les éléments sont des indices que le lecteur est convié à rassembler pour accéder enfin à la vérité. Sans cesse projetée vers le futur (le leitmotiv du « comme on verra » qui revient sous la plume du narrateur), toujours électrisée par ce qui reste à découvrir, la lecture est comme aimantée vers une Révélation qui nous est livrée par petites bribes (et le titre n'est pas la moindre de ces bribes...). À ce sujet, il est difficile de ne pas lire d'un seul trait ce roman aussi mystérieux qu'exaltant. On en viendrait presque à regretter que la quête du sens prenne fin, que le « juste châtement » livre enfin son secret. C'est que

²¹ CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil 1995, coll. « Poétique ».

²² HOFFMANN, Stéphane, « Du feu sous la glace », dans *Le Figaro Magazine*, 9 octobre 1999.

²³ MARTEL, Réginald, « Mes amis les mots », dans *La Presse*, 11 octobre 1999.

l'important ne se situe pas dans le drame terrible qui sous-tend le récit. Il réside plutôt dans le cheminement qui mènera le narrateur (et son lecteur) à l'éveil de la Vérité.²⁴

Dans les extraits précédents, les critiques s'en tiennent à enregistrer des effets, qui paraissent tout à fait réussis ou heureux. Tout se passe comme si le lecteur était naturellement bien disposé pour lire un roman, quelle que soit sa part d'invention, d'originalité, d'indétermination et d'entropie. Il y aurait comme un accueil obligé, une disposition initiale favorable à toute entreprise littéraire. Évidemment, cette proposition est insoutenable, du moins dans l'histoire de la critique des oeuvres québécoises. La méfiance à l'égard de la nouveauté a entraîné plus d'une condamnation. Au nombre des résistances, qui ne sont pas de simples difficultés ou incapacités de lecture, il faut considérer les agacements ou les désappointements du lecteur, dont les attentes n'auraient pas été comblées. Dans une chronique — ce qui n'est pas encore une analyse ou une lecture savante — parue dans la revue universitaire *Voix et Images*, Michel Biron a manifesté son agacement de lecteur à propos du roman de Soucy. Ce qui compte ici n'est pas tant le jugement critique que, de nouveau, le processus de lecture et les effets qui peuvent en résulter. On examine prioritairement la relation du lecteur avec le texte, ce qui est évidemment central. Je cite :

Il est difficile de donner une idée précise de l'agitation extrême qui s'empare de l'écriture sous l'effet de cette musique endiablée, qui veut nous entraîner à l'assaut du vide. L'effet de surexcitation ne fonctionne pleinement que si le lecteur accepte de lire à une certaine vitesse et s'il dévore le texte d'un bout à l'autre, sans trop s'attarder à ses scories et à ses procédés. Voici un exemple de cet affolement narratif associé à la cruauté humaine et qui passe par la syntaxe même du récit. Le frère vient d'enduire de térébenthine des perdrix et il les caresse à présent avec la flamme d'une allumette:

« Les perdrix, que voulez-vous, elles s'affolaient, c'est humain. Elle sont parties s'assommer au plus sacrant dans les carreaux de la chapelle, à la queue leu leu, pour achever le supplice et les énervements de se voir en tel appareil de feu, et j'aurais fait de même, garanti (*La petite fille...*, p. 43). »

Ce qui frappe dans ce court passage, c'est moins la cruauté du geste du frère et la violence de la mort en elle-même, qui sont neutralisées et réduites à un pur spectacle, poétique de surcroît (« appareil de feu »), que la forme même du texte, tout entier tourné vers le lecteur — vers un certain lecteur, celui qui partage les mêmes tics de langage et qui peut ainsi participer à la « production du sens ». La mort n'est mise à distance qu'au prix du rapprochement immédiat entre le texte et un lecteur qui connaît et pratique le mélange de babil et de poésie dont raffole la narratrice. La rhétorique de ce passage vise en effet à produire un effet d'identification avec un lecteur d'ici et d'aujourd'hui (la deuxième phrase est du charabia pour un lecteur d'ailleurs et d'une autre époque). Tel est le sens de la formule phatique « que voulez-vous », de la compassion ironique de la narratrice « c'est humain », de l'intrusion abrupte du « je » qui n'ajoute strictement rien sinon justement la nécessité de s'identifier à ces victimes (de même que le lecteur s'identifie à la narratrice victime), enfin et surtout de l'énoncé « au plus sacrant » et du mot final « garanti » qui relèvent tous deux du registre familier.²⁵

²⁴ LAVAL, Cédric, « Jubilation romanesque », dans *Orientations*, vol. 3, n° 1, 1999.

²⁵ BIRON, Michel, « Autour de quelques morts », chronique « Roman », dans *Voix et Images*, n° 71, 1999, p. 408.

L'article de Michel Biron fait ressortir la dimension rhétorique du texte, qui lui apparaît mécanique et même prévisible. « Le livre refermé, dit-il, le lecteur est essoufflé. »²⁶ Le projet d'écriture serait donc contestable et le rythme, le ton, les inventions verbales, les passages inusités seraient insuffisants à procurer une pleine satisfaction. Les arguments de Biron sont valables, même s'il reste possible de s'identifier au personnage et de s'absorber dans l'univers de la fiction, avec ses références et son langage, comme le font la majorité des lecteurs de romans. Ce qui me semble caractéristique, ici, c'est l'interprétation des données de départ, qui sont également relevées par la plupart des critiques. Pour sa part, Pascale Navarro, critique littéraire au magazine culturel *Voir*, tenait ces propos qui paraissent refléter une opinion assez généralisée:

[...] C'est que cette tribu, plus proche de la famille Addams que de celle de Papa à raison, est dysfonctionnelle, malade. En fait, elle n'est pas du tout réaliste; croisement d'un conte pour enfants et d'un film d'horreur, *La petite fille...* rappelle à la fois *Barbe-Bleue* et la *Justine* de Sade, mais cette comparaison ne vaut que pour les images, les ambiances. Car le personnage principal de cette histoire, c'est l'écriture. Extrêmement autoréférentiel, le roman s'écrit sous nos yeux, alors que le personnage-écrivain, sur son « grimoire » nous raconte sa genèse, ses désirs, ses angoisses, ses émerveillements (comme l'a fait Bérénice dans *L'Avalée des avalés*).²⁷

En l'occurrence, plusieurs commentateurs insistent sur cette dimension du roman, qui est l'entreprise d'écriture de la protagoniste. Ils sont plus rares à parler d'autoréférentialité, mais cela va de soi dans des journaux ou des périodiques destinés au grand public. Le terme n'étonnerait pas sous la plume du chroniqueur de *Voix et Images*, qui en fait un point majeur de sa critique. D'après Michel Biron, en effet, le roman a le tort de n'être justement qu'une écriture :

La petite fille qui aimait trop les allumettes est un roman intelligent, fulgurant, mais, une fois leur course terminée, les personnages meurent aussitôt, êtres de papier incapables de se transporter au-delà du grimoire dont ils sont issus. L'art du portrait, si vif et si précis dans *L'acquiescement*, cède la place à une exaspérante allégorie de l'inceste et surtout à un repli de la littérature sur elle-même. Que la littérature renvoie à la littérature n'a pourtant rien pour effrayer ni surprendre le lecteur contemporain, mais il y a une passion pour la littérature qui a quelque chose de suspect et de mécanique, du moment qu'elle sert à racheter le manque de réalité des choses. Trop ostentatoire, l'écriture de *La petite fille* est inégale, incapable de garder le ton juste et de suivre le rythme épuisant de cette valse à mille temps.²⁸

On ne peut manquer de souligner deux formules de Biron: que ce roman constitue un « repli de la littérature sur elle-même » et que la « passion pour la littérature sert à racheter le manque de réalité des choses ». Il importe peu que nous soyons

²⁶ *Ibid.*, p. 409.

²⁷ NAVARRO, Pascale, « Soleil noir », chronique « Livres » dans *Voir*, 29 octobre au 4 novembre 1998.

²⁸ BIRON, Michel, *Loc. cit.*, p. 409.

d'accord ou non avec ce jugement. L'interprétation reste symptomatique et pointe autant la question de la critique de la littérature québécoise que les dispositions du lectorat. Certes, nous n'en sommes plus à débattre du régionalisme ou de la langue littéraire. L'accueil fait au roman de Soucy, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, en est une indication de plus. Et Michel Biron admet implicitement que l'autoréférentialité n'a « rien pour effrayer ni surprendre le lecteur contemporain ». Elle est un signe de modernité. Avec le roman de Soucy, nous sommes bien loin aussi de l'esthétique réaliste. Le roman se lit sans faire appel à des références précises, extérieures ou locales. Il atteint à l'universel, suivant un autre lieu commun de la critique.

À quelques reprises, dans des périodiques français, la critique du roman de Soucy insistait justement sur cette universalité et appelait à le lire sans référence particulière. On y trouvait ceci : « Son texte est une critique de cet imaginaire québécois avec lequel on devine qu'il ne s'est jamais senti en parfaite harmonie »²⁹ ou : c'est « une charge contre une certaine tradition imaginaire québécoise »³⁰ ou encore un énoncé à portée générale comme celui-ci : « Depuis une quinzaine d'années, la littérature québécoise s'est largement dégagée de toute « cause nationale », épousant volontiers les grandes mutations planétaires. Elle est devenue très montréalaise, urbaine, voyageuse. De plus en plus universaliste et méditative. »³¹ Cette constatation n'est pas exceptionnelle et pourrait rallier maints lecteurs et critiques. Bien sûr, ne sont pas exclues pour autant les interprétations idéologiques et la recherche de liens entre la littérature et la réalité locale.

Tout comme le lecteur ordinaire s'approprié un texte avec toute sa subjectivité, le critique cherche souvent un sens extérieur à l'oeuvre, qui en fait une pièce à conviction ou un document social. Plusieurs critiques immédiates de *La Petite fille...* ont fait allusion à la vie de l'auteur et à la rapidité avec laquelle il avait écrit le roman. L'anecdote prédisposait la réception en quelque sorte. Certains critiques de la presse française ont jugé bon d'expliquer le récit par l'histoire du Québec. Pour Michèle Gazier, chroniqueuse à *Télérama*, « plus qu'une sombre histoire de famille, le roman de Gaétan Soucy est surtout une superbe et inquiétante métaphore du Québec », ce qu'elle démontre ainsi :

Comment ne pas voir dans cette propriété minière, perdue dans la forêt, dans le froid glacé d'interminables hivers, ces fameux « arpents de terre gelée » stigmatisés par Voltaire, qui, comme nombre de ses contemporains, ne comprenait pas l'intérêt que la France mettait à les défendre et à les garder? Comment ne pas entendre, derrière le vocabulaire ancien, cette langue française mâtissée de normand qui fleure bon son XVIII^e siècle et que l'on parle du côté du Québec? Quant au père défunt, protecteur des siens et si redoutable censeur, à la fois dieu et prêtre d'un étrange culte, directeur de conscience et triste pénitent, il a le charisme de cette Église qui, jusqu'à la fin des années 1950, a maintenu d'une main de fer le pays québécois dans un catholicisme fervent et une francophonie militante.

²⁹ Anonyme, *Magazine Littéraire*, mars 1999.

³⁰ NICOLINI, Elisabeth, « Le feu sous la glace », dans *La vie*, n° 2794, 18 mars 1999.

³¹ Anonyme, « Vive le Québec livres! », dans *L'Express*, 18 mars 1999.

À la mort du père, à la séparation de l'Église et de l'État, le monde explose. La liberté est belle et dangereuse. Ce qui était acquis ou imposé doit désormais se conquérir dans le combat. Et, lorsque le Vieux Monde plonge, lorsqu'il est assailli de tous côtés par les séductions d'une Amérique anglophone et toute-puissante, il reste aux orphelins la violence et la langue. Gaëtan Soucy, comme son narrateur, a choisi son camp: celui de la création, de l'écriture, de la poésie, formes absolues de résistance.³²

Une telle interprétation historique contient, en creux, les opinions et connaissances d'un lecteur expert à propos du Québec. Destinée à un lectorat français, elle révèle aussi une intention critique manifeste. Le tout dernier exemple présenté ici va plus loin dans la relation du roman avec une réalité québécoise contemporaine. Sans doute est-il plus important aussi, compte tenu de son influence auprès du lectorat et dans les milieux intellectuels. Il s'agit d'un article de Pierre Lepape, critique littéraire attitré au journal *Le Monde*, dont voici quelques extraits :

Isolés dans une vaste propriété, deux enfants découvrent un matin que leur père s'est pendu. Que faire, que devenir lorsque celui dont tout dépendait décide de disparaître? De cette étrange histoire familiale, Gaëtan Soucy construit un conte métaphysique doublé d'une fable québécoise sur les déchirements liés au débat sur l'indépendance.

[...]

Nous sommes bien loin du Québec, semble-t-il. Et c'est en effet un nom que Soucy ne prononce pas, comme Beckett — encore — n'écrivait jamais de l'Irlande. Il existe pourtant bien une fable québécoise qui circule dans *La Petite Fille*. L'histoire de cette famille longtemps unie sous le joug d'une religion paternaliste et qui doit désormais affronter le déchirement fratricide entre le repli batailleur de l'un et l'ouverture confiante de l'autre, pendant qu'un vagabond étranger profite de la mésentente pour piller la maison des deux frères, semble une métaphore assez claire. [...] Chez Soucy, l'espoir ne fait pas vivre, seulement souffrir. C'est sa manière à lui d'entrer dans le sempiternel débat québécois sur l'indépendance. À reculons, en tournant le dos. Plus positivement: en s'imposant aujourd'hui parmi les meilleurs romanciers d'expression française et, sans doute, la plus incontestable révélation de ces dernières années.³³

Pour décrire *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, l'évocation du débat sur l'indépendance du Québec est pour le moins étonnante. Elle révèle encore, chez un critique, une opinion, un préjugé qu'il partagerait avec ses destinataires. Cela justifierait, le cas échéant, une stratégie de persuasion ou de promotion auprès d'un lectorat.

Malgré son autoréférentialité manifeste, malgré sa quasi-absence de référence au contexte québécois, bref malgré sa modernité et son autonomie interne, le roman de Gaëtan Soucy est lu et présenté, dans les derniers exemples, comme une métaphore du Québec, d'un conflit ou d'un malaise qui l'habite en permanence. Les critiques y lisent *LA réalité québécoise*, c'est-à-dire, bien entendu, une idée de ce qu'est cette réalité. Il est significatif que l'on y retrouve, entre autres, les topoï d'une langue ancestrale, de la Révolution tranquille après la Grande noirceur et de la lutte pour l'indépendance nationale. Ce sont des thèmes récurrents dans le

³² GAZIER, Michèle, « Maudit Québec », chronique « Livres », dans *Télérama*, n° 2564, 3 mars 1999.

³³ LEPAPE, Pierre, « C'est horrible comme c'est beau », dans *Le Monde*, 19 mars 1999.

discours sur le Québec. S'il y a consensus sur le caractère moderne et universel du roman de Soucy, il semble bien que la « question du Québec » occupe toujours une place dans l'imaginaire de plusieurs critiques.

Lecteur subjectif et sujet critique

Ce que des lecteurs ordinaires ont retenu du roman de Soucy, se laissant conduire par l'imaginaire du texte, a peu à voir avec les propos cités de lecteurs professionnels. Autant les premiers peuvent y chercher une représentation du quotidien, tout en s'attachant à une langue inusitée, autant les seconds s'appliquent à inscrire l'œuvre dans un paradigme critique. Leurs mandats divergent. Toutefois, chez le lecteur et le critique, l'imaginaire n'est pas moins traversé par des croyances, des thèses et des préjugés. Les faits connus et les opinions courantes, qu'ils se rapportent à la grande Crise économique ou à la Révolution tranquille, par exemple, peuvent inspirer les uns et les autres dans leur aventure interprétative. Les lecteurs ordinaires et experts ne sont pas différents, de ce point de vue. Appuyée sur des lieux communs, la vision de certains critiques devient aussi curieuse, banale ou étrange que celle de certains lecteurs ordinaires. La modalité intellectuelle du discours critique n'oblitére pas toute subjectivité et tout engagement. Il faut dire que la rencontre de l'imaginaire du lecteur avec l'imaginaire du texte passe par une « grille » complexe où la dimension affective — et peut-être même sensible — de la lecture joue un rôle évident.

À l'instar du roman québécois contemporain, l'imaginaire du lecteur ne se réduit pas à quelques thèmes majeurs. La reconnaissance de situations et de lieux familiers, le recours à des connaissances historiques, l'évocation de débats sociaux et politiques n'interdisent pas, assurément, une ouverture à l'autre, à l'ailleurs et aux questions universelles. Le territoire du roman et de son lecteur s'élargit, bien au contraire.

Chaque lecteur dispose, pour aborder un récit, d'un *fictionnaire* contenant des schèmes de fiction rationnels et culturels — lequel change avec le temps. Pour les critiques et leurs lecteurs, les critères de jugement esthétique tout comme l'interprétation sociopolitique entrent dans un processus de reconnaissance et de qualification de la littérature québécoise. Ce processus est aussi une façon de *l'essentialiser*. Nous sommes bien loin de retrouver ce que percevait, fort justement, Eva Le Grand dans le roman *Maître de jeu*³⁴ de Sergio Kokis, c'est-à-dire « un des miroirs des possibilités diaboliques que recèle tout grand art romanesque : celui de l'image-*simulacre* d'un lecteur-*joueur* afin qu'il puisse prendre part à cette « *liberté totale* » dont jouit le créateur, en inventant à son tour, après avoir refermé le livre, ses propres variations imaginaires ».³⁵

³⁴ KOKIS, Sergio, *Maître de jeu*, Montréal, XYZ éditeur 1999.

³⁵ LE GRAND, Eva, « La passion du jeu », dans *Spirale*, n° 170, janvier-février 2000, p. 27.

André Brochu

QUELQUES ROMANCIERS DU MOI DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 1950

Les romanciers dont je parlerai appartiennent tous, ou presque, à la génération de Saint-Denys Garneau, qui est né en 1912 et qui est l'auteur d'une des plus grandes œuvres poétiques de la littérature québécoise. Cette génération est aussi celle de la revue *La Relève*, qu'on peut considérer comme la première revue de réflexion et de littérature de la modernité québécoise. Elle était le fait d'un collectif d'intellectuels issus de la ville, et elle promouvait une dimension culturelle nouvelle, celle de l'intériorité ou du moi, dans le sillage du personnalisme français.

Un essayiste qui était jésuite, Ernest Gagnon, a problématisé l'intériorité de façon fort intéressante dans un essai intitulé *L'Homme d'ici* (qui paraît en 1952). Il y oppose, de façon toute dualiste, l'homme *de là* qui correspond à l'extraverti tourné vers le monde, à l'homme *d'ici*, penché sur son mystère intime. Ce dualisme est très présent dans la littérature québécoise du passé, et notamment dans la génération de Saint-Denys Garneau qui, lui-même, ne cesse d'opposer l'univers extraverti de l'enfance à celui, introspectif, du poète adulte.

Voyons comment quelques romanciers – Robert Charbonneau, Robert Élie, Françoise Loranger et André Langevin (ce dernier, né en 1927, est d'une génération ultérieure, celle de l'Hexagone) – abordent la problématique de l'intériorité.

Robert Charbonneau, par l'ensemble de son œuvre, appartient à la littérature des années 1950, mais il publie son premier roman dès 1941, à 30 ans. *Ils posséderont la terre* est l'un des livres des plus maladroits qui soient, mais il inaugure la tradition du roman de l'intériorité dans la littérature québécoise. On peut y lire le déchirement entre deux tentations, celle de l'intérieur et celle de l'extérieur, mais aucune médiation, si tenue soit-elle, n'existe entre les deux. Je parle, du moins, de Charbonneau romancier. L'essayiste, auteur de *Connaissance du personnage*, entrevoit sans doute, lui, des solutions à la contradiction dualiste que l'auteur de fiction est incapable de mettre en œuvre.

Ils posséderont la terre comporte une opposition thématique infranchissable, qui se reflète bien dans la formule narrative. Un long « Prologue », écrit à la première personne, nous fait entrer à moitié dans la confidence des tourments d'André adolescent. On a l'impression que l'auteur cache autant de choses qu'il en montre, d'où le découpsu d'un soliloque qui nous mène jusqu'à la fin de l'adolescence comme il nous mène à sa propre fin en tant que monologue — après quoi,

le discours du moi n'est plus possible. Chez Charbonneau c'est tout un, d'être un Moi et d'être adolescent. L'adulte, que sera André dans le reste du roman, est un homme d'action qui poursuit des fins extérieures à lui-même, un « homme *de là* », dirait Ernest Gagnon, un II. Il est tellement *là* qu'il n'est même plus au centre de la narration, laquelle est maintenant devenue l'affaire de son ami, Edward Wilding, apparu vers la fin du « Prologue ». Ce Wilding ressemble beaucoup à l'André incertain que nous présentait le « Prologue » avant qu'il ne devienne un homme (sûr de lui), et c'est étonnant puisque, dans le « Prologue », c'est Wilding qui faisait figure d'être déluré et sûr de lui. En somme, André et Wilding sont des moitiés de personnage, ils sont les doubles l'un de l'autre, et ils sont incapables de dépasser l'opposition qui les constitue arbitrairement tantôt comme hommes *d'ici* (introvertis), tantôt comme hommes *de là* (extravertis).

En somme, pour Charbonneau, on sort de la subjectivité qui est l'apanage de l'adolescent pour accéder à la maturité, platement synonyme d'objectivité ; l'homme d'action n'est que le contraire du moi sensible qu'il a déjà été, et non le résultat d'un dépassement de l'opposition. Toutefois, la démarche peut être la symétrique de celle-là, et l'adulte est alors en régression vers une attitude infantile, ce qui est le cas de Wilding.

Robert Élie, au cours des années cinquante, va donner au conflit du moi et du monde une solution inexistante chez Charbonneau. Sa maturité, à laquelle Charbonneau n'a évidemment pas atteint dans ses premières œuvres, lui permet de concevoir une médiation entre subjectivité et objectivité. Le primat est tout de même accordé à la subjectivité, c'est-à-dire à l'intériorité ténébreuse, que Élie conçoit comme essentiellement douloureuse, à la façon d'un Saint-Denys Garneau.

Dans son premier roman, *la Fin des songes* (1950), Élie raconte surtout l'histoire d'un personnage appelé Marcel, à la troisième puis à la première personne. Comme l'auteur des *Solitudes* (Saint-Denys Garneau), Marcel est un grand déprimé, digne frère de ces « professeurs de désespoir » dont nous entretient Nancy Huston dans un récent ouvrage, et il est affecté d'états inquiétants de dédoublement. Peu à peu, il s'abstrait de son entourage et se condamne à l'impasse, une mauvaise passion aidant. Louise, la jeune sœur de sa femme, le rejette et il se suicide. Cet homme *d'ici*, qui affronte péniblement sa damnation intérieure, est un personnage sans grâce et sans *la* grâce ; car, pour les écrivains de *la Relève*, la grâce n'est possible que dans le dépassement de la douleur, elle est la médiation salvatrice à laquelle seule la mort à soi-même peut donner accès. Cette démarche est esquissée à propos de Bernard, l'ami de Marcel. Bernard est un « homme *de là* » qui évolue avec aisance dans la vie et qui est, comme les adultes de Charbonneau, un homme d'action. La politique l'intéresse, même si cette voie est encombrée d'obligations qui heurtent son sens moral. Le suicide de son ami et beau-frère, resté hypersensible comme un adolescent, lui ouvre les yeux et lui fait découvrir le nécessaire approfondissement de son rapport au monde et aux êtres. Le suicide

de l'homme *d'ici* devient ainsi l'équivalent d'un sacrifice qui permet à l'homme *de là* de rentrer en lui-même et d'inventer une voie de synthèse entre le monde et le moi, bref de devenir l'homme total.

C'est donc par personne interposée que l'homme *de là* fait son apprentissage de la douleur, du désespoir et de leur dépassement salvateur. En lisant le journal de Marcel, dont la rédaction s'arrête quelques instants seulement avant son suicide, Bernard ouvre les yeux sur une réalité qu'il a négligée et que son ami a vécue, pour ainsi dire, à sa place et à la place de tous les hommes *de là*, de tous ceux qui vivent à la surface de leur être. Bernard réalise donc en lui-même la synthèse entre intériorité et extériorité, mais il est un personnage secondaire, si important soit-il, et le cheminement vers le dépassement de la contradiction aurait été plus convaincant s'il avait été réalisé par Marcel, que sa qualité d'homme *d'ici* place au centre du récit.

On peut maintenant se tourner vers une œuvre narrative qui accède elle aussi à la totalité, mais en assumant pleinement la contradiction entre intériorité et extériorité selon la voie indiquée par Robert Élie mais non pleinement réalisée par lui. Le texte dont je parle est d'ailleurs antérieur d'un an à celui d'Élie et procède donc d'une inspiration parallèle. Il s'agit du beau roman de Françoise Loranger intitulé *Mathieu*. Née en 1913, Françoise Loranger appartient à la génération de Saint-Denys Garneau, mais non au réseau de *la Relève*.

L'intérêt de *Mathieu* (1949) tient d'abord à ses qualités proprement littéraires. Non pas, sans doute, à la recherche de style comme c'est le cas, par exemple, chez Robert Charbonneau (encore que le style de Charbonneau s'accompagne de maladresses et de fautes d'écriture), mais plutôt à l'intrigue, qui est habilement charpentée. La romancière traite de façon innovatrice, dans le cadre de la littérature québécoise d'alors, un sujet d'ordre essentiellement psychologique. Elle aborde avec une finesse et une intuition toutes féminines la complexité d'une personnalité masculine, et conçoit, pour la résolution des contradictions auxquelles le personnage est en butte, une solution très élaborée qui, si l'on en croit Nancy Huston dans son essai récent intitulé *Les Professeurs de désespoir* (2004), serait beaucoup plus à la portée de l'imaginaire féminin que de l'imaginaire masculin. Voyons de quoi il retourne.

Les catégories que j'ai empruntées au père Gagnon sont tout à fait appropriées pour décrire ce qui se passe dans l'univers passablement sulfureux de *Mathieu*. Celui-ci, qui a vingt-cinq ans, vit sous la coupe d'une mère détraquée, qui ne s'est pas remise du départ de son mari, le beau Jules Normand, après trois ans de mariage. Elle a fait de *Mathieu* son souffre-douleur et s'acharne à le convaincre de sa laideur et de sa vocation de raté. Aussi *Mathieu*, avec les jeunes gens de son âge, se comporte-t-il en paria. Il voit tout en noir et se fait volontiers le dénigreur de tout. Le fait est que la société où il est amené à évoluer sans lui appartenir vraiment est la riche famille des Beaulieu, qui lui apparaît comme l'exemple même de la vie superficielle, bref de ce qu'on pourrait appeler les êtres *de là* (par référence

à l'homme *de là* dont parle Gagnon). Et s'il est un homme *d'ici*, torturé, désespéré, tapi au creux de son ressentiment, aussi névrosé que le sera le Marcel de Robert Élie, mais sensible aux valeurs de culture et de beauté qui échappent aux êtres *de là*, c'est bien Mathieu, dont la sensibilité très riche est empêchée de s'épanouir.

Ce qui est bien remarquable dans ce livre, c'est que Mathieu, contrairement à Marcel qui se suicidera, va s'en tirer, grâce notamment à la présence autour de lui de quelques êtres supérieurs qui l'aideront à conjurer ses démons intérieurs. Cela suppose que, à côté des êtres *de là* (les profiteurs, sur le plan social) et des êtres *d'ici* (essentiellement Mathieu), il y ait une place pour ce que j'appellerai l'homme ou l'être total, capable de s'affirmer en société et néanmoins doté d'une sensibilité et d'une conscience de soi et des autres comparables à celles de l'homme *d'ici*.

Ce que Marcel, dans *La Fin des songes*, ne réussira pas, à savoir sortir de son malheur et faire la synthèse entre intériorité et vie en société, Mathieu le réussit grâce à un recours au corps qui lui sauve littéralement la vie. Toute son existence d'homme *d'ici* était fondée sur une négation du corps, qui ne faisait qu'entériner la condamnation portée par sa mère contre un physique dans lequel elle ne voulait pas retrouver de trace de ce beau Jules, le père, qui l'avait abandonnée. À la suite d'une expérience où il craint de trouver la mort, Mathieu découvre en lui, qui songeait justement à se suicider, son attachement fondamental à la vie. Et l'on peut dire que cette couche profonde de l'être de Mathieu, plus profonde encore que les sédiments de malheur qui s'accumulent en lui, forment un troisième niveau de l'être. Il y a, à la surface, l'être voué à la convention sociale, la part de l'homme *de là*, que Mathieu s'emploie continuellement à saboter. Il y a ensuite l'être intérieur, l'homme *d'ici*, auquel correspond Mathieu tel que nous le connaissons au début du roman, et qui ne sera vraiment dépassé que vers la fin. Cet être intérieur correspond à la dimension d'individu, telle que la génération de Saint-Denys Garneau la découvre. Et enfin, il y a ce qu'on pourrait appeler la strate de l'homme total ou encore celle du *sujet*, que Mathieu découvre au plus profond de lui-même et dans une relation essentielle avec le corps. Pourquoi faire de l'homme total un synonyme de *sujet* ? Il faut se reporter ici à la distinction que propose le philosophe français Alain Renaut, dans *L'Ère de l'individu*, entre l'individu qui est le moi fermé sur lui-même, telle la monade de Leibniz (// homme *d'ici*), et le sujet qui est le moi ouvert à une intersubjectivité qui, en fait, le constitue (//homme total).

C'est avec l'aide tacite, non contraignante de « sujets » semblables à lui (ou à ce qu'il est en train de devenir) que Mathieu opère sa conversion à la vie. L'un d'eux est la femme qu'il aime, Danielle, en qui se confondent une sensibilité digne de l'être *d'ici* et un goût du bonheur enraciné dans son corps même. Un autre est son parrain, Étienne Beaulieu, qui rappelle beaucoup la discrète providence humaine qui veille sur le destin de Wilhelm Meister dans le roman de Goethe. Du reste, *Mathieu* est un roman d'apprentissage au plein sens du mot, qui nous fait assister à la transformation par lui-même d'un être voué au malheur en homme pleinement maître de lui-même et de son destin. Un troisième être supérieur ou homme total

va guider Mathieu dans son action : Émile Rochat, un Suisse qui dirige le Camp des athlètes, dans les Laurentides, un véritable maître qui aide le jeune homme à se bâtir un corps.

Certes, plusieurs lecteurs se sont étonnés de l'allure que prenait le livre dans sa troisième et dernière partie. Le salut par la santé physique, par le corps, même si des valeurs proprement spirituelles se trouvent rejointes à travers la discipline athlétique, a pu sembler un aplatissement du sens par rapport aux séduisantes sirènes du désespoir associées à l'homme *d'ici*. Et il est vrai que l'athlète peut n'être qu'un homme *de là*, tout de surface, une mécanique corporelle sans individualité. Ce n'est évidemment pas le cas de Mathieu.

Nancy Huston, qui a démonté la rhétorique du désespoir à l'œuvre dans de nombreux écrits de la modernité, de Schopenhauer à nos jours, prétend que la femme peut, mieux que l'homme, réagir contre une telle problématique car elle a davantage le sens des réalités, notamment grâce à la maternité, à l'éducation des enfants et à tous ces soins très concrets que commande la vie quotidienne. Et ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, si le roman québécois des années 1950 (*Mathieu* paraît en 1949, très précisément) qui présente l'un des personnages les plus complexes et les plus riches de l'homme *d'ici*, mais aussi l'image la plus articulée, la plus consistante de l'homme total, soit l'œuvre d'une femme. C'est une même réaction de santé qu'on trouve à l'œuvre, à un demi-siècle d'intervalle, chez Françoise Loranger et chez Nancy Huston, et une même façon de mettre à distance les conventions intellectuelles pétries de fantasmes masculins. Robert Élie n'a pas trouvé mieux que de faire accéder à la dignité d'homme total un homme *de là*, Bernard, qui vit par procuration la mort de Marcel, l'homme *d'ici* ; mais c'est ce dernier qui aurait dû être sauvé, et c'est bien l'homme *d'ici* que sauve Françoise Loranger, dans une opération romanesque qui n'a pas d'équivalent à son époque.

André Langevin, pour finir, termine aussi son premier roman, *Évadé de la nuit* (1951), par le suicide du personnage principal, et son deuxième roman, *Poussière sur la ville* (1953), aboutit au suicide de Madeleine, l'épouse infidèle et très aimée du narrateur. Cette succession permet de voir se dissocier le discours du tourment, qui est le discours intérieur, de la sanction du tourment, et Alain Dubois qui est un homme *d'ici* assume finalement la position de l'homme *de là*, du médecin dévoué ; ou plutôt, il devient l'homme total, en cela semblable à Mathieu, mais un peu par procuration, comme le Bernard de Robert Élie. La mort de Madeleine aura constitué le sacrifice qui le met à la hauteur de son destin, tout comme la mort de Marcel fait de Bernard un homme nouveau.

On voit donc la naissance du moi, dans la littérature québécoise de la première moitié du XX^e siècle, se produire d'abord par l'apparition d'une problématique de l'intériorité individuelle qui fait contraste avec la relation au monde objective, pratique, orientée vers l'action et la connaissance d'ensemble. L'opposition, à laquelle Ernest Gagnon donnera une formulation rigoureuse et suggestive, est d'abord fortement marquée et, pour ainsi dire, indépassable chez Saint-Denys-Garneau en

poésie et Robert Charbonneau pour le roman. Un certain dépassement s'esquisse ensuite chez le romancier Robert Élie, mais la percée hors de l'opposition figée a lieu, théoriquement chez l'essayiste Jean LeMoine, mais de façon beaucoup plus convaincante chez Anne Hébert en poésie, Françoise Loranger et André Langevin dans le domaine du roman. Ce groupe d'écrivains, auquel il faudrait en ajouter d'autres, a donné à la littérature du Québec une dimension jusque-là absente, celle de l'intériorité ténébreuse et de la profondeur affective, faite de sensation et de sentiment, qui est à l'origine de la modernité et qui conduira rapidement aux expérimentations du Nouveau Roman. Il est significatif de voir André Langevin, dans ses deux derniers romans, parus en 1972 et 1974, rompre avec la tradition classique qu'il avait jusque-là assumée pour mettre en œuvre des techniques narratives plus propres à circonscrire l'intériorité, non sans relation avec la réalité extérieure car, on le sait, le Nouveau Roman est d'abord, selon la formule célèbre, une « école du regard ». Ce discours moderne qui brouille la frontière du dedans et du dehors est sans doute particulièrement approprié à la réalité de l'homme total. Mais il appartient à une époque ultérieure, et il pose aussi à la littérature des problèmes nouveaux.

Jacques Pelletier

UNE REPRÉSENTATION TOTALISANTE DE LA RÉALITÉ SOCIALE CONTEMPORAINE : SAISONS DE PIERRE GÉLINAS

Pierre Gélinas représente un cas singulier dans la littérature québécoise contemporaine aussi bien par sa trajectoire que par son œuvre aussi atypiques l'une que l'autre.

D'origine sociale modeste, orphelin de père tôt, il doit interrompre ses études précocement pour gagner sa vie. Il connaît une première carrière de journaliste qu'il entreprend, à 18 ans, à l'hebdomadaire *Le jour*, dirigé par Jean-Charles Harvey, où il est engagé comme chroniqueur artistique et littéraire en 1943. Cet emploi lui fournira l'occasion de fréquenter le milieu des arts visuels, et notamment le groupe des automatistes qui se fera connaître par la publication du *Refus global* en 1948. Il y fait aussi la connaissance de certains écrivains, dont Claude Gauvreau et Jacques Ferron. Il effectue une brève carrière à la section française du Service international de Radio Canada de 1943 à 1946, année où il devient membre du Parti communiste et s'engage dans le mouvement syndical.

Dans le Parti, Gélinas occupe rapidement des fonctions importantes, devenant responsable des questions culturelles, directeur du journal *Combat*, membre du Secrétariat politique jusqu'à son retrait, en 1956, suite à l'insurrection écrasée de Budapest et à la publication du rapport de Khrouchtchev sur les crimes de Staline. Durant cette période, il effectue en mission commandée de nombreux séjours à l'étranger, tant dans les pays démocratiques comme la France et l'Italie qu'en Europe de l'Est sous contrôle moscovite. C'est lors de ces voyages qu'il commence à s'interroger sur la nature réelle du régime soviétique, avant même la publication du fameux rapport de Krouchtchev qui confirmera ses appréhensions fondées sur ses observations de terrain.

Son expérience de militant syndical et politique le distingue nettement des écrivains de sa génération, pour la plupart réformistes chrétiens, travaillant dans le milieu culturel officiel de l'époque – journalisme, édition, fonctionnarisme, enseignement – , inspirés idéologiquement par les revues humanistes comme *La Relève* et *Cité libre* auxquelles ils sont liés et pratiquant le roman psychologique centré sur l'analyse des drames intérieurs de personnages partagés entre Dieu et Satan, la Grâce et la Faute, y compris dans la variante existentialiste empruntée par un André Langevin. Gélinas appartient pour sa part à la contre-société et à l'univers parallèle, ostracisé et réprimé, que constitue le P.C. dans le Québec du-

pléssiste et entretient une conception différente de la littérature qui s'inscrit dans le prolongement du réalisme critique tel que défini et prôné par Lukács. Il s'agit de décrire aussi fidèlement que possible le monde – social – tel qu'il est, dans son mouvement et ses contradictions, à travers des figures représentatives illustrant les grandes tendances de l'époque.

Cette conception sert de fondement et de principe de construction aux deux romans qu'il écrit et publie au tournant des années 1960 au sortir de son expérience communiste.

Les Vivants, les morts et les autres,¹ publié en 1959, pour lequel Gélinas obtient le *Prix du Cercle du livre de France*, se présente comme un grand roman d'apprentissage. Visiblement inspiré par sa propre trajectoire, il met en scène comme héros principal un jeune homme de bonne famille bourgeoise qui rompt avec son milieu après avoir fait la découverte de la réalité de l'exploitation sociale dans l'univers des travailleurs forestiers. Il s'engage dans le mouvement syndical d'abord comme militant puis comme directeur de grève, participant à plusieurs conflits ouvriers majeurs de l'époque que le roman évoque longuement, de manière saisissante. Il fait la connaissance de membres du parti communiste, généreux et désintéressés, qui entraînent son adhésion au mouvement dont il devient lui-même rapidement un des principaux animateurs. Il s'y engage à corps perdu, porté par une foi absolue jusqu'à ce qu'il soit désillusionné par les révélations du rapport Khrouchtchev et victime lui-même d'un simulacre de « procès de Moscou »² au terme duquel il est expulsé du Parti, qui était devenu pour lui une famille, et renvoyé du coup à sa solitude originelle.

Ce premier roman s'offre ainsi comme un remarquable récit « d'apprentissage social », l'un des très rares que compte notre littérature. Et cet apprentissage, cette connaissance progressivement acquise dans l'action du monde et des hommes, est évoqué dans un cadre également peu souvent mis en représentation dans la fiction romanesque québécoise : le milieu ouvrier, l'univers du travail et de l'action syndicale et politique.³

L'or des Indes,⁴ publié trois ans plus tard, en 1962, se présente dans un cadre nouveau. Le thème de l'apprentissage y est repris, mais dans un récit à la première personne énoncé sous une forme fragmentaire et discontinue, sensiblement différente

¹ GÉLINAS, Pierre, *Les Vivants, les morts et les autres*, Montréal, Le Cercle du livre de France 1959.

² L'expression désigne non seulement les grandes purges opérées par le Parti communiste de l'URSS au cours des années 1930 et de l'après-guerre, mais les simulacres de procès organisés contre la dissidence interne dans les partis « frères » occidentaux au cours de la période immédiatement ultérieure. Charles TILLON, un dirigeant exclu du Parti communiste français, en a proposé une description qui fait frémir dans *Un « procès de Moscou » à Paris*, Paris, Éditions du Seuil 1971 (Coll. *L'Histoire immédiate*). Le héros du roman de Gélinas est aussi victime d'une mise en scène de cette nature.

³ Pour une analyse plus élaborée de ce roman, on pourra se reporter à mon étude sur « Le réalisme critique de Pierre Gélinas » dans *Le poids de l'histoire : littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 69–83, (Coll. *Essais critiques*).

⁴ GÉLINAS, Pierre, *L'or des Indes*, Montréal, Le Cercle du livre de France 1962.

de la structure classique du roman de formation précédent. Le héros-narrateur, parti chercher fortune dans les Antilles, à Trinidad, une fois rentré à Montréal, revient en après-coup sur son expérience dont il essaie de dégager le sens en évoquant ses souvenirs. Ceux-ci surgissent en ordre dispersé, au gré d'une mémoire chancelante qui lui permet tout de même de comprendre que son séjour lui a fait retrouver, par-delà l'échec financier de son projet de bétonnière, une joie de vivre essentielle, un rapport au corps échappant aux contraintes imposées par sa culture judéo-chrétienne d'appartenance. Dans les rapports spontanés qu'il a établis avec les habitants de l'île, et en particulier avec les femmes dont la bien-aimée Schehrazade, « participant au souffle unique de la joie du monde », il a connu une véritable résurrection et récupéré un équivalent du paradis perdu de l'enfance.

Cette expérience personnelle en forme de mort et de renaissance se déroule par ailleurs dans un univers colonial complexe et ramifié que le héros-narrateur évoque très concrètement dans le récit à travers les rapports conflictuels qui se tissent entre personnages appartenant à des communautés aux intérêts divergents : Noirs, descendants d'esclaves, Espagnols, fils de conquérants, Indiens et Britanniques d'arrivée plus récente. C'est dans ce monde traversé de contradictions et d'oppositions virulentes qu'il connaît son éducation affective et sensuelle. Il le reconstitue longuement, de manière fine et pénétrante, donnant ainsi à voir la réalité coloniale au moment où celle-ci va éclater et implorer sous le poids de ses contradictions. En cela, Gélinas témoigne ici encore de l'importance que revêt pour lui le monde social, y compris pour la compréhension du drame intérieur que vit son héros.

C'est ce qui explique sans doute l'accueil pour le moins réservé de la critique contemporaine à l'endroit de ces romans. Celle-ci souhaite lire des romans psychologiques d'inspiration chrétienne écrits à la manière de Mauriac ou de Bernanos considérés comme des modèles à suivre. Dans les romans de Gélinas, elle ne trouve donc guère son compte ni sur le plan du contenu ni sur celui de la forme. D'où sa déception.

Pour le courant alors dominant en critique littéraire, un romancier doit d'abord évoquer la réalité intérieure des personnages qu'il met en scène. Le monde social apparaît au mieux comme un cadre, un environnement dans lequel des drames existentiels se déroulent et il ne mérite pas, par conséquent, de figurer au premier plan de la représentation. Sur cette question décisive, Gélinas polémiquera au milieu des années 1950 avec deux critiques majeurs, Jeanne Lapointe et Gilles Marcotte, qui défendent une conception universalisante de la littérature qui, en réalité, correspond selon lui à la norme française érigée en absolu, en quoi ils ne seraient rien d'autre que des « provinciaux » sur le plan littéraire comme Omer Héroux, rédacteur en chef du *Devoir*, l'est sur le plan politique par son nationalisme convenu.⁵

⁵ GÉLINAS, Pierre, « Lettre à Jeanne Lapointe », *Cité libre*, n° 12, 1955, pp. 27-34.

Il reste que c'est la conception de ses adversaires qui s'impose alors, entraînant du coup une déqualification des romans de Gélinas et de la théorie qui les fonde : le réalisme critique. Malgré les mérites qu'on leur reconnaît sur le plan documentaire, ils n'auraient pas atteint un degré d'achèvement sur le plan esthétique qui leur vaudrait une pleine reconnaissance. Ils sont donc renvoyés à la marge d'une institution qui survalorise la référence française incarnée dans l'après-guerre par le roman psychologique et, au tournant des années 1960, par le nouveau roman tel que l'exprimera, par exemple un Jacques Godbout.

* * *

Cet accueil mitigé est-il responsable du mutisme dans lequel Gélinas s'est réfugié par la suite, ne revenant à la pratique du roman qu'après un long silence de plus de trente ans? Quoi qu'il en soit, la publication, en 1996, de *La neige*,⁶ premier volet de sa trilogie *Saisons*, s'inscrit comme un événement rare et singulier dans notre littérature, comme la manifestation intempestive de quelqu'un qui demeure un signe de contradiction aujourd'hui comme hier et qui apparaît en porte-à-faux face à l'époque actuelle. La trilogie serait, dans cette optique, une œuvre anachronique, évoquant des réalités qui n'intéresseraient pas nos contemporains, dans un cadre narratif jugé soit trop classique, conventionnel et vieillot, soit à l'inverse trop éclaté, fragmenté et déroutant pour un lecteur à qui l'on ne fournirait pas les moyens de s'y retrouver.

Le silence qui l'a accueillie me paraît révélateur d'une méconnaissance et d'une méprise que j'estime regrettables. L'entreprise de Gélinas mérite mieux tant par son propos qui aborde de front les problèmes culturels, sociaux et politiques majeurs auxquels nous avons à faire face aujourd'hui que par sa mise en forme sur le plan compositionnel, particulièrement inventive et ingénieuse, et qui permet de la rapprocher d'autres œuvres majeures du XX^e siècle – *Les somnambules* d'Hermann Broch, la trilogie *U.S.A.* de John Dos Passos – avec lesquelles elle partage d'incontestables affinités.

Le premier tome de la trilogie, *La neige*, s'ouvre sur une scène d'action, représentant ainsi une méthode mise au point dans *Les vivants, les morts et les autres*. Elle donne à lire l'affrontement qui oppose les groupes sociaux antagonistes que représentent les petites entreprises et les syndicats dans le cadre d'un attentat, vraisemblablement monté par un Cartel syndical aussi puissant que mystérieux contre la fabrique appartenant à Danielo Cruciani où travaillent deux des principaux personnages du roman : Allen Sauriol et Adélarde Dufresne. L'agression illustre dramatiquement la situation problématique des petites et moyennes entreprises coincées entre le Conseil du Patronat et le Cartel intersyndical, aux prises de sur-

⁶ GÉLINAS, Pierre, *La neige*, Saisons I, Montréal, Triptyque 1996 (précédé de «Un revenant», préface de Jacques Pelletier).

croît avec les exigences et les contraintes des ministères et des agences gouvernementales. Et ce, dans le contexte global d'une société engagée dans un processus de dislocation généralisé, ayant perdu les valeurs qui assuraient sa cohérence idéologique et sa cohésion sociale, les points de repère axiologiques et normatifs qui permettaient à ses citoyens de vivre ensemble dans l'harmonie.

L'intrigue du roman, d'entrée de jeu, sans emprunter un scénario policier classique, s'y apparente donc par l'importance qu'elle accorde à l'action et par les effets de suspense qu'elle sait ménager pour garder les lecteurs à l'affût. Et elle servira d'ossature au récit d'un bout à l'autre de la trilogie, constituant ainsi une dimension structurelle essentielle du roman. Elle est également d'emblée fortement connotée politiquement dans la mesure où elle place au centre de la représentation, et en relation d'opposition, d'un côté les éléments sociaux qui, gravitant autour des petites entreprises, vont se regrouper dans une organisation pompeusement appelée *Ordre et Justice*, et, de l'autre, les pouvoirs publics qui dominent et contrôlent la société. Ce pouvoir officiel, légalement constitué, s'appuie lui-même par ailleurs sur des services de police occultes, importants et diversifiés, en relation de complémentarité et de concurrence, dirigés par des chefs eux-mêmes engagés dans des rapports de rivalité. Le roman évoque remarquablement cet univers secret dans ses multiples composantes, donnant ainsi à voir l'envers, la face sombre et obscure du pouvoir officiel lui-même compromis par les conséquences parfois imprévisibles des manœuvres douteuses, à la limite de la légalité, de certains de ces agents. Le lieutenant Victor Thomas, par exemple, qui appartient à une brigade anti-subversive, n'hésitera pas à créer un groupe clandestin, le Talion, pour liquider les « parasites sociaux » envers lesquels le pouvoir officiel, selon lui, est trop compréhensif et clément.

C'est ce pouvoir bicéphale – officiel et officieux – et l'ordre qu'il impose que va contester radicalement le regroupement *Ordre et Justice*, assemblage hétéroclite formé essentiellement de petits commerçants et entrepreneurs, auxquels s'ajouteront progressivement des déclassés sociaux imprégnés de ressentiment, à la recherche d'une revanche sociale. Le groupe se constitue d'abord comme un mouvement de pression, une sorte de club social où l'on peut échanger sur les préoccupations des membres et formuler éventuellement des revendications à soumettre aux pouvoirs publics. Il va cependant se transformer progressivement en mouvement social plus large, engagé politiquement, se donner un journal de propagande, l'*Ordre*, et changer son nom, devenant l'*Alliance populaire*, organisation qui aspire bientôt à « chasser la canaille ! » du pouvoir comme le proclame vigoureusement le mot d'ordre qui condense son programme.

Ce changement de nature et de visée du regroupement est impulsé par l'émergence de nouveaux leaders : Allen Sauriol, obscur commis de bureau à l'origine qui, grâce au pouvoir magnétique de sa parole, s'affirme comme un chef naturel; Justin Gravel, un journaliste raté, un barbouilleur besogneux qui assoit son autorité sur l'écrit; Adélarde Dufresne qui contrôle le réseau de camelots qui distribuent

le journal l'*Ordre* puis le service d'ordre que se donne l'Alliance pour protéger ses activités et intervenir directement dans les rues et les quartiers. La nouvelle organisation constitue de la sorte progressivement un contre-pouvoir, un pouvoir parallèle et alternatif au sein même de la société officielle et qui la mine de l'intérieur en contestant, dans l'action, sa légitimité et son autorité et qui fascine même certains de ses représentants, comme un Jacques Dufour, par exemple, responsable de la sécurité publique. Ce dernier finira par la rejoindre et s'associera avec elle dans une tentative de coup d'État – qui avorte – sur laquelle se termine le premier volet de la trilogie.

Le Soleil,⁷ deuxième volet du cycle, s'ouvre sur la création d'un nouveau personnage qui élargit la composition du personnel romanesque, introduisant un milieu absent jusque-là : celui des hommes d'affaires puissants et conservateurs que représente Bertrand Lauzier, un chef de grande entreprise qui éprouve des sympathies pour l'*Alliance populaire* et son chef, Allen Sauriol. Hostile à l'origine aux milieux patronaux autant qu'aux syndicats, l'Alliance va se rapprocher du pouvoir financier dans une curieuse alliance fondée sur des attentes contradictoires de part et d'autre, le mouvement dirigé par Sauriol désirant abattre le vieux monde et liquider la « canaille » alors que Lauzier et ses amis veulent le conserver et le renforcer grâce à son appui. Dans le jeu des alliances, Lauzier succède d'une certaine manière à Jacques Dufour, le vieux chef de la Police nationale, qui incarnait les forces traditionnelles en déclin, avec lesquelles il n'est plus vraiment nécessaire de composer, alors que l'homme d'affaires représente et symbolise le pouvoir de l'argent, puissance avec laquelle il faut désormais compter.

Allen Sauriol, qui était un personnage parmi d'autres dans *La neige*, occupe cette fois le centre du récit, étant devenu en quelque sorte le chef charismatique de l'*Alliance populaire*. Après le coup d'État raté évoqué à la fin du premier volet de la trilogie, il a été arrêté et emprisonné, ce qui lui fournit l'occasion, d'une part, de se replonger dans la lecture des classiques grecs et romains qui lui servent de maîtres à penser et, d'autre part, de se consacrer à l'écriture. Il entreprend donc de consigner ses réflexions, en apparence décousues, aussi bien sur des questions philosophiques d'ordre général – comme l'éternel retour – que sur l'actualité la plus immédiate, elles-mêmes entrecoupées par des notations autobiographiques, plus ou moins conformes à la réalité de son expérience, et des considérations sur l'Alliance populaire contenant des éléments programmatiques, l'amorce d'un manifeste politique qu'il compte compléter plus tard.

Ce travail d'écriture lui permet de reprendre contact avec lui-même, de retrouver son tonus vital après l'abatement éprouvé suite à la tentative de coup d'État manquée. Sauriol s'avère en effet un personnage profondément solitaire, qui se sent différent des autres par le destin auquel il se croit voué et qui en fait un être à part, évoluant en alternance entre découragement et euphorie, dépression et

⁷ GÉLINAS, Pierre, *Le Soleil*, Saisons II, Montréal, Triptyque, 1999.

manie. Sorti de prison, redevenu leader incontesté de l'*Alliance populaire*, il reprendra cette ébauche informelle, avec l'aide de Justin Gravel, pour en faire une arme de combat au service de l'organisation.

Dans ses discours publics comme dans ses rencontres privées avec les hommes d'affaires, il en module les principaux éléments dans des formules-chocs, s'en prenant violemment à la régression sociale qui caractériserait la période présente. Il dénonce la « classe parasitaire » qui en profiterait insolemment pour s'enrichir, l'« immigration insensée » qui imposerait un fardeau financier de plus en plus lourd, la dictature des minorités, l'irresponsabilité d'un État qui fait passer les Droits avant les devoirs et les obligations. Il s'en prend enfin à la démocratie qui accorde les mêmes privilèges à tous, qu'ils soient ou non productifs, et aux prévaricateurs qui accaparent le bien public en profitant sans scrupules du désordre établi. D'où le mot d'ordre qui s'impose spontanément : il faut mettre fin au désordre et à la régression sociale, balayer la « canaille » et la « racaille », remettre le « monde à l'endroit » plutôt que de le changer comme le proposent les syndicalistes et les révolutionnaires.⁸

C'est sur la base de ce refus et de cette dénonciation qu'il construit l'*Alliance populaire* comme un mouvement et non comme un parti. Un parti, explique-t-il, c'est une « coalition pour la défense d'intérêts particuliers » (p. 61) avec ce que cela implique comme compromis et compromissions. Un mouvement « défend plutôt des idées », il se définit essentiellement par sa mission plutôt que par un programme et il est animé par une « seule volonté ». S'instaure ainsi un rapport de réciprocité serré, osmotique, entre le groupe en fusion que forme l'*Alliance* et son chef qui s'affirme comme une puissante personnalité trouvant son aura mythique dans une communauté, animée par une foi passionnée, sur laquelle il règne sans partage, arbitrant du haut de son autorité incontestée les litiges entre les « petites baronnies » qui se sont créées au sein de l'organisation autour de certaines personnalités : Justin Gravel, directeur de la propagande, Adélarde Dufresne, chef des Casques Noirs, Rolland Rivard, responsable du département de la sécurité.

Ce personnage charismatique, ce leader incontesté, par ses actes comme par ses paroles, présente une indéniable parenté avec la figure d'Adolf Hitler, à laquelle on pourrait être tenté de l'associer de même qu'on pourrait assimiler l'*Alliance populaire* au mouvement nazi.

Les deux personnages possèdent en effet certains traits communs. Ils ont l'un et l'autre une origine sociale humble, ils sont tous deux dotés d'un capital culturel modeste et ils possèdent un statut professionnel équivalent, occupant dans leur jeunesse de petits emplois subalternes, vivant essentiellement d'expédients, tout en affichant des prétentions artistiques (de peintre chez Hitler, de poète chez Sau-

⁸ Ce discours profondément conservateur, voire réactionnaire, longuement exposé lors d'une rencontre de Sauriol avec des hommes d'affaires, en séduit plusieurs, mais en effraie quelques-uns par sa radicalité et par l'intransigeance de celui qui le formule aussi résolument que froidement (voir : pp. 160-161).

riol⁹). Les deux sont de tempérament solitaire, sans familles et sans amis, trouvant dans leurs mouvements respectifs une communauté de substitution. Ils sont pourvus d'un atout commun : un don pour la parole qui fascine les foules qu'ils méprisent par ailleurs – c'est leur dimension nietzschéenne – et qui entraîne leur adhésion, don qui sera la source et l'instrument de leur pouvoir.

Ce trait commun leur assure une autorité de type charismatique qui, comme Ian Kershaw l'a expliqué à propos de Hitler dans sa monumentale biographie,¹⁰ ne relève pas uniquement des vertus singulières du chef mais aussi, et peut-être surtout, des attentes que placent en lui ceux qui l'entourent. La théorie de Kershaw lui permet de comprendre le pouvoir absolu d'Hitler à partir de sa personnalité, bien sûr, mais aussi des aspirations collectives de ceux qui comptaient sur lui pour trouver une réponse à leurs revendications.¹¹ Il en va largement de même pour le personnage fictif inventé par Gélinas qui apparaît comme une sorte de prolongement et de doublet du Führer.

Cela dit, les programmes de deux personnages diffèrent profondément. Hitler poursuivait essentiellement trois objectifs : prendre une revanche sur la défaite allemande lors de la première guerre mondiale, agrandir « l'espace vital » germanique à l'Est et développer une race aryenne puissante, épurée, expurgée de ses éléments indésirables soit pour des raisons biophysiques – les handicapés physiques et mentaux – soit pour des motifs raciaux – les « espèces inférieures », à commencer par les Juifs.¹² Le programme de Sauriol, on l'a vu, consiste surtout à défendre et promouvoir les intérêts des commerçants et des industriels, des producteurs contre les parasites, et à restaurer l'ordre social. C'est là l'ambition d'un programme conservateur qui s'apparente davantage au « fascisme historique » et à l'extrême droite populiste¹³ qu'au nazisme et qui rapproche davantage son propagandiste d'un Le Pen québécois que d'un Hitler. On pourrait formuler une remarque analogue à propos de l'*Alliance nationale populaire* qui, comme mouvement, s'apparente davantage au Front National qu'au nazisme allemand.

En réalité, l'aventure nazie sert surtout de support – souterrain – à la trame événementielle du récit et assure d'une certaine manière sa cohérence. Les événements qui en constituent les nœuds principaux apparaissent ainsi comme des décalques de cette entreprise. La création de l'*Alliance populaire* rappelle la fon-

⁹ Sur l'enfance et la jeunesse, malheureuses et marginales d'Hitler, on lira avec intérêt la « Tentative de démythification » proposée par Lionel RICHARD dans son ouvrage, *D'où vient Adolf Hitler?* Paris, Éditions Autrement 2000 (Coll. *Mémoires*).

¹⁰ KERSHAW, Ian, *Hitler*, Paris, Flammarion 1999.

¹¹ Cette théorie est exposée de manière détaillée dans un essai, publié parallèlement à la biographie : *Hitler, Essai sur le charisme en politique*, Paris, Gallimard 1995 (Coll. *Folio-histoire*).

¹² Sur les fondements idéologiques du « programme » nazi, on consultera avec profit l'ouvrage d'Eberhard JÄCKEL, *Hitler idéologue*, Paris, Gallimard 1995 (1973, en allemand) (Coll. *Tel*).

¹³ Sur les ressemblances et les différences entre fascisme et nazisme, on pourra se référer au livre de Philippe BURRIN, *Fascisme, nazisme, autoritarisme*, Paris, Éditions du Seuil 2000 (Coll. *Points-histoire*).

dition antérieure du Parti national-socialiste en 1920. La mise sur pied des Casques Noirs dirigés par Adélarde Dufresne renvoie à la création des SA par Ernst Röhm. Le coup d'État raté évoqué à la fin de *La neige* apparaît comme une reprise du *Putsch* de Munich – avorté – en 1923. La victoire électorale qui permet à Sauriol d'accéder au pouvoir rappelle les triomphes électoraux du nazisme au tournant des années 1930. L'incendie du Stade de l'Est de Montréal, déclenché par des éléments mystérieux, évoque l'incendie antérieur du Parlement de Berlin en 1933, suivi de la répression des syndicalistes et des organisations politiques de gauche. La liquidation des Casques Noirs et d'Adélarde Dufresne lui-même apparaît comme une réédition de l'élimination des SA et de Röhm en 1934 au cours de la Nuit des longs couteaux. Plusieurs personnages fictifs, dans cette optique, peuvent être vus comme des doubles des acteurs historiques : ainsi en est-il de Justin Gravel manifestement inspiré par Joseph Goebbels, d'Adélarde Dufresne construit sur le modèle d'Ernst Röhm, de Roland Rivard dont la trajectoire rappelle celle d'Henrich Himmler, de François Dumas qui fait penser à Albert Speer, d'Élaine Bernier qui ressemble étrangement à Eva Braun, etc. Sur le plan événementiel et anecdotique, *Saisons* peut ainsi être considéré comme une sorte de « remake » de l'aventure nazie qui lui sert de principe de construction et de structuration sans lui être cependant assimilable en aucune manière sur le plan de la signification bien que certains de ses principaux personnages, et notamment Allen Sauriol, recourent volontiers à une phraséologie qui lui est fortement apparentée. Cette référence historique est donc mise en représentation, donnée à lire en creux dans l'intrigue du récit, mais dans une perspective distanciée et critique, sous la forme d'une menace toujours possible en contexte de crise, ce qui est le cas ici.

Dans le dernier volet, *Le fleuve*,¹⁴ Gélinas s'écarte d'ailleurs sensiblement de ce scénario en reléguant au second plan la dimension proprement politique du roman qui demeure présente mais en perdant de son importance et de son acuité, et qui sert essentiellement de toile de fond au récit.

La trilogie connaît en effet une bifurcation majeure par l'introduction de deux nouveaux personnages appelés à jouer un rôle central. Le premier, François Dumas, vice-président de l'entreprise qui appartient à Bertrand Lauzier, est prêté par celui-ci au gouvernement dirigé par Allen Sauriol pour lui prêter assistance dans le domaine de la planification économique. À travers les rapports qui se tissent entre les deux hommes, la question des interrelations entre le pouvoir politique et les puissances financières est posée dans toute sa complexité sans cependant qu'elle occupe le cœur du récit qui va progressivement se désintéresser de l'*Alliance populaire* et de ses dirigeants à partir du moment où ils sont parvenus au pouvoir.

Le roman va se recentrer autour de l'aventure personnelle d'un second nouveau personnage : Jean-Louis Fréchette, un jeune économiste qui, promis à un brillant avenir, décide subitement d'y renoncer, remet en question l'ensemble de son exis-

¹⁴ GÉLINAS, Pierre, *Le fleuve*, Saisons III, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles 2002.

tence, y compris sa vie conjugale sans nuages, pour une nouvelle fascination pour le fleuve qu'il veut rejoindre au bout de l'horizon : « Ce ne serait ni une fuite ni une quête d'ailleurs, note le narrateur, il ne chercherait pas un refuge imaginaire, il naviguerait sans autre destination que lui-même ».¹⁵

Dans le cadre de cette nouvelle passion, il fait la connaissance d'une jeune femme, une étudiante, qu'il entraîne dans son rêve, avec laquelle il s'engage dans un amour né de leur passion partagée pour le projet de voilier et la liberté qu'il symbolise. Mais à la fin du récit et de l'entreprise romanesque, le voilier brûle accidentellement et Jean-Louis Fréchette constate laconiquement : « Faut tout recommencer », propos qui exprime, de manière on ne peut plus synthétique, une des grandes leçons des *Saisons*, à savoir que malgré l'agitation frénétique qui caractérise notre monde de bruit et de fureur, rien ne bouge fondamentalement, le temps demeure immobile et cyclique comme les saisons, comme le fleuve qui n'a pas d'autre origine et de fin que lui-même, indifférent aux hommes et aux événements, incessamment renaissant dans les flux et reflux de la marée. Il faut tout recommencer car rien n'est jamais terminé et ne le sera jamais, mais chaque pas accompli représente une petite lueur dans la nuit opaque qui nous enveloppe et peut éclairer notre chemin.

* * *

S'ouvrant sur une scène d'action, le triptyque romanesque de Pierre Gélinas se clôt ainsi sur une note mélancolique qui illustre la souveraineté de la temporalité cosmique et les limites de la temporalité historique sans remettre en cause pour autant son argument central lié à la question suivante : que peut-il arriver dans une société caractérisée par l'anomie, la chute libre des valeurs, la disparition des croyances communes qui assurent la cohésion sociale? Dans un univers frappé de mutisme, abandonné par les dieux, sans transcendance, le pire, bien entendu, est possible, sinon prévisible. C'est ce que montre la trilogie à travers la création de l'*Alliance populaire*, cette nébuleuse hétéroclite, formée d'arrivistes et d'idéalistes confondus, qui exprime et canalise le mécontentement moral et social d'un monde qui a perdu ses raisons de vivre et d'espérer.

Le roman s'offre comme un instrument approprié pour donner à voir concrètement ce processus, pour en proposer une illustration particulièrement convaincante. Dans un article publié dans *Le Devoir* au moment de la parution de *Les Vivants, les morts et les autres*, Gélinas affirmait déjà, en 1959, que le roman est un « instrument pour la connaissance de l'Homme ». C'est cette conception qui sous-tend manifestement les *Saisons*, roman politique et social, portrait d'une société et d'une époque, mais aussi récit philosophique qui propose une méditation sur le pouvoir et l'ordre social, sur l'importance stratégique de l'information dans le

¹⁵ *Ibidem*, p. 17.

monde contemporain, sur l'amour et la solitude, sur le temps perçu comme éternel recommencement, comme reprise des mêmes tentatives, suivies des mêmes échecs, un temps que symbolise exemplairement le retour cyclique des saisons, toujours différentes, toujours les mêmes, qui se suivent dans un ordre circulaire et immuable. Cette réflexion circule ici essentiellement à travers les propos des personnages et se trouve ainsi « naturalisée » en quelque sorte, ce qui est une force du roman en général et de l'art romanesque singulier que pratique avec grande efficacité Gélinas.

C'est sur ce terrain qu'on peut rapprocher son œuvre de celles d'un Dos Passos ou d'un Broch, autres éminents metteurs en scène du monde moderne qu'ils donnent à voir et à comprendre dans sa complexité et ses contradictions.

Dans *U.S.A.* et, notamment dans *Big Money*, l'écrivain américain propose une représentation de l'Amérique, du début du XX^e siècle jusqu'aux années 1930, à travers un ensemble de techniques destinées à fournir une image globalisante de ce pays : création de personnages typiques illustrant les grandes forces qui traversent alors le continent : le capitalisme avec Charley Anderson, inventeur d'un moteur d'avion et homme d'affaires, le monde du travail avec Mary French, travailleuse sociale engagée dans les luttes syndicales et sociales, l'univers du spectacle avec Margo Dowling, actrice faisant carrière au cinéma; évocation, dans des biographies, dites lyriques, des figures historiques ayant servi de supports référentiels aux personnages fictifs : Henry Ford, Thorstein Veblen, Rudolf Valentino; insertion « d'actualités » tirées des journaux de l'époque; scènes vues de la vie quotidienne. À travers ces procédés ingénieux, Dos Passos dégage une image fabuleuse d'une Amérique en mouvement, saisie dans sa profondeur et sa complexité.

Hermann Broch, pour sa part, s'interroge, en particulier dans *Les somnambules*, sur le phénomène de la dislocation du monde social et de la dégradation des valeurs dans le monde moderne. Il se sert du roman – « gnoséologique » et polyhistorique – comme d'un instrument de connaissance privilégié pour cerner le phénomène tel qu'il s'incarne dans des cas concrets, créant des personnages appartenant à des groupes sociaux significatifs et porteurs de valeurs associées à leur milieu : le conservatisme et la tradition pour l'aristocrate et « romantique » Pasenow; le désir de justice pour le comptable et « anarchiste » Esch qui représente les classes moyennes; l'ambition et l'argent pour l'homme d'affaires « réaliste » Huguenau. À travers ces figures, notamment, Broch essaie de comprendre et de faire comprendre pourquoi et comment on est passé de l'univers stable, cohérent et homogène de la tradition au monde éclaté, atomisé et brisé dans lequel vit l'homme contemporain¹⁶.

¹⁶ On se reportera, pour une analyse détaillée de cet immense roman, à mon essai *Que faire de la littérature? l'exemple d'Hermann Broch*, Québec, Nota bene éditeur, 2005 (Coll. *Essais critiques*).

Toutes proportions gardées, et avec des moyens sensiblement différents, c'est dans cette tradition romanesque, qui met au centre de ses préoccupations la connaissance et la compréhension de nos sociétés, que s'inscrit l'œuvre de Gélinas. Elle témoigne ainsi d'un éclatement autant que d'un désir d'unité, la totalisation de la représentation s'offrant à la fois comme un miroir du monde et comme sa critique, comme un constat et un appel au dépassement et au partage.

Krzysztof Jarosz

HOMME, FEMME, TRANSSEXUEL(LE) : LA SOLITUDE DANS LA MÉGAPOLIS MODERNE

Née à Québec en 1952, Monique Proulx est aujourd'hui une des écrivaines les plus connues et reconnues de la littérature québécoise contemporaine. Scénariste de plusieurs télé-théâtres, elle a publié de 1983 jusqu'à présent deux recueils de nouvelles¹ et trois romans.²

Comme le remarque Catherine Pont-Humbert, elle « appartient à cette génération d'écrivains qui n'ont plus à se battre contre ou avec une identité nationale problématique ».³ Monique Proulx n'a plus à régler ses comptes avec la Grande Noirceur ni avec la religion catholique, comme c'était le cas de ses aînés. Quand, en parlant des *Aurores montréalaises* de Proulx, Catherine Pont-Humbert remarque que l'écrivaine « brosse une galerie de portraits certes montréalais, mais dont l'identité pourrait tout aussi bien être new-yorkaise ou parisienne »,⁴ il y a dans sa constatation une implicite valorisation positive d'universalisme et comme un souvenir d'une longue réclusion de la littérature québécoise dans la problématique nationale.

C'est également l'avis de Jacques Allard qui, entre maints essais consacrés aux autres écrivains québécois contemporains, évoque l'exemple de l'oeuvre de Proulx comme parangon de nouvelles tendances de la littérature québécoise, la citant notamment comme représentante de ce qu'il appelle le « roman mauve », une teinte de bleu profond renvoyant, dans l'esprit du critique, aux oeuvres méditatives, intimistes et crépusculaires.⁵

C'est là qu'on voit le plus grand changement par rapport à la thématique exploitée par la littérature québécoise des décennies 1960 et 1970, période d'engagement qui faisait envisager les problèmes individuels sur un fond plus collectif que dans le cas de la littérature des années 1980 et 1990 où l'atomisation de la société a fait déplacer la problématique identitaire sur un plan plus individuel.⁶

¹ *Sans coeur et sans reproche*, Montréal, Québec/Amérique, 1983 et *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1996.

² *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec/Amérique 1987 ; *L'Homme invisible à la fenêtre*, Montréal, Boréal/Seuil 1993 ; *Le coeur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal 2002.

³ PONT-HUMBERT, Catherine, *Littérature du Québec*, Paris, Nathan 1998, p. 112.

⁴ Ibidem.

⁵ ALLARD, Jacques, *Le Roman mauve*, Montréal, Québec/Amérique 1997.

⁶ Ceci ne veut point dire que les problèmes d'identité et d'appartenance des écrivains québécois aient disparu.

C'est ainsi que, fortement ancrés dans la réalité de la société québécoise contemporaine, les romans et nouvelles de Monique Proulx traitent des problèmes existentiels propres à l'*homo urbanus* de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles. Tel est le problème de l'identité sexuelle, qui est devenue l'un des sujets les plus populaires des dernières décennies, débattu à l'infini par la presse à grands tirages et par tout animateur de talk show qui se respecte. De l'aveu de l'écrivaine elle-même, l'idée du roman lui est venue justement lorsqu'elle regardait un talk-show ou un ex-major de l'armée américaine racontait comment il s'était décidé à tout abandonner pour devenir la femme qu'il se sentait toujours être.⁷

En 1987 Monique Proulx aborde ce sujet dans son premier roman *Le Sexe des étoiles*⁸ en en faisant le point de départ pour une réflexion sur la condition de l'homme contemporain. Dans le fond, le diagnostic qu'elle donne ne diffère point de celui, fourni par exemple au début des années 1930 et dans des circonstances référentielles bien plus dramatiques, par un Malraux : le problème primordial de la condition humaine est la constatation de la solitude de l'individu et les tentatives de celui-ci d'y échapper pour bâtir une relation satisfaisante avec autrui et/ou de trouver une solution qui permettrait d'atteindre l'auto-réalisation. Comme le remarque Hélène Marcotte à propos du *Sexe des étoiles*, « [l]'histoire des quatre personnages principaux, et même celle des personnages secondaires, renvoie au fond à des images multipliées d'une même réalité : la solitude ».⁹

Vu sous cet angle, le problème de l'identité et de l'orientation sexuelle finalement définie et acceptée par un être humain n'est qu'un aspect de la chasse au bonheur des individus vivant comme des monades solitaires dans la mégapole moderne qu'est la Montréal de la fin du XX^e siècle. Comme le dit l'un des per-

Proulx elle-même, qui passe à juste titre pour une écrivaine qui évite de traiter directement de la thématique nationale, avoue dans une interview: « Malgré nous, on transporte le Québec sur nos épaules. Parfois, j'en ai marre, je voudrais être seule mais c'est pas possible... Mais je suis une Nord-américaine francophone. On se sent comme faisant partie de l'Amérique du Nord, mais on n'est pas Américains... » et, à la suggestion de l'interlocutrice que, vu sa situation de jonction de cultures dont il est le lieu, « le Québec pourrait être un lien, une passerelle » entre la France, les États-Unis et le Canada anglophone, Proulx répond avec une amère lucidité : « Et qui emprunterait cette passerelle ? En fait, nous [i. e. les Québécois – K. J.] sommes les seuls à pouvoir la prendre. » (site internet <http://declic.com/synopsis/monique.html>), propos qui confirme certes non pas l'engagement de l'écrivaine, mais la vision lucide du caractère minoritaire de la culture québécoise au sein du continent à forte dominante anglophone.

⁷ Propos de Monique Proulx recueilli le 18 novembre 2004, au siège de l'AIÉQ, lors d'une discussion après le visionnement du film *Le sexe des étoiles*, organisée pour les participants du congrès de l'American Association of Québec Studies.

⁸ Publié en 1987 par Les Éditions Québec/Amérique, le roman a été, en 1993, adapté au cinéma par le metteur en scène Paule Baillargeon d'après le scénario de la romancière qui a modifié la trame de son histoire romanesque en mettant en relief la relation du père, devenu(e) transsexuelle, et de sa fille. En même temps, la scénariste a supprimé, pour rendre l'intrigue principale plus lisible, certains personnages importants du livre, comme Gaby ou Dominique. Le film était dans la course aux Oscars en 1994 pour représenter le Canada dans la catégorie du meilleur film de langue étrangère (comp. COULOMBE, Michel et JEAN, Marcel, *Le Dictionnaire du cinéma québécois. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Coulombe*. Montréal, Boréal 1999).

⁹ MARCOTTE, Hélène, « Un « connais-toi toi-même » très vingtième siècle » In : *Québec français*, n° 69, mars 1988, p. 78.

sonnages du roman, Dominique Larue, « il faut essayer d'être, en fait, heureux » (SE, p. 28), constatation qui peut paraître banale, mais qui s'avère pertinente dans une société post-industrielle vivant depuis des décennies à l'abri du besoin, loin de tout conflit armé et de problèmes de survie qui impliqueraient probablement un changement de perspective.

En mettant au centre de son ouvrage le personnage de la transsexuelle Marie-Pierre (l'ex-microbiologiste Pierre-Henri Deslauriers), l'écrivaine touche certes à un des problèmes les plus en vogue, démarche qui peut être considérée comme une tentative efficace de capter l'intérêt de ses lecteurs, mais en même temps et avant tout, elle choisit un point de vue qui lui permet la remise en question de la dichotomie traditionnelle des deux sexes avec tout ce qu'elle comporte de génétiquement et de culturellement conditionné. « En construisant son intrigue autour d'un personnage de transsexuelle, Monique Proulx rejoint un questionnement sur les frontières de la sexualité et les limites des rôles sexuels », constate Patricia Smart¹⁰ et l'auteure elle-même le formule ainsi dans une interview accordée à Guy Ferland :

« Qu'est-ce qui fait qu'on est un homme ou une femme en dedans de soi ? Est-ce qu'on pense et réagit de la même façon suivant qu'on est un homme ou une femme ? Évidemment, il y a la culture, l'atavisme, l'éducation, mais indépendamment de tout cela, y a-t-il quelque chose de vraiment féminin ou masculin ? Bien sûr, on ne peut pas répondre à des questions comme celle-là. »¹¹

Or, même si la question demeure insoluble, la poser par le biais des personnages fictifs qui représentent différents aspects du problème permet de le repenser et, surtout, de réfléchir sur le partage trop facile entre les sexes. Cette incompatibilité inavouée, voire même inconsciente, entre le sexe apparent et le sexe profond, entre le paraître et l'être, constitue le problème fondamental de plusieurs personnages du roman dont les histoires se recoupent : Dominique Larue, écrivain en panne sexuelle et d'inspiration, Gaby, recherchiste à la station radiophonique « la plus batifolante » (SE, 12) de Montréal, et Camille, un petit génie de onze-douze ans, la fille unique de Pierre-Henri Deslauriers que celui-ci avait procréée avant sa transformation en femme, sans parler d'autres personnages qui se voient obligés de repenser le problème de leur appartenance à un sexe concret, voire de redéfinir leur moi profond. Les relations que chacun de ces personnages entretient avec la Transsexuelle, qui devient ainsi une pierre de touche et un catalyseur d'auto-analyse, aboutissent aux changements profonds de leur attitude. Dans le cas de Gaby, les propos de Marie-Pierre révèlent à la jeune femme douée et laborieuse qui se contente de fonctions subalternes, que son apparence féminine cache une forte

¹⁰ SMART, Patricia, « Au-delà des dualismes: identité et genericité (*gender*) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx » in : *Le Roman québécois au féminin (1980-1995)*, sous la direction de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque 1995, p. 69.

¹¹ FERLAND, Guy, « Monique Proulx : comme un gratte-ciel », *Le Devoir*, 31 décembre 1987, p. C9.

composante yang (SE, 250–252), ce qui lui permettra de passer du rôle – féminin et yin – de victime, à celui – foncièrement viril selon Proulx – de manipulatrice, dominatrice et conquérante, car l'analyse de l'écrivaine, loin de s'astreindre à la sexualité, s'étend sur toute la problématique des relations avec l'autre. Soit dit en passant, la terminologie empruntée à la traditionnelle philosophie taoïste est un exemple de la trame new-agiste qui traverse de bout en bout toute l'œuvre de Proulx. Suffisamment vulgarisée par d'innombrables publications contemporaines et devenue même une des pâtures favorites des magazines pour femmes, elle sert ici de grille métaphorique commode pour exprimer le fait que l'appartenance à un sexe visible n'exclut pas, sur le plan psychique, la domination de traits caractéristiques et caractériels de l'autre sexe.¹²

Pour revenir au rôle de catalyseur que joue la Transsexuelle, Dominique la considère comme une incarnation de la féminité à l'état pur, l'idéal de la Femme au sens presque platonicien du terme dont les représentantes « naturelles » (les « Biologiques », comme les appelle avec dédain Marie-Pierre) ne sont que de pâles et de fort imparfaits reflets. Le contact avec Marie-Pierre, ce parangon de la « féminitude », lui fait donc retrouver aussi bien la virilité que la fertilité littéraire. Cet être féminin idéal, mais en même temps on ne peut plus charnel,¹³ lui sert ainsi de muse, inspiratrice bien réelle, quoique inaccessible.

Quant à Camille, dont le prénom, comme d'ailleurs celui de Dominique (et implicitement celui de Gaby : Gabrielle-Gabriel), semble choisi pour son caractère d'ambiguïté « androgyne » du signifiant onomastique, l'amitié et l'exemple de Marie-Pierre (ou « Marie-Père », comme ce géniteur ex-homme se plaît à signer une lettre à sa fille), au lieu de perturber le développement psychique de la fille au moment décisif de son passage à la puberté, comme on pourrait s'y attendre et comme le craint sa mère, facilitent à Camille l'acceptation de sa féminité naissante, tout en lui enseignant de ne pas se conformer aveuglément à la norme du troupeau, puisque si Camille ne cesse de considérer Marie-Pierre comme son père dont elle a un grand besoin et si cet être, qui a pourtant décidé de changer de sexe, ne cesse de jouer auprès de son enfant le rôle de modèle paternel (inusité, mais pédagogiquement efficace), Marie-Père compte également pour Camille comme un exemple de génie qui a su se réaliser en dépassant la médiocrité intellectuelle et la veulerie de ses congénères. Car, à côté de la ligne de partage en deux sexes, courageusement transgressée ou plutôt ponctuellement corrigée par Pierre-Henri devenu Marie-Pierre, il en existe une autre, celle de la médiocrité « grégariste » où la conformité et la bêtise ne tolèrent pas l'intelligence et la curiosité intellectuelle, considérées comme des signes prédestinant à l'exclusion du groupe. Surdouée

¹² Un autre exemple de cet esprit « new-agiste » dans le roman est la guérison miraculeuse de Maurice, le père de Dominique Larue, après l'aveu de son homosexualité qui, sur le plan physiologique, aboutit à la disparition des métastases et, sur le plan psychique, au retour à l'équilibre.

¹³ Inutile de rappeler que l'idéal au sens qu'assigne à ce mot Platon est la vraie réalité, alors que la prétendue « réalité » sensible n'est qu'un pâle reflet de ce premier.

comme son père, Camille souffre de l'ostracisme de ses condisciples. Remarquée à cause de son brillant exposé sur les étoiles devant la classe par Lucky Poitras qu'elle aime en secret, Camille est en même temps rejetée par celui-ci, justement à cause de son intelligence : « T'es diablement intelligente pour ton âge. [...] Chose certaine, je voudrais jamais sortir avec une fille aussi intelligente que toi. » (SE, 98). C'est que, de manière générale, le modèle des rapports interpersonnels de Proulx est en quelque sorte racinien, car le désir (y compris celui de plaire) y est toujours unilatéral : si l'on désire quelqu'un, on se place automatiquement dans une situation de dépendance par rapport à l'objet de son désir auquel cette convoitise assigne sur le soupirant un ascendant que le désiré exploite impitoyablement ou dont il se fiche royalement, les yeux tournés vers son propre objet de soupirs. Proulx exprime cette vérité en disant que « [l']existence est [...] faite [...] de sens uniques » (SE, 13). Pour reprendre le schéma des tragédies raciniennes, A aime (désire, convoite) B qui aime (désire, convoite) C. Les exemples qui confirment cette règle sont nombreux et concernent pratiquement tous les personnages, à commencer par Gaby qui est l'auteure de la formule. Simple chercheuse, elle doit saluer, sans que celle-ci se croit obligée de lui répondre, jusqu'à la concierge de la station radiophonique où elle travaille. L'animateur de l'émission *Pas si fou* et la vedette des ondes, Bob Mireau, couchant avec Gaby faute de mieux, lui préfère une insignifiante Priscille à la poitrine généreuse qui n'accepte gracieusement ses avances qu'en vue d'un avancement qui d'ailleurs ne va pas tarder au détriment de la situation professionnelle de Gaby. Se laissant sans remords entretenir par sa blonde qui espère en vain qu'il se remettra un jour de son impuissance, Dominique Larue ne cesse de quémander un peu de chaleur de la part de son père qui, fort de sa position d'objet de désir, non seulement lui refuse un amour paternel, mais aussi lui avoue sur son lit de mort que, depuis trente ans, il n'a jamais cessé d'aimer un jeune homme du voisinage qui, comme il s'avère par la suite, ne se souvient guère de son partenaire d'antan. Car ceux dont on voudrait capter l'attention, en dépit de leur situation apparemment enviable, connaissent également les affres de la solitude et de l'inassouvissement émotionnel, comme l'angélique Lucky Poitras qui, afin de se procurer de la drogue et briller en compagnie de ses condisciples, se prostitue avec des hommes riches. La Transsexuelle elle-même, bien qu'elle déclare avoir réintégré sa véritable identité, n'arrive pas à trouver un partenaire qui la satisfasse sur le plan affectif, ce qui l'amène à proférer une autre règle de l'existence, complémentaire à celle qu'a formulée Gaby : « les êtres sont condamnés à cheminer côte à côte, leur détresse parallèle sous les bras » (SE, 241). Cette constatation pessimiste n'empêche cependant personne de chercher le bonheur ou au moins son substitut institutionnel qu'est la vie en couple. C'est une tendance traditionnellement réservée aux femmes qui depuis la nuit des temps cherchent à faire un nid. En repassant en mémoire la longue liste de ses amies d'enfance et de jeunesse disparues de la circulation, Gaby, personnage typique de l'oeuvre de Proulx et incarnant peut-être mieux que la Transsexuelle le mal métro-

politain de cette fin de siècle, constate que, nonobstant les slogans féministes, la condition féminine et l'instinct plurimillénaire de ses consœurs n'ont pas changé d'un poil :

« Les femmes [...], aussitôt écloses de leur cocon embryonnaire, se dépêchent de s'en tisser un autre autour de l'amour familial et totalitaire, et il en est plus d'une encore qui disparaît de l'annuaire téléphonique, agglutinée à l'ombre bienveillante de son époux. » (SE, 70)

À bien y penser, cette phrase met entre parenthèses la majorité silencieuse de celles qui, même si leur réussite n'est qu'apparente, ne s'imaginent pas un autre mode d'existence que celui de la vie à deux. Qui plus est, il s'avère que celles mêmes qui profèrent les idées de l'autonomie individuelle et qui condamnent « l'agglutination systématique en couples et la possessivité malade »,¹⁴ obéissent dans le fond à l'atavique instinct d'accouplement. En témoigne le souper de filles de Gaby et Marjo pendant lequel celle-ci, bien qu'elle « se dis[e] hard-féministe », « se met[...] à trémuler des cils et du postérieur » « dès qu'un regard masculin effleur[e] sa replète personne. » (SE, 72) Ce regard ironique que Proulx n'épargne pas à une militante féministe n'est pourtant qu'un élément de tout un éventail d'attitudes féminines, autant de variantes de la condition de la femme moderne. Aussi ne faut-il pas s'étonner que Lori Saint-Martin ait choisi *Le sexe des étoiles*, à côté des *Images* de Louise Bouchard et d'*Un coeur qui craque* d'Anne Dandurand, pour exemplifier une tendance dans l'écriture féminine des années 1980 et 1990 qu'elle baptise le métaféminisme. Comme le dit Saint-Martin à propos du roman de Proulx :

« Signe de l'appartenance du roman au métaféminisme, il y a une absence de parti pris narratif évident en faveur de l'un ou de l'autre sexe, contrairement aux textes des années 1970 marqués, de manière plus ou moins implicite, par un parti pris pour les femmes [...] Pas d'indignation chez Monique Proulx, pas de harangues, peu de certitudes d'ailleurs, mais des questions, des glissements, des sables mouvants. »¹⁵

Un diagnostic fort juste si l'on adopte la perspective, à mon avis quelque peu réductrice en l'occurrence, d'une littérature au féminin, car comment classer dans la case destinée aux écrivaines qui traitent principalement de la condition féminine une oeuvre dont le sujet central est la remise en question de la notion même de sexe. Avec tout le respect pour les idées de Lori Saint-Martin dont la notion de métaféminisme me paraît très bien venue pour décrire les changements survenus dans la littérature au féminin, il me semble que, sans rien perdre de la finesse que lui confère le point de vue féminin de Proulx, *Le sexe des étoiles* est avant tout un roman sur les êtres humains et sur l'humaine condition au sens générique et om-

¹⁴ PROULX, Monique, *Sans coeur et sans reproche*, Montréal, Québec/Amérique, collection QA compact 2002, p. 103.

¹⁵ SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche Éditeur 1997, pp. 252-253.

nisexuel de l'adjectif, une oeuvre qui s'inscrit, tout en l'actualisant par un point de vue moderne, dans la prestigieuse lignée d'ouvrages, inaugurée dans la littérature en langue française par Montaigne et dont le fil, un siècle plus tard, fut repris par Pascal. Sciemment ou non,¹⁶ tout en parsemant son roman de traces qui renvoient directement à l'extrême contemporanéité, Monique Proulx encadre ce qu'on appelle par habitude et par une hyperbole de convention l'« univers représenté » de son roman d'un côté par l'infiniment grand, espaces interstellaires et galactiques que sonde Camille et, de l'autre côté, par l'infiniment petit, représenté ici par l'infra-monde des bactéries et de virus qu'étudie Marie-Pierre. Entre ces deux infinis, dont on souligne dans le texte du roman la beauté inhumaine dans tous les sens de l'adjectif,¹⁷ s'étend, selon le mot de Camille, « ce plat palier qui est le nôtre » (SE, 93) sur lequel, le regard voilé - comme le disent Montaigne et Pascal, par trois écrans : la coutume, l'imagination et l'amour-propre - nous ne pouvons pas percevoir la réalité, y compris notre identité profonde, telle qu'elle est. Ceci n'empêche pas les personnages de Proulx de marcher obstinément, quoique à tâtons, vers ce qu'ils croient être le bonheur, en transgressant au besoin la frontière sacro-sainte entre les sexes, en s'évertuant à rétablir l'harmonie de leur moi profond avec le corps, parfois en cherchant à atteindre un accord difficile avec leurs penchants homosexuels, voire en se découvrant une nature foncièrement androgyne, car, comme le dit Dominique Larue pendant un colloque international verbeux et stérile sur *La fonction du spasme dans l'écriture*, symbole d'une pseudo-libération verbale qui n'a rien à voir avec la solution des problèmes au ras de l'existence : « il faut essayer d'être, en fait, heureux ».

¹⁶ Lors de la discussion du 18 novembre 2004, Monique Proulx à laquelle j'ai présenté publiquement mon interprétation pascalienne du *Sexe des étoiles* m'a confirmé adorer des idées de professeurs sur son oeuvre, idées qu'elle trouve d'autant plus précieuses qu'elle aurait été incapable de les concevoir elle-même.

¹⁷ Comp. entre autres les pages 50 et 93-94. La beauté des virus et des astres est inhumaine d'abord dans un sens premier de non-humaine et à ce titre inutilisable car excluant la chaleur des sentiments humains, mais aussi dans le sens d'« indifférente » qu'ont popularisé les poètes courtois en parlant des femmes qui ne daignent pas leur accorder leur grâce, ce qui renvoie en quelque sorte au schéma d'unilatéralité affective que j'ai qualifiée plus haut de racinième.

Robert Dion

IMAGINAIRE DE LA DÉCADENCE ET DU RENOUVEAU DANS LE *TRIPTYQUE DES TEMPS PERDUS* DE JEAN MARCEL¹

Publicité de l'homme illustre pour lequel sa présence à tous les temps recèle un éloignement qui est une proximité minimale : non parce que se trouve fondée la succession des époques, mais redite la singularité de son époque par toutes les époques.

Jean Bessière (1980 : 57)

Constitué de trois romans biographiques et historiques² publiés entre 1989 et 1993 — *Hypatie ou la fin des dieux* (1989), *Jérôme ou de la traduction* (1990) et *Sidoine ou la dernière fête* (1993)³ —, le *Triptyque des temps perdus* est conçu suivant un point de vue résolument contemporain. C'est devenu un cliché que d'affirmer, à l'instar d'André Daspre par exemple, que le roman historique représente « non pas une évasion dans le passé mais une explication [du] présent, une vision de [l']avenir » (1975 : 244). Ce poncif, Jean Marcel le reconduit et le renouvelle d'une certaine manière lorsqu'il affirme, dans un entretien avec Dominique Garand, qu'il « utilise le passé pour ce qu'il est, c'est-à-dire une matrice du présent, une mémoire » ; et il poursuit :

[...] c'est une sorte d'ascèse qui consiste en une abolition de la distance qui nous sépare du passé : pour moi, ces gens dont je parle [Hypatie, Jérôme, Sidoine] sont de parfaits contemporains. Voilà pourquoi je voyage facilement de 1967 au V^e siècle : c'est que pour moi tout est contemporain. (Garand et Marcel, 1992 : 135-136)

On ne saurait plus clairement se prononcer, me semble-t-il, sur l'absence de véritable rupture historique entre, en l'occurrence, l'empire romain et nous. Pour Marcel, en effet, la rupture n'est qu'une représentation parmi d'autres du cours de l'histoire : un imaginaire. Par conséquent, c'est en vertu du postulat d'une survivance du passé dans le présent, d'une continuité secrète, voire cryptique, que l'auteur du *Triptyque des temps perdus* est amené à conférer aux protagonistes de

¹ Cette communication procède d'une recherche ayant pour thème « Biographie fictive d'écrivain et effets de transposition ». Menée par l'auteur et par Frances Fortier (UQAR), ce projet bénéficie de l'appui du CRSH du Canada.

² Mario Pelletier (1992 : 183) note que Marcel appose aux romans qui composent le *Triptyque des temps perdus* la désignation générique d'« érudition-fiction ».

³ Les références à ces trois romans seront désormais indiquées par les sigles H, J et S suivis du folio, entre parenthèses dans le corps du texte.

ses romans « antiques » une modernité emblématique qui questionne notre monde sans mémoire, ou plutôt : à la mémoire stérile, stérilisée, qui croule sous les versions spectaculaires d'un passé réduit à un exotisme de pacotille (Garand et Marcel, 1992 : 138).

La modernité des romans de Marcel, cela étant, ne réside pas uniquement dans leur pertinence pour aujourd'hui ; j'ai montré ailleurs qu'elle était aussi formelle, perceptible dans le traitement ostentatoire de l'archive, dans l'énonciation polyphonique et dans le caractère statique, peu ou prou essayistique, de la narration.⁴ Ces récits manifestent au surplus une certaine conception de la modernité esthétique qui émerge avec Baudelaire ; ils m'apparaissent en tout cas exemplaires de l'opposition entre les figures du classique et du moderne, de l'ancien et du nouveau, de l'éternel et du transitoire, du progrès et de la décadence. En ce qui concerne cette dernière opposition — celle que je voudrais creuser aujourd'hui —, elle constitue, pour les modernes que nous sommes ou prétendons être, ce qu'Antoine Compagnon (1990) identifie comme le premier « paradoxe de la modernité » : le désir et la suspicion du nouveau, et plus encore le sentiment que le progrès est inséparable de la décadence, puisque l'élection du nouveau fait aussitôt le lit du démodé, malgré le parti pris héroïque pour « l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, [1863] 1968 : 553). La modernité est, en somme, une critique du progrès qui prend la forme d'« un progrès vers la fin du monde » (Compagnon, 1990 : 37), d'un élan vers le pire, d'un début de la fin — ou, peut-être, de la fin des débuts : de la jeunesse et de l'innocence du monde. Je voudrais observer pour ma part comment la trilogie de Marcel, qui a pour cadre les temps crépusculaires de la fin de Rome, travaille ces idées de décadence et de renouveau ; comment, parlant de temps anciens et de lieux éloignés, elle s'inscrit dans un imaginaire occidental contemporain.

La fin d'un monde

Les trois romans de Marcel, et spécialement *Hypatie* et *Sidoine*, sont écrits sous le signe, et dans la perspective, de la fin. Dans le premier récit de la trilogie, c'est aussi bien la vie monastique dans le Sinaï des années 1960 — les monastères menacent ruine, et Philamon, l'un des derniers moines du lieu, contrevient à une règle vieille de plusieurs siècles — que la culture grecque et païenne de l'Alexandrie du V^e siècle qui sont saisies dans leur ultime soubresaut. Dans *Sidoine*, on assiste à l'entrée des barbares dans Rome en l'an 476 et à la chute de l'empire. Mais il y a, entre ces deux romans, un certain assombrissement de la vision — même si le protagoniste du troisième volet du triptyque, un petit poète décadent des Gaules, est vaguement ridicule, figure moins tragique que celle d'Hypatie (qui finira martyre) et moins significative que celle de Jérôme.

⁴ Sur la modernité de la trilogie de Marcel, voir Dion, Dalpé et Lepage (2005).

Adoptant la forme épistolaire, *Hypatie* met au centre du dispositif romanesque la correspondance entre la philosophe et mathématicienne grecque et son disciple Synésios de Cyrène,⁵ échange où le pessimisme de la première se trouve en quelque sorte compensé par la foi du second. Alors qu'Hypatie se voit entrer « dans un monde où rien, jamais plus, ne sera fait de ce qu'[elle a] été » (H, 38), Synésios s'est converti au christianisme afin notamment d'assurer le salut des dieux grecs ;⁶ il considère la sagesse chrétienne comme le « parachèvement de [la] vieille philosophie » (H, 65). Si, pour Hypatie, « [l]es dieux se meurent » (H, 56), pour Synésios, devenu entre-temps évêque de Ptolémaïs, ils se prolongent dans le dieu chrétien unique : « Nos dieux ne sont point morts, lui écrit-il, ils ne vont point non plus mourir. Ils ont seulement un peu vieilli et sommeillent désormais au sein d'une aventure éternelle plus grande et plus vaste qu'eux » (H, 75).

Pareille consolation est refusée à Sidoine : le monde romain qui s'écroule sous ses yeux paraît irrémédiablement perdu, et ce ne sont pas des personnages tels Wulfila, le « Jérôme barbare » évangéliste de ses semblables (mais partisan de l'hérésie arienne — S, 45) ou Rémi de Reims, qui baptisera Clovis et en fera le premier roi catholique, qui semblent pouvoir freiner sa chute. Le poète, préfet de Rome et évêque de Lyon est présenté comme le « vain rédempteur de tout ce qui n'existait plus guère » (S, 53). Venu trop tard dans un monde trop vieux, de culture à la fois romaine et chrétienne, il appartient autant, en théorie du moins, au monde qui se termine qu'à celui qui commence. Mais il ne parvient à s'identifier qu'à ce qui finit, à la Rome de la haute époque, de telle sorte qu'il est incapable de percevoir la modernité en train de s'ériger sous ses yeux sur les ruines mêmes de la romanité.

Héros du deuxième roman du triptyque, Jérôme, en dépit du fait qu'il perçoive les échos de la chute de Rome, relève plutôt de cet Orient immémorial où il s'est fixé et où se rejoue sans cesse, affirme le lion narrateur du roman,⁷ « ce grand songe par lequel l'univers entrevoit la chance infinie d'infiniment se reproduire » (J, 42). Certes, le traducteur et Père de l'Église est conscient de la vieillesse du monde — *Mundus senescit!* (J, 157), note-t-il en effet —, mais il reste convaincu de sa capacité de régénération : car, paradoxalement, le neuf se loge au cœur du plus ancien. D'ailleurs, en gagnant la Terre Sainte — « Allez vers l'Est, jeune homme! » (J, 156), dit le texte à la blague —, Jérôme n'entend pas tant se faire Oriental que « transfuser dans ses pays d'origine les puissances solaires de ses terres d'adop-

⁵ Hormis le prologue narré à la troisième personne, le roman est composé de deux ensembles de fragments de lettres d'Hypatie à Synésios, d'une lettre de Synésios à Hypatie, d'une lettre d'Evoptios, le frère de Synésios, à Palladas, le secrétaire d'Hypatie, d'une lettre du bollandiste F. H. à Philamon (c'est la strate « contemporaine » du roman) et du manuscrit de Palladas.

⁶ En ce qui concerne la ferveur chrétienne de Synésios, il semble que Marcel l'ait peut-être un peu accentuée, même si elle ne va pas sans restrictions et nuances ; voir à ce propos Lamirande (1989).

⁷ Je n'insiste pas ici sur le dispositif narratif du roman : rappelons seulement que toute la narration est confiée au lion qui accompagne saint Jérôme dans la plupart des représentations picturales de l'auteur de la *Vulgate*.

tion » (J, 156). De plus, par son activité traductrice, il vise à « assurer le passage de tout un monde dans un autre » (J, 151).

Jérôme ou de la traduction ne minimise évidemment pas les conséquences de la fin de Rome (qui nous y est donnée à voir de manière concrète). L'invasion barbare est ainsi décrite comme un « décor d'apocalypse des meutes », et le peuple en fuite, comme « une giration d'astres fous fuyant le cœur d'une galaxie démente » (J, 132). Rome ayant été pour ses citoyens « presque un concept permanent de la pensée [...], une métaphore centrale », il est normal que « toute leur construction s'effondre avec la chute de cette image » (Garand et Marcel, 1992 : 148). Mais bien davantage qu'en relique impuissante d'une civilisation moribonde, Jérôme est montré comme faisant le pont entre le passé — « la vérité d'origine et l'origine de toute vérité » (J, 96) — et le monde qui s'annonce : « Il était à lui seul l'avenir parce qu'il portait ses regards dans les entrailles du temps » (J, 158). C'est, tout bien pesé, par son travail sur les langues et les textes anciens que Jérôme tend vers ce qui advient ; et c'est en transportant pierre à pierre le vieil Orient dans la nouvelle Rome chrétienne qu'il peut faire surgir un langage neuf (J, 152). On voit ici à quel point la figure du saint traducteur est déterminée par une rhétorique du paradoxe ; j'aurai l'occasion d'y revenir.

Hypatie et Sidoine, chantres de la décadence

Quand justement les pierres sont renversées et les temples et les bibliothèques détruits, c'est le souvenir des hommes, et plus encore celui des artistes, qui est susceptible de résister au temps (H, 43). La fin des dieux n'est, en définitive, que la péremption de la mémoire. Évoquée dans le premier tome de la trilogie, leur agonie est celle de la sagesse hellène qui perd son ancrage, son milieu ; c'est, confie Hypatie à son ami Synésios, celle de la rhétorique :

Ce ne sont point nos dieux que nous jalouent les galiléens, mais notre éloquence, nos poèmes, nos théorèmes et notre sagesse. Voilà qui les importune plus encore que nos dieux. Et quand je t'informe que nos dieux se meurent, c'est te dire l'espace où il se meurent, les divins hexamètres d'Homère, les souples dialogues du grand Platon, les rigoureuses démonstrations d'Euclide, les sublimes harangues de Démosthène, cet espace entier, dis-je, est cerné de toutes parts par l'indifférence et le mépris. (H, 59)

À titre de création artistique et rhétorique, les dieux — « faits de poèmes et de lumière » (H, 56) selon Hypatie — sont garants de la mémoire : c'est pourquoi la condamnation de l'éloquence au nom d'une vérité chrétienne plus âpre, plus directe, délivrée des charmes trompeurs du style grec, est pour la philosophe alexandrine une atteinte à l'éternel, à « l'accumulation de la beauté, de la sagesse et de la connaissance où se résout l'éternité » (H, 59). Pour les Romains de l'époque de Sidoine, la rhétorique n'est pas loin de représenter la même chose : l'éloquence constitue la frontière entre civilisation et barbarie (S, 28). Son déclin, c'est l'efface-

ment progressif de cette ligne de partage, de ce *limes* longtemps réputé infranchissable. Lors du secret concile de Chalon auquel participe Sidoine, l'évêque Patiens ne s'y trompe pas, qui lie le sort de l'Église romaine et de la civilisation chrétienne au sauvetage de la rhétorique et de la langue latines :

Laisserez-vous, phares des derniers jours, envahir le plus saint de nos trésors, ce suave langage de Rome, autrefois si puissant et qui veille dans son immatériabilité même sur tout ce que Rome a produit d'immatériel et assure à l'esprit sa justesse et sa pérennité? Tout périra, peut-être, sauf cette étincelle qui sera appelée, le cas échéant, à embraser de nouveau la terre. Et Dieu sera sauvé. (S, 71)

Si le monde, en ce crépuscule romain, est concevable sans empereur, il demeure cependant impensable « sans Virgile, sans Pline, sans Stace, sans mille poèteaux qui sont l'humus de la civilité » (S, 232). Alors que Rome s'éteint, le grand défi de l'époque de Sidoine est de maintenir l'esprit romain, qui, dans le roman, s'incarne avant tout dans le Verbe. « [S]auver la foi dans le langage de la Rome de toujours » (S, 88), tel est le souci premier d'un temps où l'avenir apparaît *sans forme* (S, 89). Or Sidoine, ultime poète des Gaules, « poète parangon de son temps » (S, 140), ne dispose en réalité, pour donner forme et sens au monde, que de mots en « fragile état » (S, 138) ; épris de grandeur, mais vain et vaniteux, il aura chanté les personnages les plus divers, empereurs romains assassinés, usurpateurs criminels, chefs barbares, en sorte que, forcé de se conduire en girouette pathétique et ridicule, ne trouvant à employer son talent qu'à condition de le prostituer, il aura involontairement précipité la décadence de son art et du même coup, en vertu du lien étroit construit par le texte entre l'état de l'éloquence et celui de l'empire, le déclin de la civilisation où cet art trouvait sa source.

Synésios et Jérôme, figures du renouveau

J'ai déjà évoqué les aspects moins sombres, plus optimistes, des figures de Synésios et de Jérôme. Je me permets d'y revenir succinctement.

De tous les personnages du *Triptyque des temps perdus*, Synésios est sans nul doute celui qui lie le plus directement le sort de la civilisation à celui du Verbe. Je cite ici sa première lettre à Hypatie :

J'en revins à Anchémachos de Cyrène convaincu que le monde à venir, puisqu'il devait nécessairement y en avoir un, serait fait du déploiement convulsif⁸ de notre grammaire et d'elle seule. L'homme est singulièrement maladroit, on le voit tous les jours, tous les siècles, pour ne pas dire toujours, lorsqu'il se meut dans le temps. Il faut bien qu'il soit à l'aise quelque part, dans l'intemporel. Et puisque le temps ne sait rien dire qui vaille à ce qui est éternel, le passage de l'un à l'autre ne peut se faire que par l'inévitable mais gratuite épiphanie du verbe, à la frontière des deux mondes. (H, 78-79)

⁸ Trace de la poésie d'André Breton ici?

En clair, le passage du temps contingent à l'éternité ne saurait avoir lieu que par la transfiguration du Verbe : c'est ce que représente pour Synésios le passage de la civilisation hellène à la religion du Christ. La vigueur insufflée par les usages poétiques du langage, cela dit, ne touche pas seulement la nouvelle religion, mais aussi sa grande concurrente, cette philosophie que défend âprement Hypatie et à laquelle Synésios demeure si attaché, philosophie qui est faite, nous dit-il,

[...] d'une très ardente attention aux choses, aux mots qui les désignent, aux rythmes qui les animent, aux actes qui les fixent et où se consume à la fin l'embrassement sans cesse étonné de la signification. (H, 83)

Après l'incendie du Sérapéon, qui anéantit (et embrase) une part significative du savoir philosophique et scientifique grec, le langage — rhétorique et mathématique — se révèle donc précisément ce qui a pour tâche de reconstruire un réel plus vrai que le réel même (H, 156).

Traducteur, Jérôme fait lui aussi le pari de la pérennité de la parole divine. Il entend la transmuter, la transmettre, la « transfigurer en un songe plus grand, celui où l'esprit investit le visible » (J, 152) ; car la traduction, précise Marcel en entrevue, « n'est qu'une activité symbolique de tout ce qui est *passage* [...]. Tout ce qui est passage devient symbolisable par l'activité traductionnelle » (Garand et Marcel, 1992 : 140). Celle-ci est en outre universelle, puisque, comme le rappelle le lion narrateur du roman, « tout veut traduire sa présence d'un règne qui n'est pas le sien en un autre qui ne l'est pas davantage » (J, 163). En fait, le premier but de Jérôme, hormis celui de retrouver une vérité originaire, une *veritas hebraïca*, c'est de changer, en plus de la langue, l'auteur même (J, 154) ; et c'est ensuite de rendre l'auteur pareil à soi-même (J, 154), ce qui revient à accorder le message biblique et évangélique à la sensibilité romaine et, réciproquement, à renouveler cette dernière par le rude contact du langage des déserts d'Orient. Cela dit, Jérôme est un peu contrarié par la rusticité de la *Vulgate itala*, version latine de la Bible qui avait cours avant lui ; persuadé que la voix de Dieu ne pouvait pas avoir été aussi grossière que celle qui se donnait alors à lire en latin, il entreprend de polir le style divin, remettant « un peu d'élégance là, une sonorité plus fine ici » (J, 95). Le travail de forge, alimenté au feu d'une civilisation qui se consume, se mue en l'occurrence en délicat ouvrage d'orfèvrerie.

La traduction constitue au total, nous dit Marcel, une « démesurée métaphore des mondes disloqués ou en voie de l'être » (J, 164). À un certain moment, Jérôme a d'ailleurs la prescience de la fragilité de son œuvre ; il se doute qu'un jour doit venir où « il faudrait de nouveau traduire le traducteur » (J, 166). Et il sait que l'éloquence romaine est agonisante au même titre que les dieux païens : il appartient à un temps où la rhétorique produit ses martyrs (J, 206). Cela ne l'empêche pas de combattre avec une énergie parfois tonitruante l'usure du monde, de Rome, des formes et des langues. Dans un article publié récemment,⁹ j'ai indiqué comment

⁹ Voir Dion, Dalpé et Lepage (2005).

Jérôme ou de la traduction fonctionne sur le mode général de la conversion, tant sur le plan thématique que formel : conversion de l'archaïque parole divine dans le latin élégant du traducteur, conversion culturelle de l'Antiquité dans la chrétienté ; conversion, en ce qui a trait à la forme, des images peintes, donc fixes, de saint Jérôme et de son lion en autant de matrices d'une narration qui isole les épisodes déterminants d'une longue existence et les développe en irradiant dans diverses directions. Cette conversion thématique et formelle est, sans contredit, l'une des figures du renouveau les plus fortes de tout le *Triptyque des temps perdus*.

Des romans oxymoriques

Si donc la modernité au sens post-baudelairien tient dans la tension entre les contraires que constituent l'ancien et le nouveau, l'éternel et le transitoire, le progrès et la décadence, on voit bien comment le *Triptyque des temps perdus* parvient à la manifester. Les trois romans cherchent en effet à dire la chute de Rome, à montrer la catastrophe historique que représente celle-ci, tout en faisant apercevoir la continuité qu'instaure le christianisme, qui pourtant a besoin d'un empire en ruines pour totalement se réaliser. La nouveauté que représente la religion du Christ est en outre montrée, depuis la perspective du présent (indexée par des anachronismes ou par des sauts temporels tels que le prologue d'*Hypatie*), dans son vieillissement et son délitement : par exemple, la survie inespérée de la philosophe païenne sous la défroque de sainte Catherine d'Alexandrie est saisie au moment où l'imposture est démasquée (ce qui entraîne la désobéissance du moine Philamon) et où l'anniversaire de la sainte est retiré du calendrier liturgique.¹⁰ Dans le même ordre d'idées, l'œuvre de Jérôme, puissamment novatrice en son temps, est renvoyée dans une prolepse à son obsolescence future, quand le latin sera devenu lettre morte. C'est pourquoi l'on peut dire que les romans de la trilogie sont oxymoriques, sans doute comme nos définitions de la modernité. Non seulement les trois ouvrages multiplient les paradoxes — une martyre païenne (et donc une hagiographie païenne), un monde alexandrin éclatant et néanmoins proche de son déclin, la mort des dieux et la résurrection d'*Hypatie*, la fin de la philosophie et l'apogée du néo-platonisme, etc. —, mais ils sont parsemés d'oxymores. Ainsi Synésios note-t-il ceci : « Je n'ai plus quant à moi que le désespoir même de ma neuve espérance » (H, 89) ; le même a « souvenir d'une éternité ancienne et cependant encore à venir » (H, 84). Quant à Jérôme, on l'a dit, il voit dans le vieil Orient un vecteur du renouveau de Rome ; mais simultanément il craint que le dieu chrétien n'anéantisse les poèmes de la jeunesse païenne de l'empire (J, 198). Enfin, *Sidoine ou la dernière fête* s'ouvre sur le paradoxe d'un Verbe qui ne s'entend

¹⁰ Dans sa lettre à Palladas, Évoptios, le frère de Synésios de Cyrène, parle déjà du dieu chrétien comme d'un « dieu moribond » (H, 165).

bien que dans les ténèbres (S, 18), d'une civilisation qui s'éteint quand elle oublie sa barbarie initiale (S, 29). Écrire revient, pour le poète décadent, à « enchanter sa détresse » (S, 26) ; le monde de Sidoine à la fois continue et se recommence (S, 150) ; et ainsi de suite. Tout bien pesé, cette prégnance de l'oxymore ne se limite pas à relayer le premier paradoxe de la modernité ; elle confirme aussi l'hypothèse du rôle structurant central, thématique aussi bien que formel, que joue la rhétorique dans le *Triptyque des temps perdus*.

Jean Marcel s'est bien défendu d'éprouver une fascination pour les mythes grecs ou romains ou pour la chrétienté naissante *en soi* ; ce qui le retient bien davantage, c'est « la décadence d'une civilisation et l'émergence d'une nouvelle manière de vivre » ; les IV^e et V^e siècles sont pour lui, rapporte encore Jean Basile, « une époque “de grand passage” à l'image de celle que nous vivons aujourd'hui ». Alors, précise Marcel, « “le christianisme était le grand ‘attracteur’ pour le meilleur et pour le pire [...]” » (Basile, 1989 : I-3). À l'époque, celui-ci « fait » l'histoire, et c'est cette fabrique de l'histoire qui intéresse Marcel. Ses récits de décadence apparaissent au final, ainsi que le remarque Jean Bessière au sujet du roman de la vie illustre, comme des récits de fondation (1980 : 65). La mémoire historique s'y manifeste dans sa précarité, dans sa ductibilité, mais également dans son conflit avec la connaissance (Tadeusz Bujnicki relève dans le roman historique « [d]es tensions dialectiques entre la “mémoire” en tant que valeur et la connaissance, entre le temps fermé du passé et sa présence dans le présent » — 1980 : 76). La connaissance est ce qui, chez Marcel, assure la continuité historique par delà les ruptures apparentes ; c'est pourquoi l'écrivain se plaît tant à afficher son érudition, à exhiber l'archive. Mais cette continuité n'est pas conservatrice, comme celle que décelait l'abbé Bremond, qui voyait une leçon réactionnaire dans la restitution de « la continuité bienfaitrice de l'histoire, [de] l'indestructible chaîne qui relie nos existences d'aujourd'hui à celles d'autrefois » (cité dans Molino, 1975 : 217). Inquiète, la mémoire est, chez Marcel, non pas ce qui fige le passé dans le mythe et l'hagiographie, non pas ce qui consolide l'héritage et s'affronte à la science redresseuse d'impostures et briseuse de légendes, mais ce qui est objet même d'interrogation. À la mémoire sursaturée d'images trop nettes qui ne nous touchent pas et que nous regardons de manière aliénée, au devoir de mémoire qui nous assigne à la commémoration, l'écrivain oppose un rapport en quelque sorte expérimental et ludique au geste de se souvenir. C'est peut-être ce jeu avec la mémoire qui rejoint le plus directement notre imaginaire contemporain, qui ne conçoit le sérieux que cerné par cela même qui risque de le miner.

Références bibliographiques

- BASILE, Jean (1989), « Hypatie et Palladas : une imposture d'amoureux. Entrevue avec Jean Marcel », *la Presse*, 19 août, I-3
- BAUDELAIRE, Charles ([1863| 1968), « le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil (coll. « l'Intégrale »), pp. 546-565
- BESSIÈRE, Jean (1980), « le Roman de l'homme illustre : histoire et biographie », dans *le Genre du roman, les genres de roman*, ouvrage collectif publié sous l'égide du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Presses universitaires de France, pp. 51-68
- BUJNICKI, Tadeusz (1980), « Roman historique du XIX^e siècle : problèmes de structure », dans *le Genre du roman, les genres de roman*, ouvrage collectif publié sous l'égide du Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, Presses universitaires de France, pp. 69-79
- COMPAGNON, Antoine (1990), *les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- DASPRE, André (1975), « le Roman historique et l'histoire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 75, n^{os} 2-3 (mars-juin), pp. 235-244
- DION, Robert - DALPÉ, Catherine et LEPAGE, Mahigan (2005), « le Triptyque des temps perdus de Jean Marcel. Modernité du roman biographique historique », *Voix et Images*, vol. XXX, n^o 2 (n^o 89) (hiver), pp. 35-50
- GARAND, Dominique et MARCEL, Jean (1992), « Entretien », *Mæbius*, n^o 52 (printemps), pp. 129-153
- LAMIRANDE, Émilien (1989), « Hypatie, Synésios et la fin des dieux. L'histoire et la fiction », *Studies in Religion/Sciences religieuses*, vol. 18, n^o 4, pp. 467-489
- MARCEL, Jean (1989), *Hypatie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac
- MARCEL, Jean (1990), *Jérôme ou de la traduction*, Montréal, Leméac
- MARCEL, Jean (1993), *Sidoine ou la dernière fête*, Montréal, Leméac
- MOLINO, Jean (1975), « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 75, n^{os} 2-3 (mars-juin), pp. 195-234
- PELLETTIER, Mario (1992), Jean Marcel, à la recherche de l'Antiquité perdue », *Écrits du Canada français*, n^o 74, pp.181-189

Bertrand Gervais

LA TENTATION DE LA FIN ESTHÉTIQUE DE L'INTERRUPTION 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 télégéniques 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 Éline, « 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.

Ewa Figas

DE LA CHASSE AUX DRAGONS À LA CHASSE À L'ARGENT. LE PORTRAIT DES QUÉBÉCOIS DANS L'ISLE AU DRAGON ET OPÉRATION RIMBAUD DE JACQUES GODBOUT

Dans l'éventail des personnages créés par Jacques Godbout nous trouvons un écologiste, un vendeur de frites devenu gardien de sécurité, un prêtre corrompu, un professeur emprisonné ou un monstre à deux têtes et, il faut le souligner, presque tous ces protagonistes écrivent.

Jacques Godbout se sert d'eux pour peindre des caractères et des comportements des Québécois. Excellent observateur de l'actualité, il la commente par le biais de ses personnages dont l'analyse permet d'observer aussi bien la transformation de la société québécoise que la transformation de l'imaginaire québécois. Pour approcher ces transformations, nous avons choisi de confronter Michel Beuparlant, l'écologiste engagé d'un conte allégorique *l'Isle au dragon* (1976) et Michel Larochelle, agnostique ensoutané d'*Opération Rimbaud* (1999), le dernier roman de Godbout.

On ne peut pas ignorer les circonstances dans lesquelles Godbout a écrit ces deux romans. Au début des années 1970, l'écrivain aimait passer ses vacances à l'Isle Verte au milieu du Saint-Laurent où une compagnie américaine voulait installer un port pétrolier. En réaction, il a fondé un comité de résistance, puis il a continué son combat sur les pages de son « conte écologiste » (Smith, 1995 : 111) :

[...] le problème du port pétrolier de l'Île Verte est apparu ; [...]. J'ai beaucoup de difficulté à me distancer de la communauté qui m'entoure. Ainsi, je m'étais juré de ne plus me relancer dans ce genre de bataille. Je me disais que j'avais fait mon service. Et, pourtant, me voilà reparti ! (propos de Godbout dans : *Québec-Presse*, 24 juin 1973, cité d'après Smith, 1995 : 112)

Godbout reprend alors le « service littéraire obligatoire » qu'il a défini dans son essai *Écrire* (Godbout, 1975 : 157) constatant que tout écrivain devait faire son service littéraire obligatoire, en participant au « PROJET NATIONAL (QUÉBEC LIBRE) » par la rédaction du « TEXTE NATIONAL » sur le « MUR QUÉBÉCOIS DES LAMENTATIONS », (Godbout, 1975 : 154-155) jusqu'à ce que le Québec accède à la souveraineté, bien que l'auteur lui-même avoue que ce service le « fait suer » (Smith, 1983 : 160). Cependant, le service littéraire a changé son premier objectif pour se tourner vers la protection de l'environnement et de la culture.

Or, le dernier roman de Godbout, publié à la fin du XX^e siècle, est écrit dans des circonstances tout à fait différentes. Qui plus est, l'attitude de l'écrivain a évolué et lui-même explique qu'avec *Opération Rimbaud* il « cherchai[t] à faire deux choses : d'abord, un récit d'aventure, ensuite une fable » (de Vaucher Gravili, 1999 : 18). Godbout avoue « qu'il rêvait toujours d'écrire un roman de ce genre, et qu'il en avait été empêché jusqu'[alors] par l'obligation faite aux écrivains québécois de construire le texte national » (Marcotte, 1999 : 89). Tout ceci porte à croire qu'il s'est senti finalement dispensé de ce devoir pénible qu'est la pratique de la littérature engagée.

Le protagoniste *l'Isle au dragon*, Michel Beuparlant, voyage en quête de travail, se déplace à travers le Canada, s'engage pour une entreprise cinématographique hollywoodienne, fait la connaissance de William T. Shaheen, président d'une importante compagnie américaine, et, ayant perdu son emploi, revient à Montréal. Devenu chasseur de dragons, il passe plusieurs années à chasser ces animaux mythiques dans le monde entier pour s'installer enfin à l'Isle Verte où William T. Shaheen¹ envisage de construire un Dépotoir Atomique Contrôlé (Godbout, 1976 : 28). En attendant l'arrivée de Shaheen, Michel écrit un journal qu'il met dans des bouteilles et, jour après jour, jette à la mer. Grâce à une aiguille magique, il force son adversaire à venir à l'Isle Verte et l'offre au dragon de Cacouna.²

Opération Rimbaud raconte l'histoire de Michel Larochelle, jésuite sans vocation, attiré par les possibilités de voyages et de carrière qu'offre l'habit. L'empereur Hailé Sélassié lui confie la tâche de transporter les Tables de Moïse d'Éthiopie en Europe pour les préserver de l'agitation révolutionnaire. Mais Larochelle s'en empare et réclame de l'argent à l'Église catholique. En attendant la réponse du Pape, Michel rédige ses confessions qui pourraient justifier son « geste irrémédiable » (Desmeules, 1999a : 15), c'est-à-dire la destruction des Dix Commandements après la réponse négative du Vatican.

Ce qui unit d'abord les deux héros, c'est leur prénom théophorique *Michel* qui vient de l'hébreu « mika El » et se traduit par « qui est comme Dieu ». Le plus connu des Michel est Saint Michel Archange, le prince des armées du ciel, le premier et le plus important des anges dans la tradition judéo-chrétienne (Niewęglowski, 1999 : 157). Il a affronté les anges révoltés et, dans le livre de l'Apocalypse, il commande les troupes célestes dans leur combat contre le dragon, l'incarnation du mal. On le représente le plus souvent comme un guerrier combattant le dragon. Qui plus est, il est patron de la France, des pâtisseries et des soldats.

Les deux Michel sont des guerriers. Tel l'Archange, Beuparlant affronte les dragons, c'est-à-dire toutes les atrocités du monde (Van't Land, 1994 : 160 et God-

¹ Godbout emprunte le nom de ce personnage à celui d'un financier new-yorkais qui, en 1974, avait obtenu de substantiels octrois gouvernementaux à Terre-Neuve pour y construire la raffinerie de pétrole de Come-by-Chance (Lapointe, 1991 : 79).

² Cet animal mythique, comme tous les bons dragons présents dans ce roman, est une espèce menacée au même degré que le pays lui-même (Smith, 1995 : 129).

bout, 1976 : 100), parmi lesquelles les compagnies pétrolières et les multinationales. Larochelle est un soldat au service de Jésus. Il a fait ses « vœux de mercenaire : pauvreté, chasteté, mensonge » (Godbout, 1999 : 13) et doit son obéissance au Général de son ordre, c'est-à-dire au Pape. Mais ses vrais adversaires s'avèrent être la papauté et la CIA.

Pourtant, le chemin que les deux Michel ont parcouru avant d'arriver à exercer leurs professions est différent. Quand, dans les années 1970, Michel, le septième fils d'un avocat, découvre sa vocation de chasseur de dragons, son père, constatant que lui-même « ne pourrai[t] plus porter l'armure même s'il le fallait » (Godbout, 1976 : 92), l'aide à obtenir la bourse du Ministère de l'Éducation du Québec et lui conseille de choisir avec soin un patronyme guerrier « comme en portaient les soldats du Roy qui ne rentrèrent pas en France après le traité de Paris » (Godbout, 1976 : 93). Ainsi Michel, désormais Beauparlant, s'inscrit-il dans la lignée de ses ancêtres s'opposant à l'envahisseur (Van't Land, 1994 : 159) et ouvre la lignée des personnages godboutiens qui, conscients de leur identité et leur position au Québec et en Amérique, veulent préserver cette identité. Le patronyme choisi évoque encore Saint Jean Chrysostome, dit Saint Jean Bouche d'or,³ dont les *prouesses langagières* sont aussi connues.

Beauparlant s'instruit à Paris où il absorbe la culture française et européenne, en rencontrant sur son chemin Jean-Paul Sartre, Picasso, James Joyce et Ernest Hemingway qui le conseillent et l'aident dans ses entreprises.

Michel Larochelle, enfant unique dont le père « était une mer de savoir [et] man un repère de sécurité » (Godbout, 1999 : 26), suit les suggestions paternelles : « Fais-toi jésuite, Michel, [...] tu auras toujours gîte et couvert et si tu sautes la clôture la Vierge ne demandera pas le divorce ! » (Godbout, 1999 : 26); il s'engage dans la compagnie de Jésus, ayant suivi sa formation à l'Université de Chicago. Cette formation étasunienne est un signe de sa distanciation des racines européennes. Le manque de vocation chez Larochelle est compensé par son goût de l'aventure, d'autant plus sensible que plusieurs pères de cette congrégation internationale travaillent aussi bien pour « la plus grande gloire de Dieu » (Godbout, 1999 : 13) que pour « la plus grande puissance occidentale » (Godbout, 1999 : 13). Larochelle exerce alors un métier qui lui permet de voyager à travers le monde pour accomplir ses missions. Or, lorsqu'il quitte le Québec, ce n'est plus pour rechercher son identité, comme c'était le cas des premiers personnages de Godbout.⁴ Même si l'auteur situe l'action d'*Opération Rimbaud* dans les années 1960, Larochelle incarne un Québé-

³ Saint Jean Chrysostome (349-407), appelé Saint Jean Bouche d'or. Plusieurs de ses homélies et de ses écrits sont conservés jusqu'à présent.

⁴ Il s'agit des protagonistes de *l'Aquarium* (1962), *Le couteau sur la table* (1965) et *Salut Galarneau !* (1967). Cependant, Jacques Godbout est toujours caractérisé en tant qu'un écrivain en quête d'identité. L'auteur lui-même le remarque dans son journal : « [...] j'ai découvert dans le Petit Larousse (et le Petit Robert) sous *mon nom*, suivi de la date de naissance et de quelques titres : " il poursuit une quête d'identité. " » (Godbout, 1991 : 283).

cois affranchi des complexes identitaires, conscient de sa position, car, comme le dit Godbout : « un voyageur de l'univers, [qui] se sent à l'aise aussi bien dans le monde que chez lui » (de Vaucher Gravili, 1999 :14). Il est donc un Québécois-Américain voire un Québécois-consommateur avant la lettre.

De même, les attitudes des deux hommes envers leur mission divergent. Beau-parlant affronte les dragons des multinationales et sa croisade « en sainte terre écologique » (Godbout, 1976 : 57) se transforme en un combat idéologique contre la domination de la culture américaine qui pollue la culture québécoise. Beau-parlant soumet ses propres intérêts à ceux de la collectivité et, au lieu de procéder par le chantage et de penser à la rançon qu'il aurait pu obtenir pour Shaheen, il préfère se servir de celui-ci comme d'appât pour mettre le dragon de Cacouna en sécurité (Godbout, 1976 : 152). Il reste fidèle à sa vocation, même quand son combat, mené en faveur de toute la collectivité, devient un combat individuel. D'autres habitants de l'Isle Verte se désintéressent du sort de l'Isle dès qu'ils reçoivent leurs chèques, tels les Québécois de la génération *Pepsi* que Jacques Pelletier appelle « victimes [...] du mythe de l'*american way of life* » (1991 : 84) dépendant des produits étasuniens tant vantés dans les publicités mensongères. Beau-parlant protège les valeurs des Québécois, leur environnement et leur culture et sa formation européenne lui permet de résister aux influences nocives de la culture étasunienne et de renforcer la culture québécoise par le retour aux origines françaises.

Or, il ne faut pas oublier que dans ce conte godboutien il existe deux types de dragons. Les premiers, comme dans la tradition chrétienne, incarnent tous les maux du monde. Les seconds, plus proches de la tradition chinoise qui les traite comme symboles du bien, représentent à la fois les espèces menacées, le pays et les valeurs qu'il faut protéger (Smith, 1995 : 129). Ainsi, grâce à l'intervention de Beau-parlant, le bon dragon de Cacouna anéantit le mauvais dragon des États-Unis.

Quand Larochelle réalise ses missions, il s'en acquitte comme il faut jusqu'à ce qu'il ait l'opportunité d'en profiter. Et dès ce moment-là, il n'obéit plus à la Congrégation et à ses règles; il fait son propre chemin et il continue le combat à sa manière. Premièrement, il affronte les représentants de l'Église catholique qui symbolisent la domination et la puissante position du clergé au Québec. Comme l'observe Gilles Marcotte, Godbout fait de Larochelle « un espion qu'il envoie à l'intérieur de l'institution pour en dénoncer le vide, les faux-semblants [...] ». C'est la religion même, la religion qu'on lui a enseignée dans sa jeunesse qu'il vise » (1999 : 89). Deuxièmement, il fait face à Dugherty, l'agent de la CIA, coopérant avec le Vatican et incarnant la domination américaine. Sur ce champ de bataille, Larochelle rejoint Beau-parlant sauf que ce dernier voulait sauver son pays et non seulement sa peau.

Qui plus est, dans *Opération Rimbaud* Godbout met en question les valeurs fondamentales de la société occidentale, les Dix Commandements que Larochelle enfreint un à un pour enfin les effacer tous à l'acide. Les Tables de la Loi aussi bien que les Lois n'ont aucune valeur pour Larochelle quand il ne peut plus les échan-

ger contre une forte somme. Il consulte « un nouveau Moïse » (Godbout, 1999 : 132), Timothy Leary qui le conforte dans ses convictions :

Les années soixante vont tout balayer ! [...] Les Dix Commandements n'ont plus grand sens. La révolution sexuelle (...) va laisser loin derrière elle les diktats de Dieu. (...) les Dix Commandements seront remplacés par un seul : Éclatez-vous ! (Godbout, 1999 : 132-133).

Désormais, Larochelle ne vénérera que d'autres valeurs, avant tout financières. Ceci reflète le changement subi par la société québécoise, de plus en plus laïcisée et commercialisée. Comme l'avoue son auteur, le roman raconterait alors l'histoire « de la fin de la foi chrétienne, peut-être même la disparition des Tables de la Loi qui régissent l'Occident, peut-être la fin du sacré, peut-être même la fin de la littérature... » (de Vaucher Gravili, 1999 : 18).

Larochelle clôt aussi la galerie des anti-héros godboutiens (le plus souvent voleurs, pensant avant tout à leur propre bonheur réalisable en principe par l'assouvissement des besoins matériels) à laquelle Beuparlant, soucieux de toute la collectivité, n'appartient pas.

Toutefois, les deux Michel ont encore une chose en commun : ils écrivent. Pour Beuparlant « écrire » signifie « se jeter à l'eau » (Godbout, 1976 : 15). En huit jours, il raconte son passé et son actualité, il décrit comment il s'apprête au combat final avec l'incarnation du mal : William T. Shaheen. Selon Hilligje Van't Land,

« Michel incarne la lutte de tout écrivain engagé : décidé à mener la "révolution tranquille" par l'écriture, il se fait le porte-parole de tous ces "beaux-parlants" qui veulent changer des choses, mais qui n'ont que le verbe pour les changer ». (1994 : 165)

L'écriture devient l'arme de Beuparlant. Elle permet de mettre en garde ses concitoyens en dénonçant la société consummatrice, soumise au monde de la publicité et servant aux États-Unis aussi bien de débouché que de déchetterie. L'engagement de Beuparlant va de pair avec celui de Godbout et même si personne ne répond à leur appel, l'important est que le cri d'alarme soit lancé et qu'il contribue à la prise de conscience (Pelletier, 1991 : 84-85). Le fait que Beuparlant jette ses écrits à l'eau et que personne ne répond à son alarme permet de le comparer encore à Saint Jean-Baptiste, cette *voix qui crie dans le désert*, dont parlent les Évangiles (Mt., 3 : 3 ; Mc., 1 : 3 ; Lc., 3 : 4 et J., 1 : 23).

Larochelle entreprend de faire le « compte rendu de [s]a mission » (Godbout, 1999 : 56) car le récit de cette « histoire sulfureuse » (Godbout, 1999 : 9) est pour lui une sorte de police d'assurance au cas où le Pape ne céderait pas au chantage. Le but de ce « texte de lèse-majesté, de lèse-autorité, de lèse-pontife » (Godbout, 1999 : 9) n'est pas de prévenir ou d'alerter. Mais cette écriture est individualiste seulement en apparence car Larochelle appartient aux protagonistes godboutiens qui, selon Georges Desmeules, « constatent l'injustice fondamentale du monde qu'ils habitent, puis cherchent à provoquer l'avènement de nouvelles valeurs »

(1999b : 73) par l'écriture (même si, pour cette fois, ces nouvelles valeurs sont choisies en fonction des besoins individuels). Alessandra Ferraro voit dans ce roman un pamphlet contre l'Église et contre la *grandeur* française (1999 : 63). Cela prouve que Godbout reste toujours un écrivain engagé même s'il prétend en finir avec le « service littéraire obligatoire ». En fait, ce ne sont que les objectifs de ce service qui ont évolué. La littérature reste toujours une arme pour Godbout et ses personnages en font preuve. Dans tous les romans de l'écrivain, son attitude anticléricale est présente, mais dans *Opération Rimbaud* elle semble plus dominante que jamais. Visiblement, chez Godbout, tout comme dans la société québécoise après la Révolution tranquille, le sentiment anticléricale reste durable. Chez Godbout, il transparaît même dans ses romans d'aventures, là où l'écriture n'est pas engagée de façon directe et où l'imaginaire et l'esthétique du conte brouillent l'illusion réaliste.⁵

Force est de conclure que Godbout continue à se servir de ses personnages pour dépeindre les Québécois et introduire dans ses romans des commentaires sur la vie politique et la vie au Québec en général (Desmeules, 1999a : 15). Que ce soit dans un roman censé être un roman d'aventures ou dans un roman engagé, Godbout fait toujours de ses personnages des révoltés qui s'opposent à ce qui pourrait porter atteinte à leur liberté. Quelque différents qu'ils soient, Beauparlant et Larochelle constituent deux images des Québécois ; le premier de celui qui, transformé du Canadien-Français en Québécois, s'efforce de protéger son identité, et le deuxième, de celui qui se transforme en Québécois-Américain, concentré plus sur ses besoins matériels qu'idéologiques. Les valeurs ont évolué mais pour Godbout l'écriture reste toujours un instrument privilégié pour les approuver ou les mettre en question.

Bibliographie :

- DESMEULES, Georges, « Jacques Godbout, Opération Rimbaud », in: *Québec français*, Été 1999a, n° 114, p. 15
- DESMEULES, Georges, « Le refus des valeurs traditionnelles de quelques "auteurs classiques" », in : *Québec Français*, Automne 1999b, n° 115, pp. 72-74
- DE VAUCHER GRAVILI, Anne, « Le Québec à Paris, une invitation unique. Entretien avec Jacques Godbout. Propos recueillis par Anne de Vaucher Gravili », in : *Rivista di Studi Canadesi*, n° 12, 1999, pp. 13-21
- FERRARO, Alessandra, « Modelli europei e tentazioni americane nell'opera di Jacques Godbout », in: *Rivista di Studi Canadesi*, n° 12, 1999, pp. 57-65
- GODBOUT, Jacques, *Opération Rimbaud*. Paris, Seuil 1999

⁵ Godbout explique les sources de son anticléricisme dans son journal. Il raconte l'histoire de son grand-oncle Adélarde Godbout qui, après avoir promulgué la loi sur le vote des femmes et sur la scolarité obligatoire jusqu'à l'âge de 14 ans, a été éloigné du pouvoir par le clergé qui s'opposait vivement à ces idées. Et c'est exactement ces événements-là qui ont provoqué l'attitude hostile du jeune Jacques envers l'Église catholique. (Godbout, 1991 : 237).

- GODBOUT, Jacques, *L'Isle au dragon*, Paris, Seuil 1976
- GODBOUT, Jacques, « Novembre 1971/ Écrire », in : *Le Réformiste. Textes tranquilles*, Montréal, Quinze 1975
- GODBOUT, Jacques, *L'Écrivain de province*, Paris, Seuil 1991
- LAPOINTE, Jean-Pierre, « La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout. », in: *L'Amérique de la littérature québécoise. Études françaises*, vol. 27, n° 2, 1991, pp. 75-83
- MARCOTTE, Gilles, « Deux histoires de révolte », in: *L'Actualité*, 1^{er} mai 1999, vol. 27, n° 7, pp. 89-90
- NIEWĘGŁOWSKI AL. KS, Wiesław, *Leksykon Świętych*, Warszawa, PWN 1999
- PELLETIER, Jacques, *Le roman national*, Montréal, VLB éditeur 1991
- SMITH, Donald, *L'écrivain devant son oeuvre*. Montréal, éd. Québec/Amérique 1983
- SMITH, Donald, *Du roman au cinéma. Voyage dans l'imaginaire québécois*. Montréal, Québec/Amérique 1995
- VAN 'T LAND, Hilligje, *La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout*, Université de Groningen 1994

Petr Vurm

LE HÉROS QUÉBÉCOIS ENTRE LA DÉCOUVERTE ET LA PRISE DE CONSCIENCE

Découvrir ou créer, n'est-ce pas même chose ? [...] On trouve ce qu'on invente, on découvre ce qu'on crée, ce qu'on rêve.

(Romain Rolland)

L'histoire des Grandes Découvertes est tellement fantastique qu'elle semble faire concurrence au roman. Songeons seulement aux noms donnés par erreur ou par hasard, comme celui des Indiens, de Lachine, Saint-Laurent, de l'océan Pacifique, à cette couverte qui n'en est pas une, à l'or qui à son arrivée en Europe change en pyrite de fer. Si l'erreur est à l'origine de l'Amérique (ou l'Amérique est à l'origine de cette erreur), et si cette « fausse » Histoire se lit déjà comme un roman, combien de liberté de manoeuvre reste-t-il à l'écrivain quand il écrit un roman? Et que reste-t-il de l'imaginaire de la découverte?

Plus généralement, si nous prenons la découverte pour une des métaphores de l'Histoire, comment l'écrivain doit-t-il s'y prendre pour inscrire l'histoire personnelle sur le fond de la « grande Histoire », celle des dates et des Découvertes? Ce n'est pas précisément du roman historique que nous voulons traiter ici, il s'agit plutôt de faire un lien entre l'Histoire et l'histoire, de découvrir comment l'Histoire peut servir de toile de fond au personnage pour lui permettre de « découvrir un continent ».

Les romans choisis, *Fille de Christophe Colomb* (FCC, 1969) de Réjean Ducharme, *Maison Trestler* (MT, 1984) de Madeleine Ouellette-Michalska et *Démarche du crabe* (DC, 1995) de Monique LaRue ont ceci en commun qu'ils réécrivent chacun l'histoire d'une période importante de l'histoire du Québec, et sans se présenter de prime abord comme des romans historiques, ils jouent plutôt avec le concept général du genre. La vision ludique et exploratrice sert de fond à un réseau de significations entre l'Histoire et l'histoire (et souvent aussi avec « history/herstory », pour utiliser les termes critiques anglais).

Loin d'adopter la stratégie parfois simplificatrice du roman historique qui consisterait à présenter l'histoire d'un individu projetée d'une manière linéaire sur la toile de l'Histoire balisée par les dates, batailles, faits historiques, ces trois romans mettent en question l'ordre établi, selon lequel les événements historiques déterminent ou prennent le dessus sur les événements personnels.

Dans les trois romans que nous allons analyser, nous nous proposons de chercher les facettes de l'imaginaire de la découverte en tant que motif personnel et historique; il s'agira de voir comment elle se présente, comment elle entre dans

la conscience créatrice de l'auteur, et finalement, comment elle cristallise dans la forme finale qu'est le roman.

Vu l'espace réservé à cet article, nous n'allons qu'esquisser quelques traits de la problématique qui nous paraissent les plus marquants et à partir desquels d'autres réflexions peuvent être déduites : nous examinerons notamment la structure phénoménologique de la découverte, la relation du père et de la fille et la notion de l'Histoire opposée à l'histoire.

Dans chacun des romans en question, il s'agit d'un parcours dont nous voulons explorer la trajectoire. Chronologiquement, ces romans sont choisis pour couvrir la période allant de la Découverte du Canada jusqu'à l'Expo de 1967 à Montréal. Ce qui est encore plus important, chaque rencontre d'une histoire personnelle avec l'Histoire entraîne inévitablement une série de questions sur l'identité et l'altérité.

Il s'agit de comparer ces questions, de voir par quelles voies elles entrent dans le roman québécois contemporain. Nous parlons des romans où l'Histoire est présente sans y occuper la place centrale. Ces romans se situent aux différents moments importants de l'Histoire : nous voulons explorer en quoi ces romans représentent une quête, une initiation, une mise en question et comment l'histoire personnelle s'y rapporte à l'Histoire officielle.

Vers une phénoménologie de la découverte

La notion de la découverte porte en elle des éléments plus évidents et des éléments plus cachés. Elle se distingue de l'invention en ce que son objet a toujours été là, mais comme il échappait à la conscience, nous n'avons pas pu nous en rendre compte.

La découverte comporte l'idée de faire connaître ce qui jusque-là restait caché. En même temps, la question plus subtile de l'existence de la dualité découverte/invention s'impose. Selon Louis de Broglie, l'invention est une découverte dans l'ordre de l'esprit. Les objets de la découverte peuvent être, selon le Petit Robert, un secret, un trésor, l'Amérique, une vérité scientifique. Mais la découverte comporte, elle aussi, des aspects plus subtils, moins visibles, qui n'apparaissent qu'après une observation minutieuse. La découverte est un lieu de rupture, un moment radical où d'un instant à l'autre nous apprenons l'existence d'un fait.

La qualité essentielle de la découverte, cet aspect double selon lequel elle survient immédiatement, mais selon lequel il prend au découvreur un temps qui varie avant que celui-ci n'apprécie pleinement la portée de cette découverte, paraît critique car la temporalité entre la découverte et la prise de conscience joue un rôle déterminant pour l'étude du phénomène.

Un autre aspect nous paraît important : une partie de la découverte est toujours liée à l'erreur, jusqu'à une prise de conscience complète, le plus souvent impossible, inaccessible. Cette erreur qui pendant longtemps a pu prendre l'Amérique

pour un obstacle sur la route vers le Cathay, est caractéristique non seulement des grands exploits, mais également des découvertes personnelles.

En dehors de la division de la découverte objective/subjective ou de la découverte historique/personnelle on pourra distinguer trois sortes de découvertes liées au roman et qui découlent du genre et de la structure narrative : les découvertes qui représentent un thème de roman (celles des protagonistes), les découvertes destinées au lecteur, et celles de l'auteur pendant le processus de la création. Ce que les romans en question ont en commun, c'est, en dehors du sentiment de la découverte, la combinaison de plusieurs types de découvertes mentionnés ci-dessus. Il existe aussi la division entre la Découverte avec un « D » majuscule, et la découverte intime, personnelle, sublime. Dans le flux dynamique des discours, la fausse découverte historique, celle qui n'existe pas, se réduit souvent au moment historique, à une date ; la découverte subjective est, certes, accompagnée d'une date aussi, mais cette date n'est souvent que de moindre importance.

Ce mélange des découvertes est le mieux représenté dans *Fille de Christophe Colomb*, où la première découverte consiste pour Colombe Colomb dans le fait que certains poissons sont vénéneux, mais, notons l'ironie, le tricholome mentionné n'est même pas un poisson mais un genre de champignon comprenant plusieurs espèces comestibles. Il s'agit d'une découverte non seulement pour la protagoniste (qui conduit à sa mort), mais également pour le lecteur, qui dès le début du roman va de surprise en surprise. Le père de Colombe Colomb meurt en 1965, ce qui n'est pas un hasard non plus, vu la date de la Révolution tranquille et la publication de *Avalée des avalés* en 1966. Si nous découvrons par le titre que Christophe Colomb avait une fille, cela peut paraître toujours plausible, jusqu'à notre « découverte » encyclopédique que le grand découvreur n'avait que deux fils, Diego Colon y Moniz et Hernando Colon y Enriquez.

Nicole Deschamps résume bien le sens émotionnel de la découverte chez Ducharme dans la citation qui suit :

Avouons d'abord l'émotion, la perplexité, l'enthousiasme dont on ne sait encore rien de sûr, si ce n'est le désir et l'espoir qu'elle donne d'une libération totale pour soi-même et pour les autres. (Nicole Deschamps, *Histoire d'E*, 12)

Dans *Démarche du crabe* de Monique LaRue, la découverte survient par inadvertance, à partir d'une autre dimension plus ancienne qui porte l'empreinte d'une mémoire génétique archaïque. Luc-Azade Santerre parle de la satisfaction des découvertes que l'on fait par soi-même. Sa découverte à lui, qui déclenche tout le récit, est celle de sa fille imaginaire, Sarah, qui soupçonne qu'il pourrait être son père, mais il ne l'est pas ; vice versa Santerre doute, lui aussi un instant que Sarah Rock pourrait être sa fille.

L'autre découverte, la découverte historique, ce grand événement de *Démarche du crabe*, est, bien sûr, l'Expo 1967, un espace de découverte appelée « Terre des Hommes » qui présentait les exploits les plus avancés du savoir et de la modernité québécoise. Mais

aussi, cette exposition était en quelque sorte le symbole de la Révolution tranquille et elle reste toujours l'une des marques historiques les plus visibles du Québec.

Un chapitre qui s'intitule « Exposition » joue avec les deux sens du mot et occupe la place centrale dans le roman par sa position et par l'arrière-fond qu'il fournit. Le grand événement montréalais de 1967 est raconté par Luc-Azade à Sarah. Un projet de narration est tracé d'emblée par les mots :

Sarah, je voudrais te raconter cet été 1967. Te le raconter bien. [...] Je vais raconter exactement l'été qui précède ta naissance. Tu as droit à ce récit. J'ai été le témoin de ta pré-histoire. (DC, 111)

Notons l'accent qui est mis sur l'action de raconter, mais aussi le souci de raconter bien (d'une manière fidèle, exacte ou bien plus encore ?). Le printemps de 1967 est décrit comme « impatient, fébrile » (DC, 111), la grandeur est représentée par des « excroissances, tunnels, galeries, égouts [...] entrailles de Montréal » (DC, 111). Le vocabulaire peut en même temps rappeler celui des naturalistes :

Le fleuve est sectionné, abouché, rétréci, dont on ne rêverait plus la couleur vert émeraude ni les remous sauvage, ces témoins des temps où il n'y avait pas de ville. L'Exposition universelle. Des hexagones, des pentagones, des tétraèdres, des plates. L'événement historique a lieu dans « pavillons » - chacun nettement identifié, décoré des signes distinctifs de chaque pays, car ces notions étaient encore très claires à ce moment-là à nos yeux. (DC, 111)

Le lien direct avec Sarah apparaît – « tu es née cet été-là, Sarah. Un été fou, démesuré dont tu es l'enfant! Il est tellement plus simple et plus sain de ne pas regarder en arrière, comme on dit, Sarah. Laisser les souvenirs disparaître. » (DC, 113)

La redécouverte personnelle est associée à l'Histoire avec un H :

J'étais ancré, comme mon père et mon grand-père, dans le tracé droit et simple de la courte histoire dont j'étais issu, telle qu'on me l'avait racontée et enseignée. Il y avait eu l'implantation française en Amérique, la Conquête anglaise, la formation du Canada, une rébellion ratée au XIX^e siècle. (DC, 124)

Comparons cette dualité de l'histoire personnelle et officielle chez Ouellette-Michalska :

Au commencement étaient le père et le Fils, et l'Esprit saint et l'Amérique... D'un océan à l'autre les femmes avançaient, chargées de foetus qui devaient assurer la continuité du temps. Mais la preuve se fit par l'absurde... Montréal serait resté une ville déserte.

...

L'Histoire avec un H, c'était d'abord un genre littéraire doté d'un style, de règles, de procédés d'écriture. C'était, de toutes les histoires possibles celle que l'on choisissait à des fins qui ne se révélaient que plus tard. Et dans ce dévoilement, le temps aussi faisait son oeuvre. (MT, 264)

Ces quelques extraits résument la problématique de la découverte : phénomène qui peut être à la fois historique et personnel, avec une frontière floue entre les

deux qui contribue à l'autre « découverte », celle qui renforce la surprise du lecteur. Car dans les trois romans, il existe une incertitude face à l'écriture ou à la narration. Par exemple, chez Ducharme, c'est la mise en question constante du processus de l'écriture et de la réception du texte par le lecteur lequel est constamment attaqué :

Qu'est-ce que c'est que ces familiarités avec l'auteur? Mais ce n'est pas de vos sales affaires (FCC, 77)

Luc Azade-Santerre, protagoniste de *Démarche du crabe*, relie encore plus directement la découverte à l'écriture :

Le sentiment d'avoir fait une découverte quel que soit son ordre de grandeur, est source de joie. J'avais toujours voulu écrire un roman, et maintenant ce désir inassouvi me gonflait d'enthousiasme. (DC, 216)

Cette écriture aide la quête, constitue le noyau de la découverte personnelle, mais elle comporte aussi un risque. À défaut d'un pacte de lecture concernant l'Histoire/histoire, il est facile de tomber dans le piège, de prendre une histoire pour l'Histoire. La question se pose de la frontière au-delà de laquelle le lecteur pourrait facilement considérer le roman comme un ouvrage historique sérieux. Si l'Histoire officielle a été souvent faite et écrite par les hommes, nous pouvons nous demander de quel côté de cette limite se situe la femme et si sa place ne serait destinée à rester du côté du personnage romanesque.

Une fille découvreuse, amène-t-elle la mort du père ?

Si nous avons utilisé le mot « héros » dans le titre, c'est avant tout pour l'analyser plus profondément et le mettre en question. Car le personnage masculin, qui est le porteur de la découverte, meurt dans les trois romans, réellement ou symboliquement. Il s'agit donc de savoir comment la fille poursuit la quête et comment elle rompt avec la tradition.

Originaire de l'oeuf du fameux découvreur, la Fille de Christophe Colomb, est, dans le roman éponyme de Réjean Ducharme, une poule leghorn au coeur d'or massif, menant une vie sans histoire avec son père sur l'île de Manne (notons bien cette forme masculine et féminine à la fois). Le père, fameux découvreur, assume le double rôle du fondateur qui a terminé son devoir, et qui a, supposément, déménagé à l'île de Manne (qui par quelque hasard se trouve en Biélorussie).

Colombe vit une multitude d'aventures assez invraisemblables. Comme la plupart des personnages chez Ducharme elle cherche l'amour et l'amitié, cet idéal ducharmien inaccessible. Le voyage de découverte, la « quête de l'amour », ne commence qu'après la mort du père. La découverte apporte ici un renversement constant des valeurs historiques établies, ce qui, à notre avis, semble être l'un des rôles indis-

pensables de ce roman en vers. Le père, ancien découvreur, est maintenant relegué à l'arrière-plan. Par exemple, la découverte faite par le père est constamment mise en question par Ducharme :

On croyait encore // Qu'il avait décelé du neuf, // Qu'il était le découvreur de l'Amérique du Nord. (FCC, 12)

Nous apprenons finalement, que le père a été dégradé, qu'il est un faux découvreur.

En plus, les pères sont avant tout des étrangers, immigrants ou apatrides, comme l'Italien Christophe Colomb, l'Allemand Trestler et Luc-Azade Santerre, qui, comme son nom de famille le signale, est sans patrie, vivant dans un drôle de quartier, le Town of Mount-Royal, le Tiemmarre, comme il l'appelle, avec une maison, une femme et des enfants modèles. Nous constatons que ces « héros » de l'Histoire, ayant jadis découvert et défriché le terrain, sont maintenant bien situés dans leur demeure, qu'il s'agisse de l'île de Manne mystérieuse, la maison Trestler ou de la maison de luxe sur l'île de Montréal.

Les pères sont tous dépourvus d'ambition, ils mènent une vie facile, sans se poser de questions. Apparemment, la fille n'a que deux choix : soit elle restera cachée à l'ombre du père, soit elle se révoltera. La mort du père est donc liée à cette révolte.

La relation entre père et fille repose sur le fait que le père est porteur de la date historique, de la découverte, qu'il s'agisse de la Découverte qui a eu lieu, comme dans le cas de Christophe Colomb, d'une redécouverte effectuée par J. J. Trestler, ou d'une découverte symbolique, liée à la Révolution tranquille.

Étant donné la confrontation entre le père et la fille, on doit se demander qui est le vrai héros. Est-ce le découvreur? Est-ce toujours le père, figure historique, qui, à un moment donné de l'histoire fut le découvreur ou est-ce la fille qui est la découvreuse? Ici, nous faisons une allusion au héros du titre proposé, car à notre avis, la fille reste toujours le complément du père, mais en même temps elle est porteuse d'une rupture avec la tradition historique et constitue la vraie héroïne du roman ou, comme chez LaRue, il existe une symbiose entre le père, son côté féminin qui s'impose de plus en plus, et sa fille fictive qui permet à lui aussi, d'entreprendre le voyage épistémologique :

En quelques mois, entre 1967 et 1968, j'avais donc muté. Ces deux époques, séparées par une saison, étaient aussi opposées que la nuit et le jour, la préhistoire et l'histoire. (DC, 158)

La symbolique de la mort du père et de la découverte effectuée par la fille est présente dans les deux autres romans discutés ici.

Dans *Démarche du crabe*, la mort (réelle) ouvre et clôt le récit :

Dans les textes anciens, il y avait un personnage annonciateur de mort. Nuncius mortis.

Je ne l'ai pas reconnu. Maintenant, je comprends que mon récit est aussi celui de la mort avançant par paliers. (DC, 11)

...

Maintenant que je suis parvenu au seuil, j'affirme que tout ce temps j'ai deviné, sans la reconnaître, cette noble compagne sécrétant la bile noire [...]. (DC, 221)

Également, la mort est omniprésente dans le roman d'une manière symbolique lorsque le héros principal décide de rompre avec sa vie précédente. C'est la découverte de l'existence de Sarah qui cause cette mort symbolique et qui représente le passage d'une vie à l'autre, lorsque « tout le moule commence à craquer » (DC, 14). Ce passage est aussi un voyage d'initiation, et se situe au début de la « trajectoire du crabe », d'une trajectoire « à rebours », qui oriente le regard en arrière et balise l'espace de l'écriture inséré entre deux morts et qui correspond à la prise de conscience de Santerre. La découverte commence avec un regard indifférent de Sarah qui est pour Santerre « un puzzle, une idée fixe qui [le] dispensait de chercher une signification à [sa] vie » (DC, 23).

D'une manière analogue, dans *Maison Trestler*, Catherine regarde le père avec indifférence. Mais ici, le regard déclenche une prise de conscience de Catherine elle-même. Un peu comme Roquentin de *La Nausée*, elle perçoit son père comme un objet inanimé, éloigné. Son père est celui « qui parle et que personne n'interrompt », « [aux] mains puissantes qui ne l'ont jamais touchée. Jamais aimée. » (MT, 38) Au premier plan, nous pouvons percevoir cette mort symbolique comme une simple stratégie narrative, le père servant de repoussoir à la révolte et à l'épanouissement de la fille. Mais cela n'est qu'un élément d'une vision beaucoup plus vaste qui parcourt le roman : celle de l'Amérique au féminin découverte et à découvrir, un continent « qui ne se comprend qu'à rebours » et où la différence et le renversement de valeurs sont possibles.

La fille, symbole de la confrontation masculin/féminin et tradition/(post)modernité s'impose donc comme protagoniste central, parce qu'elle se situe au prolongement de la quête du père dans le monde fantaisiste et inquiétant de Ducharme ou parce qu'elle rompt avec la tradition paternelle par un acte - mariage secret - comme le fait Catherine Trestler-Hoyst. Mais il s'ouvre encore une autre possibilité, à savoir une connivence tacite entre père et fille malgré leur méfiance mutuelle du début, ce qui arrive à Luc-Azade Santerre et Sarah, laquelle est par son écriture projetée dans sa « fille » Sarah.

À côté de l'image du père comme découvreur désormais passif, celui qui a fini « sa besogne » et qui par conséquent peut se reposer et utiliser son savoir et ses biens pour vivre tranquillement, il existe une autre image archétypale du père ; celle d'Al Capone (dans FCC), « Dieu le père » qui a occupé le ciel. Cette image masculine de Dieu ressemble à l'idée centrale de la maison Trestler :

Dieu créa le monde en sept jours et il se reposa ensuite, il aurait mieux fait de continuer sa besogne. (MT, 18)

Le rapport masculin/féminin s'appuie d'ailleurs sur un registre assez vaste et riche en significations dans les trois romans, accompagnant ainsi la confrontation du traditionnel et du (post)moderne. Trois dichotomies auteur/personnage, sur quatre possibles, sont exploitées : le roman écrit par un homme avec une femme pour protagoniste, le roman dont le personnage principal est un homme, mais il est écrit par une femme, et le roman sur une femme écrit par une femme.

Mais la situation n'est pas aussi simple, parce qu'ils s'y ajoutent d'autres personnages : à côté de Sarah, qui est centrale pour la prise de conscience de Luc-Azade Santerre, Michelle qui représente son passé, et Martin, son « guide spirituel », la soeur de Catherine, Madeleine, son aînée qui n'ose pas se révolter, et Eva, l'amie de la narratrice.

Les confrontations entre le père et la fille sont nombreuses dans les trois romans. Les causes de la mort du père diffèrent, elles aussi. Si le premier père est mort par hasard, par un simple jeu de mots, le deuxième meurt tout simplement. Le troisième meurt d'une maladie, qui est en même temps l'espace de sa prise de conscience. Mais la mort fonctionne toujours comme un signe de rupture (MT) ou de connivence entre la fille et le père (DC), et plus généralement, elle entraîne la mise en question de l'Histoire.

H/histoire remise en question

Si Christophe Colomb, Luc-Azade Santerre et J. J. Trestler apparaissent dans le rôle de pères découvreurs (ou fondateurs), le lecteur constate la présence d'autres figures de pères symboliques dans les personnages de Paul Blablaba (*Fille de Christophe Colomb*), ainsi que dans la figure de l'historien du dimanche que la narratrice de *Maison Trestler* vient rencontrer pour s'instruire sur l'Histoire.

Paul Blablaba représente une parodie de l'homme instruit, pour qui les diplômes ne sont bons que pour séduire Colombe et pour s'enrichir de son coeur d'or. Martin, le mentor de Luc-Azade Santerre, est celui qui introduit la réflexion historique dans le texte. La figure de l'historien ou plus généralement du chercheur fait partie intégrante des romans pour argumenter soit positivement (Martin), soit négativement (Paul Blablaba) sur l'aspect arbitraire de l'Histoire. Elle sert de catalyseur et de prétexte à la réflexion historique.

Le moment historique qui déclenche le récit de *Fille de Christophe Colomb* est la découverte de l'Amérique. Mais, curieusement, la protagoniste ne se trouve pas en Amérique, mais occupe l'île de Manne en Biélorussie en 1949. Signalons que la Biélorussie n'ayant pas de mer, il s'agit probablement d'une île fluviale, sinon d'une autre erreur voulue, introduite par l'auteur.

L'image d'une île sur le fleuve, comme tous les autres éléments de l'imaginaire ducharmien, sont présents dans *Fille de Christophe Colomb*, mais cet ouvrage se distingue non seulement par son caractère formel — selon Gilles Marcotte il s'agit

plus d'une épopée versifiée que d'un roman : 233 pages de vers, presque tous des alexandrins groupés en quatrains. Soulignons qu'il s'agit d'une versification expressément fautive, pleine d'excuses ironiques interminables et de clins d'oeil constants au lecteur. La composition formelle cause une surprise chez le lecteur, car la première page de *Fille de Christophe Colomb* comporte l'indication « roman ».

La stratégie narrative de déconstruction ducharmienne constitue, comme nous le savons, un avertissement au lecteur, indiquant non seulement un narrateur, mais aussi un auteur « peu fiables » et le manque de repère dans cette histoire sur l'Histoire.

Maison Trestler se situe au plus près du roman historique traditionnel. Et pourtant, ici aussi, malgré le fait que le discours historique et l'Histoire même représentent un noyau autour duquel se construit l'histoire fictive du roman, le concept de l'Histoire est constamment problématisé et remis en question par le « je » fictif.

L'intrigue est étalée sur un double plan, on lit l'histoire de l'écriture du roman et celle de la famille Trestler dont Catherine occupe le premier plan. Simultanément, la narratrice découvre sa similarité avec Catherine, tout cela dans un flou d'énonciation qui fait partie de la stratégie narrative du roman. La narratrice dévoile sa propre intériorité, deux voix se rejoignent et se recouvrent dans le discours à la première personne. Le roman se sert de la focalisation double, de la confusion et de l'erreur. Catherine épouse l'employé de J. J. Trestler, par quoi elle se marginalise, réclame son droit au bonheur personnel dans l'affirmation violente de sa propre liberté. Cette volonté d'affirmation qui, en même temps, est une mise en cause de l'Histoire, de la guerre contre les États-Unis, des troubles d'une Histoire dont la narratrice est, doublement, le produit. Elle s'intègre à ces « bâtarde du Nouveau Monde » que sont pour elle les Québécois.

De manière analogue, c'est le personnage de Martin, qui dans *Démarche du crabe* problématisé l'Histoire officielle : « Martin ne voyait pas du tout les choses de cette manière. Il disait que l'Amérique est la terre du métissage, que l'histoire de l'humanité est l'histoire d'un vaste mélange ethnique » (DC, 124)

Ensuite, Martin se déclare apatride et compare la possession d'une culture, d'un peuple et d'une nation à la pensée d'Hitler. L'imaginaire est ici souvent plus authentique que le document sur lequel s'appuie l'écriture historique.

La perception de la découverte est, comme cela a été déjà suggéré, liée à la notion d'espace et de temps. La question se pose quand même s'il doit en toujours être ainsi et aussi si les notions de temps et d'espace restent toujours les mêmes.

Dans *Démarche du crabe*, l'imaginaire des lieux, et donc le voyage de découverte, est clairement balisé par la division en chapitres : si le récit commence avec trois chapitres intitulés « Sarah » (qui déclenche la découverte), « Docteur Luc-Azade Santerre » et « Michelle », le triangle des protagonistes principaux se clôt par le début de la « Démarche du crabe » (4^e chapitre) et les lieux de l'action : « Exposition », « Rive sud », « Rive nord », « La forêt ». Le temps et le lieu de la « démarche du crabe » sont simultanément reflétés et matérialisés par l'écriture des trois derniers des chapitres précités.

Chacun des romans discutés représente l'exemple d'une trajectoire différente. Si dans *Fille de Christophe Colomb* nous découvrons le mouvement désordonné dans tous les sens qui pourrait se comparer au mouvement brownien, *Démarche du Crabe* et *Maison Trestler* se déplacent sur des lignes de forces orientées, le premier sur une spirale située au passé et orientée vers l'arrière (le mouvement du crabe), le deuxième sur des lignes de force concentriques dirigées vers la maison Trestler.

Ce que ces romans ont en commun, c'est une histoire dégradée, déconstruite (abolie ?) par l'histoire vécue par le personnage. On pourrait parler d'un aboutissement de l'histoire, de l'imaginaire de sa fin même. Les procédés d'une telle mise en question du passé entraînent, presque automatiquement, une relativisation des valeurs du roman historique. Si Jacques Pelletier parle du « poids de l'Histoire », je dirais que les trois romans présentent une « insoutenable légèreté de l'Histoire », Histoire qui s'achemine vers sa fin, et qui disparaît peu à peu.

Entre la découverte et la prise de conscience se trouve l'écriture, qui, selon Janet M. Paterson, est au cœur du dispositif métanarratif, et qui a pour objectif la mise en cause du discours de l'histoire par celui de la fiction (Paterson, 53-69). La narratrice dans *Maison Trestler* découvre peu à peu que la fictionnalisation de l'histoire peut avoir un caractère plus véridique qu'un document historique. L'écriture serait donc un procédé épistémologique par lequel nous accédons au passé et à la vérité.

Pourtant, malgré un sentiment d'apocalypse ou d'imaginaire de la fin qui englobe les trois romans en question, ceux-ci sont également projetés vers l'avenir. Une idée d'apocalypse apparaît dans *Fille de Christophe Colomb*, qui se déroule après le millénaire de la découverte, en 2492. Au lecteur de choisir s'il s'agit d'une science-fiction, d'une uchronie ou d'un monde ducharmien complètement à part qui n'est relié au monde réel que par quelques repères telles que les dates.

Le sous-titre de *Maison Trestler*, qui est le « 8^e jour de l'Amérique », pose aussi, avec une certaine ironie, une question sur le futur du continent. Si *Maison Trestler* est contestataire de la condition de la femme et se présente en partie comme roman-essai, on arrive à déceler une partie essayiste dans *Démarche du crabe*, mais celle-ci reste plus cachée, invisible ; elle comporte un aspect philosophique et s'infiltré à travers les propos des personnages, notamment les propos du personnage métissé, Martin, ou le comportement de Michelle, amie de Santerre.

Et, finalement, même si *Démarche du crabe* finit par la mort du protagoniste, le projet de son lecteur futur, de Sarah, est présent chez lui, lorsque celui-ci se berce de l'illusion que Sarah va le lire :

Car la sensation inoubliable d'entrer dans un songe trompeur, c'est elle qui m'a procuré le goût étrange, dont on ne se rassasie pas. J'ai reçu une carte postale. Son nom, en caractères nippons... (DC, 221)

L'imaginaire de la découverte (ou découverte historique) semble le plus évident chez Ducharme. Sous forme différente il s'inscrit également à l'intérieur des per-

sonnages chez Ouellette-Michalska et LaRue. L'intériorisation est similairement divisée entre deux époques, l'époque contemporaine et une époque historique. Curieusement, ces deux époques sont en même temps scellées par la connivence entre Catherine et Eva dans *Maison Trestler* et Sarah et Luc-Azade dans *Démarche du crabe*.

Ce qui rapproche les romans que nous venons d'analyser, malgré la différence de la fable, est donc une mise en question constante de l'Histoire officielle, celle des événements et des dates, sur le fond de l'histoire quotidienne des personnages. Nous pouvons nous demander si c'est un hasard que ces trois romans confrontent le père et la fille, qu'ils présentent la figure de l'historien du dimanche ou celle du père omniscient/omnipotent. Nous avons proposé un regard possible fondé sur la mise en présence de la Découverte historique et de la découverte personnelle qui, à notre avis, peut mettre en évidence des ressemblances structurelles remarquables.

Bibliographie

- DUCHARME, Réjean, *Fille de Christophe Colomb*, Paris, Éditions Gallimard 1969
DESCHAMPS, Nicole, « Histoire de l'E », in *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal 1975
DUTEUIL, Jean-Pierre, *L'Europe à la découverte du monde*, Paris, A. Colin 2003
LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges 1995
LARUE, Monique, *Démarche du crabe*, Montréal, Boréal 1995
OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *La Maison Trestler ou Le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique 1984
PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa 1994
SUHONEN, Katri, *Prêter la voix*, Thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, UQAM 2003

IMAGINAIRES CENTRIFUGES

Éva Martonyi

L'IDENTITÉ DÉPLACÉE OU L'IMAGINAIRE CENTRIFUGE

Les questions de *l'identité déplacée* seront examinées dans deux volumes de Patrick Imbert, notamment dans *Le réel à la porte* (1997) et *Transit* (2001).¹ En général, le discours critique et les résumés proposés par des manuels d'histoire littéraire du Québec, parus récemment, semblent suggérer quelques idées reçues, et ceci surtout à propos des changements idéologiques et esthétiques intervenus depuis les années 1980. Nous avons pu observer que les questions identitaires y sont largement discutées, et, dans la plupart des cas, en terme d'un *mouvement centripète*, c'est-à-dire présumant un mouvement qui tend vers le centre, qui tend à se rapprocher du centre. Or, l'auteur en question retourne l'axe de son observation et renvoie ses personnages vers le *dehors*, afin de les soumettre à certaines expériences qui se jouent dans une sorte d'*ailleurs*. Il réalise ainsi plutôt un mouvement *centrifuge*, mouvement qui tend à pousser loin du centre aussi bien dans le domaine du fantasmagorique que dans celui de la réalité contemporaine, trajectoire qui est exactement le contraire du mouvement centripète.

Afin de mieux cerner les caractéristiques de cette nouvelle attitude, proposée et mise en texte par l'auteur Patrick Imbert, il convient de passer en revue quelques exemples du discours critique prononcés à propos de ces questions.

Notre premier exemple se trouve dans le manuel scolaire intitulé *La Littérature québécoise du XX^e siècle. Introduction à la dissertation littéraire*.² Il est tout à fait significatif que ce volume contient un chapitre intitulé « Identité et rapport au pays » suivi d'un autre, le dernier en l'occurrence, « Rythmes et parcours : l'éclatement des frontières ». Tandis que le premier chapitre mentionné insiste sur la question de l'identité nationale, surtout dans le domaine de la poésie, le deuxième aborde les questions du multiculturalisme et de l'écriture migrante. En voici deux citations :

¹ Patrick Imbert (né en 1948) enseigne à l'Université d'Ottawa. Il a publié *Le réel à la porte*, paru en 1997, Hull, éd. Vents d'Ouest. Le volume intitulé *Transit*, Hull, éd. Vents d'Ouest 2001, apporte, sur la page de couverture des informations sur l'auteur, notamment : « Il a publié plusieurs livres consacrés à la presse canadienne, aux rapports entre le Canada et l'Amérique latine », etc. puis, il est mentionné qu'il est lauréat du Prix littéraire Outaouais – Café Quatre Jedis 1999. Pour ce qui est des titres de ses œuvres, une liste en est proposée en commençant par les plus récents, *Transit* et *Le réel à la porte*, suivis du *Discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine* – (dont le titre est mentionné en espagnol aussi), dir. avec Marie Couillard, Ottawa, Legas 1995; *L'objectivité de la presse*, Montréal, Hurtubise 1989; *Roman québécois contemporain et clichés*, Presses de l'Université d'Ottawa 1983; *Sémiotique et description balzacienne*, Éditions de l'Université d'Ottawa 1978.

² BRAEN, Christian, PEPIN, Anne-Marie, POISSON, François, ROY, Nathalie, *Littérature québécoise du XX^e siècle. Introduction à la dissertation critique*, Ville Mont-Royal (Québec), Décarie Éditeur 1997.

Au début des années 80, la réflexion sur l'écriture se substitue peu à peu à la confusion des mouvements d'avant-garde et de contre-culture des années 70. Un nouveau rapport au réel naît du contact avec l'étranger sous toutes ses formes. Cela se traduit par trois types de figure : les figures relatives au parcours comme celles du voyage et de l'exil; les figures relatives à la mémoire comme celles du souvenir, des traces et la perte des origines; enfin, les figures relatives à l'identité comme celles de l'altérité, de l'hybridité et du métissage. C'est d'ailleurs à partir de ces figures récurrentes que s'explique la structure souvent éclatée et fragmentée du discours contemporain. La pluralité conduit à une tentative de classification opposée au désordre de la précédente décennie. La littérature ne se reconnaît plus *un* centre et *une* identité, mais *des* centres et *des* identités mouvantes. Le sujet tente de se situer, de se définir et de se réapproprier le réel.³

Si c'est le cas, le désordre est difficile à éliminer, les certitudes sont difficiles à trouver. D'autant plus que l'écriture migrante devient peu à peu prépondérante. Une nouvelle forme de la quête identitaire surgit, une sorte de dédoublement se produit. Chez un certain nombre d'auteurs la mémoire du pays d'origine est encore très vivace. [...] Les catégories du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, d'ici et de l'ailleurs se trouvent confondues et reprises à travers la traversée des signes, des langues et des cultures.⁴

On se demande donc si cette littérature, voire l'écriture migrante, serait arrivée à un point final? À un point de non retour? Shanghai, Bagdad, l'Afrique, l'Égypte, l'Italie, le Haïti, le Brésil et même l'Europe constitueront-ils désormais autant d'origines différentes que d'identités, assumées et/ou adoptées, autant d'écritures que d'expériences, toutes ancrées aussi bien dans le personnel que dans le collectif?

Selon notre deuxième exemple, pris dans le livre intitulé *La littérature québécoise des origines à nos jours. Textes et méthodes*,⁵ un changement s'est opéré, à peu près en même temps, au niveau du rapport du moi et de la communauté, notamment :

Les grandes idéologies en perte de vitesse, comme le socialisme et le communisme, sont remplacées par un courant de pensée tournée vers la réalisation de l'individu. Les idéologies de fond ne sont plus endossées avec la même ferveur. Leur sont préférés des engagements ponctuels et éclectiques à des causes humanitaires et civiles ou à des mouvements sociaux spécifiques proches de l'individu. L'engagement ne se fait plus sur une grande échelle, à l'intérieur de grands groupes, mais s'ordonne à partir de collectifs avec lesquels on partage des affinités ou des intérêts communs ; ils ont rarement l'envergure des mouvements de masse connus dans les décennies précédentes. Les idéologies du « moi » comme on les a nommées, prennent appui sur un repli de la vie publique vers la vie privée ; mais elles trouvent tout de même un point d'ancrage social dans la constitution de « tribus », pour reprendre un terme des penseurs postmodernes, dont l'existence est conditionnée par l'intérêt immédiat qu'on en retire. Ces tribus se forment au gré des empathies et se défont sans que leurs membres ne cherchent à s'établir dans une durée ou dans la poursuite d'objectifs réels.⁶

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 285.

⁵ WEINMANN, Heinz, CHAMBERLAND, Roger, (sous la dir. de), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours, texte et méthode*, Ville LaSalle (Québec), Éd. Hurtubise HMH 1996.

⁶ *Ibid.*, pp. 244-245.

Laurent Mailhot, dans son livre intitulé *La littérature québécoise depuis ses origines*⁷ consacre à la littérature migrante un chapitre au titre significatif « Ailleurs, à côté ». Il rappelle que les Éditions Balzac ont créé en 1993 la collection *Autres rêves* réservé aux auteurs venus d'ailleurs. Quelques exemples y sont cités, de Sergio Kokis à Régine Robin. En dehors de l'évocation des auteurs et des oeuvres devenus depuis célèbres, même dans le contexte de la *littérature migrante*, Mailhot insiste sur le fait qu'un écrivain « ne choisit pas toujours son *pays*, mais il choisit sa *langue*. Même si cette langue est apparemment celle qu'enfant il a entendue et parlée, elle n'en demeure pas moins *une langue d'adoption* ». ⁸

Or, tous ces éléments du canon littéraire mentionnés ci-dessus à partir de l'identité problématique jusqu'à la réflexion sur la mondialisation socio-économique se retrouvent, dans les deux oeuvres d'Imbert qui seront analysées. Seulement, ces éléments y sont *disséminés*, et cela à l'aide d'un jeu de discours répété voire dédoublé. Lors de notre analyse, le terme de *dissémination* sera d'ailleurs utilisé en plusieurs sens: il désignera la *dissémination textuelle* – le dédoublement des fragments que nous pouvons lire dans les deux volumes, la *dissémination thématique* – les éléments de construction de l'identité du narrateur-personnage, notamment dans *Transit* où celui-ci, tout en menant sa quête pour une identité apparemment déjà acquise, la remet constamment en question, en se *disséminant*.

La lecture parallèle des deux volumes *Le Réel à la porte* et *Transit*, révèle d'emblée la première spécificité de l'écriture imbertienne. Un certain nombre des nouvelles du *Réel à la porte* seront reprises dans le roman *Transit*, parfois des passages voire des pages entières, parfois uniquement certains passages avec des modifications plus ou moins importantes. Il faut y ajouter que les récits courts donnent l'impression, du moins à la première lecture, d'instantanés, d'*arrêts sur l'image*, de textes fragmentés et caléidoscopiques. Or, après avoir lu le roman, le lecteur averti aura le plaisir de revoir certains textes, reconnaître le *déjà-vu* et voir insérés dans un autre récit les fragments *déjà-lus*. Une fois insérés dans un contexte plus large et plus élaboré, les fragments gagnent ainsi une signification supplémentaire, obtiennent un sens plus clair.⁹

En même temps, ces fragments, marqués parfois par une typographie différente dans le roman, gardent pour ainsi dire un *statut à part* à l'intérieur du texte dans lequel ils sont insérés. Ils fonctionnent comme des *citations*, comme des textes *parasites*, des textes *étrangers* et *étranges*, du moins lu/relus en tant que tels.

⁷ MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal (Québec), Éd. Typo 2003.

⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁹ Nous sommes d'accord, à propos de la nouvelle telle qu'elle est récemment pratiquée par la plupart des auteurs, avec Cristina Minelle qui constate une co-existence de la nouvelle, c'est-à-dire du récit bref, et du fragment. « La fragmentation est donc un dynamisme incessant qui provoque l'amplification et la multiplication du texte. La nouvelle se transforme alors en forme vivante travaillée de l'intérieur par le fragment : une double inquiétude qui, à la fois, fissure et féconde le tissu textuel. » MINELLE (2005), p. 75.

Notons en passant que le recours à ce genre d'intertextualité, sous forme de citation identifiée et/ou identifiable, fait partie des jeux narratifs élaborés par les littératures identifiées comme étant les exemples les plus caractéristiques de la littérature postmoderne.

Or, un deuxième procédé favorisé également par l'écriture postmoderne est utilisé par l'auteur en question. C'est la (ré)utilisation de *la mise en abyme*. Le livre dans le livre, le livre que la fiction contient en tant qu'objet et non seulement en tant qu'unité abstraite, a fait fortune depuis longtemps déjà dans les littératures postmodernes. L'attention spécialement dirigée vers la réutilisation des exemples canoniques du récit spéculaire, tels que l'on les trouve chez Gide, chez Sartre, ou chez quelques-uns des Nouveaux Romanciers français, appartient désormais à la pratique courante des écrivains contemporains et fait l'objet de la critique universitaire de l'analyse textuelle.

Patrick Imbert, pour créer l'effet d'un *récit spéculaire* propose, à la fin de *Transit* une formule astucieuse. Le personnage principal du récit, nommé Alex, visite avec sa femme, Vanessa, et son nouveau-né, Simon, une grotte aux États-Unis, au Nouveau Mexique, pour regarder les peintures anasazies qui en couvrent les parois. Ils décident alors de rédiger un message, soigneusement scellé et mis à l'abri, pour que les gens puissent le retrouver, dans l'avenir, de la même façon que l'homme d'aujourd'hui retrouve et essaie de déchiffrer les messages des vestiges archéologiques. Avant de passer à l'acte, Alex qui est professeur d'anthropologie et un homme de culture, ne manque pas d'afficher sa culture générale en citant un passage de *L'Homme approximatif* de Tristan Tzara. Le fondateur du dadaïsme nous rappelle l'existence de toutes les vies potentielles que chacun aurait pu vivre ou ne pas vivre. (La citation figure d'ailleurs en exergue dans le premier volume et elle se trouve reprise à la fin du deuxième.) Cette phrase de Tzara sur la contingence de notre existence sera indiquée comme « le terme temporaire de [...] réflexion philosophique » des personnages romanesques. Le couple décide donc de réunir quelques objets dans un réservoir. Or, parmi ces objets on verra « [u]ne disquette où se trouvait le texte de son roman le plus récent intitulé *Transit*. Il y racontait les étapes essentielles de sa vie, de l'avortement à la mort de Dolorès, jusqu'à la joie d'avoir un enfant ». ¹⁰

La vie du protagoniste, telle qu'elle a été vécue jusqu'à ce moment, se résume par la quête du bonheur. Bonheur de l'amour du couple, bonheur ressenti à la naissance de leur enfant, porteur d'espoir et de l'avenir. Le roman se termine sur cette image quasiment surréaliste :

La poussière asséchant leurs visages annonçait leur vie ensemble, sans fin. Elle était la perspective de soixante ans à venir d'un bonheur simple, d'un amour envahi de désirs, insupportables par instants. Ils montèrent dans l'auto et se dirigèrent vers leur chalet

¹⁰ IMBERT (2001), p. 210.

ouvrant sur l'horizon des *mesas* et le hurlement des coyotes rouges virant au mauve dans le crépuscule strié de cactus accrochés à la lune.¹¹

Voici donc, présenté en raccourci, le résumé de deux cent pages. Le récit nous est proposé en trois parties dont chacune porte un titre : « Le passé de leur avenir », « L'urgence de l'immédiat » et « L'avenir de leur présent ». Chacun des trois chapitres correspond à une étape de la vie (possible?) d'Alex.

La première étape est celle qui commence par une séparation : l'avortement et la douleur morale et physique ressentis par Alex après le départ de sa maîtresse Sandra. Pour sortir de l'impasse sentimentale et même peut-être aussi professionnelle, il décide d'aller enseigner en Amérique Latine. La deuxième étape est le récit de ses aventures au Salvador, où il est mêlé aux luttes des guérilléros et où il connaît une autre femme, nommée Dolorès. La mort de celle-ci et son départ presque rocambolesque du pays marquera la fin de cette aventure. Puis, la troisième étape est celle du retour, vers le Nord, aux États-Unis, celle de sa rencontre avec la troisième femme, Vanessa. C'est aussi l'étape du meurtre, la vengeance qu'il entreprend en tuant un certain Pedro (Peter). Cette personne, ayant une identité vague et multiple – un ancien du Vietnam, un Navajo passé en Amérique Centrale – devient le complice des forces du gouvernement dans la lutte contre les guérilléros. Son élimination est donc un acte justifié, d'autant plus qu'il est personnellement coupable de la mort de Dolorès. Après avoir commis *le crime parfait*, Alex, bien que soupçonné par les deux femmes qui sont proches de lui à ce moment, n'éprouvera aucun sentiment de culpabilité, retrouvera facilement la paix et le bonheur, dans cette constellation familiale que je viens d'évoquer.

Le parcours du personnage principal va de pair avec l'éclatement des frontières géographiques. Parti d'Ottawa, Alex, trilingue en l'occurrence, parcourt une grande partie du continent américain. Le récit s'ouvre sur la description de son appartement dans un grand immeuble à Ottawa et se clôt par la description du paysage déjà évoqué.

Une présentation plus détaillée de l'*identité disséminée* et la *quête de soi* seront les points suivants de notre analyse. Cette quête du héros se réalise à l'aide d'un parcours digne de tous les héros de roman en quête d'identité. Elle se réalise, dans différents contextes sociaux et idéologiques – multipliés et disséminés – du *réel* contemporain, mais elle se complète par sa quête amoureuse. Le récit sera ainsi une série d'interrogations du personnage (et de l'auteur!) sur la signification de l'engagement politique dans le monde actuel, plus précisément dans les années 1980, et sur la possibilité du bonheur de l'amour toujours revéçu.

La première partie (chapitres 1 à 13) constitue une sorte d'introduction. Le récit s'inscrit clairement dans le temps réel. Au début de l'histoire, nous sommes le 13 février 1986, et, à la fin, vers la mi-juin de l'année suivante. Les grands débats politiques de l'époque sont rapportés, rattachés à la fiction romanesque. Le

¹¹ *Ibid.*, pp. 210–211.

syndicalisme, l'exploitation et l'oppression, le colonialisme, la résistance armée, la misère, etc. font leur intrusion brutale dans l'univers jusqu'alors feutré du personnage principal. Alex finira par être lié, par l'intermédiaire de Steve, à un groupe de gauche, aux syndicalistes.

Steve s'était intéressé au syndicalisme et avait pensé s'engager dans ce domaine car son père avait été initié, en Italie, avant de venir au Canada, à la franc-maçonnerie. Des relents de carbonarisme l'avaient orienté plus à gauche que ses frères d'armes anglo-saxons, plus conservateurs et marqués par une éthique protestante qui respectait l'ordre défini par la théorie de la prédestination.¹²

Steve, un étudiant qui suit des cours du soir en sciences politiques, est une personne haut placée dans la hiérarchie syndicale. C'est lui qui commencera l'initiation d'Alex, en lui expliquant ses raisons de contestation. Mais le hasard intervient également: un jour Alex ouvre un magazine et il tombe sur un article évoquant des « adultes de dix ou douze ans qui se font tuer au Salvador », des histoires de guérilleros très jeunes qui combattent « pour ne pas finir soldats prostitués ou pour ne pas manger dans les dépôts d'ordures »¹³.

Le syndicaliste est attaché à son pays. Il déclare qu'il ne pourrait pas vivre aux États-Unis à cause de son antipathie envers les multinationales américaines. Mais il ne peut pas sortir d'un réseau de paradoxes non plus. La volonté d'assimilation, l'attachement aux formes désuètes de la production dans de petites entreprises tenues au Canada par leurs propriétaires, l'antiaméricanisme qui joue sur le nationalisme canadien, mais qui sert en même temps les intérêts d'exploiteurs proches, etc. – voilà les thèmes des débats menés par les deux personnages.

L'attitude d'Alex s'oppose clairement aux sentiments de Steve, car vivant dans un double contexte culturel, il aime passer d'un contexte culturel à un autre: « Je me sentais libre parce que je pouvais décider de transporter ma maison et parce que mes valeurs n'étaient pas attachées à un endroit précis. [...] Donc, je transporte ma maison à moi tout seul. Et je serais bien prêt à me sentir chez moi dans beaucoup d'endroits au Canada et même aux États-Unis... ».¹⁴

Ainsi, la question se pose : qu'est-ce qui pousse Alex à entreprendre son voyage vers le Sud? Les raisons personnelles et sentimentales, son mal-être après le départ de Sandra, se transforment en un malaise plus général. Mais au-delà de l'aventure purement personnelle, il s'agit aussi de la recherche d'être utile, d'apporter de l'aide, à sa façon, aux démunis et déshérités du Tiers Monde.

Il comprit qu'il ne pouvait plus rester sur ce campus ni dans cet appartement, car les souvenirs heureux le poursuivaient à chaque pas, à chaque geste, entraîné par l'environnement dans une sur-signifiante qui lui broyait la poitrine. Il envisagea de partir ailleurs, loin, car la sur-signifiante détruisait toute la signification de sa tâche de profes-

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

seur. Elle ne lui paraissait plus que sous le jour d'un refuge confortable pour adolescents alors que, sur le même continent, pas si loin, au Guatemala, au Salvador, ou au Honduras, des centaines de milliers d'enfants ou d'adultes, car il n'y a pas d'adolescence pour les pauvres, avaient besoin de ses connaissances pour pouvoir échapper à la contrainte du silence et se battre contre les discours exploités et totalitaires.¹⁵

Alex suit les conseils de Steve, prend contact avec les représentants de *Paix et Éducation*, une organisation qui peut l'aider à réaliser son projet. Soeur Evelyne et le père Chavet seront ses aides, ses contacts pour entreprendre sa mission dont il apprendra juste au moment du départ qu'elle n'est pas sans danger. Mais d'abord, il passe une sorte d'examen concernant ses motivations qu'il arrive à formuler au fur et à mesure.

Oui, dit-il, j'ai besoin de donner une signification plus profonde à ma vie et c'est en leur donnant mon savoir technique que, peut-être, les gens que j'aiderai et que j'aimerai là-bas me permettront de reformuler mes désirs et mon idéal. De ce point de vue, l'aide est un échange, non une tentative d'assimilation par la classification et le maintien de supériorités narcissiques.¹⁶

Du moins c'est la réponse qu'il formule au questionnement des représentants de l'organisation. Mais peut-être ses motifs sont moins clairs, moins sûrs. Car, au fond, il y a toujours le souvenir de la femme et la déchirure ressentie après leur séparation. Puis, il y a son désir plus profond, depuis toujours, de partir, « vivre en dehors de sa vocation d'anthropologue, en dehors de ses recherches scientifiques et participer à un échange ou les dons, de natures différentes, ne sont pas impulsifs mais réfléchis, c'est-à-dire réciproques ».¹⁷ Il se sent comme ces preux chevaliers qui s'en allaient pour défendre la veuve et l'orphelin. Il improvise même un texte sur la chevauchée d'un chevalier imaginaire.

Cette préparation du voyage est entrecoupée par la saga familiale qui ajoute des raisons supplémentaires à son départ imminent. L'intrigue se situe dans la réalité du campus universitaire d'Ottawa où l'héritage d'un vieil autobus scolaire transformé en centre de restauration rapide assure au protagoniste quelques revenus tout en offrant du travail temporaire aux étudiants. Or, l'administration de l'université ne voit pas d'un bon oeil cette entreprise et lui conseille de transporter son commerce ailleurs. Alex démissionne de son poste de professeur, sans retirer son autobus, ce qui ennuie pas mal le doyen, car celui-ci préfère nettement l'avoir comme anthropologue que comme marchand de frites.¹⁸

Pour préparer son départ, il discute avec le père Chavez sur le capitalisme américain, sur les conditions de vie différentes des pays pauvres. Il obtient quelques conseils, des adresses utiles et des renseignements sur la nature de sa mission – se-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

crête et dangereuse – qui nécessite des précautions: découvrir la véritable identité d'un certain Pedro Falcon, un Navajo, un ancien du Vietnam infiltré parmi les guérilléros et travaillant pour la CIA. Ainsi préparé, le narrateur-personnage peut s'embarquer pour le Salvador.

La deuxième partie du roman (chapitres 14 à 37) présente un monde sans merci. Déjà à l'arrivée, à l'aéroport, Alex peut voir la différence qui existe entre les phrases anodines d'un guide de voyage parlant du peuple salvadorien travailleur et ambitieux, et le soldat épileptique qui déclenche une rafale en blessant des gens innocents d'une file d'attente. Le douanier le traite de communiste et le fouille d'une façon humiliante. Puis, arrivé à sa destination, au village de San Cristobal, ses premières expériences sont rassurantes, même s'il commet quelques erreurs d'appréciation de la situation. Pourtant, on l'avait bien averti que la tension entre les habitants des villages, souvent sympathisant avec les guérilléros, et l'armée du gouvernement, ne rendront pas sa vie facile : « [...] chaque groupe va essayer de placer des gens près de toi pour te maîtriser, t'épier et savoir ce que tu fais. »¹⁹

Après quatre jours de discussion, de repas en commun, d'observations et de pratique pédagogique, Alex s'apprête à partir pour San Cristobal. Roberto et Sacvan lui répètent que l'essentiel était de créer un climat de confiance. Il fallait que les enfants et leurs parents comprennent qu'il venait autant pour apprendre d'eux que pour leur apprendre des choses nouvelles et qu'il était de leur côté. Ce que voulait dire être de leur côté restait flou dans une situation où nombre de paysans se tenaient pris entre les demandes de la guérilla et les menaces de l'armée. Être de leur côté dépendait du contexte.²⁰

Il fait la connaissance de Miguel, un enfant intelligent, ouvert qui lui explique pas mal de choses sur la vie au Salvador. Il apprend que le père de Miguel vient d'être atrocement torturé et tué. Ce texte est inséré dans le roman, sous forme de *citation*, avec une typographie différente.²¹ Rédigé par Alex, le texte «poétique et plein d'adjectifs», sera lu devant l'église lors de l'enterrement d'Alejandro. Or, il se rend compte qu'il lui est de plus en plus difficile de « maîtriser le contexte et qu'il était de moins en moins seul, ce qui était de plus en plus dangereux ».²²

Le premier signe des problèmes à maîtriser: les parents des élèves ne souhaitent pas qu'il enseigne l'anglais, langue des impérialistes. Il doit continuer ses leçons en secret, car d'après Alex, la connaissance de l'anglais est le seul moyen pour les enfants de s'élever, d'apprendre à lutter efficacement.

Puis, Dolorès apparaît, dans le récit et dans la vie du personnage. Faisant partie du groupe Mosca Volante,²³ « [u]n des mouvements de guérilla uni dans le Front

¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

²¹ Cf. IMBERT (1997), pp. 9–14. *Alejandro international*.

²² IMBERT (2001), p. 86.

²³ IMBERT (1997), pp. 15–20, *La mouche*.

Farabundo Parti de Libération Nationale »,²⁴ elle mène une lutte acharnée pour soutenir les membres du groupe. Mosca volante, ce nom est mentionné dans le recueil des nouvelles, accompagné de toute une filiation sémantico-poétique sur les mouches! et aussi dans la lettre qu'Alex adresse à ses parents.²⁵ Encore un texte *parasite* qui vole d'un contexte à l'autre, comme une mouche. Dolorès demande à Alex de porter des messages, d'un lieu à l'autre, car il peut – comme intuitif – passer inaperçu. Son engagement au côté de la résistance est ainsi complet. D'autant plus que sa relation avec Dolorès devient de plus en plus intense, leurs corps s'unissent malgré leurs passés différents, malgré les déchirures sentimentales qu'ils ont éprouvées, l'un et l'autre.

Un autre choc est provoqué par le retour d'Isidoro Vasquez, le responsable des actes de naissance et de décès de la mairie de Santa Ana. La torture l'avait rendu fou. Tout le monde est horrifié à la vue de ce corps détruit. Isidoro répète le nom de Pedro et le mot *navaja*, nom d'une sorte de couteau. Deux mots qui devront avertir Alex et peut-être même les autres sur la véritable identité de ce Pedro, mystérieux et peut-être agent secret. Ce Pedro Falcon, apparemment Mexicain, mais dont les véritables origines resteront cachées jusqu'au moment de la tragédie. Il est « de taille moyenne, presque gras, basané, cheveux noirs comme la plupart des Mexicains et parle avec un accent du Chihuahua... »²⁶ Pedro se présente un jour, devant la porte d'Alex qui a le sentiment de l'avoir vu quelque part. Dolorès donne à Alex rendez-vous, à Noël, à la capitale, en lui confiant son vrai nom et son adresse. Il découvre que Dolores est « la femme de sa vie ».²⁷

Alex s'en rend compte en rencontrant, au Salvador, Ana Maria, une ancienne amie brésilienne et, dans le roman, un parangon d'idées reçues et de l'état d'esprit simpliste de certains intellectuels de l'époque:

Quant à elle, ses talents de cinéaste à temps partiel s'exhibaient sous un flot d'idées béates pseudo-postmodernes. Dans ses scénarios, elle présentait toujours une nouvelle classe de postbabyboomers collaborant par contrats précaires avec la globalisation tiers-mondialiste et son fric numérisé. Mon prochain scénario se définit comme une décontextualisation parodiant des années de braise remplaçant dans l'acte privatisant les aspirations communautaires des défavorisés et des intellectuels bourgeois des années soixante-dix, lança-t-elle.²⁸

L'histoire du cireur de chaussures tué par les policiers à cause d'un transistor pris dans une vitrine dont la glace est brisée constitue le prochain épisode de cette série tragique.²⁹ Alex fait passer le petit frère du cireur tué chez les guérilleros.

²⁴ IMBERT (2001), p. 87.

²⁵ *Ibid.*, pp. 107-109.

²⁶ *Ibid.*, p. 105.

²⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁸ *Ibid.*, p. 125.

²⁹ IMBERT (1997), pp. 43-50, *Le cireur*.

Puis, il apprend, lors de la prochaine visite de Dolorès qu'elle a assisté au meurtre du général Barana, « fanatique particulièrement enthousiaste, prêt à faire torturer tous les syndicalistes et étudiants quelque peu de centre gauche ». ³⁰ Les événements se précipitent vers la catastrophe imminente: Alex se souvient soudain de sa première rencontre avec Pedro, il sait désormais qu'il est effectivement un Navajo, un ancien du Viet-Nam, un agent secret. Il sait que Dolorès est en danger de mort et il essaie de l'avertir, mais c'est trop tard. Elle sera tuée par une balle – dont le trajet, décrit en cinq pages représente le ralenti du mouvement. Ce texte figure également dans le recueil de nouvelles. ³¹ Alex doit fuir. Sain et sauf, au bout de maintes aventures dignes du meilleur roman d'espionnage, il fêtera avec sa famille, à Ottawa, les cent ans de sa grand-mère. La deuxième partie est donc le récit des aventures avant le retour au milieu d'origine, avant les retrouvailles et le moment de repos dans la vie du guerrier.

La troisième partie (chapitres 38–48) commence par sa nouvelle situation, aux États-Unis, où Alex a obtenu un poste d'anthropologue à l'Université d'Albuquerque. Profitant encore des vacances, il se met en route. Il prend la direction du Colorado, pour aller vers Cortez. Il se trouve près de Mesa Verde quand il rencontre une femme, Vanessa, jeune, saine, sûre d'elle, avec qui il passe des moments de bonheur dans un chalet de montagnes. En reprenant son travail à l'université, il dirige un séminaire consacré aux processus d'intégration des savoirs autochtones, notamment navajos, dans les savoirs spécialisés anglais. Nouvelle rencontre: Marie-Ishina, une Navajo, qui travaille sur la langue navajo et qui, à un moment donné, prononce le nom de Pedro, révèle le lieu où il se trouve. Comme elle se fait analyser par Vanessa, qui est psychanalyste et à qui elle dit combien elle a envie de tuer Pedro ou de le voir tué par quelqu'un, tout devient clair pour Alex. L'épisode de l'arrivée du père de Vanessa entrecoupe le dénouement de l'intrigue. Nous lisons de nouveaux discours sur les contradictions de l'économie mondiale, sur le sort des riches et des pauvres. Une nouvelle rencontre avec Sue et l'évocation des souvenirs de Dolorès, puis les grandes scènes d'amour, précèdent le récit du meurtre – presque rituel en un sens. Vanessa est enceinte et l'histoire est finie.

La troisième partie boucle le récit : un nouveau départ est possible, au Nouveau Mexique, l'avenir est assuré, l'enfant qui va naître et le livre qui sera mis à la disposition du lecteur, comme une bouteille à la mer, portera son message destiné aux générations à venir.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la quête du personnage se réalise à travers un double trajet, celui de l'amour et celui de l'acquisition d'un savoir sociopolitique. En ce qui concerne le premier volet, les trois femmes, Sandra, Dolorès et Vanessa marquent également une sorte d'éclatement et de multiplication. La première, Sandra, surgit dans les souvenirs d'Alex comme l'image d'un bonheur

³⁰ IMBERT (2001), p. 130.

³¹ IMBERT (1997), pp. 33–42, *La balle*

possible, mais jamais atteint. Leur histoire d'amour se déroule dans le milieu domestique du Nord, leur relation semble durer à l'infini. Mais elle prend fin brusquement au moment où Sandra décide de se faire avorter et de quitter Alex :

Ses cheveux d'or blanchis par une légère neige lui donnaient déjà le visage de la vieille femme qu'il aimerait toujours. Ses cheveux blancs qu'il aimait, qu'il aimerait aussi quand elle aurait trente-cinq millions trente mille sept cent une minutes et qu'elle jouerait avec leurs petits-enfants. [...] Cette neige traçait le désir de sa petite vieille toute neuve et de ses rides annoncées par la marque qui, déjà, entourait les commissures des lèvres ponctuées habituellement d'une pointe d'ironie.³²

Alex rencontre la deuxième femme, Dolorès, dans un tout autre milieu, lieu de son exil volontaire. Aussi leurs expériences amoureuses seront d'un tout autre ordre:

Elle était mince, et ses bras musclés faisaient comprendre qu'elle savait manoeuvrer une Kalachnikoff. Puis, quand elle se mit à rire, ses pommettes hautes et légères, proéminentes, semblèrent s'élargir et rappeler des ancêtres autochtones, alors que les sourcils et le nez évoquaient un profil italien...³³

Ancienne étudiante en biologie, elle s'engage dans la révolution.³⁴ Originnaire d'un milieu riche de San Salvador, elle passe dans le camp des guérilléros et finit par être tuée par une balle. Après sa disparition, Alex se rend compte que Dolorès était la femme de sa vie,

que Sandra n'avait été que la voie passionnante mais insuffisante vers ce qui était, parfois, une magie hallucinatoire. Que leur amour était infini et que paradoxalement, diraient ceux à qui cela n'était pas arrivé, il ne faisait que passer. Le plus profond attachement dans le plus grand détachement.³⁵

La troisième femme, Vanessa, est une Américaine, psychanalyste de profession, nantie de toutes les qualités intellectuelles et physiques qui lui permettent d'assumer pleinement l'avenir.³⁶ Après leur rencontre, l'image de Dolorès hante Alex,

³² IMBERT (2001), p. 9. On retrouve presque les mêmes phrases dans la nouvelle intitulée *Le passé de notre avenir*, dans *Le réel à la porte*. IMBERT (1997), pp.72-76. Notons le passage du *je* de la nouvelle au pronom *il* du roman.

³³ *Ibid.*, p. 88.

³⁴ Dolorès apparaît dans la nouvelle intitulée *Les délires du pied*. Elle est l'objet du désir, une figure presque fantasmagorique : « Je rejoins alors Dolorès au bout du campement. Mes 101 101 nuits. Sensations sans sensation, les herbes folles et libres de moustiques caressent le ciel de tes pupilles et ta toison rayonne des soleils de tes cils pinèdes bardés de désir. Le sol calque tes reins, statue grecque emportée à l'horizon de glaise... les herbes folles, nos transhumances. » IMBERT (1997), p. 32.

³⁵ IMBERT (2001), p. 117.

³⁶ Vanessa apparaît également dans une des nouvelles, celles qui porte le titre du recueil, *Le réel à la porte*. Leur relation est pleine de sensualité, de bonheur partagé : « Ensemble, nous allons mettre le réel à la porte jusqu'au soir. » IMBERT (1997), p. 112.

comme celle de Sandra l'a hanté auparavant. Mais leurs images disparaîtront et il connaîtra l'infini du bonheur:

Il resta figé, les larmes aux yeux et l'expression illuminée. Il observa les hanches et le ventre de Vanessa. Il lui sembla voir s'y dessiner les contours d'une chair toute neuve. Il s'entendit répondre : « Je t'aime Vanessa. Je t'aime. Nous n'avons rien d'autre à faire. Le Zen. L'oubli. »³⁷

Le deuxième volet de la quête du personnage romanesque, celui de son apprentissage du monde, *du réel*, est également présenté d'une façon multiple et multipliée. Voici une petite illustration qui démontre bien les paradoxes du discours sur le colonialisme. À l'université d'Ottawa, le professeur John Albert Suleiman, originaire de la Jamaïque et « ardent défenseur du droit des peuples à disposer marxistement d'eux-mêmes »³⁸ s'embrouille dans son discours, ne sachant plus, de quel côté se mettre:

Puis il s'embarqua dans une tirade contre le colonialisme et affirma que les étrangers devraient partir. Alex ajouta, les Anglais ou les Français, par exemple? Et Souleiman, retrouvant son contexte de Jamaïcain colonisé par les Anglais et ayant en tête les discours de ses amis écrivains de la Martinique et de la Guadeloupe répondit: « Oui, les Anglais et les Français ont assez exploité les Amériques et ils continuent. Il faut les renvoyer chez eux et qu'ils ne nous embêtent plus avec leurs mépris comme si on ne pouvait pas écrire ou penser par nous-mêmes; ils sont une entrave au développement d'une écriture et d'une culture typiquement d'ici. »³⁹

L'histoire de la quête du héros pourrait être sans doute tragique. Or, dans plusieurs épisodes, l'humour et les inventions langagières transforment le discours sérieux en un discours ironique. Par exemple, dans un des épisodes de la troisième partie du roman, il s'agit d'une rencontre fortuite du personnage principal, Alex, et d'une Canadienne nommée Sue. Voici un fragment de la conversation *mondaine* rapportée dans le texte:

Tu ne trouves pas qu'Alex et Sue ont un air de ressemblance? Machoire carrée, joues légèrement creuses, pommettes assez hautes et les yeux gris. Si les cheveux de Sue étaient plus courts, de la même longueur que ceux d'Alex, on pourrait penser qu'ils ont eu le même père. Tous les Canadiens se ressemblent, ça doit être l'hiver et le bilinguisme!⁴⁰

Un autre exemple de l'humour langagier est le jeu de mots autour du nom du chien du père de Vanessa : *Sigmhund*, à prononcer avec un h aspiré, pour bien distinguer les deux parties du nom, le premier mot étant évidemment un hommage à Sigmund Freud et le deuxième le sigifiant du terme allemand, dont le sens est : chien.

³⁷ IMBERT (2001), pp. 165-166.

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 202.

En guise de conclusion nous pouvons donc dire ceci : dans les deux volumes analysés nous avons pu constater la pratique d'une écriture à double usage, où le fragment obtient une fonction particulière, car – inséré dans un contexte différent – il crée son propre jeu d'intertextualité, rapproche plutôt qu'il ne sépare les deux textes. Par contrecoup, toutefois, l'effet *livre dans le livre* crée plutôt un effet de distanciation, une remise en question du rapport entre le réel et l'imaginaire. La quête de l'individu se structure selon plusieurs discours – notamment politique et amoureux. Les trois étapes sont nettement séparées, en fonction de leur inscription temporelle et spatiale. Les personnages secondaires sont les adjuvants du protagoniste, surtout les trois femmes, objets successifs de son désir. Elles l'aident ensemble à envisager le réel à la porte. L'expression doit être comprise dans un double sens: le réel qui frappe à la porte et le réel qu'on met à la porte, pour garder l'intégrité intérieure, la sphère privée.

Toute cette construction et déconstruction à la fois, se manifeste à travers la dissémination du discours – érotique, politique, poétique – et qui pourrait aboutir à un message positif : le bonheur existe. Or, le personnage romanesque dont la quête porte sur la construction d'une identité, dès le moment que cette identité semble acquise, la remet en question. Ce double jeu de construction/déconstruction, ce jeu de dissémination se manifeste partout dans le texte, le discours politique risque de se dissoudre dans le discours du corps (des corps) et l'humour tend à éliminer le tragique. Le message final de ces textes tentera de proposer des réponses aux questions et contradictions ultimes de notre univers contemporain. Les oppositions fondamentales y sont thématiques : les riches et les pauvres, le Nord et le Sud, etc. A travers les euphémismes et les formules du langage direct ou du discours pseudo-idéologique, le flou d'une conscience émerge, en démontrant bien des traces et la recherche d'une authenticité peut-être à jamais perdue pour l'homme du début de ce troisième millénaire, qu'il soit canadien, québécois ou habitant du monde.

Liste des ouvrages cités

- BRAEN, Christan, PEPIN, Anne-Marie, POISSON, François, ROY, Nathalie, *Littérature québécoise du XX^e siècle. Introduction à la dissertation critique*, Ville Mont-Royal (Québec), Décarie Éditeur 1997
- IMBERT, Patrick, *Le réel à la porte*, Hull (Québec), Éd. Vents d'Ouest 1997
- IMBERT, Patrick, *Transit*, Hull (Québec), Éd. Vents d'Ouest 2001
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal (Québec), Éd. Typo 2003
- WEINMANN, Heinz, CHAMBERLAND, Roger, (sous la dir. de), *Littérature québécoise, Des origines à nos jours, texte et méthode*, Ville LaSalle (Québec), Éd. Hurtubise HMH 1996
- MINELLE, Christina, „Nouvelle et fragment: quand la brisure engendre du nouveau“, *Littératures*, n° 52, Presses universitaires du Mirail 2005

EXIL ET ÉCRITURE CHEZ HUBERT AQUIN ET VINTILĂ HORIA

La polysémie littéraire de l'exil permet de rapprocher les deux écrivains, Hubert Aquin et Vintilă Horia, dans un exercice comparatiste que la dissimilitude du détail biographique semble, à première vue, ne pas autoriser. En dépit des différences de génération (Vintilă Horia est né en 1915, Hubert Aquin en 1929) ou d'espace culturel, la comparaison pourrait prendre comme point de départ la manière dont ils transposent, dans leur parcours créateur, des mobiles existentiels ayant trait à une destinée collective. C'est d'ailleurs dans ce rapport entre l'appartenance et l'émergence de l'individualité artistique que se joue la signification de l'exil.

Un élément commun, qui se situerait au premier plan de l'analyse, mais dont je ne vais pas m'occuper dans le détail ici, serait la contribution des deux auteurs à la constitution de l'exil en tant que thème définitoire des littératures auxquelles ils appartiennent, dans le sens où ils se réclament d'une tradition assumée et réinterprétée. L'exil des Patriotes du côté québécois, l'exil de la génération de 1848 du côté roumain, deviennent, le long du passage de la récurrence au mythe, les événements porteurs d'une malédiction, mais aussi fondateurs d'une quête, et même les signes d'élection. Tout comme leurs ancêtres de 1848, les intellectuels empêchés de revenir en Roumanie après l'instauration du communisme ont vu leur exil comme provisoire et ont vécu, parfois tragiquement, la destruction de cette illusion. Quant au Québec, comme Pierre Nepveu le souligne,¹ on constate en pleine Révolution Tranquille la prolifération du thème, liée à la dénonciation de l'aliénation culturelle, à la réinterprétation de l'histoire et à la rhétorique de l'émancipation. L'analyse de l'identité nationale qui emprunte ses concepts à l'idéologie de la décolonisation (Hubert Aquin) et le questionnement sur l'appartenance culturelle dans une Europe déchirée par la guerre et ses conséquences géopolitiques (Vintilă Horia) donnent lieu à une forte crise identitaire, dans les deux cas, et à une vision de l'écriture qui prolonge et explicite les affres de l'exil intérieur/extérieur dans une quête de l'individualité artistique.

L'esprit religieux qui rend consubstantiels le salut et le vécu problématique de l'expérience terrestre, empruntent parfois la voie radicale de l'isolement monastique : celle du monachisme cénobitique (se faire étranger au monde) ou du monachisme érémitique (se faire étranger dans le monde) qui est à l'origine du sacrifice

¹ NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Borel, collection Papiers collés, 1998. Chap. 3 « L'exil comme métaphore ».

autrement rédempteur de l'exil chez soi et de celui de l'éloignement géographique. D'un autre côté, ce que Paul Zumthor² disait du nomadisme, défini moins par le déplacement perpétuel que par un rapport problématique avec l'espace (y compris l'espace culturel), peut être extrapolé afin de rendre compte de l'expérience de l'exil et c'est dans cette clef qu'il faut lire le constat du « double exil de Crémazie ».³ Si l'exil ne se définit plus strictement en termes géographiques, c'est aussi parce que la sensibilité moderne lui a accordé le statut d'une donnée ontologiquement liée à l'individu, qui affecte non seulement les liens qu'il entretient avec le monde environnant, mais aussi le rapport à son être intime. Les crédos esthétiques modernes et postmodernes en font leur fondement, avec toutes les amplifications que peuvent déterminer des circonstances socio-politiques particulières. Si cet argument peut servir pour légitimer n'importe quel essai comparatif, il est renforcé, il me semble, dans le cas de Vintilă Horia et de Hubert Aquin, par l'intérêt qu'ils prêtent, de manière programmatique, au thème de l'exil et à ceux qui peuvent en devenir, sinon synonymes, du moins y être intimement liés : le déracinement, l'errance, l'évasion. Ce qui les relie, à mon avis, est l'énergie qui les pousse à sortir de l'exil-aliénation vers la découverte de l'exil comme exaltation – et ceci pour des raisons essentiellement esthétiques. Chez Hubert Aquin, la conscience de l'aliénation est en elle-même une sortie de l'aliénation. Hésitant entre le besoin existentiel d'écrire et le refus d'obéir à une vocation de « Tzigane » talentueux,⁴ Hubert Aquin se fait consciemment « malade mental » qui guérit sa nation grâce aux « couches brumeuses de son cerveau. »⁵ Ses histoires de dédoublement, de poursuite et d'espionnage, ses itinéraires labyrinthiques décrivent l'errance de son pays. La poursuite de cette errance, qui se fait parfois désenchantement, parfois enthousiasme aboutit à l'éloge de l'exil créateur qui, lui, est sécurisant par sa non-spatialité. Je cite les notations du 4 avril 1962 qui figurent dans le *Journal*⁶ de Hubert Aquin :

4 avril 1962 : le dépaysement doit émaner non pas d'une volonté d'exotisme chez le romancier. Ce dont je rêve est plutôt le contraire : je veux dépayser mon lecteur par mon propre enracinement, non pas par mon exil. Somme toute, je veux un dépaysement vertical qui ne soit en rien lié à la surface de la terre. Comment, alors, dépayser avec ce qui est connu, courant et ne comporte aucun déplacement hors du milieu ambiant connaturel. Ce problème de dépaysement me paraît essentiel en littérature : du moins, j'en fais mon énigme – mon défi. Toute forme de dépaysement qui comporte la confrontation d'un héros avec un pays nouveau relève de la facilité, du « lieu commun » (quel merveilleux non-sens !) et est liée à une époque historique où le voyage était une découverte. Les voyages ne se font désormais qu'au-dedans et les pays disparaissent

² ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, collection La couleur des idées, 1997.

³ MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH 1968.

⁴ AQUIN, Hubert, « Profession: écrivain », in *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze 1977.

⁵ *Ibid.*, « Littérature et aliénation ».

⁶ *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, BQ 1992.

dans leur fonction de dépaysement (d'exil) et ne sont plus que des coïncidences plus ou moins d'une aventure existentielle secrète.

Dans son roman *Dieu est né en exil*,⁷ Vintilă Horia semble privilégier l'axe horizontal du dépaysement en écrivant sagement une autobiographie d'Ovide, exilé à Tomes, au bord de la Mer Noire; la solidarité de l'exil le pousse à dépasser la réalité historique et va jusqu'à l'appropriation et la transformation radicale du destin du poète latin, le *supplément d'âme* rajouté par l'auteur s'évertuant à trouver ces « coïncidences secrètes » entre l'« aventure existentielle » et l'anecdote historique et à « imaginer de l'intérieur le combat d'Ovide contre son temps ». ⁸ On ne retrouve plus l'Ovide des *Tristes* et des *Pontiques* déployant toutes ses armes pour quémander son retour à Rome; en dépit des affres de l'exil, il retrouve le sens de son existence à travers la connaissance de Dieu, le Dieu unique de Galilée, « exilé en chair », et le véritable sens de la création, qui renonce à l'habile maniement des figures rhétoriques au profit de la transcription fidèle, dépourvue d'artifice, du vécu. Conformément à un mécanisme compensatoire qui convertit la malédiction en espoir, l'exil se « métamorphose » (pour utiliser le terme d'Ovide) en épreuve initiatique dans le parcours fondamental du devenir individuel et artistique:

Oh, que je suis heureux de ne plus écrire comme j'étais habitué – ou obligé – de le faire! Pas de dieux dans ma prose, pas de héros, pas de métaphores mythologiques. Je suis libre, dans mon secret, d'écrire comme je pense et comme je vis. Tout simplement. *Culta placent* était ma formule, mon fard que j'ai quitté en quittant Rome.⁹

Je me permets d'insister sur l'affirmation de Vintilă Horia qui traduit l'expérience tourmentée de l'exil comme un combat contre le temps. L'exil est le drame de celui qui vit douloureusement son présent et qui cherche à s'évader dans le passé, dans l'avenir, ou simplement dans le présent éternel de la mythologie. Le passé et l'avenir dépassent la valeur d'un refuge ou d'une parabole, la confusion des temps est le résultat direct d'un refus de l'histoire perçue comme funeste ou d'un refus du rapport conventionnel au temps qui se construit sur la centralité du présent ou sur le concept de centralité tout court.

Après le projet avorté d'un roman empruntant la forme d'une fausse exégèse du prétendu journal de Papineau, où le présent de l'interprétation aurait dû brouiller la dimension temporelle par le double effet de réel de l'histoire et de l'historiographie, Hubert Aquin construit savamment un roman de la fuite comme dialogue des temps (en gros du XVI^e et du XX^e siècles, mais les références intertextuelles élargissent la perspective): c'est *l'Antiphonaire*,¹⁰ le premier projet accompli de ce qui aurait pu constituer une série. *L'Antiphonaire* se veut un roman total tout en se

⁷ HORIA, Vintilă, *Dieu est né en exil*, Paris, Fayard 1960.

⁸ HORIA, Vintilă, *Consideraciones sobre un mundo peor*, trad. roum. dans la revue *Secolul XX*, 10-11-12/1997, 1-2-3/1998.

⁹ *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰ AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, BQ 1993 [1969].

présentant comme un échec du récit : notes de lectures prises en vue de la rédaction d'une thèse en histoire des sciences (plus précisément sur les travaux de Jules-César Beausang) métamorphosées en autobiographie, journal dont la paternité est mise en question par l'intervention d'autres instances narratives, écriture fragmentaire et redondance des images et symboles, autant d'éléments qui constituent cette histoire éclatée. Tout discours herméneutique finit par être autobiographique – le roman peut être ainsi lu comme une réponse fictionnelle aux débats épistémologiques qui, de Schlegel à Gadamer, ont analysé les rapports entre explication et compréhension. Le passé ne saurait être expliqué, la seule façon d'y avoir accès est de le comprendre en le revivant grâce à une affinité secrète impliquant à part entière la subjectivité du chercheur, qui prend ainsi progressivement conscience du fait qu'il est devenu écrivain. Christine Forestier rédige une thèse d'histoire de la médecine, résultat d'un intérêt scientifique affirmé mais aussi faussé par les correspondances biographiques – l'auteur dont elle s'occupe est un double de Paracelse, mais un Paracelse marié qui cherche à oublier son malheur conjugal dans la recherche médicale. À son tour, Christine se rend compte – au moment où elle décide de faire place, à côté de ses notes de lecture de plus en plus nombreuses et de plus en plus portées à la divagation, au triste récit de son existence – de la motivation réelle de son projet, qui est celle de l'évasion :

[...] du coup, je me suis vue embarquée dans une perspective plus large embrassant automatiquement la dialectique « négative » (*via negativa*) de Nicolas de Cuse et le système antiaristotélicien de Lorenzo della Valle... Mais, à la fin, j'avais plutôt conscience de me disperser ou plutôt de m'égarer à seule fin d'occuper mon esprit trop fébrile : ma passion pour les théories pomponaciennes dissimulait mal la prédilection marquée que j'avais pour tout ce qui pouvait m'occuper et m'éloigner de ma propre vie ratée.¹¹

Christine ne pensait plus à la crise qui allait venir, ni au bain d'eau chaude que prenait Jean-William, ni à la situation tragique dans laquelle elle se trouvait impliquée comme à jamais, car elle avait décroché : elle avait des absences, elle aussi, mais nullement semblables à celles de Jean-William. Elle se faisait absente, de plus en plus, à cette existence qui demandait d'elle une présence vigilante. Elle s'égarait dans les entrelacs de la pensée de Jules-César Beausang, les théories confuses des alchimistes, le lapidaire de Scipion de Gabiano, le sexe des pierres auquel croyait un aussi grand observateur de la nature que le fut Paracelse.¹²

Le récit de Christine, devenu roman avant même d'être achevé (voir les clins d'oeil aux lectrices et aux critiques) et même en vertu de son inachèvement, est l'illustration même de l'oeuvre en mouvement. Les nombreuses références textuelles traversant l'histoire des idées du Moyen Âge, de la Renaissance et de la Réforme, jointes à la troublante description de la vie de Christine, participent d'une esthétique de l'empathie ressuscitant, non sans nostalgie, une époque qui ignorait la distinction appauvrissante des styles, où la notion d'auteur ne recouvrait pas une réalité claire, où les écrits-palimpsestes et compilés faisaient la norme et non

¹¹ AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 8.

pas l'exception coupable (toute oeuvre étant par excellence oeuvre en devenir), où les théoriciens de la médecine expliquaient les caractéristiques tempéramentales par la disposition des humeurs, tandis que les praticiens cherchaient à localiser l'âme ou à connaître Dieu par l'intermédiaire des dissections. Le long de ce récit fragmenté à l'image des « décharges synchrones » d'une crise épileptique, Christine essaye de refaire la seule cohérence qui lui est accessible et qui la rattache à une lignée de scripteurs, éditeurs, porteurs de manuscrits, dont les destinées sont étonnamment semblables à la sienne. Pour ce faire, elle doit s'arracher à la violence du présent, temps de l'attente angoissée d'une prochaine crise et de ses conséquences monstrueuses, qui n'apporte pour seule certitude - ironiquement médicale s'il faut la rapporter aux obsessions des spécialistes du Moyen Âge et de la Renaissance - que la séparation de l'âme et du corps, telle qu'elle est prouvée par la tragique inaccessibilité de l'amour parfait et du plaisir coupable dans le viol. Le sublime corporel du *Cantique des cantiques* se perd dans la fruste et grotesque anatomie :

J'étais perdue dans mes rêveries, égarée, heureuse de cet exil imaginaire dans l'histoire, quand le poing fermé et dur de Jean-William a heurté le lobe temporal gauche supérieur de ma pauvre tête.¹³

L'évasion fait naufrage, la violence du présent finit par prendre le dessus ou par doter la lecture d'une performativité maléfique : Christine-Beausang devient Christine-Renata violée, Christine-Antonela obligée de vendre son corps pour survivre et poursuivre son errance - déception d'autant plus amère que le côté apaisant de l'exil imaginaire semble être annulé par l'impossibilité de trouver un style propice à la fusion des deux plans narratifs :

A côté de ce courant asianiste qui a prévalu autant chez les Romains de la période hellénistique que chez ces « barbares » qu'étaient Paracelse et Beausang, le pâle procès-verbal de ma pauvre existence fait piètre figure. Je suis consciente de la carence asianiste de cette suite égale d'événements que je tente de transposer clairement avec une langue de médecin presque ignare. Il s'est passé si peu de chose depuis la neuvième crise de Jean-William à San Diego que j'ai le sentiment d'être interminable, alors que je ne fais que raconter modestement ce que je devrais m'appliquer à raconter dans la flamme secrète et diffusive de l'amour, en cherchant à atteindre la verbosité exubérante qui n'est pas mon cas, ni mon apanage.¹⁴

Pourtant, sur le plan de l'écriture, cet échec déclaré n'est qu'une manière feinte de proclamer la victoire ; l'écriture émerge du vide existentiel dont elle semble constamment se nourrir :

« [...] à 37 ans, ayant quitté la pratique quand j'étais au berceau (à 26 ans), je n'ai plus d'avenir : ni comme médecin, ni comme femme - car je suis désenchantée. Il me reste, m'a-t-on dit, d'écrire. »¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

Tout en se nourrissant de ce vide existentiel, l'écriture acquiert une relative indépendance – ainsi, nouveau jeu de correspondances, le point final du roman ne coïncide pas avec le suicide de Christine, car le docteur Franconi et Suzanne vont s'emparer du manuscrit, tout comme l'abbé Chigi avait repris et continué l'ouvrage de Beausang. Le désordre que la dissolution du moi impose au *je* de l'écrivain se pose en principe dès le début du livre « sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, [...] composé en forme d'aura épileptique »¹⁶ et est parfaitement consonnant avec l'idéal esthétique aquinien de l'obscurité et de l'in vraisemblance.

Vintilă Horia recherche la même obscurité dans la nuit des temps: après avoir puisé dans le passé antique pour ses romans *Dieu est né en exil* (Ovide) ou *La septième lettre* (Platon), il va jusqu'à confondre les dimensions temporelles dans *Une femme pour l'Apocalypse*,¹⁷ dont l'action se déroule simultanément pendant la Reconquista du XIV^e siècle, la guerre civile espagnole et dans un avenir apocalyptique – qui n'est plus la fin du temps en soi, mais du temps tel qu'il est perçu et altéré par les hommes à travers l'Histoire. Blanca et Manuel vivent une histoire d'amour impossible tant qu'ils restent prisonniers de l'Histoire, exilés sur la Terre meurtrie par les guerres et les conflits. Vivant à différentes époques devenues contemporaines dans la perspective eschatologique de la fin du récit, ils sont dans l'impossibilité de reconstituer leur histoire d'amour, suspendue dans un perpétuel commencement, situé sous tous les signes d'une heureuse prédestination, mais dont la durée se trouve à jamais menacée par le présent des autres, le présent de l'histoire, implacable, qui lui dénie toute force de persistance, y inclus celle de la mémoire. Celle-ci se retrouve à l'état de bribes sondables dans le subconscient, l'unité étant réservée à un avenir où ce « voyage archéologique » aboutira à l'histoire au-delà de l'Histoire. Femme d'un aubergiste tué par les Maures, Blanca tombe amoureuse d'un médecin-alchimiste devenu marchand de cadavres. Elle perd toute trace de lui après une nuit d'amour dans un moulin atemporel qui deviendra le symbole même de leur union, seule réminiscence de la vie terrestre dans le désert pré-apocalyptique. Ayant toujours vécu en marge de leur temps, Blanca et Manuel portent en eux les signes de l'élection qui leur feront connaître la vie éternelle : propriétaire d'une auberge – carrefour symbolique des chemins et des temps - femme seule déchirée par l'attente de l'amour, Blanca rencontre Manuel – et, avant lui, un signe annonciateur de l'amour idéal : la rencontre avec un double de Don Quichotte lui lançant une pathétique prière : « Permettez-moi que je ne vous oublie jamais ! »¹⁸ Manuel, lui est habité, en pleine guerre contre les Arabes, par la soif de l'absolu, dont il poursuit la quête à travers les méthodes médicales de

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ HORIA, Vintilă, *Une femme pour l'Apocalypse*, Paris, Editions du Rocher 1987.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

son temps pour découvrir les vérités suprêmes grâce à une synthèse entre sagesse arabe et philosophie chrétienne. Son désengagement dans l'Histoire reste constant jusqu'au terme de son cheminement, lorsque Manuel affirmera ouvertement la contestation de l'ordre politique, en méprisant l'édit du Conseil des Sages qui interdit toute entreprise de transmission de la nouvelle de la Révélation, monopole d'une autorité dictatoriale qui instaure de faux sauveurs. Mais avant que Manuel adhère à une action contestataire dans ce qui peut passer pour une allégorie de la résistance de l'individu contre les atteintes portées à sa liberté par un régime dictatorial, il préfère un engagement passif signifié par le refus. Ainsi, au XX^e siècle, les deux amoureux se retrouvent dans une maison de fous. Blanca, religieuse arrachée à sa vocation par la guerre civile et devenue infirmière, soigne Manuel, qui simule la folie pour échapper à la violence d'une guerre qu'il récuse:

Interdit de penser à mon nom, à celui de mon père, à mon identité, essayer de tout oublier, inventer des histoires follement logiques, afin de ne jamais tomber dans la tentation de dire qui je suis, même sous la torture. [...] Je suis Manuel, l'innocent, mais le poursuivi, celui qui aurait dû mourir, être emprisonné, ou envoyé au front, ou torturé, celui qui, en pleine folie des autres hommes, n'a trouvé d'autre échappatoire que dans un semblant de folie personnelle.¹⁹

L'épisode de la guerre civile espagnole ne donne lieu à aucun commentaire politique : il n'y est jamais question de résistance contre le franquisme, les héros réfléchissent plutôt à la beauté des vers de Jean de la Croix, tandis que les combattants semblent servir la noble cause de la naissance d'un nouveau Verbe.

Sont à remarquer les connotations et les glissements symboliques des formes de perte d'identité : l'épilepsie, la folie, l'extase – vues à l'aube de la modernité comme marques de l'élévation de l'âme de nature mystique ou comme marques de la possession diabolique, pour se séculariser après dans la désintégration de l'ego, fruit nocif mais esthétiquement exploitable du mal de vivre. Chez Vintilă Horia, un fou et une religieuse, deux exilés de leur temps, se reconnaissent instinctivement comme sujets d'une même quête vécue avec fébrilité et qui s'accomplit dans la découverte de la transcendance :

J'eus tout à coup la certitude que Blanca aussi n'était qu'une réfugiée, un être qui avait appartenu à autre chose et qui se cachait là, pareille à moi, destinée à cette rencontre et à cette évasion.²⁰

L'agglutination des épisodes et des plans temporels entraîne la confusion des perspectives narratives – le discours à la première personne confond la voix de l'homme et celle de la femme, celui/celle de jadis et celui/celle d'aujourd'hui pour recréer, dans une alchimie verbale, l'unité éternelle :

Devant ce feu qui nous brûle tous les deux, si près de la flamme purificatrice, de ce mouvement qui annihile toutes nos modifications, je sens percer en moi mes anciennes

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

folies d'alchimiste et, tout en broyant de toutes mes forces invisibles ce corps de femme peut-être pur de toute souillure, je vis l'illusion du Grand Oeuvre. Je vais nous réduire à un seul élément, nous transmuier en une espèce d'or sans taches de conscience, fondu pour toujours dans la béatitude de la stabilité qui se trouve en ce moment prisonnière en nous deux, condamnée aux mouvances de la séparation inférieure et qui, rétablie dans sa force, ne fera qu'une seule immobilité, scintillante comme la Pierre cherchée.²¹

Qui plus est, l'espace circonscrit par le récit de Horia est réduit à très peu d'éléments – la rivière, la montagne, le moulin et l'auberge, quand ce n'est pas le désert couvert par la fumée des incendies guerrières créant l'impression d'un non-lieu opposé à l'espace mouvant du roman de Hubert Aquin, qui correspond, lui, à un temps entrecoupé (retour dans le passé historique, mais également analepses et prolepses brouillant la continuité de l'histoire au présent), un temps concassé qui accompagne les errances réelles et imaginaires de Christine à San Diego, Bâle, Turin, Genève, Lyon.

La fragmentarité aquinienne et le souci d'unité qui inspire l'architecture romanesque de Vintilă Horia illustrent deux visions du roman «total» (Horia)/ «totalisant et totalitaire» (Aquin), un roman qui embrasse tout en «troublant», «questionnant», «renversant» (verbes chers à Hubert Aquin), qui fait le portrait même de «l'écrivain générateur de conscience». Mais l'écriture acquiert également, chez Vintilă Horia, une signification didactique : l'écrivain a le devoir de «réveiller l'humanité du sommeil technico-optimiste, de provoquer une rupture dans l'homogénéité des systèmes actuels, de représenter le principe sauveur de l'hétérogénéité, d'un *perpetuum mobile* de l'histoire et d'aider ses contemporains à mieux comprendre leur temps.»²²

Provoquer l'inquiétude est l'impératif commun : mais celle-ci abolit, dans le cas de Hubert Aquin, toute possibilité de sortir du tragique, tandis que Vintilă Horia essaie d'y trouver la source d'un optimisme humaniste.

²¹ *Ibid.*, p. 36.

²² HORIA, Vintilă, *Consideraciones sobre un mundo peor*, trad. roum. dans la revue *Secolul XX*, 10–11–12/1997, 1–2–3/1998.

Daniel Chartier

L'HIVERNITÉ ET LA NORDICITÉ COMME ÉLÉMENTS D'IDENTIFICATION IDENTITAIRES DANS LES ŒUVRES DES ÉCRIVAINS ÉMIGRÉS DU QUÉBEC¹

Introduction au Nord

Il existe au Nord un parallèle singulier entre des œuvres de mêmes latitudes qui, sans que les cultures qui les portent aient entretenu quelque contact dans l'histoire, s'appuient sur une même symbolique liée au territoire, au climat et à la nature sans en référer nécessairement de manière réaliste ou figurative. Par exemple, comme l'a démontré la Danoise Lise Toft, l'émergence parallèle d'œuvres picturales formalistes inspirées de la glace et de l'hiver, chez le groupe des Sept, d'un côté, et les peintres scandinaves, de l'autre, constitue, au début du 20^e siècle, un curieux rapprochement entre des cultures qui, outre leur situation géographique, se connaissent peu.² Pareillement, le lecteur québécois s'étonne de lire dans le roman *Markens Grøde*³ du Norvégien Knut Hamsun, lauréat pour cette œuvre du prix Nobel en 1920, l'histoire d'un couple de colons qui choisit de fuir la civilisation pour établir son domaine dans la forêt de plus en plus au Nord, puisque ce roman, paru quelques mois seulement après que n'a été publié le chef-d'œuvre de la littérature canadienne-française, *Maria Chapdelaine*⁴ de Louis Hémon, reprend pour l'essentiel la même structure.⁵ Tout en rejoignant un imaginaire universel, ces

¹ Une version préliminaire de cet article a été présentée sous forme de communication lors d'un colloque intitulé « Imaginaire du roman québécois contemporain », organisé par l'Université Masaryk (Brno, République Tchèque) en mai 2005. Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'un projet financé par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture et des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

² TOFT, Lise, conférence intitulée « Le Groupe des Sept et les peintres scandinaves dans une perspective comparatiste » prononcée lors du colloque « Le(s) Nord(s) imaginaire(s) » au Centre culturel suédois (Paris), le 11 juin 2004. Voir aussi à ce sujet MARTINSEN, Hanna, « The Scandinavian impact on the Group of Seven's vision of the Canadian landscape », *Konsthistorik-tidskrift*, vol. 53, n° 1, 1984, pp. 1-17.

³ Traduit en français sous le titre *L'éveil de la glèbe*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche. Biblio », 1999 (1917), 315 p. Sur l'aspect controversé de cet auteur, voir l'essai de Sten Sparre NILSON, *Knut Hamsun, un aigle dans la tempête*, Puiseux, Pardès 1991; et le « récit-roman » de Per Olov ENQUIST, *Hamsun*, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres scandinaves », 1996.

⁴ D'abord publié à Montréal (J.A. Lefebvre, éditeur 1916), le roman est repris à Paris (Grasset, coll. « Les Cahiers verts », 1921) quelques années plus tard, puis dans de multiples éditions par la suite, en français et en traduction.

⁵ Voir à ce sujet mon article, « Continuité, disjonction et recommencement dans le roman régionaliste : *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et *Markens Grøde* de Knut Hamsun », in SAINT-JACQUES, Denis [éd.], *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Nota bene 2005, pp. 169-185.

œuvres arrivent à s'inscrire dans un registre particulier parce qu'elles s'appuient sur un discours qui se définit justement par son caractère à la fois profondément singulier, lié de manière écologique à un paysage imaginaire, tout en reprenant de larges pans d'un discours universel, issu d'une tradition occidentale qui remonte aux textes mythologiques anciens.

Conditions méthodologiques

Cette analyse s'inscrit dans un cadre méthodologique qui vise à réexaminer l'histoire contemporaine selon deux perspectives complémentaires. La première vise à rendre compte, notamment en études littéraires, du pluralisme fondateur de la culture québécoise; la seconde tend à établir des liens entre les différentes cultures du Nord, c'est-à-dire, dans le cas du Québec, à le comprendre non plus seulement comme une culture nord-américaine et de langue française, mais aussi comme une culture nordique contemporaine. À cet égard, le Nord est défini en fonction de paramètres esthétiques et intertextuels qui conduisent à un certain détachement des référents purement géographiques au profit d'une démarche comparatiste culturelle qui vise à valider les conditions qui puissent permettre de définir, reconnaître et interpréter une œuvre et une culture du Nord. Ces conditions touchent tant aux notions d'isolement, de souffrance et de solidarité qu'à des figures récurrentes (l'explorateur, le chasseur, le missionnaire, l'Inuit, le viking) et des éléments narratifs (l'impossibilité de l'inaction, l'intertextualité) et esthétiques (l'opposition des luminosités, l'insistance sur le noir, le gris, les pastels bleus, roses et violets, l'économie et la pureté des formes).

Discours et pluralisme

Quand on l'examine dans les œuvres, le Nord apparaît peu comme un référent géographique, mais plutôt comme une vaste et riche accumulation de discours, de symboles, de schémas narratifs, de figures et de couleurs, bref comme un système discursif multidisciplinaire et pluriculturel appliqué *par convention* à un territoire donné. Issu de différentes strates historiques, des récits greco-latins fondateurs, dont le voyage — perdu — du géographe Pythéas à la source du mythe de Thulé, en passant par les sagas et les eddas norse et les grands récits d'exploration du territoire américain; revu et réinterprété tour à tour par le romantisme et la fascination pour le sublime, la culture populaire et médiatique, puis par la prise de parole post-coloniale des Inuits et des Amérindiens, le système discursif du Nord est par définition pluriculturel et il renvoie à la fois à des éléments d'identification universels — liés à la solitude, à la blancheur, au monde gelé et immuable, à l'inaccessibilité et à l'éloignement dans un monde sans repère — et à des symboles

identitaires nationaux forts. C'est le cas dans les pays scandinaves et, de manière plus récente, dans les cultures canadienne-anglaise et québécoise. L'ambivalence entre l'universel et l'identitaire permet un jeu formel qui, dans les œuvres littéraires, atteste parfois d'une même ambivalence d'attachement personnel, notamment dans les œuvres d'écrivains de l'immigration qui trouvent dans l'hybridité de ce discours un espace fertile à l'enracinement.

Dans ce contexte, le regard étranger apparaît comme un révélateur des caractéristiques du territoire et de l'imaginaire, sans pour autant qu'il s'agisse d'un exotisme de premier degré. Ainsi, le pluralisme culturel permettrait une *révélation* des caractéristiques du Nord. Selon cette hypothèse, les enjeux pluriculturels hâtifs qui se manifestent dans ce discours peuvent se dévoiler selon trois modes : (a) comme la représentation, dans de petits postes isolés, d'un laboratoire interculturel; (b) comme une « nordification » du cadre romanesque et des paysages et (c) comme un facteur d'identification. Ces trois aspects se découvrent assez fidèlement dans les œuvres du 20^e siècle selon une perspective historique, allant des œuvres régionalistes des années 1920 et 1930 jusqu'à celles des « écritures migrantes », à la fin du 20^e siècle.

Dans la littérature québécoise et canadienne-française, on a repéré, en se basant sur les critères de « nordicité » et d'« hivernité » proposés par le géographe et linguiste Louis-Edmond Hamelin,⁶ près de mille œuvres littéraires, dont un certain nombre écrites par des écrivains nés à l'étranger, qui travaillent le discours sur le Nord en des propositions qui alimentent tout le siècle. Par exemple, on constate un renouvellement des descriptions de la nature et des paysages dans la tradition régionaliste chez Marie Le Franc et Louis Hémon; une ouverture vers l'exploration arctique dans le roman d'aventure chez Maurice Constantin-Weyer et Louis-Frédéric Rouquette puis, à partir des années 1960, une discrète valeur d'enracinement liée à l'expérience, vécue sur un mode initiatique, du passage du premier hiver, dans les œuvres des écrivains de l'immigration. Enfin, dès les premières œuvres du courant littéraire des « écritures migrantes », à partir de 1982, le discours du Nord traduit l'émergence d'une symbolique identitaire qui lie l'universel de la neige et du froid au particulier de Montréal, tout en témoignant d'un profond sentiment d'attachement, par l'énonciation d'un jeu formel qui esquivé l'adhésion aux symboles du nationalisme, tout en les renouvelant.

Laboratoire interculturel

Conçus comme un laboratoire interculturel, les postes isolés du Nord ont été représentés, bien avant le cosmopolitisme des métropoles urbaines, comme des

⁶ Voir notamment ses ouvrages *Nordicité canadienne* (Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Géographie », 1975), *Echo des pays froids* (Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval 1996) et *Discours du Nord* (Québec, GÉTIC, Université Laval, coll. « Recherche », 2002).

lieux qui accordent à l'origine une valeur taboue, ce qui force une définition de l'identité en fonction uniquement des relations sociales du présent, soit d'une manière qui s'apparente à celle défendue lors des débats de la fin du 20^e siècle sur l'interculturalisme. La solitude des territoires arctiques et leur désolation apparaissent comme une matrice vierge où les personnages sont confrontés, dans le silence, à eux-mêmes. Dans leur relation aux autres, il leur devient rapidement inapproprié de poser la question de leur présence et de celle des autres : « Le Grand Nord, » écrit Maurice-Constantin Weyer en 1934, « pratique des habitudes de discrétion ». ⁷ Dans ce monde désertique qu'ils avaient longuement recherché, les héros romanesques découvrent qu'ils ne sont pourtant pas seuls et qu'ils forment, à la frontière du monde, un peuple d'exilés de toutes provenances, venus dans cet espace pour fuir ce qui ne peut être dit. Ainsi constitué, le Nord se transforme en un espace pluriculturel, peuplé d'hommes et de femmes en exil venus de partout. Dans cette problématique, les œuvres de Maurice Constantin-Weyer et de Marie Le Franc exposent de manière convaincante comment ce laboratoire se lit comme un précurseur de débats identitaires contemporains.

Chez Maurice Constantin-Weyer, la vacuité des « Terres du silence » rejoint celle des relations intimes des personnages, qui se sentent dans le monde comme des exilés, qui trouvent dans le paysage arctique un reflet de leurs émotions. Il écrit dans *Un sourire dans la tempête* : « Spenlow et moi nous agitions dans le vide. À bien considérer la chose, nous étions des naufragés de l'amour. » ⁸ Dans ce pays de déshérités où viennent s'échouer ceux qui fuient la société du Sud, « on ne sait trop, » écrit Constantin-Weyer, « à qui on a affaire. » ⁹ Une nouvelle société se rétablit pourtant à la faveur de petits postes isolés, où l'immensité du territoire et la difficulté d'y survivre induisent une solidarité entre les personnages qui s'y côtoient, qui finit par effacer les différences. Cette solidarité entre inconnus confrontés à la solitude et à l'isolement trouve à la même période, dans les romans de Marie Le Franc, l'expression fine d'une sensibilité qui touche à l'universel : même s'il est forcé par la misère, l'exil vers le Nord apparaît, dans son œuvre, comme une expérience transcendante qui mène à une relation nouvelle avec les autres. Elle écrit dans son roman *La rivière solitaire* : « Ceux que le Nord a marqués gardent dans leurs mains une certaine façon ardente et désintéressée d'êtreindre, dans leur bouche un goût de limpidité, et enfoncé à jamais dans leur regard un sentiment d'étendue. [...] Chaque fois qu'ils rencontrent un homme, ils croient au miracle. » ¹⁰

⁷ WEYER, Maurice-Constantin. *Un sourire dans la tempête*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines 1982 (1934), p. 22.

⁸ WEYER, Maurice-Constantin, 1982 (1934), p. 18.

⁹ WEYER, Maurice-Constantin, 1982 (1934), p. 22.

¹⁰ LE FRANC, Marie, *La rivière solitaire*, Paris, J. Ferenczi et fils 1934, p. 98.

Nordification

Les précoces réflexions sur le pluralisme culturel que renferment ces romans n'excluent pas, tant chez les personnages que chez les romanciers, un facteur d'exotisme qui conduit à une transposition des émotions dans les paysages. De manière générale, tout au long du 20^e siècle, on remarque que le cadre romanesque québécois apparaît davantage défini comme nordique chez les écrivains émigrés, pour la plupart venus de pays plus au Sud,¹¹ que ceux représentés par les écrivains nés au pays. Par leur expérience littéraire qui introduit une part d'exotisme, mais aussi par la fascination qu'exerce la vacuité du territoire nordique dans l'imaginaire européen, les écrivains émigrés induisent une « nordification » du paysage, « nordification » qui s'est par la suite étendue, soulignant le caractère « polaire », comme l'écrivent les écrivains d'origine haïtienne, de Montréal.

On constate dans la littérature québécoise, dès les années 1910, puis tout au long du siècle, que ce regard étranger a permis de proposer des représentations du paysage et des villes du Québec et du Canada français, qui insistent sur leur caractère nordique, voire arctique. De Louis Hémon à Marie Le Franc en passant par Maurice Constatin-Weyer, Jacques Folch-Ribas, Roger Mondoloni et Mona Latif-Ghattas, les écrivains émigrés ont apposé le discours sur le Nord, qu'ils connaissaient à l'avance puisque transmis par la culture européenne, à l'expérience collective et fondatrice du froid, de l'hivernité et de la nordicité. Considéré comme une « idée reçue » ou un « stéréotype » au sens non péjoratif que définit Ruth Amossy,¹² cet usage du réseau discursif du Nord vise, pour les écrivains émigrés, tour à tour à situer le cadre romanesque de leurs œuvres dans un contexte résolument québécois, où l'hivernité permet de se distinguer du monde français, ou encore à traduire l'expérience d'étrangeté et de souffrance que constitue bien souvent celle du passage du premier hiver. Alors que certains, comme Roger Mondoloni, expriment cette expérience sur le mode de la fascination, considérant la neige comme « de la lumière dont la terre est couverte »,¹³ d'autres, tel Émile Ollivier, voient plutôt l'hiver comme une épreuve qui provoque l'enfermement et la mort. Dans son œuvre *Passages*, le narrateur craint l'arrivée de novembre qui apporterait avec lui la violence. Ollivier écrit : « [...] le froid immobilisera le temps pendant de longs mois, solidifiera l'air, le transformera en masse de glace, pareil

¹¹ Il s'agit ici d'une « nordicité » et d'un « Sud » ressentis, ou imaginés, puisque les romanciers français sont pour la plupart venus de terres géographiquement plus « au Nord » que ne l'est le Québec, Montréal ayant la même latitude que Marseille. Toutefois, comme le défend le géographe Yvan Pouliot, le caractère nordique d'un lieu doit se comprendre de manière complexe, en incluant des facteurs humains et culturels. Dans ce contexte, le Québec « représente la zone où la nordicité est la plus élevée de tout l'hémisphère Nord pour une même latitude. » (« Le Québec dans le monde nordique », *Le naturaliste canadien*, vol. 122, n° 2, été 1998, p. 51.)

¹² AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'oeuvre », 1991, ainsi que AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Lettres et sciences sociales », 1997.

¹³ MONDOLONI, Roger, *Onaga*, Montréal, Le Cercle du livre de France 1974, p. 35.

à de l'acier refroidi.»¹⁴ Dany Laferrière parle de cette peur comme d'une claustrophobie : « Un homme du Sud dans une tempête de neige, » écrit-il, « vit le drame d'un poisson hydrophobe. »¹⁵ La peur de cette saison, mais surtout l'isolement, voire l'étouffement qu'elle provoque, sont exprimés sur le mode de l'étrangeté, qui devient pourtant, une fois le printemps arrivé, une libération : alors les hommes et les femmes, écrit Ollivier, « basculent sans transition de l'étouffement autistique à la liesse exubérante »¹⁶ qui révèle leur fierté d'avoir franchi cette expérience de l'enracinement.

Facteurs d'identification

Enfin, on constate que le Nord discursif peut être utilisé comme élément d'identification pluriculturel : il s'inscrit alors dans un rapport identitaire face à la société et au territoire, par des références fréquentes à l'hiver, à la neige, au froid, au bleu boréal et au gel, plutôt qu'à des renvois textuels, culturels et politiques à la tradition québécoise. La symbolique du bleu est notamment reprise dans de nombreuses œuvres, qui explorent les aspects pluriculturels et universels liés au Nord. Si les œuvres des écrivains émigrés se rallient parfois peu au Québec ou à ses symboles nationalistes, elles font par contre volontiers référence à « l'immensité silencieuse »¹⁷ (chez Louis-Frédéric Rouquette), au « diamant bleu de ville polaire »¹⁸ (chez Régine Robin) et au « bruit de la neige »¹⁹ (chez Abla Farhoud) pour décrire Montréal et le Québec. Nous donnons, écrit Joël Desrosiers, « un grand bal tropical en plein Nord ».²⁰

Ainsi, Tecia Werbowska renvoie dans ses œuvres, dont *L'Oblomova*,²¹ à des rapprochements hivernaux et nostalgiques entre la Pologne et Montréal, dans lesquels la neige constitue un lien symbolique et unificateur entre les deux espaces. De la même manière, l'œuvre de Régine Robin désigne un refus des symboles nationalistes, mais trouve une voie d'identification par le Nord comme expérience identitaire qui rapproche les perceptions. Dans *La Québécoise*, sa narratrice, après une charge critique méfiante envers le nationalisme, retrouve avec nostalgie dans

¹⁴ OLLIVIER, Émile, *Passages*, Montréal, Typo, coll. « Roman », 2002 (1991), p. 30.

¹⁵ LAFERRIÈRE, Dany, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur 1994, p. 104.

¹⁶ OLLIVIER, Émile, *Passages*, 2002 (1991), pp. 68-69.

¹⁷ ROUQUETTE, Louis-Frédéric, *Le grand silence blanc*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats 1996 (1921), p. 25.

¹⁸ ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche », 1993 (1983), pp. 54-55.

¹⁹ FARHOUD, Abla, *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur 1997, p. 30.

²⁰ Dans une entrevue avec Suzanne Giguère, il écrit : « En tant qu'hommes du Sud, nous sommes porteurs d'une résurgence baroque. Hommes hybrides, nous donnons un grand bal tropical en plein Nord, un grand bal baroque aux hivernages! » (*Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Éditions de l'IQRC 2001, p. 111.)

²¹ Paris, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1997.

la neige un lien symbolique qui lui permet de lier — de *rapailler*, dirait Gaston Miron — les parcelles de son identité. La neige qui tombe devant sa fenêtre à Montréal devient, pour un instant, celle du souvenir des cimetières juifs de Pologne. Elle écrit : « Le chat ronronne. Il neige. [...] Il neige à gros flocons. [...] Combien de neige depuis tombée a recouvert jusqu'aux stèles des vieux cimetières juifs ». ²² La neige, qui recouvre et efface temporairement la lourdeur des traces de la mémoire que sont les monuments aux disparus, introduit dans le rapport à Montréal un chromatisme symbolique neutre — celui de l'amnésie temporaire et de la reddition, mais aussi celui du silence et de l'incommunicabilité chers aux tableaux de Jean Paul Lemieux ²³ — qui revoit à une certaine fascination. Par une énonciation saccadée, Régine Robin reprend une à une les caractéristiques symboliques nordiques, qui se fondent dans l'idée de la couleur bleue, à la fois signe de la réclusion et de la liberté :

C'était un pays bleu. Certains jours la neige même tournait au bleu. Tous les yeux dans la rue étaient bleus. Le ciel bien sûr mais aussi les langues de soleil sur les façades vitrées — les habits des passants, leur visage même bleui de froid. La campagne se transformait en un immense diamant bleu de ville polaire. Le bleu c'était aussi les plis du drapeau québécois claquant au vent glacé. Tout était bleu. Les lacs gelés étaient bleus. Bleu roi, bleu vert, bleu de mer du Nord — de simples mots pour représenter la différence quotidienne — une parole autre, multiple. ²⁴

Conclusion

L'utilisation du Nord discursif comme élément d'identification pluriculturel se veut ainsi un prolongement de l'utilisation esthétique de la « nordification », tout comme elle s'articule avec les descriptions initiales du Nord en tant qu'expérience pluriculturelle. Le froid, l'hiver, la solitude blanche et la lumière nordique, ce faisceau de lumière qui, selon Constantin-Weyer, découpe les ombres « en bleu sur la neige immaculée » et rend le sujet « aérien », ²⁵ apparaissent dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec tour à tour comme un renouvellement formel, une valeur d'enracinement et une symbolique identitaire. Ils permettent ainsi, par la littérature, d'établir un réseau de signes et de symboles qui lient un imaginaire universel au processus d'enracinement et de prise de parole pluriculturelle.

²² ROBIN, Régine, *La Québécoise*, 1993 (1983), p. 39.

²³ Voir à ce sujet le texte d'accompagnement de l'ouvrage de John R. PORTER et Pierre THÉBERGÉ, *Hommage à Jean Paul Lemieux*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada 2004.

²⁴ ROBIN, Régine, *La Québécoise*, 1993 (1983), pp. 54-55.

²⁵ CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *La nuit de Magdalena*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Bibliophile », 1938, pp. 60-61.

ENTRE LE TEMPS DE VIVRE ET LE TEMPS RÊVÉ

Ce produit, ce domaine de l'imagination qu'est l'imaginaire (selon les dictionnaires) est, paradoxalement, une réalité ayant ses propres structures et sa propre dynamique, son impact sur la réalité extérieure avec laquelle il se confronte parfois. L'imaginaire est forcément polarisé, ses symboles se présentant par couples antithétiques : jour-nuit, blanc-noir, bien-mal, eau-feu, etc.¹ C'est peut-être ce qui nous a fait choisir cette définition « polarisée » de l'exil que suggère Naïm Kattan² et que d'autres ont saisie également.³

Marie-Célie Agnant, femme, haïtienne et migrante (ou nomade, selon ses propos),⁴ offre à la lecture dans *La Dot de Sara*, non seulement un roman attachant, mais aussi un document, puisque né, comme le dit Verena Haldemann dans la postface, du besoin d'une double approche : scientifique (ce qui fournit le rapport sur « Personnes âgées : familles et habitat ») et artistique (le roman que nous analysons).⁵

Marie-Célie Agnant veut, et croit, s'encadrer dans le « courant de l'écriture au féminin » qui « prête voix à ces héroïnes insignifiantes, anonymes, ces oubliées des chroniques masculines que sont les négresses, celles qui ont mené et mènent une résistance faite de marronnage et de patience. C'est ce que j'ai tenté de dépeindre dans ce roman *La Dot de Sara* et dans la lignée de personnages féminins que l'on retrouve dans *Le livre d'Emma*. »⁶ Elle dépasse, de beaucoup, ce qu'elle s'est pro-

¹ Cf. BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Buc., Humanitas, 2000 (*Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998), pp. 14-48.

² L'écrivain en exil « se trouve étranger à lui-même, ayant inconsciemment choisi de troquer le temps de vivre contre un temps rêvé. Il n'y a point de retour à un paradis perdu ». KATTAN, Naïm, *La parole et le lieu*, Montréal, Hurtubise, HMH 2004, p. 158.

³ LAHENS, Yanik, *L'Exil. Entre l'ancre et la fuite. L'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, éd. Henri Deschamps 1990, p. 19: « Il ne s'agit pas pour nous d'exalter l'ailleurs, sous peine d'enfermement et de mort certaine, mais de sortir du repli sans se perdre dans l'ailleurs. La recherche de ce nouveau centre de gravité, de ce nouveau point d'équilibre, est certainement l'un des enjeux majeurs du moment. »

⁴ « Sans vouloir simplifier à outrance la question de la dualité et des racines affectives, je fais partie des nomades d'aujourd'hui, de ces gens qui se sont faits à l'errance et qui parfois croient ou sentent qu'ils ont plusieurs patries, ou n'en ont pas du tout. Gens à la fois du dedans et du dehors, qui ne savent pas trop où se placer, qu'on ne sait pas trop où caser. » (AGNANT, Marie-Célie, « Écrire en marge de la marge », in *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, in *New Comparative Poetics / Nouvelle poétique comparative*, n° 7, 2002).

⁵ Cf. AGNANT, Marie-Célie, *La Dot de Sara*, Montréal / Port-au-Prince, éditions du Remue-ménage / éditions Mémoire 2002 (Édition originale : Montréal, éditions du Remue-ménage 1995).

⁶ AGNANT, Marie-Célie, « Écrire en marge de la marge », in *Reconfigurations*, op. cit., pp. 18-19.

posé de faire, puisqu'elle touche, en fin de compte, par cette voix, à des questions très actuelles de la littérature québécoise dont elle vient enrichir le dossier thématique : mort, temps, enfance, déracinement (ce dernier étant surtout celui des œuvres néo-québécoises), etc.⁷ Le trop peu d'études critiques qui se sont arrêtées sur l'œuvre de Marie-Célie Agnant soulignent cette « modulation lancinante sur ces thèmes de l'exil et d'une nécessaire réappropriation de l'espace »,⁸ ce besoin de placer « l'exil au centre de la vie de l'héroïne puisqu'il remonte aux origines de son histoire »⁹ et saluent la participation de Marie-Célie Agnant à ce « nouvel imaginaire » de celles qui « ont approvoisé l'exil ».¹⁰

La vieillesse. Les relations entre générations

On pourrait dire, et peut-être c'était là son intention de départ, que Marie-Célie Agnant s'était penchée sur le troisième âge puisque c'était le segment d'âge de l'échantillon étudié pour le rapport auquel elle avait apporté sa contribution. Mais en changeant de registre, l'auteure s'implique émotionnellement, trouve le besoin de faire parler ces femmes âgées et crée quelques figures inoubliables comme Marianna ou Chimène, dans leurs relations avec leurs familles, leurs proches et le monde où elles ont choisi de vivre. Elles ne sont plus des personnes « déplacées », « déracinées », tout simplement, mais acquièrent un statut important, celui de dépositaires de la mémoire (collective) et de relais de sa transmission ; par elles les traditions ne se perdent pas, mais essaient de se perpétuer en s'adaptant aux nouvelles conditions, en créant une spécificité qui ne peut être que bénéfique. *La Dot de Sara* sera exactement cela.

Dès la première phrase du roman, la filiation est posée :

Pour moi, Sara a toujours été une enfant bien spéciale. J'ai souvent dit à Giselle combien elle me rappelle ma grand-mère Aïda.¹¹

⁷ MOISAN, Clément et HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Éditions Nota Bene 2001, p. 158. « Pour résumer, les thèmes qui seraient privilégiés par les auteurs immigrants sont : déracinement, étranger, culture, identité, immigration, souvenir et mémoire ». Nous avons utilisé le conditionnel *seraient* car, en réalité, les auteurs québécois traitent aussi ces mêmes thèmes et parfois de la même façon » (p. 159). Nous ne voulons pas susciter une polémique autour de l'idée de la québécoïté ou non-québécoïté des auteurs migrants, mais fallait-il en faire la remarque ?

⁸ FRÉDÉRIC, Madeleine, « Espace en déshérence: la terre natale déclinée par Marie-Célie Agnant », in DU-PRÉ, Louise - LINTVELT, Jaap - PATERSON, Janet M., *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Montréal, Éditions Nota Bene 2002, p. 351.

⁹ « De la déportation de ses ancêtres d'Afrique à l'exil à Montréal, en passant par l'établissement de son arrière-grand-père à l'Anse-aux-Mombins, suivi de son propre départ pour la capitale, Marianna semble destinée au déracinement. » BERNIER, Silvie, *Les héritiers d'Ulysse (essai)*, Montréal, L'Anctôt 2002.

¹⁰ LEQUIN, Lucie, « Marie-Célie Agnant : une écriture de la mémoire et du silence », in *Reconfigurations*, op. cit., p. 22.

¹¹ AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 13. Les citations subséquentes de ce livre seront données entre parenthèses dans le texte.

La grand-mère Aïda, Haïtienne, figure emblématique, même absente physiquement, est une sorte de point de départ, mais aussi de référence, aune à laquelle se mesurent ces héritières: *je* – Marianna (Haïtienne temporairement transplantée en terre québécoise, mère de Giselle assumant le rôle de narrateur), Giselle (fille rebelle et Québécoise en devenir par l'exil volontaire), Sara, (la petite-fille de Marianna qui naît Québécoise, tout en se nourrissant du passé haïtien et de la langue créole) – ce sont là les personnages qui nous occupent en particulier, dans leur descendance matrilineale, puisque le père y est toujours absent:

Il y avait autour de nous et avec nous cette communauté de commères, matantes et marraines, qui étaient pour moi comme autant de mamans. (Agnant, 2002 : 18)
ou :

Je sus dès lors que les hommes, sur cette terre du moins, avaient tout comme les loups-garous le don de disparaître quand bon leur semblait. Je compris aussi pourquoi les femmes vivaient souvent repliées, en position de défense, ou encore, en grappes de fourmis, besogneuses, occupées du matin au soir, tantines, matantes, cousines, grands-mères. (Agnant, 2002 : 22)

Rien d'extraordinaire dans les relations entre générations, et donc surtout entre mères et filles. C'est consigner un fait généralement valable dans toutes les sociétés, explicable par la brèche qui se creuse entre les parents (prudents, conservateurs, en général, moins réceptifs aux changements) et les jeunes (toujours rebelles, toujours prompts à prendre des risques sans penser aux conséquences), brèche qui est synonyme de l'absence de compréhension (dans les deux sens) et de communication: « Et le plus étrange, c'est que je lui reproche ce qu'elle me reproche, c'est-à-dire d'être injuste et de refuser de me comprendre. » (Agnant, 2002 : 78) Une bonne part de cette révolte de la nouvelle génération est due à l'émancipation de la femme qui n'accepte plus le sort qu'on lui fait :

À l'école d'économie domestique, nous apprenions à coudre, broder, cuisiner. On faisait de nous de vraies femmes. « Ne parles pas ainsi grand-maman ! » me dit un jour Sara qui, selon son habitude, n'élevait pas la voix, mais que je voyais rouge de colère. « Ils n'avaient plus qu'à vous mettre sur une étagère, ma foi ! Moi je refuse de savoir coudre et faire à manger ! Et personne ne pourra m'y obliger ! » (Agnant, 2002 : 19)

Les relations tendues se basent sur la conviction des mères d'avoir fait tous les sacrifices nécessaires pour assurer un meilleur sort à leurs enfants, sacrifices payés de retour par l'ingratitude ; la fille, dure, exigeante, se mue en une étrangère :

De sentir mon unique fille si étrangère, si distante a été pour moi la plus profonde des blessures et, chaque année qui s'écoulait, c'était comme autant de coups de burin ; la blessure s'agrandissait. Giselle était dure et exigeante. (Agnant, 2002 : 29-30)

Ce qui surmonte tout, c'est l'amour maternel. Au premier appel, Marianna, Chimène et tant d'autres mères, laissent tout tomber, arrachant leurs racines, et se transplantent (parfois pour toujours) dans un sol inconnu, inhospitalier (parce

que non encore apprivoisé) et lointain. Certaines se font mettre à la porte par leurs enfants:

Tu ne sais pas qu'il y a des femmes de chez nous qui se font mettre à la porte par leurs enfants ? À la radio dernièrement, une femme a raconté que c'est la police qui est venue la ramasser et la conduire quelque part où dormir en attendant qu'elle trouve de l'aide. En plein hiver, sa fille l'avait mise à la porte. Et c'est cette même fille qui l'avait fait chercher. (Agnant, 2002 : 129)

Mais Giselle, malgré une certaine jalousie de l'emprise de Marianna sur Sara, qu'elle gâte trop, arrive à la longue à reconnaître et à apprécier les sacrifices de sa mère:

J'ai aussi appris à voir le monde autrement grâce à toi et aujourd'hui, je dois te l'avouer, maman, en ces moments-là, je remercie le ciel de ta présence ici toutes ces années. Tu n'as pas été que la gardienne de ma fille, tu as été la gardienne de mon équilibre [...] je te reverrai tous les jours courbée jusqu'à l'aube sur cette machine à coudre. Dieu sait ce que je l'ai détestée en ce temps-là, cette bonne vieille machine, ce bruit incessant, clotop, clotop, comme pour rythmer notre misère. Il y a vait déjà en moi à l'époque ce sentiment de révolte. Souvent j'ai pensé la démolir cette machine ! Il m'a fallu toutes ces années pour comprendre l'ampleur du sacrifice de ta vie pour moi, Marianna ... (Agnant, 2002 : 161)

Giselle a pris la place de sa mère dans sa relation à sa fille Sara, c'est sûrement ce qui ouvre ses yeux:

[...] sa position de femme en cours d'émancipation n'est guère confortable, tiraillée constamment entre sa mère, gardienne de la tradition, et sa fille, avide de conquérir ce nouvel espace. En fait, par cette génération intermédiaire, celle des parents, l'expérience de l'exil est d'autant plus difficile qu'elle intervient pendant la période active de leur existence ; les parents constituent dès lors une génération sacrifiée.¹²

La migration. Le choc de deux cultures

C'est Giselle qui essaie de cerner le contenu de la migration, d'expliquer à Marianna comment on arrive à l'accepter:

À mon avis, c'est plutôt une façon de se protéger de la souffrance. Nous ne sommes pas tous doués de l'équilibre nécessaire pour cheminer sur deux routes à la fois. Selon moi, il faut laisser au cœur le soin de définir son propre pays. Sara aura vingt ans bientôt. Dans quel pays naîtront tes arrières-petits-enfants ? Peut-être là-bas, peut-être ailleurs, mais plus sûrement ici. Notre pays devrait être la terre où l'on se sent le mieux. La terre qui reconnaît le bruit de nos pas, dirais-tu. (Agnant, 2002 : 164-165)

Mais peut-on se sentir mieux quand on se rend compte qu'on est un étranger dans ce pays, « habitée par une autre histoire, une histoire écrite et contée dans une

¹² FRÉDÉRIC, Madeleine, *op. cit.*, p. 363.

langue dont on ne connaissait pas la musique ici. Qu'est-ce que je fais, je me disais, à marcher sur ces trottoirs qui ne reconnaissent pas les hésitations de mes pas ? » (Agnant, 2002 : 80-81)

Les bagages qu'elle a apportés, comme tout voyageur, sont plus lourds et taxés de « sentimentalisme »:

- C'est tout ce sentimentalisme qui vous empêche de changer, vous autres. Vous avez beau traverser l'océan attifées comme jamais, ce n'est qu'un leurre, vous restez les mêmes, car dans vos bagages vous emportez toutes vos vieilles hardes, vos vieilles pantoufles qui vous ramènent sans cesse au point de départ, dans les mêmes sentiers, et vous marchez en regardant en arrière. (Agnant, 2002 : 74)

Afin de renouer avec leurs filles, ces femmes acceptent de faire le vide autour de leurs vies, de tromper la nostalgie,¹³ de créer un simulacre de la « vie de là-bas au temps longtemps » (Agnant, 2002 : 26):

Entre le tricot, nos parties de cartes très animées et les blagues où nous retrouvons un peu la saveur de nos pauses-galerie de là-bas, sans contraintes et sans retenue, c'est un même défilé d'existences entre deux parenthèses. (Agnant, 2002 : 111)

La vie à Montréal n'est donc envisagée que comme une existence provisoire, où l'on prend des habitudes en cherchant ses compatriotes (les soirées de prière ; le club pour personnes du troisième âge), mais qui est sous-tendue par la pensée du retour au pays natal : « J'ai toujours su, dès le jour de mon arrivée ici, que je ne faisais que passer. Je l'ai voulu ainsi, je retourne chez moi. » (Agnant, 2002 : 162)

L'idée du retour (impossible pour certaines) s'accompagne d'appréhension, de peur:

Le bonheur du retour commence à s'effiloche. Lutter pour le retenir. Je pense en même temps à tous ceux que j'ai laissés jadis et qui aujourd'hui sans doute ont disparu. J'ai l'impression de ne plus être moi-même, plutôt une sorte de momie qui a été emballée, protégée depuis vingt ans de je ne sais quelle tempête, rescapée d'un étrange voyage. J'appréhende les mauvais souvenirs qui bientôt, lorsque j'aurai pris contact avec le pays, ne manqueront pas de m'assaillir, viendront grimacer devant moi, se mêleront malgré moi, malgré tous mes efforts, à ce besoin de Sara et de Giselle que je sens déjà me submerger. (Agnant, 2002 : 165)

Sans qu'il y ait vraiment question d'une quête identitaire, on la devine dans la question de Marianna revenue dans son pays:

Pour la première fois de ma vie, je pense : « Qui suis-je ? » Au-dedans de moi, une voix ironique répond : « Je ne sais pas, je ne sais plus. » Un peu effrayée, je découvre que je ne suis plus tout à fait moi-même. Peut-être suis-je une aventurière, arrivée ici on ne

¹³ Carmelle vante « ... les mérites de cette terre qu'elle a achetée avec le fruit de son labeur et dont elle rêve encore après dix-huit années d'absence. Elle la voit couverte de bananiers aux feuilles larges, comme des éventails se balançant au-dessus des régimes bien remplis. Elle parle de ses pieds d'arbres à pain qui donnaient tant et tant de ces beaux fruits ronds et nourrissants qu'on ne savait plus quoi en faire. » [...] « C'était une terre bénie de Dieu, il fallait voir la quantité de cocotiers, des plants d'ananas, des pommes-rose. » (Agnant, 2002: 114)

sait trop comment ... Brutale, une autre voix m'arrache à ce délire : « Par ici, la mère ! »
(Agnant, 2002 : 166)

La composante de la migration que l'on peut considérer essentielle, c'est la mémoire. Elle permet d'assigner une signification au passé et l'incorporer au présent. Il y a un permanent aller-retour entre ici et là-bas, présent et passé, dehors et dedans:

Toutefois, la coexistence des deux univers étant de moins en moins problématique, l'espace haïtien offre au fil des pages un jeu de miroir de moins en moins déformant avec l'espace montréalais. Leur réconciliation est consacrée par le retour de Marianna dans l'île; l'inversion est complète : sa première impression est celle d'un univers hostile, puis elle retrouve ses marques et peut rêver sereinement à l'arrivée prochaine de Sara et Giselle. L'espace haïtien a donc quitté le domaine du rêve pour celui de la réalité et la réconciliation se scelle en un lieu hautement symbolique : la galerie de sa maison de la ruelle Pistache.¹⁴

Les deux univers - Haïti et Montréal - pour définis qu'ils soient, se trouvent interchangeables sur le plan phénoménologique, là-bas et ici étant autres si autre est la situation dans l'espace de la narratrice. Ainsi, arrivée à Montréal, son univers devient extrêmement exigü, (« les quatre murs blancs d'une cage » Agnant, 2002 : 27), neutre (absence des couleurs), froid (la neige, mais aussi l'absence de chaleur des gens), trop propre et trop triste: « Un air de tristesse emplissait ce quartier trop propre, trop calme et ces rues où on pouvait déambuler pendant des heures sans croiser âme qui vive. » (Agnant, 2002 : 28) Plante en train de s'étioler dans cet univers si antiseptique, Marianna peut encore, arrivée de fraîche date, délimiter franchement l'ici du là-bas et elle cherche des points d'appui:

J'aime, par contre, me rendre à ce marché en plein air où tranquillement, les sens aux aguets, je parcours les allées, dévorant des yeux les montagnes de fruits et de légumes. Les multiples variétés de raisins et de pommes me fascinent. Il m'arrive de faire le tour des mêmes étalages, tentant en vain de trouver une grenadine, un corossol, un beau fruit d'arbre à pain bien à point. J'ai même poussé l'audace une fois jusqu'à m'en enquérir auprès d'un marchand. Il m'a répondu alors dans sa langue, en italien. (Agnant, 2002 : 43-44)

Elle aime les rues qui parlent de là-bas, comme la rue Saint-Laurent (Agnant, 2002 : 57-58), comme l'église avec son atmosphère imprégnée de lumière tamisée, d'odeur de cierges et d'encens, abritant le calme et la paix. (Agnant, 2002 : 61)

Le froid de l'hiver est remplacé par un avril (printemps timide) : ce détail déclenche ses souvenirs :

Ce serait tellement agréable, comme là-bas, d'aller dans la cour, faire provision d'une bonne brasée d'armoise et de basilic, frotter tout cela dans un seau d'eau, le mettre à tiédir au soleil et prendre un bain de cette liqueur délicieuse. Auparavant, j'aurais soigneusement balayé et arrosé le devant de la porte, avec ce petit geste circulaire que

¹⁴ FRÉDÉRIC, Madeleine, *op cit*, pp. 360-361.

nous avons toutes, chasser le mauvais air, battre la poussière. Puis, debout sur le seuil, rien qu'un instant, contempler, contente, ce beau travail tout propre, cette terre bien battue, presque un glacié. J'aurais jeté un coup d'œil à gauche et à droite, pour voir si Aline ma voisine est levée, ou encore pour accueillir Mathurin avec ses bidons de lait tiède. (Agnant, 2002 : 153)

Marianna ne peut nier les bienfaits de la civilisation : l'eau courante (Agnant, 2002 : 147), le métro (Agnant, 2002 : 134), les soins médicaux, la pension (Agnant, 2002 : 117), mais aussi ses points négatifs: la misère et le travail dur des femmes étrangères (Agnant, 2002 : 160), l'éducation des enfants, qui laisse tant à désirer ! (Agnant, 2002 : 121)

Ce dont elle s'ennuie, c'est sa maison de là-bas avec la galerie et le va-et-vient des gens, en somme, la communication, la joie et le mouvement, le rire malgré la misère, le café plus parfumé qu'un rituel particulier rend unique, car il lui semble que tout ce qui vient de là-bas est meilleur (Agnant, 2002 : 125).

Marianna ne cherche pas à se réfugier dans le passé même s'il est difficile de le fuir,¹⁵ même s'il incarne l'enfance et son plaisir (Agnant, 2002 : 20). Mais elle sait qu'il faut le réactualiser pour en assurer la transmission à la nouvelle génération (Agnant, 2002 : 26), à l'aide des chansons (Agnant, 2002 : 20), des proverbes (Agnant, 2002 : 58), des contes (Agnant, 2002 : 60-61), et du créole.

Et comme elle pense toujours en termes d'ici et là-bas, au retour dans son pays qu'elle retrouve changé en mal (Agnant, 2002 : 167, 168), à l'exception de la mer, « avec le même murmure, éternelle, impassible » (Agnant, 2002 : 169), le souvenir de Montréal qui est devenu un là-bas, s'impose :

Les mots de Giselle me martèlent les tempes. La veille de mon départ encore, elle a tout fait pour que je revienne sur ma décision. « Il y a des chemins, Marianna, que l'on ne refait pas à l'envers. » Je chasse vite tout cela mais, sans savoir pourquoi, je me mets à penser à la rue du Champvert, cette rue qui mène à l'école où pendant des années j'ai conduit ma Sara. (Agnant, 2002 : 169)

Les chiens vautrés dans la rue qui empêchent le car de continuer son chemin la font sourire : « Je souris en pensant à là-bas où l'on envoie les chiens à l'école pour leur enseigner à bien se tenir. » (Agnant, 2002 : 171)

Tout est relatif, même le bonheur :

Le bonheur est cette comédienne qui prend plaisir parfois à se moquer de nous, se maquille, nous joue des tours, emprunte tant de visages. Hier c'étaient les bras de Sara autour de mon cou. Aujourd'hui ce sont ces cris, ces bruits si chers à mon oreille, la chanson fatiguée d'une marchande de n'importe quoi, les bruits de pas qui roulent sur les pierres, les rues sans asphalte. Tout cela si différent et si pareil à la fois. (Agnant, 2002 : 172)

¹⁵ « Elle savait bien ce qu'elle faisait, la femme Aïda, et elle avait bien raison car notre passé est comme la lune, n'est-ce pas ? Il nous suit, il a les yeux fixés sur nous. Il est très difficile de fuir son passé, Giselle. Quoi qu'on fasse, il nous en restera toujours un peu. » (Agnant, 2002 : 14)

Conclusion

Marie-Célie Agnant réussit à dépasser le but qu'elle s'était proposé. Plus qu'un document littéraire (oeuvre d'un « écrivains-témoin »¹⁶ et non pas porte-parole), *La Dot de Sara* est une véritable oeuvre de mémoire¹⁷ assurant la transmission du savoir et des traditions comme composantes de l'identité. Car celle de Sara, par cette dot que lui assurent, par l'intermédiaire de Marianna, toutes ces femmes fortes haïtiennes, est « composite » et « en mouvement » : « Pour Sara, les mots de la mémoire sont donc savoir, formation et avenir. »¹⁸

Marianna refuse l'assimilation¹⁹ pour intégrer son imaginaire et plus tard son pays natal à l'espace maîtrisé (la galerie de sa maison ouvrant sur le paysage mais aussi sur les autres); mais Sara, née Québécoise, se réclame d'un double imaginaire et par cela elle participe à la création de la société québécoise de demain.

Marie-Célie Agnant vit au Québec, mais son pays natal, le Haïti, est très présent dans ses oeuvres. Le fait qu'elle banit tout exotisme assure à son livre un haut niveau de généralisation qu'elle même explique:

Les raisons sont fort simples. Il y a des pans du pays qui nous suivent, nous accompagnent, quand on s'en va. On peut dire aussi que le pays du quotidien, le pays de l'exil, devient, pour diverses raisons, un prolongement du pays d'origine. Il se produit alors un va-et-vient constant d'un lieu de la diaspora vers un autre, de tous ces lieux vers le pays d'origine.²⁰

L'oeuvre de Marie-Célie Agnant peut être inscrite dans l'« imaginaire migrant » mais laisse voir déjà les signes du dépassement de ce stade transitoire qui risquerait autrement²¹ de la réduire, « en marge de la marge », à sa triple condition intenable : femme, haïtienne, migrante. L'oeuvre présentée s'inscrit dans la « multi-écriture québécoise actuelle ».²²

¹⁶ CARMEN, Mata, in LEQUIN, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Cf. BERNIER, Silvie, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ Cf. FRÉDÉRIC, Madeleine, *op. cit.*, p. 363.

²⁰ AGNANT, Marie-Célie, *Écrire en marge de la marge*, *op. cit.*, p. 17.

²¹ Cf. CACCIA, Fulvio, in GIGUÈRE, Suzanne, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Presses de l'Université Laval 2001, p. 11.

²² LEQUIN, Lucie, *op. cit.*, p. 31.

Tina Mouneimne-Wojtas

L'IMAGINAIRE « ASIATIQUE » DE YING CHEN, D'OOK CHUNG ET D'AKI SHIMAZAKI

Les écrivains migrants se retrouvent d'emblée, qu'ils le veuillent ou non, dans une situation délicate : comme ils sont placés entre – au moins – deux réalités, on s'attend toujours d'eux à ce qu'ils prennent position. Leur choix ne passera pas inaperçu - qu'ils choisissent de perpétuer la ligne de leurs prédécesseurs, qu'ils s'en démarquent en « migrant » vers des contrées tout à fait opposées, ou encore qu'ils se fondent dans la masse afin d'exploiter la couleur locale du pays d'adoption.

Le but de notre présentation est de montrer que même si les trois écrivains que nous avons choisi d'étudier viennent d'un horizon géographique commun (Asie du sud-est) et par conséquent partagent un système de croyances comparable (le confucianisme, le bouddhisme), leur écriture varie à tel point qu'il est difficile de parler d'un seul imaginaire asiatique. D'ailleurs, qu'est-ce que l'imaginaire « asiatique » ? Qu'est-ce que l'imaginaire « migrant » ou « national » ? Neil Bissoondath ne croit pas à l'existence d'une littérature nationale qui serait une façon de raconter propre à un pays ou à une culture.¹ Fulvio Caccia est du même avis. Pour lui, l'« imaginaire migrant est une fiction. C'est une convention qui désigne l'étape intermédiaire séparant un état d'un autre – un passage. Elle ne trouve son utilité que dans son dépassement ».² Et qu'en est-il de l'imaginaire « québécois » ? Toutes ces questions sont soulevées depuis au moins une vingtaine d'années, depuis la consécration d'un nombre de plus en plus important d'auteurs nés hors des frontières québécoises.

L'imaginaire de l'*autre* est lié aux idées que nous nous faisons de lui, à un processus d'identification subjective.³ Ainsi les Asiatiques seraient travailleurs, excellents élèves, disciplinés, réservés, respectueux envers les personnes âgées, cherchant l'harmonie avec le monde environnant. Nous verrons d'autres représentations véhiculées par ce corpus : sociétés fortement hiérarchisées, antagonismes entre Coréens et Japonais,⁴ réticence à l'égard des étrangers. Mais nous serons également

¹ Neil Bissoondath, interrogé par Marcos ANCELOVICI et Francis DUPUIS-DÉRI dans *L'Archipel identitaire. Recueil d'entretiens sur l'identité culturelle*, Montréal, Boréal 1997, p. 163.

² Fulvio Caccia, interrogé par Suzanne GIGUÈRE dans *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Montréal, Les Éditions de l'IQRC 2001, p. 29.

³ Voir à ce propos HASSOUN, Jacques (dir.), *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan 1987, pp. 11-16.

⁴ La Corée était l'enjeu des puissances chinoise, japonaise et russe au XIX^e siècle. En 1910, elle devint colonie japonaise et dut subir un régime autoritaire. Actuellement, une minorité d'origine coréenne habite le Japon

confrontés à des thèmes comme rupture, malaise social, solitude, mensonge ou cruauté. Certains romans ne se rapportent ni au Japon, ni à la Chine ni au Canada et leurs auteurs préféreront à la littérature factuelle le manque de références et un certain niveau d'abstraction ou même d'absurdité – ce qui peut tout aussi être révélateur. Partons donc à la recherche de marques japonaises, coréennes ou chinoises dans la production d'Aki Shimazaki, d'OOK Chung et de Ying Chen.

Le jeu de miroirs dans *Tsubaki* et *Hamaguri* d'Aki Shimazaki

Premiers volets d'une pentalogie, *Tsubaki* (1999) et *Hamaguri* (2000)⁵ narrent la même histoire familiale, de deux points de vue différents mais complémentaires - féminin, celui de Yukiko, et masculin, celui de son demi-frère Yukio.

Tsubaki s'ouvre sur la mort de Yukiko, mère de Namiko et grand-mère d'un garçon dont on ne connaît pas le prénom, mais dont on sait qu'il est mi-Japonais, mi-Américain. Ce détail est important dans la mesure où lui et sa grand-mère sont capables de converser de la Seconde Guerre mondiale avec lucidité et distance, cherchant à démêler les vraies intentions des Américains, des Japonais ou des Russes. Juste avant sa mort, Yukiko écrit une longue lettre dévoilant le secret qui lui pesait sur le cœur pendant plus d'un demi-siècle. Un exemplaire est adressé à sa fille et le second destiné à un certain Yukio Takahashi. Le lecteur apprend avec Namiko que sa mère, le jour du largage de la seconde bombe atomique sur Nagasaki, a empoisonné son propre père, Ryôji Horibe. Bien qu'elle l'ait fait pour mettre fin aux intrigues d'un homme égoïste et irresponsable qui menaçait de détruire le bien-être de deux familles, elle le regrettera jusqu'à la fin de ses jours. La jeune Yukiko décide de quitter le village et de ne plus jamais revoir son frère. Une fois libérée du poids de son secret, elle choisit d'avalier tous les somnifères en même temps.

Dans *Hamaguri*, l'histoire de *Tsubaki* est rapportée par Yukio à rebours. Lui et « elle » se rencontrent au parc pour jouer. Ils sont demi-frère et demi-sœur sans le savoir. Du haut de leurs quatre ans, ils se promettent l'un à l'autre mais se voient séparés ; la mère de Yukio ayant décidé d'épouser M. Takahashi. Les trois quittent Tôkyô et s'installent à Nagasaki où ils mènent désormais une vie paisible. Dix ans plus tard, Horibe les retrouve et déménage avec sa famille dans la maison mitoyenne des Takahashi. Les enfants, désormais adolescents, (re)tombent amoureux l'un de l'autre. Yukio ne comprend pas pourquoi, au lendemain de l'explosion, Yukiko l'évite. Il ne l'apprendra que quand elle sera morte.

(d'après *Le petit Robert des noms propres*). La question des rapports entre Japonais et Coréens est abordée par les trois auteurs.

⁵ Ont paru encore, aux éditions Leméac et Actes Sud, *Tsubame* (2001), *Wasurenagusa* (2003) et *Hotaru* (2004).

Le Japon constitue la toile de fond des deux histoires qui s'entremêlent chronologiquement. On interroge la légitimité des bombes américaines et le sens de la mort des milliers de gens innocents. Le destin individuel va de pair avec celui du peuple japonais. Les questions de Namiko à la fin du récit se font écho l'une à l'autre : « Lui était-il nécessaire de tuer son père ? », « Était-il nécessaire de faire tomber les bombes atomiques sur Hiroshima et sur Nagasaki ? » (T⁶, 118). L'image du Japon n'est point flatteuse : Shimazaki dénonce le racisme, la cruauté, le sentiment de supériorité des Japonais ainsi que l'emprise de la famille sur l'individu. À la question du petit-fils pourquoi les Américains ont envoyé deux bombes sur le Japon, Yukiko répond ironiquement – « parce qu'ils n'en avaient que deux à ce moment-là » (T, 11). L'auteure va même à l'encontre de la mémoire nationale.⁷ Par le biais de ses personnages, elle accuse ses compatriotes de se complaire dans le mensonge : « Il n'y a pas de liberté. Pas du tout. On n'a pas le droit de dire ce qu'on pense. Ce n'est pas à cause de la guerre. C'est une mentalité dangereuse qu'on a ici » (T, 56).⁸ *Hamaguri* et *Tsubaki* reflètent la stratification de la société japonaise : les employeurs qui exploitent ; les enfants naturels, les orphelins, les étrangers et les migrants qui sont mis sans pardon à l'écart ; les mères au foyer excitées par les potins ; les soldats à qui le gouvernement a fait un lavage de cerveaux ; finalement, les enfants – même adultes – soumis indiscutablement à la famille.

Le Canada n'est jamais mentionné explicitement, économie de noms propres est faite dès qu'il est question de lieux hors du Japon (emploi de « ce pays » pour désigner le pays où Yukiko se trouve à l'heure actuelle qui n'est pas le Japon). L'espace du pays d'accueil comme lieu d'énonciation y semble donc moins important que celui d'action.

Née au Japon en 1955 et diplômée en pédagogie, Aki Shimazaki émigre à l'âge de 26 ans au Canada. Installée d'abord en Colombie-Britannique, puis en Ontario, c'est au début des années 1990 qu'elle arrive au Québec sans connaître un mot de français. Shimazaki s'inspire de la narration d'Agota Kristof, qui connaît également des difficultés au niveau de la langue – « Je l'ai lu et je me suis dit : c'est facile, on met un sujet, un verbe et un complément », admet-elle dans une entrevue.⁹ La puissance évocatrice des romans miniatures de Shimazaki repose, entre autres, sur les transcriptions phonétiques de mots japonais en italique, à commencer par les

⁶ Nous utiliserons désormais les symboles T pour désigner *Tsubaki* (Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 1999) et H pour *Hamaguri* (Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 2000).

⁷ « Mémoire nationale », dans le sens où l'entend Régine Robin dans son *Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule 1989, p. 49 : « Elle est scandée par des dates, ses jours fériés, ses fêtes et sa fête nationale qui sont le rappel des temps héroïques et qui constituent un temps épique, un retour aux origines, au légendaire national ».

⁸ Dans l'article « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité » (*Dalhousie French Studies* 6:1, 2003, p. 41), Lucie Lequin renvoie à une publication de Sienna Powers (www.januarymagazine.com/fiction/tsubaki.html) selon laquelle les personnages de Shimazaki sont « davantage des marionnettes que personnages autonomes ».

⁹ Aki Shimazaki, interrogée par Micheline Lachance dans « Renaître au Québec », *L'Actualité* 27/5, 1^{er} avril 2002, p. 67.

titres. Les micro-motifs des *tsubaki* (fleurs de camélia) et des *hamaguri* (coquillages) parsèment les récits de façon à créer une structure cyclique. Les substantifs japonais, intraduisibles, sont parfois suivis d'une explication, p. ex. : « Avant de partir, mon père voulait se marier. Un couple de sa parenté organisa *miai* avec ma mère : il s'agit d'une rencontre arrangée en vue d'un mariage » (T, 9). Les références japonaises présentes dans l'œuvre de Shimazaki peuvent séduire car elles sont révélatrices d'une culture qui nous est peu connue (futons, tatamis, bains pris en commun, bois de bambous, feuilles de ginkgo, etc.). Pourtant la force de l'écriture de l'écrivaine réside ailleurs : dans la dimension universelle, le fait que chaque personnage vit la même histoire différemment, que la vérité est dévoilée successivement, tant aux personnages eux-mêmes qu'au lecteur ou encore dans l'autotextualité.¹⁰ Sylvie Bernier remarque également le rôle des doubles. Dans son analyse de l'œuvre de Shimazaki, elle exploite les « signes de gémellité » : les prénoms semblables de Yukio et Yukiko, les deux moitiés de la maison (« Les structures de chaque maison étaient exactement symétriques », T, 40), Tôkyô et Nagasaki – villes « jumelées » par leur sort.¹¹ Il nous semble intéressant de noter que, par ailleurs, les deux romans s'ouvrent par l'évocation de la figure de la mère.

Les romans de Shimazaki ont été acclamés de « japonais » dans nombre d'articles de presse : « *Tsubaki* (...) s'inscrit nettement dans la foulée du roman japonais d'après-guerre »,¹² « œuvre grave et pudique aux accents essentiellement japonais »,¹³ « roman [*Hamaguri*] on ne peut plus japonais »,¹⁴ « œuvre grave, au style dépouillé, essentiellement japonaise »,¹⁵ etc. Mais est-ce que l'économie du style et le contexte socio-historique de l'œuvre en font une « œuvre japonaise » ? L'écrivaine elle-même semble attribuer le style minimaliste plus à ses préférences littéraires qu'à ses origines nipponnes.¹⁶ Publiée au Québec, Shimazaki demeure encore méconnue au Japon. Concluons : c'est la petite Yukiko qui propose un jeu avec des *hamaguri* : il s'agit de trouver, parmi vingt coquillages, deux qui formaient la paire originale. Ce jeu renvoie bel et bien à l'idée asiatique que « tout est complémentaire » (H, 90).

¹⁰ S'y ajoute la reprise de ses propres constructions : parfois c'est du mot à mot, le plus souvent le même passage est repris par un autre narrateur. Faute de place, nous citons seulement un passage. Ainsi à la page 26 de *Tsubaki*, nous avons (c'est Namiko qui parle) : « Yukio Takahashi. C'est son nom. Son prénom est presque pareil à celui de ma mère : Yukiko. » Et dans *Hamaguri*, Shizuko, la femme de Yukio adulte s'interroge : « Cette fille s'appelle Yukiko ? Le nom est presque pareil à celui de Yukio. » A titre de comparaison, voir encore les pp. 50 et 60 – 61 de *Tsubaki* et les pp. 56 et 70 – 71 de *Hamaguri*.

¹¹ BERNIER, Sylvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Québec, Lanctôt éditeur 2002, p. D6.

¹² HINCE, David, « Troublantes confessions », *Le Devoir*, 10 avril 1999, p. D6.

¹³ JARRY, Johanne, « Ne m'oublie pas ! », *Le Devoir*, 22 février 2003, p. F3.

¹⁴ CHAREST, Rémy, « Nagasaki mon amour », *Le Soleil*, 7 octobre 2000, p. D14.

¹⁵ JARRY, Johanne, « Vies secrètes », *Le Devoir*, 20 novembre 2004, p. F7.

¹⁶ BÉRUBÉ, Stéphanie, « Aki Shimazaki : en français, s.v.p. », *La Presse*, 15 octobre 2000, p. B5.

Ook Chung : au carrefour des imaginaires

Ook Chung est formé par plusieurs cultures : né en 1963 au Japon de parents coréens, il émigre au Québec avec sa famille à l'âge de deux ans. Après avoir étudié en France et au Japon, il revient au Québec en 1999. Son adolescence est marquée par la solitude et l'exclusion, d'où le besoin d'écrire. Grâce au professeur Yvon Rivard de l'Université McGill, il découvre les « potentialités du réalisme magique en rapport avec un certain exil intérieur ». ¹⁷ Son premier recueil *Nouvelles orientales et désorientées* (1994) offre une quinzaine de nouvelles qui frappent par la diversité de lieux, d'emprunts, de références. ¹⁸ L'auteur, exploitant l'héritage culturel mondial, refuse de se cantonner à son pays d'origine ou même à son pays d'accueil. Les nouvelles présentent des personnages insolites, solitaires, isolés, sadiques, névrosés, orphelins, fous ou malades. A partir des titres seuls (« cage, brume, aube dangereuse, labyrinthe, funérailles, solitude, silencieux, ambigu, prison » ¹⁹) le champ sémantique du « sinistre » s'esquisse qui anticipe les grandes lignes du recueil. Par « sinistre » nous comprenons : sombre, lugubre, menaçant, marqué « du sceau de l'inquiétude » comme l'aurait dit Tzvetan Todorov. ²⁰ La plupart des nouvelles se déroulent la nuit et presque deux tiers d'entre elles se terminent soit par la mort (homicide ou suicide) soit laissent au lecteur un choix d'interprétation. Qualifiées à leur parution par la critique de violentes, ²¹ d'« étonnantes », ²² de « cruellement noire(s) », ²³ elles sont difficiles à définir à cause de leur hétérogénéité : le merveilleux (dans le sens du surnaturel accepté), l'étrange (surnaturel expliqué), le fantastique (où l'accent est mis sur l'hésitation) ²⁴ et le vraisemblable s'y enchevêtrent. Bien que les références au Japon et au continent asiatique soient présentes, plutôt que d'« asiatique », nous qualifierons l'imaginaire de Chung de « migrant », c'est-à-dire qui se définit par des va-et-vient, ou pour reprendre l'ex-

¹⁷ BERNIER, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸ Voir l'annexe.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cité dans BERTRAND, Jean-Pierre, « Fantastique », in ARON, Paul - SAINT-JACQUES, Denis - VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF 2002, p. 219.

²¹ MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, TYPO 1997, p. 247.

²² L'éditeur d'Ook Chung, quatrième de couverture des *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, l'Hexagone 1994.

²³ TANGUAY, Antoine, « De la nécessité de la chute », *Le Soleil*, 21 septembre 2003, p. C4.

²⁴ Les définitions du fantastique, de l'étrange et du merveilleux sont construites à partir de TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil [1970] 1976. Voir en particulier les chapitre 2 « Définition du fantastique », pp. 28-45 et chapitre 3 « L'étrange et le merveilleux », pp. 46-62.

pression de Yannick Gasquy-Resch – par « un télescopage de lieux et de temps »²⁵ où télescopage signifie « fait de se confondre, de s'interpénétrer ».²⁶

Une des nouvelles, *Le champion de la solitude*, réunit un orphelin névrosé aux tendances sadiques, un château moyenâgeux hanté, des apparitions qui remettent en doute tant la perception du personnage que celle du lecteur (un être qui s'évapore sur un claquement des doigts et dont le corps se dissout « comme une pincée de poudre dans la bourrasque »), du merveilleux instrumental (un miroir aux ver-tus magiques), ainsi qu'un motif, tout à fait réaliste, de la violence gratuite, de l'exploitation (viol, abus) des plus faibles (femmes, handicapés mentaux, animaux) par les plus forts. Par ailleurs, dans l'incipit, nous lisons : « Celui-ci vivait à présent avec ses grands-parents, dont l'un était sourd et l'autre atteint de Parkinson. Ils vivaient comme trois solitudes dans une même maison ». Serait-ce une allusion à la situation des communautés française, anglaise et allophone de Montréal, qui se côtoient sans avoir appris ni à se connaître ni à dialoguer ?²⁷

Le héros de la nouvelle *Le royaume silencieux* est un poisson apte à parler mentalement et victime d'une malformation congénitale. Il est laid et ressemble à Mao Zedong. Les Chinois, « géants d'En Haut », aux « visages patibulaires » sont représentés comme malfaisants et nuisant à l'environnement : « Mais partout où j'allais » – narre le poisson – « l'injustice humaine se faisait sentir. Je vis des baleines se faire harponner, des otaries se faire matraquer et dépiauter vivantes, des bancs entiers de poissons noyés par des déversements de pétrole au large de l'Alaska ». Le sérieux du sujet coïncide avec la langue soutenue du poisson-narrateur, mais contribue à créer un effet comique : « Dans le spectacle apocalyptique de ma race décimée, j'ai versé quelques larmes humaines qui se sont perdues dans l'océan de molécules de H₂O ». Et à la page 109 :

Après avoir barboté sur le rivage pendant plusieurs jours, me nourrissant de petits crustacés, je finis par m'adapter à l'air, quoique je sentisse la nécessité de rester à proximité du rivage. Décidément, mes gènes singuliers ne laissaient pas de me réserver des surprises. Avec le temps, j'arrivai même à développer des embryons de bras qui me permettaient de me déplacer sur le sable. Chaque jour, j'effectuais des exercices afin d'accélérer le développement de mes bras. Je n'étais pas le seul, d'ailleurs, à jouir de cette singularité ; dans l'île existait une race d'amphibiens dotés des mêmes avantages que moi. Mais la rapidité de ma métamorphose était telle que certains d'entre eux cherchaient à s'accoupler avec moi dans l'espoir d'accélérer le processus darwinien pour leur progéniture. À la fin, non seulement je disposais de bras pleinement développés, mais mon torse avait également un aspect humain, ce qui m'apparentait à ces créatures fabuleuses dans la mythologie qu'on appelle les tritons.

²⁵ GASQUY-RESCH, Yannick, *Histoire littéraire de la Francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF/AUPELF 1994, p. 238.

²⁶ *Le nouveau petit Robert*, p. 2222.

²⁷ Voir à ce propos BOURAOUI, Hédi, « La troisième solitude », in LACROIX, Jean-Michel et CACCIA, Fulvio (dir.), *Métamorphoses d'une utopie. Le pluralisme ethno-culturel en Amérique : un modèle pour l'Europe ?*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne Nouvelle et Éditions Triptyque 1992, pp. 175–183.

Plongés dans le merveilleux, nous ne questionnons pas l'authenticité du poisson parlant – il est à prendre dans un sens allégorique. L'ensemble des nouvelles se caractérise surtout par le fait que les thèmes relevant de l'étrange et du fantastique côtoient ceux, plus humains et combien réalistes, de la souffrance affiliée à la solitude, à la peur, au silence et au chagrin. Qu'on les nomme fantastiques, noires, grinçantes, qu'elles s'inspirent du réalisme magique,²⁸ du merveilleux ou du conte philosophique, l'important est de ne pas perdre de vue le message de l'auteur qui prend position vis-à-vis de l'actualité et qui dénonce soit implicitement, soit explicitement, l'aliénation de l'homme par la société.²⁹

Certaines nouvelles connaissent quand même un dénouement positif qui se manifeste par une tentative de réconciliation (entre Japonais et Coréens), des retrouvailles ou un état de quiétude. Pourtant le lecteur cherchera en vain les débauches du monde des *Mille et Une nuits*, canon des contes orientaux. L'Orient du nouvelliste est associé au malheur, à l'absurde ou à la mort.³⁰ Les nouvelles de Chung sont plus déroutantes qu'orientales. Pour mémoire : « désorienté » vient lui-même de « Orient » ; « être désorienté » signifie au sens propre : perdre de vue son point de repère constitué par l'Orient.

Ying Chen : vers une Chine « intérieure »

L'œuvre de Ying Chen est la plus ancienne et la mieux connue de nos trois auteurs. L'accueil que le public québécois et français lui ont réservé a été très chaleureux. Son œuvre a été beaucoup étudiée pour ses thèmes (exil, rapports intergénérationnels, suicide), pour la forme épistolaire (*Les Lettres chinoises*), dans la perspective féministe (surtout *La Mémoire de l'eau* et *L'Ingratitude*) et dans la perspective migrante, facilement « catégorisable ». ³¹ Ying Chen arrive de Shanghai à Montréal à l'âge de 28 ans. Après avoir écrit deux romans réalistes, elle semble dévier de la voie factuelle pour emprunter celle de l'incertitude, de l'irréel sans pour autant oublier ses racines. *La Mémoire de l'eau* dépeint une fresque familiale avec l'histoire de la Chine contemporaine pour toile de fond. Un an plus tard, en

²⁸ Dans son article sur l'œuvre d'Ook Chung (« Nouvelles orientales et désorientées », *Le Devoir*, 7 mai 1994, p. D4), Marie-Claire Girard explique : « Le réalisme magique est représenté surtout par des écrivains sud-américains qui transposent l'univers étouffant de la dictature des difficultés économiques et de la disparition des cultures indiennes en la poétisant tout en utilisant la richesse de l'imaginaire pour donner une autre dimension. »

²⁹ Dans *Le catcher du métro*, Chung semble s'attaquer à la société japonaise qui, par ses attentes envers l'individu, l'opprime et le mène en ligne droite vers le suicide. Ajoutons encore la définition du poisson du *Royaume silencieux* : « C'est alors que je compris le sens du mot « capitalisme », terme abhorré où l'on ne donne que pour mieux prendre, où l'on n'engraisse que pour mieux charcuter, où la générosité se monnaie. », *Nouvelles...*, p. 104.

³⁰ Par là, il serait plus proche de Kafka que de l'écrivain japonais contemporain Haruki Murakami ou justement des *Mille et Une nuits*.

³¹ DUBOIS, Christian et HOMMEL, Christian, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence* 59, 1999, pp. 38-48.

1993, paraissent *Les Lettres chinoises* où le centre de gravité est placé sur l'expérience de l'exil en elle-même ainsi que sur la confrontation de deux mentalités distinctes qui correspondent à deux aires géographiques. Ce roman épistolaire relate les émois de jeunes Chinois qui découvrent ce qu'est la liberté, la responsabilité, la séparation, le sentiment patriotique ou, au contraire, le sentiment de non appartenance et d'exil, tant physique que psychique. Yuan, parti à Montréal, symbolise l'esprit progressiste du « navigateur » ; Sassa, restée avec sa famille à Shanghai, est, tout en ayant pesé les pour et les contre, l'« arpenteur » attachée viscéralement à son sol. Nous omettons la question de la quête identitaire et des réflexions, tout à fait pertinentes sur le phénomène de l'émigration-immigration, pour se concentrer sur les marques de la culture chinoise dans le discours. En effet, qu'est-ce qui est chinois dans *Les Lettres chinoises* ? Se déroulant en grande partie en Chine, les lettres soulèvent d'innombrables aspects de la vie quotidienne, allant des mœurs (alimentation, habitation, fêtes, tradition) jusqu'à l'esprit et le comportement chinois. Il y est question de soupes aux nouilles, de médecins traditionnels, de lampes colorées ou encore du Maître Confucius. Les personnages qui apparaissent dans les relations peuvent être considérés comme archétypaux : les mères des épistoliers incarnent les valeurs de la sagesse et de la mesure, leurs paroles ont la valeur de maximes (« Il y a trop de pièges dans les amours de jeunesse : c'est ce qu'il y a de plus dangereux pour un cœur fragile », Chen 1993 : 52). Les fonctionnaires arrivent à mieux résoudre les problèmes s'ils sont « soutenus » ; et les supérieurs tapotent la nuque de leurs employés comme s'ils étaient des petits enfants. Les lettres sont par ailleurs parsemées de pensées (les Chinois sont d'avis que « la plénitude incarne le bonheur », 55 ; « Il faut être patient, comme nous le sommes depuis des siècles », 77), de références (noms de fleuves, de rues, de restaurants), et de proverbes chinois (« En se détournant du dire des vieux, on s'approche de son malheur », 53). La conception amoureuse de Sassa est révélatrice de son caractère chinois : pour elle l'amour entre deux personnes, unique et surnaturel, est « une entente du ciel » (117). C'est s'écrire des poèmes (131) et s'émouvoir en écoutant des histoires d'enfance de son élu.³² Comparaisons et métaphores avec les éléments naturels abondent : Yuan serait ainsi un « oiseau », le « soleil » et Sassa – la « belle lune », la « source d'énergie », ou le « printemps ». Mais à part ce vocabulaire romantique, Ying Chen nous expose quelques notions qu'elle met elle-même entre guillemets. La « vraie langue » (le mandarin), le « devoir » (dette de l'individu envers la société) et la « générosité » des Shanghaiens (pour signifier l'hypocrisie envers les étrangers) dévoilent la « vraie » nature des Chinois.

Ayant assez du réalisme socialiste qui a marqué son enfance, Ying Chen choisit intentionnellement de rompre avec le quotidien et le rationnel. Si *Les Lettres*

³² « Est-ce qu'il t'aime, lui ? A-t-il juré de passer sa vie avec toi ? Quand vous sortez, te garde-t-il du côté intérieur du trottoir de peur que tu ne sois renversée par une bicyclette ? Te tient-il la main très fort en traversant les carrefours ? A-t-il l'air sérieux et attentif quand tu lui racontes les mille petits événements de ta vie ? » (Chen, 1993 : 78-79)

chinoises sont placées dans un cadre précis (Montréal/Shanghai), l'espace-temps dans *Immuable* (1998) est aréférentiel. À partir de ce roman-ci, tous les indices toponymiques sont progressivement gommés au profit d'une rhétorique de non-lieu et le recours au symbolique y gagne en importance.³³ La narratrice d'*Immuable*, sans nom, cherche à s'expliquer ses origines d'une part, et le but de sa vie d'autre part : « Je désire m'inventer des ancêtres à moi, mais je sais la chose impossible » avoue-t-elle dès les premières lignes (Chen, 1998 : 9). Deux dimensions temporelles régissent le récit : « autrefois » qui se réfère à une époque indéterminée et « maintenant » qui se rapporte au monde actuel. La narratrice est convaincue que dans une vie antérieure elle a été troisième femme d'un prince et amante de son serviteur. Le sort a voulu qu'elle trahisse le serviteur et contribue à le condamner à une mort par pendaison. Mue par un profond sentiment de culpabilité, elle tente de le retrouver à travers les siècles dans l'espoir de se faire pardonner. Lasse de cette double vie, de fonctionner dans deux mondes parallèles, elle choisit l'immobilité.

Dans son dernier ouvrage, *Quatre mille marches. Un rêve chinois* (2004), une sorte de carnet autobiographique de voyage en Chine, Chen décrit son intention : *Immuable* fait partie d'un ensemble romanesque « ayant comme personnage central une femme de nature ambiguë qui raconte ses vicissitudes désencadrées du temps et de l'espace » (Chen 2004 : 97). L'on pourrait tenter l'hypothèse que, ce qui est le plus « chinois » chez Chen, c'est justement cette interpénétration d'existences (réelle, imaginaire, antérieure ou autre), cette volonté d'aller au-delà du visible. Décalée du contexte d'origine et du contexte canadien, l'écriture de Chen est qualifiée par Michel Biron d'« une certaine forme contemporaine d'écriture d'intérieure », appelée « nouvelle subjectivité ».³⁴ Il nous reste à s'interroger si cette définition est conforme à la volonté de l'écrivaine, qui désirerait uniquement « de (se) greffer un esprit d'éternel errant, de (se) créer un destin d'heureuse orpheline ».³⁵

Le personnage de l'Asiatique ainsi que les références à ce qui est asiatique (l'imaginaire) ne sont pas seulement présents dans les œuvres d'auteurs originaires d'Asie du Sud-est.

En 1990, *Le Double conte de l'exil* de Mona Latif Ghattas mettait déjà en scène un jeune Asiatique, « mystérieux, impénétrable », à la face impassible, qui, travaillant sans jamais se plaindre de sept à trois et de trois à dix, constituait une menace pour « la ligue des Trois Clara ». D'origine française, anglaise et juive, ces

³³ *Le Champ dans la mer* (Montréal et Paris, Boréal et Seuil 2002) et *Querelle d'un squelette avec son double* (Montréal et Paris, Boréal et Paris 2003) refusent également tout ancrage dans le temps comme dans l'espace.

³⁴ BIRON, Michel, « La riche surface des choses », *Voix et Images* 29/1 (85), automne 2003, p. 139.

³⁵ CHEN, Ying, *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Paris, Seuil 2004, p. 41.

dernières jouissaient du privilège non écrit d'ancienneté qui leur conférait un sentiment de supériorité vis-à-vis des nouveaux immigrants venus d'autres horizons.

En 1996, Monique Proulx dédie quelques pages à Ying Chen dans la partie « Jaune et blanc » de son recueil de nouvelles *Les Aurores montréalaises*. Ces quelques pages constituent une lettre dans laquelle la narratrice chinoise décrit à sa grand-mère sa nouvelle vie au Canada. D'abord désorientée par l'abondance de produits dans les magasins, la jeune fille doit faire toute seule l'apprentissage de la vie dans une métropole moderne, de la liberté et de l'autonomie. Elle apprend par la presse que la Chine évolue elle aussi et que peut-être « un jour il n'y aura plus de différences entre être un Chinois et être un Nord-Américain ». La lettre se termine par une constatation « chinoise », que la narratrice a « trouvé [s]on milieu ».

En 1998 paraît *L'Enfant chinois* de Guy Parent qui abonde en références à la Chine (thé, laitues chinoises, signe du dragon, couleurs rouge et or, ying et yang) et allusions à la lune, à l'« harmonieuse beauté » de la nature, à l'Empire du Milieu, etc. Il s'y avère que les destins d'un étudiant québécois et de Chang, orphelin chinois adopté clandestinement, s'entrecroisent.

Ces trois romans participent à ce qu'on appelle « espace dialogique » où les auteurs, appartenant à diverses aires culturelles s'approprient les lieux, les imaginaires ou la mémoire de l'autre, créant ainsi des passerelles entre les œuvres québécoises et néo-québécoises et élargissant leurs frontières romanesques³⁶. Ils ont parfaitement le droit de le faire parce que, comme l'affirme Naïm Kattan, « une culture et une langue ne sont la propriété de personne »³⁷. L'imaginaire « asiatique » n'est pas/plus la spécialité d'écrivains asiatiques, mais s'inscrit dans ce courant appelé « migrant ». A l'issue du XX^e siècle, siècle de migrations, il nous est difficile de ne pas partager cette opinion.

Références bibliographiques

- ANCELOVICI, Marcos, et DUPUIS-DÉRI, Francis, *L'Archipel identitaire. Entretiens sur l'identité culturelle*, Montréal, Boréal 1997
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF 2002
- BERNIER, Sylvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Québec, Lanctôt éditeur 2002
- BERROUËT-ORIOU, Robert, et FOURNIER, Robert, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n°14, 1992, pp. 7-22
- BERUBE, Stéphanie, « Aki Shimazaki : en français, s.v.p. », *La Presse*, 15 octobre 2000, p. B5
- BIRON Michel, « La riche surface des choses », *Voix et Images* 29/1 (85), automne 2003, pp. 137-141
- BOURAOUI, Hédi, « La troisième solitude » in LACROIX, Jean-Michel, et CACCIA, Fulvio (dir.), *Métamorphoses d'une utopie. Le pluralisme ethno-culturel en Amérique : un modèle pour l'Europe ?*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne Nouvelle et Éditions Triptyque 1992, pp. 175-183

³⁶ Voir à ce propos, entre autres, MOISAN Clément et HILDEBRAND Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937 - 1997)*, Québec, Nota bene 2001, pp. 213 - 215.

³⁷ Naïm Kattan, interrogé par Suzanne Giguère, *op. cit.*, p. 201.

- CHAREST, Rémy, « Nagasaki mon amour », *Le Soleil*, 7 octobre 2000, p. D14
- CHARTIER, Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-1999*, Québec, Éditions Nota bene 2003
- CHASSAY, Jean-François, « Seul, trois fois plutôt qu'une », *Voix et Images* 20/1, automne 1994, pp. 215-219
- CHEN, Ying, *La Mémoire de l'eau*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud [1992] 1996
- CHEN, Ying, *Les Lettres chinoises*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud [1993] 1998
- CHEN, Ying, *L'Ingratitude*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 1995
- CHEN, Ying, *Immobile*, Montréal, Boréal 1998
- CHEN, Ying, *Le Champ dans la mer*, Montréal et Paris, Boréal et Seuil 2002
- CHEN, Ying, *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal et Paris, Boréal et Paris 2003
- CHEN, Ying, *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Paris, Seuil 2004
- CHUNG, Ook, *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, l'Hexagone 1994
- DUBOIS, Christian, et HOMMEL, Christian, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, 59, 1999, pp. 38-48
- GASQUY-RESCH, Yannick (dir.), *Histoire littéraire de la Francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, Edicef/Aupelf 1994
- GIGUÈRE, Suzanne, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Montréal, Les Éditions de l'IQRC 2001
- GIRARD, Marie-Claire, « Nouvelles orientales et désorientées », *Le Devoir*, 7 mai 1994, p. D4
- HASSOUN, Jacques (dir.), *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan 1987
- HINCE, David, « Troublantes confessions », *Le Devoir*, 10 avril 1999, p. D6
- JARRY, Johanne, « Ne m'oublie pas ! », *Le Devoir*, 22 février 2003, p. F3
- JARRY, « Vies secrètes », *Le Devoir*, 20 novembre 2004, p. F7
- JOBIDON, Gilles, *La Route des petits matins*, Montréal, Vlb éditeur 2003
- KRISTOF, Agota, *Le grand cahier*, Paris, Seuil [1986] 2003
- KRISTOF, Agota, *La preuve*, Paris, Seuil [1988] 2002
- KRISTOF, Agota, *Le troisième mensonge*, Paris, Seuil [1991] 1995
- LACHANCE, Micheline, « Renaître au Québec », *L'Actualité* 27/5, 1^{er} avril 2002, pp. 66-72
- LAPOINTE, Martine-Immanuelle, « Le mort n'est jamais mort. Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », *Voix et Images* 29/2 (86), hiver 2004, pp. 131-141
- LARUE, Monique, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides et CÉTUQ 1996
- LATIF GHATTAS, Mona, *Le Double conte de l'exil*, Montréal, Boréal 1990
- LEQUIN, Lucie, « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité », *Dalhousie French Studies*, 64, 2003, pp. 39-46
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, Typo 1997
- MOISAN, Clément, et HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene 2001
- MURAKAMI, Haruki, *Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*, Paris, 10/18 [1992] 2003
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal 1989
- PARENT, Guy, *L'Enfant chinois*, Montréal, Québec Amérique 1998
- PROULX, Monique, *Les Aurores montréalaises*, Montréal, Boréal [1996] 1997
- ROBIN, Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule 1989
- SHIMAZAKI, Aki, *Tsubaki*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 1999
- SHIMAZAKI, Aki, *Hamaguri*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 2000
- TANGUAY, Antoine, « De la nécessité de la chute », *Le Soleil*, 21 septembre 2003, p. C4
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil [1970] 1976
www.januarymagazine.com/fiction/tsubaki/html (16.09.2005)

Roxana Ibrahim

JEUX DES MIROIRS DANS LES ROMANS DE NADIA GHALEM *LES JARDINS DE CRISTAL* ET *LA VILLA DÉSIR* RÉFLEXIONS SUR LA CONDITION MIGRANTE

Nadia Ghaem, écrivaine et poète québécoise contemporaine d'origine algérienne, représente une voix, de plus en plus prégnante, des femmes arabes qui, en général, s'identifient à elle. Elle avait traversé un double exil intérieur : celui d'immigrant, âme toujours errante, loin de son pays natal qu'elle remémore avec nostalgie amère et douce à la fois, et celui de femme arabe, dont la liberté d'expression surgit claire, pure et toujours étonnante comme un rayon de soleil reflété dans un miroir de cristal.

Les symboles du miroir, du verre et du cristal traversent comme un fil rouge les deux romans de Nadia Ghaem *Les Jardins de cristal*¹ et *La Villa désir*² qui sont structurés à la manière des réflexions dans des miroirs arrangés en divers angles. Selon Gilbert Durand³ on peut parler de trois types de miroirs archétypaux : le miroir qui réfléchit le monde (celui de Zeuxis), le miroir qui réfléchit l'homme et les profondeurs psychologiques (celui de Pygmalion) et le miroir qui se réfléchit soi-même (celui de Narcisse). Je me propose d'analyser la symbolique du miroir dans les deux romans mentionnés en prenant pour point de départ la catégorisation proposée par Gilbert Durand.

Le miroir de Zeuxis

Ce miroir reflète le monde d'une façon réaliste, tout comme l'œuvre du peintre du 5^e siècle av. J.-C. Selon la légende, ses peintures représentaient la nature avec une telle précision et justesse que les oiseaux essayaient souvent de picorer les grains de raisins de ses toiles. En même temps, ce miroir est une sorte de « camera obscura » qui reproduit la copie renversée de l'objet.

L'image de la réalité sombre de la guerre est présentée vers la fin du roman *Les Jardins de cristal*. La narratrice y parle de sa mère qui chantait des chansons faites d'un mélange d'arabe, de français et d'espagnol, et si elle ne trouvait pas les mots

¹ GHALEM, Nadia, *Les jardins de cristal*, Montréal, L'arbre HMH 1981.

² GHALEM, Nadia, *La Villa désir*, Montréal, Guérin littérature 1988.

³ DURAND, Gilbert, *Arte și arhetypuri*, Bucarest, Éd. Meridiane 2003.

de la chanson, elle les inventait. Elle parlait souvent d'une prison de verre et sang, des éclaboussures de feu et des grondements de liberté qui sortent du ventre des femmes, et cela se terminait comme suit : « Demain, mon cri jaillira comme un chant de bonheur et j'exploserai en million de notes cristallines » (Ghalem, 1981 : 135). Les mots-clés se trouvent dans cette chanson : verre – notes cristallines – exploser, prison – sang – liberté, et ce sont ces images-là qu'on retrouve dans l'amas des hallucinations de l'héroïne.

Le symbole du verre peut renvoyer à une image protectrice et isolatrice. Le verre renvoie avant tout à la transparence, à la fluidité, il symbolise aussi « l'illusion de l'accessibilité » car l'autre côté reste « infranchissable, inaccessible, impénétrable ». Par association, le verre va symboliser « l'illusion de la protection », les dangers semblent loin, mais ce n'est pas vrai. Le verre symbolise aussi la fragilité : le bonheur et l'illusion de la narratrice vont s'effriter quand le verre va éclater et qu'elle va recevoir « des éclats de verre ». Plus tard, le lecteur apprendra que cette phobie du verre lui vient d'un traumatisme d'enfance : sa maison a été dynamitée et

[...] toutes les vitres sont venues vers moi comme si j'avais été un aimant qui les attirait en les brisant. Après je ne me souviens plus que de ces échardes de verre que je devais aller chercher avec une aiguille sous la peau de mes jambes, comme je l'avais fait jadis pour les éclats de grenade sous la peau de mon père. (Ghalem, 1981 : 51)

La narratrice utilise aussi le sens du mot *verre* pour décrire un instrument de protection, elle mentionne une *cage de verre* où elle voudrait se retirer, puis elle réutilise le même mot avec à peu près le même sens quand elle dit qu'elle « a refermé ses paysages murés dans une boule de verre » (Ghalem, 1981 : 20), qui n'est que pour elle. Elle ajoute que les survivants de la guerre construisent « des maisons de verre [...] Ils seront en sécurité comme des poissons précieux dans un aquarium qui isole des prédateurs » (Ghalem, 1981 : 16). Elle se sert aussi de l'image de l'enfant « enfermé dans sa carapace comme sous une cloche de verre » (Ghalem, 1981 : 49).

Dans le roman *La Villa désir*, les personnages sont enfermés dans une boule de verre, et leurs ravisseurs croient les isoler ainsi du monde, mais surtout de leur mémoire. Plus tard, ils auront en aversion tout ce qui ressemble de près ou de loin à une cage de verre. La ville peut aussi être une « cage de verre », métaphore employée par Nadia Ghalem dans ce roman, où l'individu se sent profondément menacé dans son équilibre physique et la vie quotidienne est perçue comme négative. L'effet est l'éloignement de l'individu de lui-même à cause des sentiments d'insécurité et de visibilité qui mènent irrémédiablement à une schizophrénie de la survivance : tous les éléments sont devenus des miroirs qui surprennent les scènes citadines les plus variées de sorte qu'à la fin, une partie de la ville arrive à se refléter dans l'autre. Ainsi la ville semble une salle vide et énorme, pleine de miroirs, cette multiplicité venant de la disposition par rapport aux deux axes: vertical et horizontal.

Toujours dans *Les Jardins de cristal*, on trouve la même image de la ville perçue comme une boule de verre qui étouffe, symbole de la mort imminente, non seulement de la mort physique, mais aussi spirituelle. En échange, il y a un autre lieu désiré, placé dans une position antagonique, où l'on trouve la liberté et la tranquillité : la Méditerranée, dont l'eau, un autre symbole du miroir, enveloppante comme le liquide amniotique, est tour à tour berceau, lieu de délivrance, image qui se juxtapose aux sables du Sahara, lieu où l'on peut trouver le refuge intérieur et « dormir ». C'est une autre version de la mort, non violente, parce que le miroir a ici la valeur de passage d'un monde à l'autre; c'est la porte magique qui ouvre sur une autre dimension.

Le miroir de Pygmalion

C'est le miroir de l'artiste qui met tous ses sentiments, désirs, appréhensions dans son œuvre qui devient ainsi vivante et dont il devient l'esclave, assujéti par sa passion. C'est le miroir qui reflète, contrairement au premier modèle, le dedans, les profondeurs de l'âme et des sentiments. Tandis que le miroir de Zeuxis cherche la lumière, celui de Pygmalion explore les ténèbres, en tendant vers l'expression d'un sens secondaire, enseveli. Les eaux de ce miroir surprennent l'expression de l'âme, en réfléchissant les tourments de la passion, de la mélancolie, du regret, de la tentation, le fardeau du péché et du passé bouleversant. Ainsi, la focalisation se centre sur la laideur, sur les éléments d'angoisse ou de terreur, sur l'« intériorité » du personnage, en offrant une image de perspective.

Ces miroirs transparents offrent la possibilité d'un jeu subtil entre la réflexion et la pénétration, en marquant l'opposition réalité – illusion, extérieur – intérieur, intime – étranger. La transparence du verre est un des meilleurs exemples de l'union des contraires : bien qu'il soit matériel, il se laisse traverser par le regard, comme s'il n'était pas matériel. « Il représente le plan intermédiaire entre le visible et l'invisible ». ⁴ Le verre sépare nettement deux espaces, mais c'est toujours le verre qui, grâce à sa transparence, donne la possibilité au regard de pénétrer dans un espace qui, autrement, resterait toujours inaccessible au spectateur. C'est peut-être pourquoi le lecteur peut comprendre la folie de Chafia, le personnage principal du roman *Les Jardins de cristal*, comme un état d'éloignement de soi en tenant compte des traumatismes subis pendant la guerre. Ainsi, le roman de Nadia Ghallem est un plongeon dans les sinuosités de l'esprit et de l'âme, une introspection douloureuse due à la recherche de soi.

Chafia, dont le nom, comme tous les noms des personnages de Nadia Ghallem, a été soigneusement choisi, signifie en arabe « celle qui guérit ». Elle avoue:

⁴ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles - Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Editions Robert Laffont 1969, p. 257.

On a lapidé les miroirs de mon enfance que je passerai ma vie à recomposer pour y créer un reflet de cette triste fillette qui est à l'origine de ma drôle d'existence. Ils ont dispersé les graines de cette vie et je ne serai plus qu'une plante sans racines qui étend ses branches le plus loin qu'elle peut, écrasant cruellement tout ce qui éloigne des miroirs et des opalines, des parfums de verger et des rondeurs douces du sable tiède. Le jardin est piétiné et poussera l'herbe sauvage. (Ghalem, 1981 : 13-14)

L'enfance, symbolisée par le jardin, lieu de jeu et de recul, est « piétinée », détruite, tout sentiment d'innocence et de pureté est anéanti par la guerre. Tous les souvenirs, suggérés par la métaphore du miroir, ont été « lapidés » et brisés, comme s'ils étaient des péchés impardonnables. Ainsi Chafia devra marcher sur les débris de la folie, ramasser un à un les éclats de verre pour recomposer une identité qui lui permettra de dépasser la faille du temps de l'enfance marquée par la guerre et de recommencer une nouvelle vie, laissant en arrière un passé bouleversant et tumultueux.

Matière noble, le cristal est le symbole universel de limpidité, pureté et immatériabilité. C'est pourquoi les jardins célestes sont décorés d'or et de cristal, symbole de l'esprit lucide en flagrante contradiction avec l'esprit troublé du personnage. Dans l'imaginaire musulman, le Jardin renvoie au symbole du Paradis qui est un lieu de voluptés et de bonheur absolus dont l'accès est très difficile à travers le pont Sirath, mince comme le cheveu et affilé comme l'épée d'Azrail, l'ange de la mort. Les pécheurs ne réussissent pas à garder l'équilibre et tombent dans l'Enfer. À travers le roman, Chafia essaiera cette traversée presque impossible, pour se retrouver en tant qu'identité bien distincte et se définir en tant que personne avec des sentiments, des souvenirs, des traumas qu'elle s'obstine à dépasser.

Placé sous le signe du paradis, lieu privilégié où l'on peut se réfugier et trouver secours, où l'on peut rétablir l'harmonie intérieure, le jardin a le rôle de suggérer la liberté et le bonheur absolus, ressentis pas l'homme qui vit en harmonie avec la nature. Il est le sanctuaire, le lieu nourricier qui offre une protection maternelle. En même temps, le jardin est un prolongement de la nature et, ainsi il devient un espace ouvert vers l'infini, comme une réflexion, dans un miroir, de l'espace originelle de la beauté parfaite. Le jardin devient une partie intrinsèque du « soi », oasis de bonheur et de tranquillité que Chafia emportera partout où son exil la mènera, y revenant toujours dans ses souvenirs.

D'autre part, Nadia Ghalem abolit le jardin comme espace de refuge et institue l'« anti-jardin ». Caractérisé par la réflexion dans des miroirs déformants qui sont les plus intéressants et en même temps les plus dangereux, tels ces monstres aux pouvoirs miraculeux, qui peuvent transformer, dans une fraction de seconde, la personne ou la chose la plus commune en quelque chose d'affreux, connu ou imaginaire, en reproduisant une image déformée du monde.

Dans ce simulacre du Paradis terrestre, l'écrivaine, hantée par les horreurs d'une guerre qui a tué son enfance, se sent laide et objet de mépris et saisie par le dégoût d'elle-même comme « une grenouille vagissante dans un jardin de cristal

qui crache le feu», comme un «crapaud baveux» qui souille et profane le jardin. Le symbole de la grenouille peut toutefois évoquer la résurrection, en raison de ses métamorphoses, état auquel Chafia aspire, d'une manière plus ou moins inconsciente, étant forcée pendant son enfance à vivre le processus inverse, d'involution. Donc, la grenouille symbolise l'évolution psychique, affective et spirituelle du personnage. Ses différentes métamorphoses – œuf, têtard, batracien – illustrent les degrés initiatiques, qui progressivement révèlent la vraie nature de Chafia. Dans la tradition arabe, la grenouille a une double valeur, étant perçue comme un animal augural, dont les auspices, bons ou maléfiques, font en sorte qu'elle est à la fois crainte et honorée.

Il semble que le passé ne cesse de hanter Chafia qui le retrouve dans les coins les plus cachés de son âme d'enfant psychologiquement torturée. La narratrice se redécouvre en tant que «petite fille (qui) traverse le jardin de cristal. Un pétale transparent a coupé les veines de son poignet» (Ghalem, 1981 : 47). En conclusion, le jardin, au lieu d'offrir un abri, devient piège et lieu d'aliénation, esprit maléfique. L'aliénation n'est pas seulement liée à autrui, mais elle affecte aussi le rapport de l'individu à son propre corps. Le monde, dans sa complexité entière, est absorbé de plus en plus par le *je* qui perd ses contours, ses signes distinctifs et ses limites stables. Le moment de la fusion des deux espaces (extérieur et intérieur) est suivi par celui de l'aliénation de soi. La narratrice souffre un processus d'involution, redevenant petite fille, mais cela ne signifie point qu'elle va retrouver inaltérées son innocence et pureté.

Pour souligner la différence d'essence entre les deux espaces séparés par le miroir, Ghalem confère souvent à l'un d'eux une autre consistance. Le plus souvent, l'un des espaces reste sous le signe de l'air, tandis que l'autre est sous le signe de l'eau. Le miroir de l'eau se reflète dans un autre miroir, celui du ciel et de l'infini, en inoculant à Chafia le sentiment de l'impossibilité d'échapper à l'éternité, à son destin et à son passé. On verra plus tard dans le dénouement du roman si elle réussit à se sauver et à se sentir à l'aise dans *sa peau*.

À plusieurs instants, la narratrice se compare à une «grenouille dans un jardin de cristal», mais quel rapport existe-t-il entre la laideur d'une grenouille et la fragilité, la pureté, la transparence, la préciosité du cristal? La grenouille est le reflet de Chafia dans le miroir déformant de sa folie, elle est un être qui vit justement entre deux mondes - l'aquatique et le terrestre - et qui n'arrive pas à trouver réellement un équilibre entre les deux, n'étant à l'aise dans aucun d'eux, ni ici ni ailleurs. Tout comme la narratrice qui vit entre le monde réel et l'imaginaire, entre la réalité et la folie, sans être à l'aise ni dans l'un ni dans l'autre, et où tout risque d'exploser d'un moment à l'autre. On peut aussi dire que la beauté d'un jardin de cristal et sa pureté peuvent s'opposer à la monstruosité de la grenouille – la narratrice parle à un certain moment d'un monde gluant et triste qui l'habite (Ghalem, 1981 : 55). Ainsi, la grenouille-Chafia, consciente de sa laideur (d'esprit), ne peut que se sentir mal à l'aise dans un jardin de cristal.

Dans la même acception de la symbolique du miroir, l'eau, en tant que substance primordiale, devrait avoir des fonctions germinatives et purificatrices, en synthétisant le sens du commencement et de la régénération. Elle devrait avoir le rôle d'ablution, le pouvoir d'abolir les péchés et de guérir. Ce n'est pas le cas de Chafia, qui se sent chassée de l'eau, n'étant pas digne de sa pureté.

Le symbolisme du miroir est essentiellement lié à la croyance que l'image reflétée révèle et contient l'âme de la personne, en agissant comme une radiographie de l'âme. Le thème de l'âme considérée comme miroir se retrouve dans le cas de Chafia qui agit elle-même en tant que miroir, en reflétant parfois la beauté, parfois la laideur, selon le degré de lucidité ou de folie qui l'habite. Le miroir fait office de révélateur et la confronte à sa propre noirceur intérieure. À travers le dénouement du roman, il s'établira une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple. L'âme de Chafia finira par participer à la beauté même à laquelle elle s'ouvrira.

Dans le même contexte, on peut interpréter le miroir comme le symbole du cœur. Selon l'imaginaire arabe – qui se réfère aux miroirs faits de métal brillant, mais souvent atteint par la rouille, symbole du péché – le polissage représente la purification de l'âme et de la conscience.

Le jardin est aussi associé aux fleurs de cristal qui lui « découpent précieusement la peau » où « s'accrochent des gouttes de rubis » (Ghalem, 1981 : 30). Et le souvenir continue, Chafia se revoyant en petite fille qui traverse le jardin de cristal:

Un pétale transparent a coupé les veines de son poignet. Une goutte de sang perle sur la fleur et la goutte devient filet, qui devient rivière, puis fleuve de vin. (Ghalem, 1981 : 46)

Les images de cristal qui écorchent les veines de la fillette symbolisent pour l'héroïne la frontière fragile entre la narratrice et le monde qui l'entoure et qui la fait saigner affreusement. Les jardins de cristal sont beaux, donc ils son attirants pour elle et pourtant leurs pétales lui écorchent la peau, elle est prise entre l'attrait et la répulsion. Dans le cristal, il y a aussi la notion de transparence qui est importante. Ainsi, « les jardins de cristal » renvoient peut-être l'image d'un monde impitoyable à l'égard de la narratrice, elle peut ainsi voir à travers eux sans être obligée de franchir la barrière. Ces jardins de cristal transparents, purs, limpides et précieux symbolisent la fragilité du monde de la narratrice ainsi que la fragilité de son état mental, comme si la scène de l'explosion de sa maison se répétait à chaque fois et comme si la douleur resurgissait de plus belle, aiguë.

Le miroir de Narcisse

Ce miroir se reflète en lui-même, en marquant aussi l'intervention du temps et de l'espace culturel. C'est le miroir de l'écriture-même, dont l'arabesque, la calli-

graphie, la décoration du tapis oriental forment une mosaïque de métaphores et de symboles.

Mais la plupart des miroirs sont seulement des témoins oculaires, silencieux et impartiaux des événements qui se passent devant eux. Comme tout étranger dont le regard pénètre dans la vie intime de quelqu'un, les miroirs peuvent devenir des témoins incommodes. Comme on l'a déjà affirmé, la personnalité de Chafia est scindée en deux parties : un dedans et un dehors, de part et d'autre du miroir. À mesure que le récit progresse et que la narratrice se rapproche de la guérison, sa personnalité commence à se raffermir pour tendre vers un « je » uniforme qui se reconnaît par rapport aux autres (par rapport à l'extérieur), un « je » qui se situe aussi par rapport aux autres « je » féminins. La narratrice inscrit sa lutte pour l'affirmation de son identité et de sa féminité, pour l'acquisition de son indépendance et pour sa liberté sur la même ligne de lutte commune à toutes les femmes. Elle, qui faisait toujours la différence entre son propre intérieur et les autres femmes, elle commence à se reconnaître « en elles » et « par rapport à elles », tout comme dans un miroir où elle voit pour la première fois son vrai visage et son vrai monde intérieur.

La conquête du « je » chez la narratrice se fait en plusieurs étapes; dans un premier temps, la narratrice essaie de découvrir l'identité de sa mère, elle tente de savoir s'il y a un « je » propre à sa mère, quelque chose qui soit plus que le fait d'être une mère, une épouse, un « animal domestiqué ». En allant à la recherche du « je » caché de sa mère, elle découvre à la fin de sa quête son propre « je » qui s'oppose féroce-ment au « je » de la mère. Chafia se rend compte que l'image de sa mère reflétée dans le miroir de son existence ne se superposera jamais à son reflet dans le même miroir, non parce que Chafia a une autre vision de la vie, mais parce qu'elle a pu se libérer des contraintes sociales et familiales qui l'empêchaient de découvrir sa propre individualité féminine. Le cheminement vers le « je » se fait à petits pas, et quand la narratrice entend sa propre voix après des années d'absence, cette voix lui fait prendre conscience de sa propre existence. Elle ose enfin dire, ou assumer le droit de dire « moi ». C'est la fin de la domesticité et le début de la liberté.

Dans un deuxième temps, l'opposition entre le « je » de la mère et celui de la fille engendre une prise de conscience de la position du « je » infime de la narratrice par rapport à l'immense « elles » qui représente les femmes algériennes. Au moment où Chafia sent qu'elle n'est pas seule dans sa lutte contre la folie et le sentiment d'impuissance d'agir, qu'elle n'est pas seule parmi tant d'autres femmes algériennes, au moment où la narratrice n'oppose plus son « je » à tout l'extérieur, mais bien au contraire, essaie de l'inscrire parmi les « elles » - à ce moment, la personnalité de Chafia trouve des repères et des bases solides pour cimenter sa personnalité. La narratrice a trouvé en ces femmes un miroir dans lequel elle a pu se voir réellement, s'y identifier. Le miroir offre la possibilité de la multiplication. Accompagnant le personnage, les images reflétées commencent à demander leur droit à l'existence, n'acceptant plus de rester à l'état d'ombres. Parfois elles se sub-

stituent au personnage, ce qui illustre le fait que l'image dans le miroir subit une libération complète de l'original, la « création » devenant le « créateur », la copie se réclamant d'une identité distincte.

La symbolique arabe ancienne parle du miroir des fiancés utilisé pour bénir la première rencontre du fiancé et de l'épousée. Le miroir est suspendu sur le mur du fond de la salle de réunion et les fiancés doivent entrer par deux portes opposées, de sorte qu'au lieu de se regarder directement l'un l'autre, ils croisent leurs regards dans le miroir. Ce faisant, ils se rencontrent comme au Paradis, voyant leurs visages *redressés* (l'œil droit à droite), non *inversés* comme dans ce monde.⁵ Cette faculté du miroir de redresser l'image devient ici le symbole des choses, vues dans leur réalité essentielle.

Ainsi, le jeu kaléidoscopique des miroirs s'arrête. Le réel se détache de l'imaginaire, l'extérieur de l'intérieur, l'ombre de sa projection. Le miroir ne reste qu'un médiateur, étape de liminarité qui marque le passage de l'âme migrante dans sa quête de « soi », du for intérieur. Il est l'instrument de la lecture de l'âme.

Bibliographie

- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Editions Robert Laffont 1969
- DURAND, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Bucarest, Éd. Meridiane 2003
- GHALEM, Nadia, *Les jardins de cristal*, Montréal, L'arbre HMH 1981
- GHALEM, Nadia, *La Villa désir*, Montréal, Guérin littérature 1988
- KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Albatros 2004
- MASSIGNON, Louis et GARDET, Louis, *Les Mardis de Dar El-Salam*, Cairo, Éditions Dar El-Salam 1959
- MOREL, Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel 2004
- RUȘTI, Doïna, *Teme și simboluri din literatura română*, București, Ed. Univers Enciclopedic 2002

⁵ Cf. MASSIGNON, Louis et GARDET, Louis, *Mardis de Dar-el-Salam*, Cairo, Éditions Dar El-Salam 1959, p. 29.

SUJET, OBJET, ÉCRITURE

Jean-François Chassay

MENTIR VRAIMENT

La mémoire procède par l'arrêt sur image; son unité de base est l'image isolée.

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*

Nous mentons tous, roman de Normand De Bellefeuille¹ dont il sera question dans cet article, est un texte qui accorde aux images, de différentes natures, une place prépondérante. L'imaginaire ici est inséparable de cet autre substantif qui se trouve dans le même champ sémantique et instaure, par la force des choses, comme on le verra, une dialectique entre textes et images, images dont on questionne la véridicité, l'exacritude. Une dialectique également entre des techniques (comme l'écriture) et des technologies (comme la photographie et le cinéma). L'œuvre visuelle (cinéma, vidéo, photo, bande dessinée) est-elle en train de baliser notre mémoire, d'en tracer tous les contours? Vivons-nous dans un monde où on ne peut plus penser sans ce genre d'images, au détriment d'une culture davantage axée vers le texte? Ce livre semble dire que c'est en partie vrai, mais que la réponse ne peut être aussi simple. Et ce qu'expérimente le narrateur a peut-être valeur d'exemple qui le dépasse largement. L'univers culturel dans lequel vit l'Occident fonctionne sur le mode de l'intrication, et l'imaginaire contemporain rend peut-être d'abord compte de l'aspect systémique de notre relation au monde, affirmation que *Nous mentons tous* semble subtilement corroborer.

« Une image vaut 1000 mots », selon ce que suggère un proverbe célèbre, comme si l'image parvenait à synthétiser ce qu'un texte, lui, ne pourrait que laborieusement proposer. On peut douter de cette affirmation, d'autant plus que les différents types de représentation par l'image ne sont pas tous équivalents. Susan Sontag écrivait, dans son livre *Devant la douleur des autres*, qu'« une photographie n'est pas censée évoquer, mais montrer. C'est pour cela que les photographies, contrairement aux images peintes ou dessinées, peuvent compter comme preuve. Mais preuve de quoi? »,² ajoute-t-elle. En effet : devrait-on prendre pour acquis que la photo impose davantage la vérité qu'un texte? Au-delà de la manipulation possible des images photographiques, qui n'est pas une simple invention de paranoïaques, d'autres questions sont soulevées et laissent également sceptiques devant ce présupposé.

¹ BELLEFEUILLE, Normand de, *Nous mentons tous*, Montréal, Québec/Amérique 1997, 191 p. Les citations renvoient toutes à cette édition.

² SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois 2003, p. 55.

Umberto Eco, dans *La guerre du faux*, s'est aussi intéressé au sujet, rappelant que les vicissitudes de notre siècle sont résumées par une série de photos, pas si nombreuses, qui ont fait date. Il en donne quelques exemples, notamment le milicien tué pendant la Guerre d'Espagne (cliché qui fit la célébrité de Robert Capa), les *marines* qui plantent un drapeau dans un îlot du Pacifique, le prisonnier vietnamien exécuté d'un coup de pistolet à la tempe, Che Guevara mort, étendu sur le lit de camp d'une caserne. « Chacune de ces images est devenue un mythe et a condensé une série de discours. Elle a dépassé les circonstances individuelles qui l'ont produite, elle ne parle plus de ce ou de ces personnages individuels, mais exprime des concepts. Elle est unique, mais en même temps, elle renvoie à d'autres images qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie par imitation. Chacune de ces photos semble être un film que nous avons vu et renvoie à d'autres films. »³ Certes, elles *démontrent* beaucoup de choses, mais *prouvent-elles* quoi que ce soit? Si on accepte l'idée qu'elles expriment des concepts, on voit mal comment elles pourraient être une preuve en soi. Et si cette affirmation est juste pour des photos devenues des images d'épinal, on peut poser la même hypothèse pour d'autres photos, pour chacune d'entre elles peut-être.

Dans l'ouvrage cité précédemment, Susan Sontag écrit également ceci : « Les récits peuvent nous aider à comprendre. Les photographies font autre chose : elles nous hantent. » (Sontag : 98). L'étrange roman de Normand de Bellefeuille, *Nous mentons tous*, oscille justement entre le texte (une série de lettres, notamment, qui déclenche tout) et des photos mystérieuses (d'abord et avant tout évocatrices), entre un film et la réalité, entre Montréal, Rome et Venise, tout cela ébranlant l'identité du personnage central.

Résumons d'abord brièvement la trame de ce roman volontairement labyrinthique. Raphaëlle a quitté le narrateur subitement, après plus de dix ans de vie commune. Leur plus douloureux souvenir : un enfant mort-né, sur lequel le narrateur reviendra pudiquement, à plusieurs reprises. Puis il reçoit une première lettre de Raphaëlle, d'Italie, lettre étrangement datée du 15 du mois courant, et pourtant reçue le 12. Une deuxième, encore étrangement datée, semble cette fois adressée à une autre personne. Un homme qu'elle aurait aussi quitté, un photographe (alors que le narrateur, monteur et réalisateur de bandes-annonces pour le cinéma, déteste la photographie). Elle fait allusion à un livre de photos dont cet homme aurait voulu qu'elle écrive le texte d'accompagnement, ce qu'elle a finalement refusé. Elle insiste en particulier sur une image, troublante, un gros plan de deux poignets attachés, décrit longuement, qui lui aurait fait abandonner le projet.

Puis le narrateur retrouve un vieil appareil au fond d'un placard et découvre un film à l'intérieur. Pas moins de vingt et un clichés ont déjà été pris. Développé, la pellicule, qui daterait d'environ trois ans d'après une évaluation du laboratoire, ne lui rappelle aucun souvenir. Il regarde une photo par jour, avec chaque fois un peu

³ ECO, Umberto, *La guerre du faux*, Paris, Grasset 1985, pp. 212-213.

plus de crainte, plusieurs mettant en scène Raphaëlle (nue, sur l'une d'entre elles) et, sur une autre, un homme, de dos, qu'il ne reconnaît pas. Peu à peu, les lettres de Raphaëlle (et certains événements de sa vie quotidienne) donnent l'impression de se surimpressionner aux photos qu'il regarde jour après jour.

Parallèlement à cela, il continue d'entretenir des liens, à la fois amicaux et professionnels, avec un groupe d'amis qu'il connaît depuis l'adolescence, et qui travaillent tous dans le milieu artistique, entre théâtre et cinéma. Parmi eux, Patrice, réalisateur connu, veut adapter à l'écran le livre fétiche du narrateur, *Les métamorphoses* d'Ovide. C'est ce qui s'appelle voir grand. Mentionnons d'ailleurs qu'à part l'œuvre de Patrice, il y a trois références explicites à des films dans le roman : l'un concerne la photographie (*Blow Up* de Antonioni), les deux autres, de manière manifeste, s'intéressent à la métamorphose : *Théorème* de Pasolini et *Psycho* de Hitchcock.

Mais le scénario qu'en tire Marie, qui connaît pourtant le métier et n'a pas l'habitude de dérapier, se décline en plusieurs versions et ressemble de plus en plus à la vie de chacun des membres du groupe. À cela s'ajoutent d'autres événements étonnants. Pourquoi, par exemple, l'exemplaire des *Métamorphoses* d'Ovide, avec illustrations de Picasso, que le narrateur va lire et regarder tous les jours à la bibliothèque près de chez lui, depuis plusieurs mois, disparaît soudainement, sans doute caché quelque part dans le labyrinthe de la bibliothèque ? Photos, scénarios, dessins, scènes de film imaginées, se confondent de plus en plus avec la vie quotidienne du narrateur, et se conjuguent à des images épiphoniques tirées de rêves, sans compter la présence de plus en plus insistante d'Ovide, puis d'Homère. Comment dire ces images à partir d'un discours rationnel et cohérent, comment faire la part des choses entre vérité et mensonge, entre une réalité quotidienne de plus en plus perméable à l'étrangeté et des informations dont on doute de plus en plus de la vraisemblance ? Comment permettre surtout que tout cela puisse transformer, métamorphoser (mot clé de cette fiction) le personnage central sans que son monde ne bascule complètement ?

Il existe des mensonges, des mises en scène fictionnelles qui permettent de donner plus de poids à la vérité que l'étalement cru des faits. Paraphrasons le narrateur qui a toujours prétendu que la sincérité donnait les plus mauvais récits. Ajoutons : il y a des manières tellement plus intéressantes, pour chacun, d'expliquer sa vie, ses choix. C'est ce que Raphaëlle tente avec le narrateur, enrobant de mystères son existence pour mieux la dévoiler, pour l'aider à s'y retrouver dans le labyrinthe de son passé. Une histoire assez simple finalement, presque banale en apparence, mais c'est bien un des rôles de la fiction de montrer à quel point aucune existence, aucun événement qui traverse nos vies n'est véritablement simple. L'histoire personnelle d'un individu a plusieurs dimensions et chacune d'entre elles forme un des parcours possibles dans le labyrinthe, même si la plupart se termine dans un cul-de-sac.

Le titre du roman est habile. *Nous mentons tous*, placé sur la couverture juste au-dessus du mot « roman », pourrait laisser croire qu'il s'agit, en trois mots, d'une

poétique du genre : nous mentons tous, nous, les romans, nous, les romanciers, par définition. Imaginer, extrapoler, travestir, mentir, voilà ce que produit le texte romanesque. Mais cela devient une mise en abyme quand on découvre qu'il s'agit du titre donné par Marie au scénario écrit d'après *Les métamorphoses*. En l'occurrence, le narrateur découvrira que ce scénario (qui n'est, encore une fois, qu'une des nombreuses variations que Marie tirera des *Métamorphoses* d'Ovide pour ses différents scénarios) est en réalité une fiction sur sa propre vie et qui la révèle dans tous ses détails les plus intimes. Miroir de sa propre vie, autre reflet, autre métamorphose. Le scénario fait revenir à la surface de sa mémoire des images qu'il avait lui-même oublié.

Pénélope moderne, Marie, la femme isolée, a été abandonnée par son amant. Mais contrairement à Ulysse qui a finalement échappé à Calypso après sept ans sur l'île, l'amant de Marie, qui s'est suicidé, ne peut échapper à Hadès. Alors Marie écrit des scénarios comme Pénélope tissait sa toile. Comme Pénélope défaisant chaque nuit le travail de la journée, Marie reprend le scénario des *Métamorphoses*, adapté aux uns et aux autres, chacun pouvant en faire son propre film. Dans l'attente de quoi, puisque l'amant ne peut revenir? Dans l'attente, peut-être, d'une ultime métamorphose.

On pourrait aussi dire que ce titre résume à lui seul le propos du roman : nous mentons tous, chaque personnage du roman, à sa manière, ment, car énoncer la vérité, toute la vérité, est simplement impossible. La vie n'est pas « vraie », elle se nourrit de l'ensemble des interprétations, des subjectivités, que peut retourner comme un gant celui qui préfère voir la vérité autrement. Ainsi en est-il, encore une fois, des scénarios de Marie, dont le narrateur parle ainsi : « Je sais que tout ce qui s'y trouve est vrai, je sais que son seul mensonge, que sa seule désobéissance finalement est dans cette différence qu'elle nous impose d'une copie à l'autre, mais que disant à chacun sa plus stricte vérité, elle n'en ment à tous que davantage. Ne s'agit-il pas là de la désobéissance absolue qui rend méconnaissable le vrai et le faux, qui se les partage et se les renvoie à l'infini? » (104)

Ce passage pour le moins tordu où vérité et mensonge deviennent indiscernables l'un de l'autre, véritable ruban de moebius, met au cœur de son propos la désobéissance. En quoi y a-t-il désobéissance? Sans doute dans la traversée, interdite, des frontières, celles qui sépareraient, croient-on, vérité et mensonge. Il y aurait désobéissance dans le fait non pas de croire ou de ne pas croire, mais dans la volonté de « faire croire ». De rendre la fiction plus vraie que vraie. Mais la photo, pour revenir à la question qui ouvrait cet article, serait-elle plus « réaliste », moins « fictive » que d'autres modes de médiation? Offriraient-elles, par rapport à un dessin, à un texte, une plus grande objectivité, une plus grande vérité, sous prétexte qu'elle reproduirait « telle quelle » les détails d'un visage ou d'un paysage? Si elle peut servir de preuve, comme le rappelait Susan Sontag, c'est ce qu'on pourrait croire, et pourtant il est évidemment permis d'en douter. Le roman de Normand De Bellefeuille ne peut qu'amplifier ce doute.

Le narrateur déteste la photographie, « croyant qu'il ne s'agit là, chaque fois, que d'une autre façon de compliquer l'univers. » (25) Ainsi, les photos viendraient *encombrer* un univers où les signes sont déjà suffisamment nombreux, trop nombreux, et provoquent des brouillages inutiles. Par contre, il compte, il chiffre tout. Il a en mémoire toutes les dates, une conscience aigüe du temps (de l'heure), et compte sans cesse les enjambées qui le séparent du lieu d'où il part jusqu'au lieu où il se rend. « Il compte parce qu'il croit que cela le protège, parce qu'il croit que cela atténue le hasard et l'aléatoire qui n'en finissent plus de régler l'existence. Il compte pour retrouver une mesure exacte dans l'organisation du monde. Il n'arrive pas à croire que l'univers ne porte pas au moins cette justice-là. » (16) Il ajoute cependant que si la vie devrait être « précise, [...] cela n'a rien à voir avec un quelconque souci de vérité. » Et à ceux qui lui répètent qu'il est un homme d'ordre, ce qu'il ne peut nier, il préfère quand même préciser qu'il se considère d'abord comme un homme de rituel.

S'il existe des nombres imaginaires, il existe aussi un imaginaire des nombres. Il y a le nombre d'or, les chiffres auxquels le zéro semble donner un pouvoir symbolique particulier, les équations esthétiquement parfaites ou profondément baroques, il y a surtout l'idée que l'abstraction des nombres dessine avec exactitude la réalité de notre monde. De la même manière que la carte n'est pas le territoire tout en nous permettant d'en apprendre quelque chose, on peut avancer que si les nombres ne correspondent pas au réel, ils le révèlent pourtant. Ne donnons qu'un exemple, qui apparaît assez émouvant (car les mathématiques peuvent être très émouvantes). Cet exemple, c'est celui de l'échographie. Sa banalisation tend à faire oublier sa complexité, et pourtant la technologie ne devrait jamais apparaître banale, parce qu'elle trace une histoire de notre savoir collectif.

Pour former une image à partir d'ondes sonores qui sont réfléchies par les différentes parties d'un fœtus, on fait appel à des logiciels qui interprètent les données captées, les restructurant grâce à tout un système de calculs mathématiques intégrés à l'appareil. « Ce n'est pas un simple reflet du fœtus qu'on aperçoit à l'écran, mais une image traitée mathématiquement. [...] Paradoxalement, c'est le traitement *formel* des données qui rend l'image plus *réelle*, car la simple addition brutale, dans le détecteur, des multiples reflets des ondes ne produirait que du bruit. »⁴

Ainsi, la présence du fœtus est perceptible grâce à ce qui apparaît à bien des gens comme le sommet de l'abstraction, à savoir le calcul mathématique. Il faut insister: c'est par les mathématiques que la réalité du monde, que la matière du monde, que cet enfant, bien réel, peut apparaître sous nos yeux.

Dans un esprit similaire, pour le narrateur de *Nous mentons tous*, on pourrait dire que les chiffres permettent de comprendre la structure du réel, de donner un sens à ce qui autrement ne constituerait qu'un amas de bruits. Et entre le chiffre et la lettre, il y a également le souci de la précision. « Il se peut que les chiffres hur-

⁴ GINGRAS, Yves, *Éloge de l'homo techno-logicus*, Montréal, Fides, « Les grandes conférences », 2005, p. 39.

lent, mais il est si rare que les chiffres mentent, car, toujours exacts – bien que parfois illisibles –, les chiffres sont [...] à mi-chemin de la vérité et du doute.» (164)

Là où chiffres et lettres permettent de *complexifier* le réel, la photo ne ferait que le *compliquer*. Interprétons : le compliquer en donnant de manière plus vivace ou crédible, l'illusion d'une parfaite imitation de la réalité. Et pourtant, ces étranges photos, que le narrateur regarde et ne peut situer précisément, viennent miner peu à peu son rapport au réel, le hantent au point qu'il se sent incapable de démêler vrai et faux : « Chaque lettre, chaque photographie me rappellent à quel point il est illusoire de tout vouloir mettre en ordre, car il n'existe pas, c'est bien certain, bien que je l'aie cru très longtemps, de chiffre exact pour l'émotion. » (114) Lettres et photos sont indissociables, les mots renvoient aux photos, par anamorphose. Chaque fragment possède sa vérité, mais la reconstitution du puzzle est subjective et mensongère. Les photos qu'il a fait développer ne sont jamais des preuves de quoi que ce soit, mais au contraire des énigmes qui remettent en question son passé récent. Et voilà que sa conception du monde en vient à se lézarder : « Tout ordre lui apparaît désormais invraisemblable. » (44) Le choix des mots est ici important. Non pas « impossible », c'est-à-dire qui ne peut pas être ou ne peut se faire ; mais plutôt « invraisemblable », qui ne peut être vrai *ou* qui surprend par son aspect extraordinaire, bizarre.

Les possibilités de vérité disparaissant, un seuil est franchi par lequel tout devient changeant, extravagant, incompréhensible jusqu'à un certain point. Extravagance, par exemple : le narrateur, qui hait la photo pourtant, se transforme en photographe. Convaincu que derrière la personne qui a caché l'exemplaire des *Métamorphoses* d'Ovide avec illustrations de Picasso se cache le photographe auquel il est fait allusion dans les lettres de Raphaëlle et l'homme qui apparaît, de dos, sur une des photos, il s'installe à la porte de la bibliothèque et photographie tous les hommes qui en sortent dans l'espoir de reconnaître l'individu en question. Mais voilà qu'il découvre, en regardant les clichés développés, un autre reflet, un étrange dédoublement. Sur la terrasse d'un café, de l'autre côté de la rue, un homme est en train de le photographier. Une « forme qui retourne le piège, qui échange les rôles, cette forme qui, sans pour autant se moquer, semble lui souffler : *Tu vois bien que tu n'est pas le seul à vouloir l'écrire, cette histoire, tu vois bien que désormais tu dois compter aussi avec moi.* » (132) « L'écrire » cette histoire, car en effet elle ne peut se limiter à une seule forme « d'imitation » : la trame de cette histoire a besoin, pour exister, de la lettre comme de la photo, du scénario comme du film, du texte littéraire comme de l'illustration. Un seul de ces modes de représentation disparaît, et c'est tout l'édifice du sens, c'est la tentative de reproduction de ce fragile labyrinthe qui s'écroule. Car le sens ne peut se limiter à une ligne droite.

Pour que le sens (pour qu'un sens) se dégage peu à peu pour le narrateur, il faut que la culture se manifeste sous des formes diversifiées, il faut que la pensée qui s'exprime sous des modalités variées puisse lui permettre d'entrer, de son propre chef, dans le labyrinthe pour apprendre à en sortir. Croire que la sincérité

d'un texte, que la précision d'une photo, imitant (croit-on naïvement) la nature permettra d'atteindre plus facilement et plus rapidement la vérité est un leurre qui reconduit autrement le mensonge d'une réalité simple à saisir. La culture humaine, la création humaine n'imité pas la nature. Tant que l'être humain a voulu imiter la nature pour voler (c'est-à-dire en copiant le mouvement de l'oiseau), il s'est systématiquement fracassé au sol. C'est justement parce que Marie, parce que Raphaëlle, ne cherche pas crûment à imiter que le sens devient possible. Et que, pour le narrateur, l'émotion, bouleversante, surgit.

Rappelons pour terminer que les textes d'Ovide (directement) et d'Homère (indirectement) forment l'armature de ce roman. Comment l'interpréter, dans un livre où l'image technologique est omniprésente? J'y répondrai de manière périphérique, en utilisant une anecdote personnelle.

Il y a quelques années, j'ai assisté à Paris à une exposition où on retrouvait, sous vitre, une épée qui aurait appartenu à Charlemagne. Me sont immédiatement venues à l'esprit une série d'images, source d'une grande émotion : le fondateur des écoles, l'empereur à la barbe fleurie, le créateur de l'État Franc, etc. Un personnage important dans l'histoire de l'Occident dont je fais partie. Il va de soi, me semble-t-il, qu'un individu pour qui Charlemagne n'est que le nom d'un chien dans une bande dessinée ne pourrait avoir vécu pareille émotion.

Autrement dit, la culture est affaire d'émotion, dans la mesure où elle engage une filiation, une série de réseaux de savoir qui s'enfoncent dans le passé pour mieux révéler le présent. Dans le monde très actuel de *Nous mentons tous*, Ovide et Homère apparaissent non pas comme la caution, mais de manière beaucoup plus importante comme *l'explication* du monde actuel. Il s'agit d'éléments clés d'une trame qui permet de comprendre l'organisation du labyrinthe.

Il faut bien voir néanmoins, pour revenir à mon exemple, que ma connaissance de Charlemagne me vient aussi bien de la bande dessinée et de des films de troisième catégorie que de fictions ou d'ouvrages d'histoire très sérieux. Il ne s'agit pas de vouloir hiérarchiser la culture en séparant ce qui relèverait de la « grande » culture et de la mauvaise dans pareil cas. De la même manière qu'une langue est faite de niveaux de langue qui ont tous un intérêt et une valeur puisqu'ils existent, une culture se nourrit de ses différents artéfacts qui sont un gage que les fils de la mémoire seront nombreux et aideront à se retrouver dans le labyrinthe. Car si le sens nous échappe toujours, le chercher reste une entreprise formidable.

Zsuzsa Simonffy

MÉTAMORPHOSE, ENIGME, PSEUDOMORPHOSE.* LA QUESTION D'IDENTITÉ CHEZ MICHELINE LA FRANCE¹

1. Préliminaire : de la transfictionnalité à l'imaginaire

Avant de suivre notre trajet interprétatif du déchiffrement d'une énigme dans un roman de Micheline La France, *Le visage d'Antoine Rivière*, publié en 1994 par l'Hexagone,² nous nous proposons de partir d'une observation qui permettra d'emblée d'établir le cadre conceptuel dans lequel nous prétendons intégrer nos réflexions sur les rapports entre *imaginaire, énigme, double et métamorphose*.

Dans l'ensemble des travaux sur l'intertextualité, il est intéressant de voir émerger une orientation *transfictionnelle* qui a permis de mettre au jour de nouvelles connaissances relatives à l'*imaginaire*. Cette orientation est fondée sur l'idée selon laquelle la clôture de la fiction est réellement distincte de celle du texte. Cette idée en soi n'est certainement pas neuve. En effet, déjà dès les années 1970, Todorov (1975) a réussi à mettre en valeur cet 'au-delà' de la fiction. Sa remarque suivante en témoigne de façon éloquente :

Il existe bien des livres qui prolongent d'autres livres, qui écrivent les conséquences de l'univers imaginaire représenté par le premier texte ; mais le contenu du deuxième livre n'est pas considéré habituellement comme étant inhérent à l'univers du premier.³

Cependant, ce qui jette une nouvelle lumière sur la question, c'est le fait qu'à cette orientation correspond de nos jours un facteur d'approfondissement, notamment l'explicitation de l'ancrage identitaire des personnages. Si l'on admet qu'une identité fictive transcende les limites d'un texte, la récurrence des personnages peut être entendue de deux manières différentes. D'un côté, les personnages peuvent conserver les indéterminations caractérisant cette identité postulée au départ, ce qui donne l'impression au lecteur de retrouver les mêmes personnages. D'un autre côté, il peut aussi arriver que l'identité d'un personnage soit affectée

* L'auteur remercie la Fondation Mellon et la MSH de Paris du soutien financier grâce auquel ce projet a pu aboutir.

¹ Journaliste, poète, nouvelliste et romancière, elle a obtenu le prix Robert-Cliche en 1983 pour son roman intitulé *Bleue*.

² Toutes les citations seront tirées de cette édition.

³ Todorov (1975 : 421).

d'altérité, mais travaillant l'identité de l'intérieur, cette altérité ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct.⁴

Fondée sur l'identitaire, la notion de *transfictionnalité* se définit alors de la manière suivante :

L'établissement d'un cadre fictif qui transcende les frontières du texte ; il y a transfictionnalité dès qu'un auteur, y compris celui de l'œuvre originale, revisite un univers fictif déjà constitué, soit pour narrer les nouvelles aventures de son personnage (cas de Scherlock Holmes, mais aussi de Star Trek et des suites apocryphes de Madame Bovary), soit pour proposer de nouveaux personnages et de nouvelles intrigues dans un cadre préexistant : la science-fiction en offre d'innombrables exemples.⁵

Nous nous permettons d'y ajouter que la notion proposée convoque, de façon explicite, le principe de reprise de personnages et de cadres fictifs à travers plusieurs textes. En effet, quant à notre auteure, Micheline La France a tendance à reprendre son personnage, Marc Léger, sans se donner pour autant la peine de prolonger nécessairement la trame fictionnelle du roman. Marc Léger, qui se voue à trouver la clé d'une énigme posée par le visage de son meilleur ami dans le roman *Le visage d'Antoine Rivière*, part aussi à la recherche d'un mystère dans un autre roman intitulé *Le Don d'Auguste*.⁶

Au lieu de développer cet aspect transfictionnel des romans, mais toujours dans le prolongement de cette idée, nous noterons qu'en dehors des rapports déterminés⁷ à hauteur de fiction, l'interaction fictionnelle même a pour corollaire l'indépendance de l'univers romanesque. Plus précisément, l'univers romanesque n'est réductible à aucun des récits, ni à l'ensemble des récits, qui, eux, le font cependant fonctionner. Cet univers devient ainsi une activation en puissance qui met en œuvre l'imaginaire d'une communauté culturelle et linguistique. Plus particulièrement, il s'agit d'une création interactive dont le caractère partagé s'exprime dans des manières de voir, caractère partagé qui contribue ainsi largement à la production d'une structure cognitive du social.⁸

2. Objectif et hypothèse

Dans ce qui suit, nous essayerons de montrer la manière dont l'univers romanesque de Micheline La France enrichit la structure cognitive du social au Québec

⁴ Sur les rapports entre transfictionnalité, recueil et série voir Audet et Mercier (dir.) (2004) ; Langlet (dir.) (2003).

⁵ Saint-Gelais (2003 : 213).

⁶ Dans le cadre de cette réflexion, nous ne pouvons pas développer ce point qui mériterait cependant une étude particulière.

⁷ Cette détermination se spécifie selon trois types de transitions fictionnelles : la transposition, l'expansion et le déplacement. Pour plus de détails voir Dolezel (1998).

⁸ Nous devons cette idée à Jacques Caillouette, citée par Forget et Martineau (2001 : 8).

contemporain. Après avoir esquissé le cadre dans lequel se situe notre propos, nous nous proposons de donner l'objectif qui détermine directement notre analyse.

Nous mettrons au centre une stratégie narrative qui semble privilégier l'énigme, en nous interrogeant sur les modalités de la mise en discours du changement dans ce roman de Micheline la France. La métaphore du miroir et l'auto-contemplation ayant le pouvoir de voiler et de dévoiler se prêtent à communiquer d'un côté que la métamorphose a eu lieu avant le commencement du roman, et d'un autre côté, qu'elle aura aussi lieu dans son prolongement ultérieur. La métamorphose d'avant le roman fait appel à une intervention chirurgicale qu'a subi Antoine Rivière à cause d'un incendie, alors que l'instabilité identitaire de Marc Léger, narrateur-écrivain-détective anticipe sur la métamorphose d'après le roman, donc dans la sphère que nous pouvons appeler transfictionnelle.

À titre d'hypothèse, nous dirons que le parcours interprétatif du roman permet de passer de l'idée de *l'un* à l'idée de *deux*, et retour. *L'un* ne joue que du fait qu'il est *deux*, et inversement, *deux* font comme s'ils n'étaient qu'*un*. La première métamorphose s'explique par *l'alter ego*, alors que l'autre par *l'amnésie*.

Ce qui nous conduit cependant à établir cette hypothèse, c'est la vision du narrateur-écrivain-détective sur les événements :

Tout se passe comme si l'événement était magiquement scindé en deux, ou plutôt comme si deux aspects du même événement en venaient à prendre chacun une existence autonome (p. 16).

Faire d'un seul fait deux faits divergents, d'une même idée deux idées distinctes. (p.18)

Quel est le lien qui unit l'illusion de deux aspects de l'événement à la duplication, au double ? On aurait envie de répondre d'une part que la structure paradoxale du double consiste à être à la fois elle-même et l'autre, et d'autre part, que le thème du double n'est pas inconnu depuis la modernité dans la littérature sous formes de dédoublement de personnalités. Or une réponse plus pertinente, parce qu'elle vient du roman même, concerne la vocation littéraire. Pour pouvoir parler de la vocation littéraire, il faut répondre à certains critères que Marc Léger formule de la manière suivante :

Il faut être à la fois dehors et dedans [...]. Je ferai partie de son histoire, ce serait cela la différence entre regarder à vide et écrire [...] j'écrirais des histoires qui me bouleverseraient moi, qui concerneraient chaque fibre de mon être. Ce ne seraient plus des mots qui s'amusaient ensemble à créer des images, ce seraient des histoires de chair et de sang effroyablement fluides, comme la vie. (p. 21)

Si l'on prend au sérieux cette réponse, il faut prendre aussi au sérieux l'idée selon laquelle le rapport à l'autre n'est envisageable sans mettre en valeur le rapport à l'écriture. Si ce roman relève de la question classique du sujet, (je est un autre), il problématise différemment le passage d'un état à un autre en inscrivant le changement et l'instabilité dans l'intrigue du récit même sous l'égide de l'énigme.

3. Énigme

Traditionnellement, l'énigme constitue à elle seule un genre⁹ avec des fonctionnements plus ou moins spécifiques. Le rôle qu'on peut lui attribuer dans ce roman se traduit dans les questions comme « Qui est-il ? », « Que cache-t-il ? », questions qui concernent la vie et la personne d'Antoine Rivière. Cette interrogation devient explicite dans l'écriture du narrateur sans qu'il y ait un énoncé formulant une énigme, ayant une structure interrogative.

Par ailleurs, l'énigme, suivant notre préliminaire et la réflexion de Saint-Gelais (2003), doit servir à maintenir en dehors du texte une continuation (et aussi une continuité) dans l'imaginaire constitué d'univers fictifs, et cela par le simple fait que l'énigme exige aussi la recherche de la solution. Grâce à la rupture entre énigme et solution, une relation d'indépendance vient s'établir, ce qui permet d'entrevoir que la solution se met au jour postérieurement par rapport à l'interrogation. Ainsi, tout est préparé pour qu'un écrivain vienne s'enchaîner sur l'univers fictif de l'énigme pour atteindre une solution, postérieurement, dans le cadre d'un autre univers romanesque.

Or, dans le roman, la solution ne manque pas, seulement elle est en suspens. Sous prétexte d'un roman policier, Micheline la France ne reprend pas l'énigme pour rappeler le genre, mais pour la thématiser dans la mesure où l'armature diégétique ne laisse pas l'énigme pendante à la fin du roman. Cette thématisation conduit à produire un effet de confusion : l'énigme est assimilée à l'énigmatique. En effet, dans son étude, Bikialo (2003) attirant l'attention au glissement de l'un vers l'autre, propose de définir leur distinction de la manière suivante :

[...] l'énigme est un énoncé circonscrit (typographiquement) portant essentiellement sur le dire, alors que l'énigmatique s'appuie certes sur des formes de langue mais n'est pas localisable ou localisé. L'énigme est une forme représentée alors que l'énigmatique est thématisé, constitutif.¹⁰

Dans le roman en question, il ne s'agit pas réellement d'énoncé verbalisé. Si l'énoncé, malgré tout, peut être remplacé par le visage, c'est parce qu'il pose une énigme à l'instar d'un énoncé. Ne conviendrait-il de ce fait de parler de l'énigmatique ? En effet, il y a quelque chose de caché par rapport à la vie d'Antoine Rivière et non pas par rapport à un énoncé. Or, l'énigmatique relevant du flou ne peut être décrit en termes de solution, mais en termes d'*interprétatif*. Quant à la solution, la manière dont elle est mise en texte et en fiction, attribuée au roman un métacaractère. En quoi consiste-t-il ?

La figure de Marc Léger est double. D'un côté, en tant que continuateur, il emprunte la voie de l'écriture de fiction, parce qu'il prend le récit d'Antoine Rivière

⁹ Sur la question voir Bikialo (2003) qui dessine aussi l'histoire de l'énigme.

¹⁰ *Ibid.* : 10

qu'il écoute pour le prolonger et pour instaurer ainsi des données fictives au fur et à mesure de l'intrigue. Si Marc Léger, en tant que romancier croise l'énigme, c'est parce qu'elle lui permet de prêter au roman un facteur organisateur, le *rebondissement*.

D'un autre côté, il incorpore le lecteur, à savoir, en tant qu'herméneute et analyste, il va à la recherche de la solution. Si Marc Léger, en tant que détective,¹¹ croise l'énigme, c'est pour la résoudre par son métier. C'est ce qui accentue l'aspect fondamental de l'énigme qui consiste en ce que, dès le moment qu'elle est résolue, elle est aussitôt condamnée à disparaître. Ce caractère fugace même fait tout son intérêt dans l'intrigue et exclut en même temps toute considération générique. Elle résiste, elle se refuse pour mieux s'évanouir.

L'énigme ponctue la trame d'événements comme autant d'étapes du récit. Même le voyage, par ailleurs inattendu, effectué par Marc Léger à Paris, est subordonné à la logique de l'énigme. L'emploi de la rétrospective permet au narrateur de confirmer qu'il connaît les tenants et les aboutissants du mystère qui entoure la vie de son ami Antoine Rivière. Par l'encadrement du roman, l'écrivain-détective affiche un lien étroit entre son enquête effective et son écriture romanesque.

Marc Léger en tant que narrateur, est en relation amicale avec Antoine Rivière. C'est une amitié indéfectible que déclare le narrateur au début du roman dans l'incipit ; cette perspective du narrateur crée d'emblée l'ambiance d'incertitude ou d'identité plurielle pour laquelle la fiction est indispensable. L'identité fabriquée d'Antoine ainsi que son histoire racontée et mise sur papier, conduisent, dans l'incipit, à déstabiliser complètement la notion d'identité. L'effet spéculaire dégage un autre lui-même différent de celui qui regarde. L'enquête est aussi une quête pour retrouver l'image de soi. De plus, cette image risque de fonctionner comme une énigme au moment de la clôture du texte.

Mais quelle est cette énigme qui déclenche le récit ? Le visage d'Antoine recèle un secret : « sa beauté exceptionnelle » rappelant « le visage d'un dieu » (p. 14) est en contradiction avec l'image qu'Antoine a de lui-même. Il a un problème avec son visage.

Quant à la récurrence du visage, le lecteur établit l'hypothèse dans une relation intertextuelle avec les textes lévinasiens,¹² selon laquelle l'autre apparaît comme visage dans sa singularité. Par l'intermédiaire de l'énigme, c'est l'ego de Marc Léger qui donne sens à autrui, en l'occurrence à Antoine Rivière, alors que par l'intermédiaire du visage, autrui a déjà un sens. Autrui apparaît comme « épiphanie », « visage ». Le visage ne saurait cependant se réduire à l'agencement de traits, puisqu'il s'impose. L'effet en est de bouleverser l'ego de Marc Léger et de le désarçonner. C'est ainsi que la fameuse formule de Rimbaud, « Je est un autre » prend un nouveau sens : la présence de l'altérité au sein même de l'ipséité. Cette relation

¹¹ Sur ces rapports voir plus de détail dans Saint-Gelais et Audet (2003).

¹² Nous renvoyons ici à Lévinas (1972).

s'exprime dans le visage d'un autre être humain qui lance un appel à chaque personne rencontrée. Le résultat de cette rencontre n'est pas une appréhension de Dieu comme présence, mais de Dieu comme trace. Si l'Autre évoque une influence perturbatrice, il apporte une ouverture à Dieu, le visage étant la « trace » de la troisième personne, de cet Infini qui échappe à toute ontologie. Cet Autrui qui « se situe dans une dimension du divin » ne peut pas être un double, un *alter ego*.

À partir du visage divin d'Antoine Rivière, on devrait conclure à l'impossibilité du double, alors que Marc Léger reconnaît dans le visage d'Antoine Rivière le miroir d'un *alter ego*, un autre lui-même. Le visage devient un miroir métaphorique : en se retrouvant en face de ce miroir, Marc Léger en tant que romancier est obligé de changer sa manière d'écriture. Sa première méthode qu'il formule de la manière suivante doit *impérativement* changer :

[...] j'avais commencé des bouts de romans, pour me faire la main, pas sérieusement, sans prétention littéraire, juste pour mettre en mots un certain point de vue, une manière de regarder les gens. Je voyais un vieillard promener son chien, l'image entrait dans ma cervelle et se mettait à jouer sur des mots. (p.20)

Ainsi, sa manière d'écriture fondée sur l'image, prend une nouvelle forme :

Des mots me venaient en tête et me racontaient en douceur la vie de cette famille d'une autre planète comme si nous faisons partie de la même galaxie, en somme. Je ne le savais pas encore, mais je désirais déjà voir l'ami Antoine entrer dans un de mes romans. (p.20)

4. La contemplation spéculaire

Nous avons introduit le miroir comme un élément dérangeant dans les rapports à autrui. En effet, le miroir en tant qu'objet physique a la particularité de révéler des doubles, des fantômes, et aussi des *alter ego*. Le reflet, (Genette, 1966 : 21–22) étant un autre et un même, rend l'identité fantastique dans la mesure où je est un autre, et l'altérité rassurante dans la mesure où il y a un autre monde, mais qui est semblable à celui-ci.

Dans le roman, deux scènes devant le miroir permettent de jouer sur l'absence de toute fixité du sujet.

Voyons l'une des deux scènes: Antoine Rivière se contemple lui-même, surpris de voir un visage dans la glace, un visage qui n'est pas le sien, mais qui paraît comme s'il n'avait jamais cessé d'être en même temps le sien dans la glace, un visage qui semble avoir été là depuis toujours, l'accompagnant.

[...] quand je me regarde dans la glace, je recule d'un pas. Ce visage-là, le mien, c'est comme si ce n'était pas mon visage, c'est comme si c'était le visage de quelqu'un d'autre qui me regarde, moi. (p.16)

Selon une première interprétation proposée par Marc Léger, c'est parce que « [r]ien n'est parfait, pas même la perfection de son propre visage » (p.16). Il ne découvre pas immédiatement derrière le propos d'Antoine Rivière qu'il s'agirait plutôt d'un dédoublement.

L'autre scène de l'auto-contemplation spéculaire apparaît dans l'excipit, où cette fois-ci c'est Marc Léger, narrateur-détective-écrivain qui se voit dans la glace après la mort de son ami Antoine Rivière-Thomas Verrier.

Moi j'achève d'écrire cette histoire dans le silence de la nuit. Je me sens plus fragile que je ne l'ai jamais été. Le matin quand je me regarde dans la glace, je ne suis pas certain de reconnaître mon propre visage. Qui suis-je ? Y a-t-il sous mon visage un autre moi-même prêt à bondir et à me réduire en miettes ? (pp.198-199)

Après avoir trouvé la solution, le narrateur se crée une nouvelle énigme. La fonction du miroir consiste à rendre la notion de vie ou d'identité encore plus énigmatique. La nature de la « chose » est énigmatique et le narrateur en fait une énigme qui sert à structurer le récit.

La portée symbolique du miroir revient à insinuer un écart au cœur de la ressemblance. La confrontation avec son visage prend un tour énigmatique. Le moi ne précède pas son image, il en est le reflet. Mais quel est ce reflet ?

5. Métamorphose ou dédoublement ?

En général, on pourrait dire que l'autre en le même génère la métamorphose, alors que le même en l'autre produit le dédoublement.

Antoine Rivière perd non seulement ses traits mais aussi son visage tout entier pour en recevoir un autre. Le narrateur lui constitue une identité incontestée tant par la dimension esthétique que suppose sa beauté physique, tout particulièrement son visage, que par l'accumulation des biens et du statut social qui y sont liés. Les attributs d'une telle identité sont ceux du pouvoir, et aussi de la société de consommation. Cette identité est-elle légitime ?

L'identité comme qualité de l'être passe par la reconnaissance venue des autres, qui, à son tour, dans ce contexte particulier de la fiction, se trouve subvertie en termes de possession : plus l'individu accumule richesses et pouvoir plus son identité est établie. Or, si cette identité ne semble pas légitime, c'est parce qu'elle est remise en question par une énigme qui organise le récit de Marc Léger, et qui ne doit se révéler qu'à la dernière page :

Thomas ne pouvait pas survivre à la mort de Fabienne. Il était en sursis. Sa nouvelle identité l'avait jusque-là protégé. [...] Il y a deux hommes en moi dont l'un annule l'autre », avait-il dit. (p.198)

La métamorphose rappelle les cas déroutants en ce qu'elle remet en question la notion d'identité ou plus précisément met à nu l'ipséité par la perte de la mêmété. Le visage relève-t-il de l'*ipse* ou de l'*idem* ?

La métamorphose a de nombreuses variantes à travers les temps et les cultures. On peut les aborder en fonction de quatre paramètres :¹³ le sujet qui la subit, l'agent qui la fait subir, le processus selon lequel elle s'accomplit, et le produit qui en résulte.

La variante propre à Micheline La France en combine au moins deux. L'échec à la mort est inscrit, potentiellement, dans l'idée même de métamorphose. Dans le roman, Antoine Rivière-Thomas Verrier meurt dans un incendie. D'un côté, le changement dû à la chirurgie et à la duplication parfaite correspondrait plutôt à la soudaine métamorphose circéenne qui tient du prodige. D'un autre côté, la disparition progressive de l'amnésie correspond plutôt à la métamorphose en douceur qui est l'oeuvre du temps, la mémoire regagnée comme temporalité interne devient l'instrument silencieux de la métamorphose, amenant la mort.

L'artifice peut procurer à Antoine Rivière, après l'incendie au bar *Blue Bird*, une nouvelle peau, mais affecté d'une amnésie partielle d'évocation qui porte sur une période de cinq années de sa vie, il ne peut en être conscient. Cette amnésie lacunaire tourne en amnésie de localisation dans la mesure où Antoine prend des souvenirs récents pour souvenirs anciens. C'est ce qui provoque des troubles irrévocables dans son comportement. Autrement dit, sa vie continue là où il avait perdu sa fiancée Fabienne dans un accident de voiture. Paradoxalement, le prix à payer pour résoudre l'énigme est la mort d'Antoine.

6. Alter ego

Avant de conclure, nous nous proposons de reprendre l'idée de l'*alter ego*. Le narrateur-personnage, Marc Léger va se saisir comme un Je, et va aussi saisir autrui, notamment Antoine Rivière qui lui est étranger au moment de la première rencontre sur laquelle s'ouvre le roman. Cet étranger se prétend toutefois son semblable, son *alter ego*,¹⁴ un autre soi en même temps qu'un autre que soi. Et le roman se termine par ce que le Je de Marc Léger lui devient étranger. L'*alter-ego*, c'est-à-dire à la fois un autre, moi et un autre que moi, est omniprésent dans la vie sociale et professionnelle de Marc Léger. Il a besoin de lui, autrui lui est nécessaire pour écrire et, par le biais de l'écriture, pour se construire. Marc Léger se construit avec lui, grâce à lui, par rapport à lui, et parfois même pour lui, conditionné par l'écriture qui voile et affiche un déplacement identitaire.

¹³ Berthelot (1993).

¹⁴ Dans le cadre du présent travail, nous ne pouvons pas poursuivre une étude complète sur le Double. Nous ne pouvons que rappeler Rank qui montre que le mythe du Double est lui-même un processus de dédoublement.

Dans la relation mutuelle qu'est l'amitié où chacun aime l'autre en tant que ce qu'il est, l'*alter ego* est quelque chose de moi et autre que moi, du fait qu'il en est séparé. Cette séparation préserve l'altérité de l'autre et sa pleine liberté dans le choix réciproque. Pour se voir, il faut se regarder dans un miroir et pour se connaître, il faut se contempler dans un autre soi-même. Donc, on a besoin d'un ami.

Le double est inséparable de l'origine, alors que dans le roman de Micheline la France, Marc Léger et Antoine Rivière se séparent plusieurs fois. Ce qui est à noter, c'est que le voyage en France, à Paris, sert à produire une rencontre entre les deux parties séparées.

Conclusion : Pour en finir avec le sujet unifié

Il est généralement admis que, dans la littérature postmoderne, la subversion de la notion traditionnelle du sujet unifié est manifeste par la représentation du sujet en procès, incarnant une identité instable.¹⁵

Il ne s'agit plus de représenter des êtres fragmentés par la suite de l'éclatement du sujet. La notion de multiplicité se distingue de celle de fragmentation dans la mesure où la première communique des connotations positives de diversité et de flexibilité, tandis que la seconde transmet les valeurs de perte de soi et de morcellement.

Au lieu de dire une identité simple et cohérente, la subjectivité postmoderne annonce son éclatement, en présentant des êtres multiples, incomplets, pluriels, contradictoires et souvent énigmatiques.

Nous avons essayé de montrer la manière dont l'écriture de Micheline La France permet au 'mythe' de la métamorphose de se prolonger dans le contexte québécois contemporain.

Le principe de transformation et le manque de soi structurent le développement du récit ainsi que l'énigme posée par le visage pour le narrateur. Dans cette structuration, certains éléments occupent une place particulière. Nous avons mis l'accent sur l'*alter ego*, parce que le résultat en son stade d'aboutissement ne consomme pas la rupture. Si nous parlons de rupture, c'est parce que l'état nouveau ne peut se confondre avec l'état antérieur, du point de vue du narrateur-détective, alors qu'ils se confondent, motivés par les différentes étapes de l'amnésie du personnage Antoine Rivière. La métamorphose est déjà accomplie quand le récit commence, le personnage principal est transformé physiquement. Cette rupture est aussi renforcée par l'idée de l'énigme.

À cause de cette rupture structurellement renforcée par l'énigme, il conviendrait de parler de pseudomorphose. Pour que cette rupture se maintienne, il fallait que l'espace structuré offre une issue : issue symbolique préparée longuement dès

¹⁵ Kristeva (1977).

le début du récit. C'est sur la question de « Qui suis-je ? » que s'achève le récit. Cet effet de dédoublement fondé sur ce qui précède et sur ce qui achève le récit contribue à en construire un sens.

Sa contemporanéité tient à une surdétermination des marques de manipulations à l'égard du pacte, surdétermination qui n'est pas solidaire de l'expression du rien, inscrivant l'acte d'écriture dans une procédure de dilution qui se pose nettement comme sa propre fin. Du point de vue de Marc Léger, l'événement extérieur déclenche le parcours intérieur du déchiffrement du moi. Cependant, l'excipit montre que ce déchiffrement est sans issue dans la mesure où le narrateur découvrant son image dans le miroir se pose la question : « qui suis-je ? »

Références bibliographiques

- AUDET, René et MERCIER, Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université de Laval 2004
- BERTHELOT, Francis, *La Métamorphose généralisée, du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan 1993
- BIKIALO, Stéphane, « Les mots sous les mots : de l'énigme à l'énigmatique », *La licorne*, n° 64, 2003, pp. 7-20
- DOLEŽEL, Lubomir, « Epilogue. Fictional Worlds in Transduction: Postmodernist Rewrites », dans *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 199-278
- FORGET, Danielle et MARTINEAU, France (dir.), *Des identités en mutation, de l'ancien au nouveau monde*, Ottawa, Les éditions David 2001
- GENETTE, Gérard, « Complexe de Narcisse », in *Figures I*, Paris, Seuil 1966.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil 1977
- LANGLET, Irène (dir.), *Pratique et théorie du recueil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2003
- LÉVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Seuil 1972
- SAINT-GELAIS, Richard, « Énigme et transfictionnalité: un arpentage du réseau Edwin Deood », *La licorne*, n° 64, 2003, pp. 211-228
- SAINT-GELAIS, Richard et AUDET, René, « L'ombre du lecteur : Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle », *Mosaic*, 2003, n° 36, 1, pp. 35-50
- TODOROV, Tzvetan, « La lecture comme construction », *Poétique*, n° 24, 1975

Piotr Sadkowski

**LA REPRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN RÉEL ET / OU
IMAGINAIRE DANS *LE CŒUR EST UN MUSCLE*
INVOLONTAIRE DE MONIQUE PROULX
ET ÇA VA ALLER DE CATHERINE MAVRIKAKIS**

Nombre de travaux critiques portant sur les textes spéculaires démontrent l'ampleur et le dynamisme du phénomène que l'on peut nommer le *roman de ou sur l'écrivain* québécois. Qu'il suffise de rappeler ici les ouvrages tels que *Le romancier fictif* d'André Belleau (1980), ouvrage fondamental dans ce domaine, et les textes plus récents – *Le moment critique de la fiction* de Robert Dion (1997) et *L'écrivain imaginaire* de Roselyne Tremblay (2004). Tout en admettant que la mise en abyme, la thématization de l'écriture et la fictionnalisation de l'écrivain demeurent des traits universels des lettres postmodernes, il faut reconnaître la spécificité du roman autotélique au Québec. Les lettres québécoises, en tant qu'une littérature «liminaire», selon la formule de Michel Biron (2003), ou une «littérature de l'intranquillité» d'après Lise Gauvin (2003 :38), partageant certaines caractéristiques avec des «littératures mineures», au sens du terme dérivé des «petites littératures» kafaïennes, recontextualisées par Deleuze et Guattari (1975),¹ semblent par le biais de la fictionnalisation de l'écrivain réel et/ou imaginaire et par la configuration romanesque de l'acte de lecture-écriture interroger leur statut – celui du nouveau champ littéraire autonome – en problématisant ainsi leur enjeu axiologique. Le roman sur l'écrivain appelle souvent la présence du personnage-lecteur et critique : la question a été étudiée par Robert Dion (1997) et par Lucie Hotte (2001). Avec *Le Semestre* de Gérard Bessette (1979) émerge un type particulier du roman autothématique: la fiction métatextuelle, c'est-à-dire, le roman qui, à travers la mise en scène de la lecture des ouvrages d'autres représentants contemporains du champ littéraire québécois, se constitue en une interprétation critique incluse dans la fiction. Dans cette perspective, il me semble intéressant d'examiner deux exemples particuliers de ce paradigme générique représenté par deux livres publiés en 2002 : *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis.² La critique québécoise a reconnu d'une manière

¹ On consultera au sujet des variations autour des termes de «petites littératures» et de «littératures mineures» les articles de Lise Gauvin et de Jean-Marie Klinckenberg dans Bertrand et Gauvin 2003 : 19-56 (voir Bibliographie).

² Elisabeth Nardout-Lafarge (2005), pour sa part, propose une analyse comparée de ces deux romans et de *L'envie* de Hugo Roy (voir Bibliographie).

quasi unanime les références à Réjean Ducharme dans les deux romans. Par les références, il faut comprendre ici, d'une part, des interventions, au niveau diégétique, discursif et axiologique de l'intertexte ducharmien et, de l'autre, la mise en scène du personnage de l'écrivain perçu comme un avatar du célèbre auteur invisible.

La narratrice du roman de Monique Proulx, Florence, assiste à la mort de son père dans un hôpital montréalais. Elle y rencontre un infirmier qui prétend avoir entendu les dernières paroles du père agonisant, c'est-à-dire la phrase éponyme: «le cœur est un muscle involontaire» (Proulx 2002 :13). Ainsi commence une double quête initiatique de Florence. Elle se met à rechercher le mystérieux infirmier qui se révélera être Pierre Laliberté – le romancier-fétiche adulé par les lecteurs et critiques qui, comme Ducharme, demeure invisible pour les médias. Parallèlement, l'héroïne essaie d'explorer le secret de la personnalité de son père disparu. Les deux quêtes s'entrelacent, le père mort conduisant Florence à l'univers livresque de Laliberté et les romans de Laliberté ainsi que les entretiens avec ce dernier éveillant en Florence la capacité de vivre une relation empathique avec autrui. De surcroît, la phrase prononcée par le père à l'hôpital se trouvera inscrite dans le dernier livre de Laliberté devenu le plus grand succès international de l'écrivain. Le lien recréé avec les autres, avec le monde, et avec le père absent, grâce à Laliberté, suscite chez Florence le désir d'écrire. Les premiers mots qu'elle envisage pour un livre futur sont une exhortation : «Recommençons, Florence, recommençons» (Proulx 2002 :399). L'identité régénérée de l'héroïne se confond donc, selon le modèle proustien, avec la littérature. La nouvelle Florence sort des ouvrages de Laliberté ainsi que des projets littéraires manqués du père que la fille pense avoir enfin retrouvé. Pour la plupart des critiques commentant *Le cœur est un muscle involontaire*, la trace intertextuelle ducharmienne est évidente.³ Cependant, Gilles Marcotte, demeure très prudent quant à la simple identification de Laliberté avec Ducharme. Selon ce critique, il s'agit davantage d'«un Réjean Ducharme de [la] fabrication» de Monique Proulx (Marcotte 2002 :77).⁴ En partageant cette réserve, je me propose d'effectuer une relecture du roman afin de dégager les enjeux de la fictionnalisation de l'écrivain concomitant à partir du

³ Selon Michel Biron, le personnage de Pierre Laliberté est «directement inspiré de Réjean Ducharme (Biron 2002b :168). D'après Marie-Claude Fortin, le héros du roman est «[...] une sorte de Réjean Ducharme en plus international : il a aussi conquis les States» (Fortin 2002 :32). Guillaume Bourgault-Côté, intitulant son compte rendu critique «Salut Ducharme !», considère que: «Le dernier Proulx est une forme d'hommage [...] au poète de la clandestinité, gigantesque auteur au visage inconnu [...]» (Bourgault-Côté 2002 :B1). Stanley Péan, lui aussi, voit en Pierre Laliberté un «avatar de Réjean Ducharme» (Péan 2002 : B3).

⁴ Marcotte observe: «Il va sans dire que le pastiche [...] n'est pas entièrement convaincant, que les titres des ouvrages de Pierre Laliberté sont assez médiocres et que le romancier de Monique Proulx n'entretient avec le plus célèbre et le plus discret des écrivains québécois que des relations de similarité très incertaines. Mais c'est l'intention qui compte ici, plus que la réalisation [...]. Cela dit, le Pierre Laliberté, qui est une sorte de gourou, un donneur de conseils, sermonneur même à l'occasion, n'a rien à voir avec le Réjean Ducharme que l'on connaît par ses livres.» (Marcotte 2002:77)

dialogue intertextuel et de le comparer ensuite avec *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis.

L'ombre ducharmienne se projette dès le paratexte formé de trois épigraphes provenant du *Nez qui voque*, de *L'Océantume* et des *Enfantômes*. Les trois citations évoquent les grandes isotopies emblématiques de l'univers de Ducharme : le monde vu comme un texte, la fusion d'un moi avec un double, l'absence et/ou la méconnaissance du père. La présence si manifeste de Ducharme au seuil du roman doit, bien évidemment, activer la compétence intertextuelle dans le processus de lecture-interprétation. Pour cette raison le macro-scénario du roman se laisse approcher en parallèle avec l'œuvre de Ducharme, en l'occurrence *Gros mots* que l'on peut considérer comme hypotexte fournissant le canevas diégétique. Dans *Gros mots*, nous voyons le personnage principal aux prises avec un double, un écrivain-fantôme, connu d'abord à travers un cahier de notes. À ce scénario global vont s'ajouter des parallélismes ponctuels ou des micro-scénarios intertextuels appuyés sur d'autres romans de Ducharme que l'on déchiffre, malgré leur recontextualisation, comme des traces ayant pour effet l'ancrage du *Cœur est un muscle involontaire* dans l'univers ducharmien ou pseudo-ducharmien. En premier lieu, il convient d'indiquer l'inadaptation sociale et l'aliénation que Florence partage avec les protagonistes du monde de Ducharme. La valorisation antithétique des espaces urbain et naturel, une des étapes du parcours initiatique de l'héroïne, correspond à quelques motifs ponctuels transposés de la diégèse ducharmienne. Par exemple, l'épisode avec le petit chien que Laliberté offre à Florence se présente comme l'écho d'une situation similaire de *Gros mots*. La scène de l'enterrement du chien de Zéno s'attache à un épisode analogue du *Nez qui voque*. L'expérience du « lac aux grenouilles » par laquelle Laliberté veut éveiller chez Florence une nouvelle perception de la nature ne manque pas de rappeler la visite des Falardeau chez Gaston Gratton-Chauvignet dans *Les Enfantômes* mais aussi la fusion avec la nature que les Ferron vivent en compagnie de Toune dans la dernière partie de *L'Hiver de force*. En outre, le penchant pour l'alcool, un trait propre presque à tous les héros de Ducharme, se montre aussi comme une des faiblesses de Laliberté. Le soupçon, la méfiance, voire un certain mépris à l'égard des hommes de lettres caractérisant dans un premier temps Florence paraissent empruntés à Mille Mille du *Nez qui voque*. La brasserie avec les danseuses érotiques de *Gros mots* trouve aussi son analogon dans le bar que fréquente l'écrivain fictif de Monique Proulx.

Les signalements intertextuels manifestés au niveau diégétique paraissent soutenus par certaines références discursives. Néanmoins, globalement, le système énonciatif de Proulx dans ce roman ne correspond que très peu à la poétique ducharmienne. Malgré le récit dans le système de discours, quelques audaces lexicales, quelques néologismes,⁵ le style de Monique Proulx relève davantage du roman

⁵ Par exemple, « chevale » (p.46) ; « sexine », « amourine », « héroïnomanie » (p.55), « kodakophones » (p. 118), « grécitude » (p.146).

traditionnel, avec un équilibre canonique des formes énonciatives, que de l'anarchie discursive et narrative reconnue comme la marque de Ducharme. Un faible signalement du langage ducharmien se laisse éventuellement déchiffrer dans le prénom de la narratrice – Florence, appelée aussi Flora, ce qui peut se lire comme un clin d'œil à un des titres symboliques des fictions de Ducharme – *La Flore laurentienne* de Marie-Victorin. Pourtant les relations hypertextuelles interviennent au deuxième niveau diégétique constitué par les livres de Pierre Laliberté. Pierre Laliberté, tout comme Ducharme, doit sa célébrité à une production numériquement plutôt modeste. Il est auteur de sept romans, soit de mille huit cents pages de prose (Proulx 2002 :179–180). Cette statistique est comparable aux données concernant les romans de Ducharme : huit titres de prose, plus un roman en vers, ce qui correspond à un nombre de pages assez similaire. L'intertexte ducharmien émerge des titres des livres de Pierre Laliberté *La Périlclitouze*, *Va cours vole* et *Les Récréatures*. Dans les trois intitulés on retrouve bien évidemment la manière de Ducharme: les mots-valises, la néologie, les jeux de signifiants. En plus le titre *Va cours vole*, par sa forme impérative rappelle l'intitulé du roman de Ducharme *Va savoir* et en même temps, évoquant la célèbre phrase cornélienne, il renvoie métonymiquement à la pièce *Le Cid maghané*. Quand la narratrice résume et commente le contenu des livres de Laliberté, nous retrouvons nombre de thèmes typiques du monde ducharmien. L'élan suicidaire de l'individu ne sachant pas accepter l'éloignement de l'enfance concerne par exemple le protagoniste de *Tu t'aimes*.⁶

Les Récréatures est le roman, qui sur le mode tout-à-fait ducharmien, conte l'univers fantaisiste, délirant des deux sœurs inséparables aux prénoms quasi identiques – Annie et Anna refusant l'écoulement du temps et le passage inévitable à l'âge adulte. La brève caractéristique de ce roman au début du douzième chapitre fait replonger le lecteur dans l'ambiance bien connue de *L'Avalée des avalés* et de *L'Océantume*. Un autre thème ducharmien, la tension entre l'innocence, la pureté d'une part et de l'autre – un désir de délinquance et de perversité – se trouve transposé dans le roman de Laliberté *Framboises* (cf. *ibid.* : 257). Le devenir des personnages qui voulant fuir le vieillissement se réfugient dans une campagne imaginaire, motif renvoyant aux *Enfantômes*, constitue le thème principal du roman *La Périlclitouze*. Toutes ces transpositions thématiques se laissent considérer comme des exemples de la parodie sérieuse des éléments choisis des romans ducharmiens, allant de pair dans le cas de *La Périlclitouze* avec une imitation proche du pastiche.⁷ Le style à la Ducharme retentit dans la voix narrative au pluriel

⁶ De surcroît, en commentant l'écriture de ce roman, la narratrice emploie un vocabulaire qui correspond parfaitement aux termes que l'on applique dans les gloses sur Ducharme : les mots sont comparés aux « jungles », au « rideau de broussailles et d'arbustes » (Proulx 2002 :180). L'histoire racontée dans ce roman ne serait, selon Florence, « qu'une cheville de laiton pour enrouler le menu principal, et le menu principal est composé d'émotions sauvages portés par les mots » (*ibid.* : 181). Et elle s'interroge : « Comment les mots de papiers peuvent-ils se transformer ainsi en chaleur et en violence, mystère, mystère suspect qui n'est loin de la sorcellerie » (*ibid.*).

⁷ À titre d'exemple voyons l'incipit de *La Périlclitouze* : « L'hôpital est vert pré, vert marécage, vert bouleau quand

(comme dans *L'Hiver de force*), il est évoqué par les répétitions, les anaphores, les phrases rythmées par un vocabulaire de flore et de faune et par le détournement des expressions figées.⁸

Dans la vision de Monique Proulx, le rôle fondamental de la littérature consisterait dans un dialogue fournissant un antidote à l'aliénation, à l'isolement et à l'incommunicabilité. L'écrivain, connotant Ducharme à travers Laliberté, est celui qui enseigne la sympathie universelle, l'affirmation et l'acceptation stoïcienne de la vie. Un tel écrivain se situerait pourtant bien loin des ambiguïtés et apories auxquelles nous ont habitués les œuvres du vrai Ducharme. La même remarque concerne l'approche enthousiaste, voire laudative de la littérature chez Monique Proulx, ce qui s'oppose à l'ironie et à la subversion ducharmiennes à l'égard des classiques et de l'institution littéraire. Si le sujet écrivain et lisant chez Monique Proulx doit s'interpréter comme une transposition des figures analogues de l'œuvre de Ducharme, il y aurait lieu de parler de la pratique de transvalorisation (cf. Genette 1992 :514). Monique Proulx puise dans la matière hypotextuelle que lui offre l'ensemble de l'œuvre romanesque de Ducharme. Pourtant les structures idéologiques du roman se forment par une sélection bien particulière. L'héroïne, dans son parcours initiatique, se libère progressivement de tout ce qui s'associe aux personnages d'un premier Ducharme (qui va de *L'Avalée des avalés* jusqu'à *L'Hiver de force*) : la rage et la révolte à la Bérénice ou à la Iode Ssouvie, le soupçon et le rêve suicidaire à la Mille Milles et Chateaugué, le désir du néant à la André et Nicole Ferron. En revanche, elle emprunte à ces personnages un deuxième versant, moins explicite, qu'est la nécessité de la communication avec l'autre et le désir d'un constant renouvellement. D'un autre point de vue, par sa paisible résignation et son ouverture au monde, Florence se montrerait peut-être disciple des héros du second Ducharme, celui de *Dévadé*, de *Va savoir* et de *Gros mots*.

La conclusion du roman rapproche le modèle ducharmien – le soupçon à l'égard de la littérature – du message proustien sur l'essence existentielle contenue dans l'écriture. Par l'héritage paternel et celui de Laliberté-Ducharme, Florence entre dans l'écriture, l'espace de l'identité et du temps retrouvé, ou, comme elle l'exprime elle-même, « le seul espace assez infini pour contenir tout ce que je ne sais pas » (Proulx 2002 :399).

Une autre vision du modèle intertextuel, bien que toujours médiatisé par la figure de Ducharme réel et/ou imaginaire, surgit du roman de Catherine Mavrikakis. *Ça va aller* est annoncé par l'éditeur comme « roman-pamphlet », « iconoclaste et politiquement incorrect, porté par l'amour et la rage », explorant « sur tous les registres la question de la différence » (Mavrikakis 2002, quatrième de couver-

les feuilles ont un jour et quelques minutes, c'est pourquoi nous avons fait de l'hôpital notre pré, notre marécage, notre forêt de jeunes bouleaux palpitante de cris d'oiseaux et d'odeur de résine. » (Proulx 2002 : 61 ; italique dans le texte)

⁸ P. ex. « Nos poules ont enfin les dents » (*ibid.*: 69).

ture). L'héroïne, Sappho-Didon Apostasias est une « Néo-Québécoise ». Récusant un tel étiquetage, comme par ailleurs, toute autre indexation, Sappho dénonce impitoyablement, dans un langage violent, les idées reçues du Québec contemporain. Sa rage augmente dès que ses amis et connaissances l'associent à Antigone Totenwald, l'héroïne du roman *Allez, va, alléluia* de Robert Laflamme, écrivain-fétiche. Si pour les personnages du roman, Sappho évoque Antigone, pour les lecteurs réels, extratextuels, s'impose rapidement une association évidente entre les deux héroïnes créées par Mavrikakis et Bérénice Einberg, la protagoniste de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Analogiquement, Laflamme, l'écrivain mystérieux, fuyant le monde médiatique, se laisse interpréter comme une caricature de Ducharme. En s'insurgeant contre le culte voué à Laflamme, Apostasias exprime sa rage à l'égard de la médiocrité, de l'autosatisfaction, des mythes de la société québécoise et de ses institutions culturelles. Pourtant, dans sa lutte, Sappho se servira d'un stratagème bien étonnant: elle devient maîtresse de Laflamme pour mettre au monde un enfant de lui (le roman est précédé par la dédicace: *Aux parturientes*).

Dans l'intitulé *Ça va aller*, par le jeu quasi anagrammatique, il est possible de décoder les allusions à deux titres ducharmiens: *L'Avalée des avalés* et *Va savoir*. Les titres de Ducharme semblent résonner également, selon un principe connotatif similaire, dans l'intitulé du roman de Laflamme *Allez, va, alléluia*. Par ailleurs, le syntagme «ça va aller» (que l'on lirait peut-être comme «ça avalé») en tant que titre renvoie à deux signifiés ayant tantôt un caractère référentiel tantôt une dimension diégétique: le roman de Catherine Mavrikakis (objet réel) et le livre (fictif) écrit par Laflamme, le héros de ce roman. La déconstruction de l'antinomie réel/imaginaire est d'autant plus importante que le personnage de Didon apparaît ici, tout à la fois comme: 1) un être fictif créé par la romancière Catherine Mavrikakis; 2) dans la diégèse, une femme «réelle» vue comme le double d'une figure fictive – Antigone créée par Laflamme dans le roman (fictif) *Allez, va, alléluia* et en même temps rappelant Bérénice de l'ouvrage (réel) *L'Avalée des avalés* de Ducharme; 3) un personnage imaginaire du roman (fictif) *Ça va aller* de Laflamme. Les pratiques intertextuelles contribuent de cette manière à instaurer un troisième degré de la fiction. Le personnage fictif de Bérénice (la diégèse de Ducharme) modèle celui d'Antigone Totenwald (la diégèse de Laflamme dans celle de Mavrikakis), qui à son tour, «contamine», «avale» Sappho-Didon (la diégèse de Mavrikakis). Il convient de noter aussi des allusions ponctuelles au niveau du récit de paroles, p. ex. la phrase clé «Tu es un personnage de Laflamme! Tu es Antigone dans *Allez, va, alléluia*» (Mavrikakis 2002:9) signalant l'hypotexte ducharmien, en l'occurrence la phrase «Tu ressembles à l'Étranger de Camus en livre de poche» du roman *Dévadé* (Ducharme 1990:41) ou encore la phrase-emblème «Tout m'épuise», prononcée par Antigone, se greffe, sur «Tout m'avale» de Bérénice. En outre, le rapprochement entre Bérénice Einberg et Antigone Totenwald s'opère à travers un jeu de signifiant onomastique: un prénom s'associant à la tradition

antique va avec un patronyme de consonance germanique. Toutefois, objectivement, Antigone n'est pas Bérénice, comme Laflamme n'est pas Ducharme. La narratrice souligne même la distinction entre Ducharme et Laflamme, deux êtres qui dans la diégèse fonctionnent sur le même niveau de « réalité » :

Je ne comprends pas du tout l'admiration qu'on leur porte, à Laflamme et à ses semblables, à ces avatars de Réjean Ducharme, à ces idolâtres de l'enfance qui font du Québec une terre d'éternels mioches impuissants. Je n'y comprends rien. Je vais aller lui causer moi à Laflamme, cet écrivain minable, qui a créé ce personnage merdique pour gâcher ma vie, à moi, Sappho-Didon Apostasias. (Mavrikakis 2002 :16)

Cependant Robert Laflamme – être fictif se voit opposé à Hubert Aquin – écrivain réel que la critique et le lectorat au Québec aimaient percevoir comme un antagoniste de Ducharme. L'opposition entre Laflamme et Ducharme n'empêche pas pourtant la lecture du roman de Mavrikakis comme un dialogue avec l'auteur de *L'Avalée des avalés*. La polémique, dès le début, prend appui sur la panoplie des moyens propres à Ducharme, à savoir la pratique de « maghner » la tradition, l'usage ironique des intertextes conjoint à l'auto-ironie (cf. Nardout-Lafarge 2001:13). Les opérations stylistiques consistant en une imitation des textes de Ducharme peuvent être qualifiées de pastiche, mais la définition de leurs finalités n'est point univoque. L'isotopie de l'amour-haine sous-tendant l'ensemble de l'ouvrage correspond, paraît-il, à la tension entre la fonction satirique et élogieuse de l'hypertexte. Ces ambivalences s'inscrivent, elles aussi, dans une tradition ducharmienne où le rapport à la langue et aux modèles littéraires hésite constamment entre la fascination, la moquerie et le combat (cf. *ibid.*). L'ambiguïté paraîtra encore plus saillante à cause de la problématisation de ce que Genette appelle « le contrat de pastiche », c'est-à-dire l'information reçue par le lecteur que « ici, X imite Y » (Genette 1992: 172). Au fond, une carnavalisation de Ducharme via Laflamme ne servirait pas spécialement à dénigrer l'Auteur Invisible et son écriture, mais à dénoncer la « classicisation » institutionnelle, officielle, unanime d'une œuvre qui à son origine et dans son essence apparaît comme un geste de contestation et de détournement de la notion même de *modèle*. Et s'il y a une querelle entre Mavrikakis et Ducharme, elle réside plutôt dans l'évaluation contraire de la notion de *devoir* que Sappho associe à la nécessité d'ébranler le bien-être moral et la quiétude des Québécois. Elle croit que l'écrivain doit, tel Aquin, dire l'urgence d'une révolution totale bien qu'irréalisable. La littérature aurait alors pour objectif de « détranquilliser » le Québec qui plonge, selon l'héroïne, dans l'auto-satisfaction et la médiocrité l'empêchant de « mûrir ». Dans cette guerre contre la quiétude paralysante et la complaisance de l'institution culturelle québécoise, Sappho s'imagine comme son allié Hubert Aquin, mais aussi elle se solidarise avec l'écrivain autrichien Thomas Bernhard qui lui inspire une écriture « enragée » dirigée contre son pays.⁹

⁹ La référence à l'écrivain autrichien ne manque pas de provoquer l'association du roman de Mavrikakis au *Mal de Vienne* de Robert Racine (1992).

En dépit de tout clivage, l'idéologie de l'héroïne de *Ça va aller* rejoint à maintes reprises l'axiologie ambivalente des romans de Ducharme, à commencer par la méfiance à l'égard des certitudes des discours sociaux et culturels. Il n'est pas négligeable, non plus, que le roman de Mavrikakis questionne tous les grands thèmes ducharmiens : enfance, amour, pureté, vide, résistance (cf. Nardout-Lafarge 2001: 18–20). Si Mavrikakis « maghane » Ducharme par l'intermédiaire d'un écrivain fictif (Laflamme) et l'oppose à un autre réel (Aquin), c'est peut-être pour faire appel à la vocation dérangeante de la littérature et à son rôle cathartique. L'auteure commente elle-même ce processus dans une entrevue accordée à *Concordia Français* : « En fait peut-être Ducharme est un modèle, mais alors il faut le penser autrement : pas comme un père mais autrement, à travers la contamination, le plagiat, l'intertextualité. Repenser le modèle » (Lévesque, Cummings).

Malgré les différences au niveau des stratégies dialogiques adoptées dans les deux romans constituant l'objet de la présente étude, la recherche menée par les héroïnes de Proulx et de Mavrikakis se caractérise par un dénominateur commun, à savoir une quête initiatique qui change leur rapport d'abord à l'écrivain-fétiche, ensuite à l'écriture, au monde et enfin à leurs propres identités. Les deux héroïnes traversent un parcours initiatique menant de la haine et du mépris envers l'écrivain et plus généralement envers le monde littéraire jusqu'à l'« avalement » de la vie par l'écriture. Tandis que *Le cœur est un muscle involontaire* se clôt par une adhésion euphorique à l'axiome proustien sur l'essentialité retrouvée dans la littérature, la narratrice de *Ça va aller* garde toujours une méfiance et une distance par rapport à l'écriture. Mais en même temps, paradoxalement c'est Sappho-Didon Apostasias qui demeure jusqu'au bout la disciple fidèle de l'iconoclasme ducharmien. Une opposition symétrique concerne le thème, commun aux deux romans, de la quête d'un père. S'agirait-il de la recherche d'un père fondateur de la nouvelle littérature ? La narratrice rebelle de *Ça va aller* tout en détruisant le mythe de l'écrivain-fétiche en fait le père pour son enfant qui doit symboliser une revalorisation de l'héritage littéraire québécois. Florence du roman de Proulx en recréant le lien avec son père mort retrouve simultanément, dans l'œuvre de Laliberté-Ducharme, un modèle qui génère sa « vraie vie » par et dans la littérature. La lecture comparée des deux romans permet de constater finalement que chez Monique Proulx la référence à Réjean Ducharme signifie principalement une figuration romanesque de l'auteur empirique. La fictionnalisation de l'écrivain, sa transformation en personnage imaginaire conjointe à une relecture et réécriture de ses textes aboutit à la formulation des opinions sur le rôle existentiel de la littérature dans sa dimension universelle. Chez Mavrikakis, la mise en abyme et la confrontation intertextuelle des héritages de Ducharme et d'Aquin servent davantage à véhiculer un message idéologique sur la condition de l'institution littéraire et la situation du roman contemporain au Québec. Ducharme apparaît ici avant tout comme un être-texte. La fictionnalisation de l'écrivain dans *Ça va aller* vise un peu moins

le mythe de l'auteur empirique invisible, se concentrant en revanche sur le débat avec son écriture et la tension aporétique, c'est-à-dire fort ducharmienne, entre l'hommage et la dérision.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du Livre de France 1965
- AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France 1968
- BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec 1980
- BESSETTE, Gérard, *Le Semestre*, Montréal, Québec Amérique 1979
- BIRON, Michel, « Le Québec qui tue », *Le Devoir*, 28/29 septembre 2002a, p. F3
- BIRON, Michel, « Sortir de la littérature », *Voix et Images*, Vol. XXVIII, N° 1, automne 2002b, pp. 166-170
- BIRON, Michel, « L'écrivain liminaire », in BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*. Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 2003, pp. 57-67
- BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume, « Salut Ducharme ! », *Le Soleil*, 14 avril 2002, p. B1
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit 1975
- DION, Robert, *Le Moment critique de la fiction : Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche 1997
- DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard 1966
- DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard 1967
- DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard 1968a
- DUCHARME, Réjean, *Le Cid maghané*, Fonds Réjean Ducharme, N° 1986-5, Archives Nationales du Canada (tapuscrit inédit) 1968b
- DUCHARME, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard (1973) 2000
- DUCHARME, Réjean, *Les Enfantsômes*, Paris, Gallimard 1976
- DUCHARME, Réjean, *Dévadé*, Paris, Gallimard / Lacombe 1990
- DUCHARME, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard 1994
- DUCHARME, Réjean, *Gros mots*, Paris, Gallimard 1999
- FORTIN, Marie-Claude, « *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx », *Voir*, 9 mai 2002, p. 32
- FORTIN, Marie-Claude et NAVARRO, Pascale, « Ça va aller de Catherine Mavrikakis. Rien ne va plus », *Voir*, 17 octobre 2002, pp. 38-39
- GAUVIN, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeure », in BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 2003, pp. 19-40
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (1982) 1992
- HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*. Québec, Nota bene 2001
- KLINKENBERG, Jean-Marie, « Autour du concept de langue majeure. Variations sur un thème mineur », BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 2003, pp. 41-56
- LÉVESQUE, Jean-Sébastien et CUMMINGS, Julie, « Repenser le modèle. Une entrevue avec Catherine Mavrikakis », *Le Concordia Français*, N° 5, mars 2003, www.concordiafrancais.org/mars2003/mars_art06.htm, (consulté le 10 février 2004)

- MARCOTTE, Gilles, « Entre l'exubérance et la sobriété », *L'Actualité*, 1 juillet 2002, p. 77
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Ça va aller*, Montréal, Leméac 2002
- MONTPETIT, Caroline, « La Rage selon Catherine Mavrikakis », *Le Devoir*, 28/29 septembre 2002, pp. F1-F2
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides 2001
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Le personnage de Réjean Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, 89, hiver 2005, pp. 51-66
- PROULX, Monique, *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal 2002
- PEAN, Stanley, « Confidences d'un paratonnerre », *La Presse*, 21 avril 2002, p. B3
- RACINE, Robert, *Le mal de Vienne*, Montréal, l'Hexagone 1992
- ROY, Hugo, *L'envie*, Montréal, Boréal, 2000
- TREMBLAY, Roselyne, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*. Montréal, Hurtubise 2004

Jelena Novaković

LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN: NÉGOVAN RAJIC ET LJUBICA MILICEVIC

Dans la géographie de l'imaginaire du roman québécois contemporain, qui est de plus en plus préoccupé des questions de poétique et d'esthétique et qui a tendance à se transformer en un traité d'écriture, la figure de l'écrivain occupe une place importante, comme le montre un grand nombre de romans publiés au Québec entre 1960 et 1995. Comme l'a remarqué André Belleau, qui a procédé le premier à un examen sociocritique de ce phénomène, les modalités de la représentation de la littérature par le redoublement de l'auteur peuvent « nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle », car « le personnage-écrivain, saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte » (Belleau : 14). À la typologie des personnages-écrivains, élaborée par Roseline Tremblay (le Perdant, l'Aventurier, le Porte-parole, l'Iconoclaste et le Névrosé), qui prolonge l'étude de Belleau en appuyant sa recherche sur le sociogramme de Claude Duchet, on pourrait ajouter le sixième type, l'Écrivain migrant, qui possède certains traits des types mentionnées, mais qui constitue aussi une catégorie à part, car il résume en quelque sorte différentes expériences spirituelles caractéristiques du paysage culturel du Canada. Nous allons examiner la figure de l'écrivain migrant dans les œuvres de deux écrivains québécois d'origine serbe, Négovan Rajic et Ljubica Miličević. Elle se rattache à certains thèmes communs qui lient ces deux auteurs.

Situation réelle des écrivains migrants en question

Né en 1923 à Belgrade, Négovan Rajic prend une part active à la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale et, la guerre terminée, s'inscrit à l'Université de Belgrade. Mais, menacé d'expulsion pour avoir refusé d'adhérer à « l'Association de la jeunesse populaire », il quitte clandestinement la Yougoslavie en 1946 en traversant à la nage la rivière Mura et, après avoir séjourné dans des prisons, des camps de concentration et des camps de personnes déplacées en Autriche, en Italie et en Allemagne de l'Ouest, il arrive en 1946 en France, où il termine ses études d'ingénieur et passe plus de deux décennies, avant d'émigrer au Canada en

1969 et de s'installer à Trois-Rivières, où il vit encore aujourd'hui. Quant à Ljubica Milicevic, sa vie semble moins turbulente. Née à Zemun, dans l'ex-Yougoslavie, elle est venue en 1974 à Montréal, où elle a terminé ses études de philosophie et de littérature, et où elle vit à présent.

Il s'agit donc de deux auteurs qui ont quitté la Yougoslavie, leur pays natal, pour venir s'installer au Québec. Ils ont accepté tous les deux la langue du pays d'accueil, ce qui entraîne une nouvelle identité car, comme le dit Heidegger dans sa *Lettre sur l'Humanisme* que Ljubica Milicevic aime citer, « la langue est la maison de l'être ». Pourtant, l'acceptation d'une nouvelle langue ne va pas sans certains obstacles et difficultés. Si sa nouvelle patrie donne à l'écrivain migrant la possibilité d'enrichir son inspiration et de trouver un nouveau domaine d'exploration littéraire, il ne peut pas ou ne veut pas pour autant oublier la culture et la tradition de son ancienne patrie ; il est quelquefois obsédé par les souvenirs de sa vie antérieure, déchiré par l'opposition entre un passé qui n'appartient plus à la réalité, mais qui hante sa mémoire, et le présent, qui lui impose ses nécessités sans pour autant le satisfaire toujours.

Cette opposition entre le présent et le passé, qui fait naître le sentiment de non-appartenance et de solitude, est surtout d'ordre affectif pour Ljubica Milicevic. Comme elle le dit dans une interview à Radio-Canada, « l'émigrant n'est pas seulement écartelé entre deux langues », mais il est aussi « coupé de ses racines affectives », et « cette dualité d'appartenance, la langue qui efface et crée des attaches », est un des thèmes importants de son œuvre.¹ Pour Négovan Rajic, l'opposition entre l'ancienne et la nouvelle vie est plutôt d'ordre culturel et politique. Dans son texte « Écrire en français », il explique que, lors de son arrivée en France, le jour il côtoyait des Français qui, la guerre une fois finie, regardaient vers l'avenir plutôt que vers le passé, alors que le soir il se plongeait dans l'univers des exilés yougoslaves, tournés presque exclusivement vers le passé et la guerre civile. En fréquentant deux mondes différents entre lesquels il n'y avait pratiquement pas d'échanges, il menait donc une vie double, qui balançait entre le présent et le passé et qui ne faisait qu'accroître sa solitude.

Ces deux écrivains migrants éprouvent le même besoin d'établir un pont entre deux espaces culturels auxquels ils sont liés, et surtout entre deux parcelles de leur existence, besoin qu'ils essayent de satisfaire par leur écriture. Inspirées par une expérience réelle, leurs œuvres de fiction contiennent beaucoup d'éléments autobiographiques et se présentent comme une sorte d'« écriture de soi » où la mise en mots actualise un passé rejeté (Négovan Rajic) ou délaissé (Ljubica Milicevic) pour nourrir le présent de son héritage et pour créer ce *praesens de praeteritis* dont parle saint Augustin, un des auteurs préférés de Ljubica Milicevic, c'est-à-dire une sorte de *présent du passé*, où l'opposition entre ces deux catégories temporelles s'abolit et où les deux parties du moi divisé s'unissent. Le problème de l'identité se

¹ Texte qu'elle a elle-même envoyé à l'auteur de ces lignes.

résout dans un acte de création qui lie les souvenirs personnels aux réminiscences historiques et culturelles pour les transposer dans un monde fictif où ils obtiennent une valeur universelle.

Personnages-écrivains

Les histoires individuelles, où s'esquissent parallèlement les destins collectifs, sont racontées souvent par des narrateurs qui sont des écrivains, potentiels ou effectifs, et qui se présentent comme des figurations et des avatars de l'auteur lui-même, dont l'identité textuelle se mêle à l'identité civile en lui prêtant ce « caractère transtextuel » dont parle André Belleau (Belleau : 16). L'autobiographique semble relever du domaine du fictionnel et la représentation apparaît aussi comme une autoreprésentation. Cette intrusion des éléments autobiographiques dans la trame de la fiction problématise la création littéraire.

La narratrice du *Chemin des pierres* de Ljubica Milicevic est une écrivaine migrante dont la jeunesse est placée sous le signe de ses nombreuses lectures, qui rendent compte de son propre destin. Poussée par « son double antérieur », elle dit son histoire, qui n'est pas sans rappeler celle de l'auteure : ayant immigré à Montréal vingt ans auparavant, elle revient à Zemun, sa ville natale, pour assister à l'enterrement de sa mère et, submergée par les souvenirs, elle accomplit un voyage dans le passé. Aux évocations de son passé individuel et à l'histoire tragique de son ami Valentin, racontée, dans la seconde partie du roman, par un autre personnage féminin, sa demi-soeur Emina, se joignent les évocations du passé collectif des pays de l'ex-Yougoslavie, de l'époque qui suit la Seconde Guerre Mondiale jusqu'aux années 90, marquées par la guerre en Bosnie. Le personnage-écrivain n'est pas représenté à sa table de travail, en situation d'écriture, mais dans une situation qui, dans le récit, précède l'écriture.

Les personnages-écrivains apparaissent aussi dans les oeuvres de Négovan Rajic, où il s'agit surtout des écrivains en devenir, ce qui correspond à son propre destin, car c'est assez tard qu'il a commencé à écrire et à publier.² Son roman *Les Hommes-taupes* se donne l'allure d'une courte autobiographie trouvée dans une cellule d'hôpital psychiatrique et rédigée par un écrivain anonyme qui y a été enfermé et qui retrace l'histoire de son internement. La nouvelle « Les dessous d'un fait divers » se présente comme un texte envoyé du royaume des morts, comme une sorte de « Mémoires d'outre-tombe » qui renvoient à la fois à Mallarmé et à Chateaubriand, mais avec une distance ironique: « J'écris ces lignes de l'au-delà, sans trop me faire d'illusions. Ceux qui ont 'lu tous les livres' diront: 'Ah ! encore des écrits d'outre-tombe !' », dit le narrateur (Rajic : 1988 : 35) qui raconte son histoire « de l'au-delà » où il s'est trouvé, « par imprudence et par vanité », à l'âge de

² Son premier roman, *Les Hommes-taupes*, paraît en 1978.

quarante-deux ans, et l'adresse du « royaume des ombres au monde des vivants » (*ibid.*).

Vers l'autre rive est une sorte de roman autobiographique où se produit la fusion entre le texte fictionnel et le récit véridique : le narrateur raconte sa vie en montrant comment il s'est enfui de son pays natal, soumis à un régime totalitaire, c'est-à-dire qu'il évoque l'histoire de l'auteur lui-même avant qu'il ne devienne écrivain. Dans *Sept roses pour une boulangère*, le narrateur a déjà brisé les amarres et fui son pays natal et il se retrouve seul à Paris, affamé et accablé par le sentiment de son isolement. Il n'a, lui non plus, rien publié, mais, s'il n'est pas encore écrivain de métier, il l'est « par tempérament » (65), et son anonymat en tant qu'écrivain est exprimé par l'image du puits d'acier inoxydable où il est enfermé, image qui apparaît au début même du récit : « Je me demande si je ne suis pas devenu un peu dingue. Vu l'existence que je mène au fond de ce puits, cela ne m'étonnerait guère. » (7)

L'image du puits, qui est évoquée parfois par les titres mêmes des ouvrages de Négovan Rajic, rend compte de la position de l'écrivain migrant dans une société à laquelle il essaie de s'intégrer et de son rapport à ses lecteurs potentiels ou réels. Le héros de la pièce de théâtre *Le Puits ou une histoire sans queue ni tête* déclare qu'il racontera le destin tragique de son ami Dimitri au puits même où il est enfermé, et le héros de la nouvelle « Le Puits » décide de s'opposer au mauvais sort en ramenant « à la lumière du jour [son] seul trésor, le souvenir d'hommes au destin estropié » (Rajic : 1988 : 114), donc en acceptant le rôle de l'écrivain et en racontant son histoire à ceux qui l'entourent, comme le narrateur proustien, qui n'est pas « celui qui écrit », mais « celui qui va écrire » pour offrir « à l'écriture moderne son épopée » (Barthes : 1965).

Le puits constitue une image obsédante qui occupe une place particulière dans l'œuvre rajicienne, telle une référence construite par le texte, mais provenant de l'univers extratextuel qui fait partie du paysage mental de l'auteur. Car il l'emploie aussi dans le texte non-fictionnel qu'est son essai « La Littérature et l'exil », pour exprimer la réalité même, sa propre situation dans le nouveau milieu où il s'est trouvé après avoir quitté son pays natal :

Dans un certain sens, un écrivain exilé est condamné à vivre au fond d'un puits à parois d'acier inoxydable. Vouloir en sortir relève de la folie, mais l'homme n'a-t-il pas de tout temps entrepris de réaliser ce qui le dépasse? Il lui reste alors, comme l'a fait Joseph Conrad, à amorcer une longue et pénible remontée en assimilant la langue et la culture de sa nouvelle patrie. Mais il peut aussi, comme Isaac Bashevis Singer, continuer d'écrire dans sa langue, au fond de son puits imaginaire, sans s'occuper de savoir combien d'hommes la parlent encore, car il sait que la littérature authentique est un langage qui transcende la langue et que, tôt ou tard, les hommes comprendront son message. (81)

Si on suit la typologie de R. Tremblay, l'écrivain migrant possède certains traits du perdant, qui est lui aussi présenté en situation dans le récit plutôt qu'en situation d'écriture et dont l'ambition est niée ou empêchée : dans son puits d'acier, il

est condamné à l'inaction. Mais ce n'est pas lui-même qui choisit cette inaction, par désabusement ou parce qu'il ne parviendrait pas à trouver sa place dans le nouveau milieu qui lui est étranger. Elle lui est imposée par sa position même, qui est la conséquence d'un accident mystérieux.³ En refusant de la considérer comme irrémédiable, il la transforme en une attente vague et en un espoir muet et insensé de retrouver sa liberté, espoir qu'il puise « dans son cœur ardent »⁴ et dans les souvenirs du bonheur perdu de son enfance où ses rêves s'accomplissaient.

Références et autoréférences

Cet espoir de l'écrivain migrant de sortir de son puits existentiel est exprimé par une suite d'allusions et de références qui créent un jeu de miroirs, où les textes de Négovan Rajic se reflètent dans les textes des autres auteurs. En déclarant qu'il racontera le destin de son ami Dimitri, le héros du drame *Le Puits ou une histoire sans queue ni tête* fait une allusion discrète au poème « Brise marine » de Stéphane Mallarmé, quand il constate que la paroi d'acier inoxydable aura plus de pitié pour lui « que tous ces lecteurs professionnels qui ont lu trop de livres, appris trop de choses, et qui, installés dans leurs bureaux feutrés, auraient bâillé en lisant son histoire » (89). En exergue de la nouvelle « Le Puits », Rajic a placé la phrase de Camus : « Un écrivain garde un espoir même s'il est méconnu » (Rajic : 1988 : 99), pour souligner l'incompréhension dont un écrivain est souvent entouré : à la damnation inhérente à l'intellectuel en général, souvent représenté comme une victime, comme un personnage traqué, accusé ou ridiculisé, tel Bloch dans *À la recherche du temps perdu*, ou tel l'artiste selon le prix Nobel serbe Ivo Andrić, dans son essai « Entretien avec Goya ». Être solitaire et dépaysé, l'artiste vit souvent dans la marginalité d'un monde soumis aux « lois matérielles » et à « la vie animale », monde « qui n'a ni but ni sens » et où « toute pensée grande et noble est un étranger qui souffre » (Andrić : 194-195). S'y ajoute la position spécifique de l'écrivain migrant dans sa nouvelle patrie où il a l'impression de vivre au fond d'un puits, tout en gardant l'espoir d'en sortir par le truchement de son langage littéraire, de prendre la parole publiquement et même d'agir par cet acte sur le plan social.

Si l'on se réfère à la typologie sociocritique d'André Belleau, les romans de Ljubica Milicevic aussi bien que ceux de Négovan Rajic ne sont pas des romans

³ « Depuis combien de temps suis-je dans ce puits? Des fois, j'ai l'impression que je n'ai jamais vécu ailleurs qu'au fond sec de ce puits. D'autre fois, il me semble y être tombé hier », (Rajic : 1988 : 99), dit le narrateur, pour suggérer, quelques pages plus loin, l'idée de la chute et de la punition : « Qui sait si les dieux ne m'ont pas condamné à vivre au fond de ce puits pour me punir de ma vanité? » (*Ibid.* : 103).

⁴ « C'est dans son cœur ardent que l'homme doit puiser la force pour s'en sortir. Rien ne m'empêchera de quitter bientôt mon puits. Je sais, la remontée ne sera pas facile. Le puits est profond, ses parois en acier inoxydable dur et lisse n'offrent guère de prises, mais je sortirai... » (*Ibid.* : 112).

« du code », rédigés à la troisième personne et où le rôle de l'écrivain n'est pas dévolu à celui qui en possède les caractéristiques, mais à un autre personnage. On pourrait les classer plutôt parmi les romans « de la parole », romans à narration homodiégétique, selon la terminologie de Genette, où le point focal est un narrateur-écrivain qui parle à la première personne et qui apparaît moins comme un professionnel de l'écriture que comme un écrivain potentiel. Mais les références aux textes des autres auteurs introduisent dans le récit les questions de poétique romanesque et de genèse d'une œuvre littéraire. Dans les œuvres de Négovan Rajic, ces questions sont suggérées aussi par quelques autoréférences par lesquelles ces œuvres se reflètent les unes dans les autres, pour faire entrer dans la trame de la fiction le mécanisme de leur propre production. Ainsi, le héros des *Sept roses pour une boulangère* aperçoit, au cours d'une de ses promenades, « la fenêtre derrière laquelle l'inconnu lisait ou écrivait à la lueur d'un abat-jour vert » (78). Cette perception trouve son écho dans le drame *Le Puits ou une histoire sans queue ni tête*, où l'homme du puits exprime le désir de retourner chez lui et de s'installer « tous les soirs devant une lampe en opaline verte et d'écrire des heures entières » (82) et où son visiteur du soir lui rappelle qu'il a déjà exprimé son « obsession » dans *Sept roses pour une boulangère* en décrivant « l'homme au complet marron » qui « monte la colline de Meudon et voit une fenêtre derrière laquelle un inconnu écrit à la lumière d'une lampe en opaline verte » (83). Ces autoréférences établissent une distance par rapport à la fiction, en détruisant pour un moment l'illusion romanesque, qui suppose l'existence d'un extra-texte qu'on introduit dans le texte tout en masquant son existence, et en suggérant qu'il s'agit d'une fiction et non d'une réalité. Elles renforcent l'unité d'une œuvre qui raconte à la fois l'expérience de son auteur et sa propre genèse et où l'écriture se transforme en son propre miroir, en contestant d'une manière tout à fait discrète le roman réaliste. De ce point de vue, sans abandonner le procédé romanesque traditionnel, les romans de Négovan Rajic sont aussi, en quelque sorte, des romans « de l'écriture » tels que les avait annoncés André Belleau, c'est-à-dire des romans qui traitent des questions de poétique et d'esthétique – dans le cas de Rajic, de la réception et de la situation de l'écrivain migrant dans sa nouvelle patrie – et par lesquels la littérature québécoise sort de l'ère de la représentation pour entrer dans l'ère de l'écriture (Belleau : 15) : au lieu de faire mine d'écrire la vie, l'auteur semble parfois vivre l'écriture.

L'intrusion du discours dans la trame du récit établit des interactions entre la fiction, considérée comme le fruit de l'invention, et l'autobiographie, dont l'auto-fiction est le dernier avatar, en remettant en cause l'idée même du roman en tant que fiction présentée comme une réalité. Les romans de Négovan Rajic et de Ljubica Milicevic contiennent une suite de références extra-textuelles qui se rapportent au monde réel, en indiquant les lieux et les dates de certains événements historiques ou personnels, en renvoyant à ce qui fait partie de la mémoire culturelle collective. Dans *Le Chemin des pierres*, l'auteure nous donne des informations assez exactes sur la ville de Zemun où elle est née et qui est le lieu où se passe l'action

du roman, aussi bien que sur un moment historique donné, notamment sur les sombres et tumultueuses années 90, marquées par la guerre en ex-Yougoslavie et par la misère dans laquelle vivent ses habitants. À travers les souvenirs de la narratrice, on revoit aussi les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, le régime communiste, que l'auteure évoque d'une manière toute à fait discrète, voire poétique, et avec une ironie très fine, en faisant dire à la narratrice qu'elle a passé son enfance seule avec sa mère parce que son père, « un responsable de l'armée, venait d'être mis en prison pour avoir comparé le régime au souffle capricieux du vent » (25–26).

Négovan Rajic lui aussi désigne parfois assez précisément les lieux et les dates des événements et des époques historiques comme, dans *Vers l'autre rive*, la Seconde Guerre mondiale et l'époque qui la suit, jusqu'au moment où il s'enfuit de son pays natal (1946). Parfois, ayant effacé toutes les allusions historiques et toutes les indications de temps et de lieu, afin de donner à son récit une dimension universelle, il renvoie tout de même à la réalité historique, politique ou culturelle de son ancienne patrie par des indices que seul un lecteur averti peut déchiffrer. C'est ainsi que, dans *Propos d'un vieux radoteur*, on trouve un nombre d'indications topographiques qui semblent imaginaires, comme la Place de la Balance, le Marché aux fleurs, l'avenue du Prince Analphabète, la rue de la Reine Morte, le boulevard de l'Armée Invincible, alors que ce sont des traductions et des transpositions des rues et des lieux réels de la ville de Belgrade, qui n'est jamais nommée.⁵ Négovan Rajic accorde beaucoup plus de place que Ljubica Milicevic à ses réminiscences du régime de son ancienne patrie qu'il évoque avec une ironie acerbe en employant l'expression « Grande Idée » (*Les Hommes-taupes*), pour désigner l'idéologie communiste, ou les expressions « Grand Serrurier » (*Vers l'autre rive*) ou le « Grand Moi » (« Trois rêves »), pour désigner le représentant autoritaire du pays et pour souligner tantôt l'aspect totalitaire du pouvoir, tantôt l'origine modeste, voire obscure du grand chef. À la différence de Ljubica Milicevic, dont un des principaux thèmes est l'amour et dont les œuvres demanderaient plutôt une approche psychocritique, centrée sur le discours individuel et personnel de l'auteure, Négovan Rajic accorde beaucoup moins de place à l'amour, qui apparaît chez lui, soit comme le désir vague éprouvé par le narrateur pour la femme qui vendait du pain aux réfugiés (*Sept roses pour une boulangère*), soit comme une brève rencontre avec une jeune fille inconnue, qui lui laisse « le goût amer et doux d'un rêve inachevé » (*Vers l'autre rive* : 17). Il semble que, dans ses romans, l'amour se retire au profit des thèmes socio-politiques et historiques, considérés d'un point de vue tout à fait personnel, si bien qu'ils demanderaient plutôt une approche sociocritique qui considère les représentations romanesques dans leurs relations avec les imaginaires circulant dans le domaine extratextuel.

⁵ Pour les références qui renvoient au pays d'origine de Négovan Rajic, voir le texte de Mihailo Pavlovic.

Les avatars de l'écrivain : les personnages au comportement esthétique

Les œuvres de Négovan Rajic et de Ljubica Milicevic se transforment donc en transpositions d'une expérience créatrice, ce qui est exprimé par le procédé narratif lui-même. Non seulement le point de vue est souvent centré sur un personnage qui parle à la première personne et qui est un écrivain potentiel ou effectif, mais aussi les personnages qui ne sont pas des écrivains se présentent néanmoins comme des anticipations ou des avatars d'écrivains, si bien que le chemin de la création s'esquisse à travers la trame même du récit. Qu'il soit écrivain ou non, le héros possède certains traits qui conditionnent ou anticipent l'activité créatrice. Dans son comportement, il ne suit pas, pour employer la terminologie freudienne, le « principe de réalité », mais « le principe de plaisir ». Il s'agit d'un comportement esthétique ou, comme le dit André Breton, « lyrique », où, confronté à un monde qui lui semble étranger et hostile, il puise sa force de résistance et trouve des parcelles de bonheur.

Dans la nouvelle de Négovan Rajic « Terre d'aucun homme », ce comportement esthétique s'esquisse à travers l'expérience d'un soldat pendant la guerre et crée des instants privilégiés qui ont quelque chose de proustien. Décrit comme appartenant à « cette race d'hommes qui portent en eux-mêmes leur événement » et pour lesquels, « là où les autres ne voient qu'un temps figé, qu'une suite monotone de jours qui s'égrènent, les instants privilégiés peuvent jalonner les heures d'une vie », ce soldat cesse de travailler quand il pleut pour regarder les gouttes glisser le long des vitres et le parc avec ses arbres et ses allées, qui devient flou et ondoyant et qui ressemble au tableau d'un peintre, « comme si une beauté nouvelle revêtait des choses forts anciennes, car la beauté des choses est en nous et c'est notre vie qui charrie notre ennui » (Rajic : 1982 : 110-111).

Pour échapper à l'emprise de la réalité insupportable, son moi produit de l'imaginaire, qui se transforme parfois, comme dans le surréalisme, en un événement réel, pour suggérer la fonction salvatrice de l'imagination et de l'art. Sur le champ de bataille où sévit la guerre, il voit un homme en train de jeter de la semence et de préparer la moisson, tandis que la guerre insensée disparaît de sa vision. Envoyé dans une clinique psychiatrique, « la maison du temps figé » (109), il s'adonne à un travail créateur, en construisant la bibliothèque du directeur. Pourtant, le semeur, qui semblait n'être que le produit de son imagination, réapparaît sur une photographie, reproduite dans une vieille revue, et représentant un spectacle réel, « la première moisson sur un ancien champ de bataille » : la vision cauchemardesque, qu'on pourrait considérer comme une expression de son désir de nier l'affreuse réalité de la guerre et comme le produit de son délire, trouve son accomplissement miraculeux dans la réalité même en prouvant « la déraison des hommes de ce monde » (112) qui l'ont enfermé dans un asile d'aliénés.

Dans *Sept roses pour une boulangère*, le narrateur essaie de se sauver de son puits existentiel en puisant dans « le trésor » de son enfance et en se souvenant

« des temps heureux » où il accompagnait avec ses copains le paysan au moulin (54), et ensuite en demandant à ceux qui vivent là-haut d'aller voir l'endroit où il avait autrefois vécu un moment sublime d'amour pur pour une boulangère qui vendait du pain aux réfugiés et de lui apporter sept roses. Tout le récit semble être illuminé de l'intérieur par une force poétique que lui prête ce « grain de folie » sans lequel, comme le constate le narrateur dans la nouvelle « Le Puits », « l'homme n'a jamais rien créé de vraiment grand » (Rajic : 1988 : 113).

Ce comportement esthétique, on le trouve aussi dans les romans de Ljubica Milicevic. Entouré de toutes sortes de montres et de pendules et auteur d'un recueil de textes sur le temps écrits par différents philosophes, savants et artistes, l'horloger de son roman *Les Douze jours de l'année* apparaît moins comme un artisan que comme un artiste collectionneur qui rejette le temps mathématique au profit de celui qui est mesuré par les poètes et les musiciens, d'une durée réellement vécue, soustraite à toute détermination causale, et que l'art seul peut capter. « Seul l'art a pu saisir du temps l'essence, la force, la fragilité, les éternelles métamorphoses, les réincarnations de seconde en seconde et le montrer, tel le vide qui nous sépare les uns des autres, mais également nous retient, nous unit. » (46). Comme l'artiste selon Bergson, l'horloger aimerait écarter le « voile » de l'utile et des généralités socialement acceptées pour rendre possible « une vision plus directe de la réalité », qui « implique une rupture avec la convention utile » (Bergson : 462). Cette négation du principe de l'utilité renvoie aussi à Proust, qui introduit la philosophie bergsonienne dans son roman et dont « la recherche du temps perdu » s'effectue par un voyage à travers les méandres de son moi.

Le principe de plaisir trouve son accomplissement total à la fin du roman : le personnage principal, Mathieu, décide de tenter « un salut individuel, voire égoïste » (Milicevic : 2000 : 72), et d'aller vivre à la campagne, loin des contraintes que les autres ont définies à l'avance pour lui, dans le « tourbillon de secondes empli d'odeurs, de couleurs et de sons » (80) – ce qui pourrait être une réminiscence de Baudelaire, pour qui « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Sa femme ambitieuse, après avoir été libérée d'une prise d'otages, décide de quitter son travail et d'accompagner son mari dans son exil. Le temps est venu pour eux « de vivre leurs rêves », c'est-à-dire d'accomplir leurs désirs et de retrouver l'unité de leur être.

Le comportement esthétique est contraire aux normes et prescriptions imposées par la société, ce qui lui prête un caractère subversif. Voulant abolir les antinomies du monde moderne, soumis au principe de l'utilité et à la tyrannie de l'horloge, l'horloger de Ljubica Milicevic, non seulement nie son identité professionnelle, mais commet aussi un acte de destruction : il sera arrêté pour avoir essayé de saboter l'invention de son frère, le directeur de l'usine qui produit les montres. Ce que l'horloger a essayé, Mathieu l'accomplit : avant de s'en aller, en compagnie de l'anarchiste Ravachol, il met de l'explosif dans un stock de montres et le fait sauter, mais sans tuer ou blesser personne. Le comportement esthétique se transforme

en un acte de transgression et les rêves s'affirment d'une manière anarchiste, voire terroriste, qui renvoie le lecteur au dadaïsme.

Le héros de Rajic, qui est un solitaire et qui garde une distance ironique par rapport à la société dans laquelle il vit, commet lui aussi des actes de transgression qui entraînent une punition, mais sans aller aussi loin que les héros des *Douze jours de l'année*. Dans «Trois rêves» le narrateur essaie de lire les lettres du Grand Moi qui remplacent la nourriture et qu'il n'est permis que de manger ou d'avaler (Rajic : 1982 : 187) ; dans *Vers l'autre rive*, il quitte l'amphithéâtre au milieu d'un sermon sur les joies et la nécessité du système communiste, en courant le risque d'être expulsé de la faculté ; et, dans les *Hommes-taupes*, il s'intéresse aux tableaux de Jérôme Bosch que les autorités considèrent comme un appel à la subversion. Derrière les «créatures hybrides, mi-hommes mi-bêtes» qu'il voit sur ces tableaux, il devine «une signification précise et profonde» (Rajic : 1978 : 78-79), celle de sa propre aventure qui prend pour son persécuteur, gardien de la dictature, une connotation subversive. Le tableau de Jérôme Bosch se transforme en un ressort de l'intrigue, histoire de montrer l'enchevêtrement de la vie et de l'art, qui non seulement représente la vie, mais l'influence et la change, et dont une des formes est l'écriture. Le héros vit plutôt qu'il ne fait mine d'écrire la vie.

Conclusion

L'étude de la figure de l'écrivain dans les œuvres de Négovan Rajic et de Ljubica Milicevic révèle les ressemblances qui rapprochent ces deux auteurs québécois d'origine serbe. Les deux suivent eux aussi les chemins de la modernité à laquelle la littérature québécoise est arrivée dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Leurs ressemblances se dessinent à travers quelques axes thématiques communs liés aux questions soulevées ou soumises à un nouvel examen à l'époque moderne : la migration et l'exil, le problème de la langue, la quête de l'identité, la position de l'écrivain dans la société, le rapport entre la vie et l'art. Mais elle révèle aussi quelques différences qui les séparent : tandis que, chez Ljubica Milicevic, la figure de l'écrivain apparaît surtout sous un aspect personnel et intime, qui caractérise l'écriture féminine, dans les romans de Négovan Rajic, elle se présente plutôt sous un aspect social et politique. En réhabilitant en quelque sorte l'engagement littéraire sur lequel Sartre a fondé sa poétique et qui a été rejeté par les Nouveaux Romanciers, son écriture se propose de dénoncer le mensonge et la tyrannie et son langage tend à se transformer, comme celui de Jünger, en une «épée magique» dont le rayonnement «fait pâlir la puissance des tyrans» sans manquer de satisfaire à la fois à «l'exigence esthétique» (*Écrire en français* : 136).

Bibliographie

- ANDRITCH, Ivo, *L'Éléphant du vizir. Récits de Bosnie et d'ailleurs*, Publications orientalistes de France 1977
- ROLAND Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil 1984.
- BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essais sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Presses de l'Université du Québec 1980
- BERGSON, Henri, *Œuvres*, Paris, PUF 1959
- MILICEVIC, Ljubica, *Les Douze jours de l'année*, Montréal, Les Intouchables 2000
- MILICEVIC, Ljubica, *Le Chemin des pierres*, Montréal, Leméac 2002
- PAVLOVIC, Mihailo, *Les Thèmes serbes de Négovan Rajic. Annales de la Faculté de Philologie*, XX, Belgrade 2000, pp. 127-152
- RAJIC, Négovan, *Les Hommes-taupes*, Montréal, Pierre Tysseyre 1978
- RAJIC, Négovan, *Propos d'un vieux radoteur*, Montréal, Pierre Tysseyre 1982
- RAJIC, Négovan, *Sept Roses pour une boulangère*, Montréal, Pierre Tysseyre 1987
- RAJIC, Négovan, *Service pénitentiaire national*, Québec, Beffroi 1988
- RAJIC, Négovan, « crire en français » *Ecrits du Canada français*, 1989, N° 66, pp. 135-138
- RAJIC, Négovan, « La Littérature et l'exil » *Le Beffroi*, 1989, No. 8, pp. 79-84
- RAJIC, Négovan, « Le Puits ou une histoire sans queue ni tête » *Ecrits du Canada français*, 1990, 66, pp. 47-97
- RAJIC, Négovan, *Vers l'autre rive*, Lausanne, L'Âge d'Homme 2000.
- ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » *Discours social*, vol. 5, N°s 1-2, hiver-printemps 1993
- TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise 2004

Petr Kyloušek

L'IMAGINAIRE SPATIAL DE JACQUES FERRON: LE CIEL DE QUÉBEC

La cartographie de l'imaginaire ferronien a été décrite, il y a un quart de siècle, par Pierre L'Hérault et son inventaire a été récemment dressé par Luc Gauvreau.¹ Que la spatialité joue, dans les œuvres de Jacques Ferron, un rôle essentiel est un fait évident. Si le présent exposé y revient c'est moins pour constater les faits connus que pour cerner certains facteurs corollaires qui contribuent à renforcer la spatialité.

Notre propos est d'aborder la problématique de la spatialité non pas par le seul côté thématologique. Dans un récit, la représentation de l'espace est liée à celle du temps, des personnages et des événements, elle dépend de la narration et partant du narrateur. C'est donc par le biais de la narratologie que nous tenterons d'entrer dans l'espace ferronien. Pour évaluer la fonction de la spatialité, il faudra donc examiner les autres éléments constitutifs de l'univers romanesques et de l'économie narrative de Ferron. Le roman *Le ciel de Québec* (1969), un des plus complexes et des plus ambitieux de l'œuvre romanesque ferronienne, offre un excellent terrain d'investigation.

Il s'agira donc, avant d'aborder la spatialité, d'examiner le caractère de la temporalité et les particularités de la narration. Le fonctionnement narratif de la spatialité et la signification de l'espace que nous tenterons de dégager dans un deuxième temps nous permettra d'aboutir à certaines spécificités de l'axiologie ferronienne. La conclusion essaiera d'élargir le propos à l'ensemble de l'œuvre.

Temps et récit

La problématique de la temporalité ne concerne pas seulement la représentation du temps, mais également les modalités de celle-ci. La morphologie du temps tient donc aussi bien de l'histoire que du récit² et comme telle elle est liée à la nar-

¹ L'HÉRAULT, Pierre, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal 1980; GAUVREAU, Luc, *Noms et encyclopédie dans l'œuvre de Jacques Ferron* (texte conforme au mémoire de maîtrise réalisé à l'Université de Montréal sous la direction de Laurent Mailhot, 1994), www.ecrivain.net/ferron.

² Cf. la distinction entre le temps de l'histoire et de le temps du récit développée par le formaliste russe Victor Borissovitch Chklovski (*Théorie de la prose*, 1925; ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, *Teorie prózy*, Praha, Melantrich 1993) qui parle de la « fable » et du « sujet », termes qui correspondent *grosso modo* à ce que Gérard Genette désigne comme « histoire » et « récit ». Cf. GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983, p. 10.

ration. On s'accorde généralement à considérer la charpente temporelle comme l'armature essentielle du récit. Or, certains critiques tentent de démontrer que la logique du récit engage aussi bien la temporalité que la causalité et qu'il serait possible d'envisager un récit à temporalité affaiblie, voire inexistante et où la causalité serait remplacée par d'autres procédés.³

Jacques Ferron semble confirmer, partiellement du moins, le fait. La cause en est le positionnement du narrateur ferronien. *Le ciel de Québec* en a deux: en simplifiant, on peut constater que les trente-quatre chapitres du roman sont prises en charge par le narrateur extra- et hétérodiégétique à la troisième personne, alors que la « Conclusion » est narrée par le « je » intra- et homodiégétique du personnage de Frank/François-Anacharsis Scot. Or, à plusieurs reprises, le régime narratif est brouillé, voire désorganisé, et cela de deux manières. La première consiste à effacer la fonction de contrôle et de construction du narrateur⁴ par l'introduction de longs passages dialogués, procédé que Jacques Ferron pratique aussi dans *La Charrette*. La place est accordée à la mise en scène de la parole des personnages, alors que le narrateur s'éclipse. L'autre procédé, non moins fréquent, interrompt la narration par l'intervention de l'auteur. Il ne s'agit pas du narrateur auctorial, mais bien du « je » de l'auteur métadiégétique qui s'exprime directement en quittant la narration. La rupture la plus marquée coïncide avec le commentaire de la *Chronique de l'âge amer* (1967) de Robert Charbonneau, publié trois décennies après les événements narrés (1937–38). Elle s'inscrit dans les formes verbales qui reflètent la disparité entre le récit (ici marqué par le passé simple) et le régime du discours du commentaire de l'auteur (marqué ici par le futur): « Cette crise retarda leur établissement ou, comme l'écrivait Robert Charbonneau [...] » (CQ 175; il est question du groupe de la *Relève* au moment de la crise des années 1930). Plus loin, le roman formule une critique du poète Orphée (alias Hector de Saint-Denys Garneau, un autre membre de la *Relève*) laquelle semble être tout d'abord menée intradiégétiquement, par le truchement de deux personnages – le curé Rondeau et Camille Roy – pour être à nouveau frappée par un étrange basculement entre le passé simple et le futur: « Au patronyme naturel et légal d'Orphée, on en accrocha un autre auquel il n'avait pas

³ Cf. TRÁVNÍČEK, Jiří, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy (Le récit serait-il mort? Schismes et dilemmes de la prose moderne)*, Brno, Host 2003. En effet, l'importance de la temporalité s'affaiblit dans les romans modernes qui mêlent la fiction et l'essai et où le récit cède au discours. La cohésion de l'agencement des motifs, souvent juxtaposés, est assurée par le réflexion métadiégétique de l'auteur-narrateur. C'est le cas par exemple de la plupart des romans de Milan Kundera.

⁴ DOLEŽEL, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press 1973 (la version tchèque *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha, Český spisovatel 1993); *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, Brno, Host 2000. Lubomír Doležel (*Narrative modes in Czech Literature*, pp. 6–8) distingue en fait, dans la distribution des fonctions, entre les fonctions primaires et secondaires. Les fonctions primaires du narrateur sont celles de construction (représentation) et de contrôle, les secondaires celles d'interprétation et d'action. Pour le personnage, l'ordre de distribution des fonctions est inversé. Le narrateur peut donc assumer, en plus de ses fonctions primaires, ses fonctions secondaires, celles qui incombent, comme primaires, au personnage, et vice versa. Voir aussi la conception de l'éthos élaborée par la pragmatique: cf. MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas 1990. Voir aussi MERCIER, Andrée, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*, Québec, Nota bene 1998.

droit. [...] Eva Kushner fera de cette portion de patronyme, de cette moitié d'alias, un nom unique. » (CQ 184) À la page suivante, le « je » de l'auteur-critique se manifeste enfin ouvertement: « *Voire! Je préfère une relation du prédécesseur de Charbonneau, qui montre que l'effroi et la panique d'Orphée n'avait rien de littéraire.* » (CQ 185). De tels cas sont une quinzaine en tout qui rompent et la chronologie et la narration.

La voix du narrateur – tantôt affaiblie au profit de la parole, tantôt supplantée et déstabilisée par le « je » de l'auteur – peut s'effacer du récit et cet effacement se traduit par le heurt insolite des formes verbales. Le dérèglement temporel de la narration s'inscrit dans l'univers diégétique. C'est le cas du récit d'Orphée qui raconte sa descente aux enfers à Mgr Roy: « *L'hiver passa, personne ne vint me chercher, simple sursis. Hier soir, je ne serai pas surpris d'entendre le roulement sourd d'une lourde voiture. Du carreau elle me fit l'effet, longue et noire comme un corbillard, d'une voiture d'ambassadeur. Je ne douterai pas un seul instant qu'elle vint du royaume des morts, de la part d'Eurydice.* » (CQ 386)

À la dislocation de la référence chronologique s'ajoute le brouillage du repérage temporel: « *Si le 29 octobre 1937 ne fut pas un samedi, on se demande par quel hasard; [...]* » (CQ 83; en fait ce fut un vendredi). Et la trame chronologique du roman, située entre 1937–1938, est interrompue par les chapitres XXIV et XXVI situés aux enfers après 1960 (la mort de Paul-Émile Borduas). Le dérèglement temporel est illustré également dans la scène de la prédication de l'abbé Bessette (CQ 292 sqq.) qui, dans la conscience des auditeurs, introduit comme présents les événements héroïsés et rhétorisés des zouaves du pape, une histoire fictionnalisée.

Si l'Histoire tient une place importante dans *Le ciel de Québec*, ce n'est sans doute pas dû au traitement que l'écrivain fait subir à la temporalité. Celle-ci, en effet, subit un dérèglement qui l'empêche de constituer une armature diégétique.

Espace et récit

La construction en réseau dispersé de motifs disparates reçoit son unité du cadre qui, s'il comporte une dimension temporelle, est avant tout spatial: c'est la marche de Mgr Camille, un matin de mars 1938, qui ouvre le chapitre I et qui s'achève au chapitre XXXIV, le temps de descendre de la Haute-Ville de Québec dans la Basse-Ville et de rencontrer Orphée qui, émergeant d'une des maisons de la Basse-Ville, remonte de l'achronie – espace intemporel – des enfers québécois.

En effet, tant la morphologie du récit que sa signification reposent sur la charpente spatiale qui en assure la cohésion. Cette charpente réunit la verticalité à l'horizontalité, la fermeture à l'ouverture, la fixité au dynamisme. L'espace est construit selon certains principes qui s'impriment dans le récit.

C'est ici que l'écrivain travaille dans le détail. À preuve l'accident de la voiture des prélats qui se rendent au village des Chiquettes: la limousine quitte la route et s'enfonce dans le ruisseau des Chians. Cette catabase, ironisée, est commentée à la

fin du chapitre III par un des personnages: «*Je sens le froid..., le froid de la mort... me monter dans le dos.*» (CQ 34) La remontée se poursuit par la sortie de Mgr Camille sur la berge et continue par l'incipit du chapitre IV: «*Le soleil brillait en vedette dans un ciel sans nuage [...]*» (CQ 35). Et deux pages plus loin:

Voilà ce que Mgr Camille aurait voulu expliquer au Seigneur, mais plus de Seigneur, il reste **au milieu** d'une route de gravelle [...]. **Derrière** lui cette route n'offrirait aucun intérêt: elle **s'en retourne** à Québec. **Par devant** c'est différent: elle **descend** telle une avenue [...] et l'avenue ne mène pas à un **château** mais au **village** des Chiquettes qui doit se trouver **en contre-bas**, à une vingtaine d'arpents d'ici. [...] La rivière Etchemin coule sans doute **au bas** de ces deux pentes. Mgr Camille, grâce au Seigneur, n'est plus **désorienté**. Le voilà replanté au **point exact** où il se trouve sur la **carte** du diocèse de Québec, pas très loin du **lieu de destination**. (CQ 37; souligné par nous).

Écoutez-moi bien: moi, cardinal-archevêque de Québec, primat de l'Église canadienne entre les trois océans, je promulgue que dorénavant le **nombril** de mes diocésains n'est plus un nombril mais la **médaille du ruisseau** des Chians. Dixi, amen... (CQ 39; souligné par nous)

Tous les éléments constitutifs de l'organisation de la spatialité du roman sont ici réunis: l'axe vertical, l'axe horizontal, l'opposition entre l'immensité d'un espace ouvert et la fixité relative d'un point d'orientation ou d'ancrage créé par la parole (*je promulgue*), à valeur axiologique (centre du monde), le temps sous forme de mémoire spatialisée (la médaille commémorative).

Plus loin, une disposition analogue caractérise l'arrivée des prélats au village même dont les habitants se rassemblent à l'entrée, «*au pied de la côte*» (CQ 61) ; elle structure l'épisode de l'Épiphanie où l'enfant Rédempteur Fauché, prétendument écrasé par la voiture, est soulevé par l'archevêque (CQ 62–63); on la retrouve dans la harangue de la capitanesse Eulalie (CQ 77–81), etc.

Plusieurs motifs récurrents corroborent la charpente spatiale. Il s'agit avant tout de la disposition des lieux entre château (manoir, Haute-Ville, montagne) et village (ville, Basse-Ville) avec une rivière enjambée par un pont. Telle est la topographie de Québec, celle des Chiquettes (voir ci-dessus la mention du château absent), de Sainte-Catherine et d'Edmonton/Calgary.⁵

Ajoutons-y la «*colonne aérienne*» (CQ 103, 402) qui accompagne le personnage de Frank/François-Anacharcis Scot dans ses déplacements horizontaux ou bien le motif de *l'échelle* (CQ 65, 265, 354, 387 sqq.) qui se retrouve également dans un autre roman de Ferron *La Charrette*. Au niveau symbolique, une opposition structurante s'établit entre le chien (le coyotte) et le cheval, animal haut et noble, désigné comme un être aérien (CQ 325).

⁵ La ville d'Edmonton figurant dans les éditions de 1969 et 1979 a été remplacée par Calgary dans l'édition de 1999, à la suite de la traduction anglaise. En effet le traducteur Ray Ellenwood avait fait remarquer à l'auteur que les Montagnes Rocheuses ne font pas partie du paysage edmontonais et qu'il est convenable de situer l'action à Calgary. Jacques Ferron a accepté cette modification pour le texte anglais. Cf. les «Notes» de l'édition du *Ciel de Québec* de 1999 Montréal, Lanctôt, p. 457.

La spatialité imprègne les métaphores comme celle qui caractérise le temps : « *Tu aurais beau être un saumon, le passé ça ne se remonte pas.* » (CQ 54) Le dialogue d'où est tirée la citation est mené par les hommes politiques – dits « *Olympiens* » et « *Prométhéens* » (CQ 85) – qui ont échoués au village des Chiquettes. Il se déroule sur le pont de la rivière Etchemin peu avant que les passagers ne descendent de la voiture pour « *pisser* ». La scénographie est, ici encore, complète dans ses composantes et coordonnées spatiales du schéma actionnel.

Le même schéma actionnel, combinant la verticalité à l'horizontalité s'applique, aux séquences narratives majeures : le transport des chevaux des plaines de l'Ouest vers l'Est; la descente des prélats de Québec vers le village des Chiquettes; celle de Frank/François-Anacharsis Scot qui quitte la Haute-Ville afin de s'enquêter dans la Basse-Ville dans le but de partir au village où il construit la nouvelle église; la descente d'Orphée du haut de son manoir aux enfers, sa remontée et retour dans la voiture de Mgr Camille; la chevauchée d'Eurydice, commencée au manoir et terminée par sa chute mortelle au bout de l'impasse du Chemin des Larmes; l'enterrement d'Eurydice dans une « *fosse [...] sous un ciel d'octobre* » (CQ 267); la noyade du docteur Cotnoir (CQ 332–333).

L'implication du temps inscrit dans les images spatiales est renforcée par les oppositions comme celle qui accompagne les deux figures de chevaux emblématiques – l'Étoile Noire du chef Mandan et l'Étoile Blanche d'Eurydice – séparés par la distance d'un siècle, par l'espace canadien Ouest-Est (Edmonton/Calgary – Sainte-Catherine), par l'opposition des saisons (printemps – automne), par la météorologie (sécheresse – tempête de pluie, ici intensifiée par le récit de la « tempête » de chevaux effarés). Malgré les apparences, du point de vue du récit, la composante qui domine et qui s'avère intégratrice n'est pas temporelle, mais bien spatiale, liée dans le premier cas à la descente du spectre du chef Mandan dans les rues d'Edmonton/Calgary (ch. XVI) et dans l'autre cas à la chevauchée d'Eurydice et ses conséquences (ch. XXVII et XXIX).

En effet, c'est dans la dynamique spatiale, non temporelle que le récit puise. Le voyage et le déplacement dans l'espace (voir ci-dessus) sont corroborés par le motif de la rencontre: celle de Frank/François-Anacharsis Scot avec le spectre du chef Mandan à Edmonton (Calgary), l'un descendant du grand nord, l'autre remontant du passé (CQ 141), celle aussi de Mgr Camille avec Orphée (CQ 384), l'un descendant de la Haute-Ville, l'autre remontant des enfers de la rue Saint-Vallier. S'y joint le motif dynamisant et non moins symbolique du bateau, qui revient récurremment sous différentes formes y compris celle de l'image de la limousine cardinalice qui « *tangue* » (CQ 29).

Signification de l'espace

Malgré les coordonnées qui semblent fixes, la spatialité ferronienne est dynamique, relativisante, instable. Le « *point exact* » (CQ 37) où se situe Mgr Camille au début du roman et la « *capitale du monde* » de la capitanesse (CQ 81) ne sont que provisoires, car les deux dépendent du « *point de vue* » (CQ 62).

En effet, la particularité de la spatialité ferronienne consiste non seulement dans son caractère intégrateur ou dans la polysémie de l'imaginaire qu'elle suscite et qui plonge dans l'inconscient jungien; elle est fondamentale par ses implications axiologiques au niveau ontologique, noétique, éthique et politique.

La problématique du point de vue et de l'invention de la perspective sont expliquées par le peintre Patterson Ewen dans la scène qui se déroule aux enfers québécois:

Qu'est-ce que voir? C'est d'abord se mettre au centre du monde. [...] Par après, quand on a pu dissocier l'espace du temps, celui-ci cessa de tout charrier vers l'éternité. L'homme mit pied à terre, n'étant plus emporté comme un poisson; à partir d'un point fixe, le seul qui fût possible, il put enfin considérer ce qu'il voyait, et ce point fixe, ce droit de regard, il le trouva d'abord devant le tableau qui, par l'exacte représentation de l'espace, l'avait soustrait à la durée, projeté hors du temps. C'en était fini des théologies, des eschatologies. Les peintres de la Renaissance, aussi grands que Prométhée, enchaînèrent l'homme à sa place, au milieu du monde. (CQ 234, 235)

Seulement, l'emprise n'est pas absolue, mais relative. La subjectivité de l'individu moderne rend le « *milieu du monde* » mouvant, instable. La parabole de l'art, au sens large, s'applique à l'axiologie de la connaissance et de l'existence, alors qu'au sens strict elle décrit le positionnement de l'écriture. Et Ferron, par la bouche de Patterson Ewen, d'en tirer les conséquences: « *Il fallut désormais créer, inventer son monde [...]* » (CQ 237).

Plus loin, le « je »-auteur développe l'idée par un long commentaire métadiégétique:

À vrai dire, cette organisation souterraine [= enfers québécois], au cœur d'une chronique des années 1937-38, n'a pas d'autre but que de lui servir d'encadrement, d'assise. Insidieusement, en dessous du temps convenu, mettant à profit les enfers que le sujet imposait, on a peut-être triché avec sa convention et privilégié quelques personnages de plus de durée que ne leur accordait la chronique. L'auteur propose et le récit dispose selon le principe de créé-créditeur, tel qu'énoncé par le grand saint Malachie au risque de mettre l'hérésie bien avant l'Angleterre et l'Écosse, à savoir que Dieu aurait mieux fait de rester célibataire, tel un puceau endormi dans la connerie cosmique, et qu'en se mettant en frais de créer, créer vraiment, il a suscité, bien entendu, des créatures qui, par participation divine, ont modifié à leur tour le créateur; celui-ci a réagi, celles-là en ont fait autant; ainsi s'est constituée la fameuse série, dite créé-créditeur, qui, à toute fin pratique, remet sans cesse en cause la création... (CQ 247)

La solution que *Le ciel de Québec* propose est justement l'importance du point de vue, la nécessité de l'imposer, de le construire et reconstruire « en situation »,

à l'instar de l'archevêque de Québec qui « garde le point de vue de Québec » (CQ 47) tout en envisageant la relativité de la théologie en fonction du « pays » (CQ 73–76), opinion que Mgr Camille confirme en constatant que « chaque pays a[vait] sa théologie » (CQ 289). La parole, sous différentes formes – Verbe, écriture, église de Sainte-Eulalie –, est le fondement de l'acte créateur qui institue le point de vue: « La dimension spatiale, respiration de l'orateur, pensa Mgr Camille, permet à l'auditeur de faire le point. » (CQ 74). L'importance de la parole est soulignée par une sorte de théologie inversée: « Si vous dites ce que pensent vos nations et votre peuple, en vérité, en vérité, je ne connais pas de village plus catholique que le vôtre, car tout a commencé par le Verbe, et le Verbe s'est fait chair pour prendre bouche et mieux s'exprimer... » (CQ 73–74). L'idée, sans doute chère à Ferron, se retrouve, modifiée, dans *Le Saint-Élias* (SE 14, 54, 99). Alors que dans ce dernier roman, elle se réfère entre autres au thème de l'émergence de l'écrivain et de l'écriture, *Le ciel de Québec* l'incorpore dans une problématique axiologique générale, celle de l'inversion et de la relativisation des valeurs.

L'espace, encore une fois, y est engagé. Sur l'axe horizontal il s'agit de l'inversion entre l'Est et l'Ouest, comme le montre le menu détail de l'argumentation ferro-nienne au sujet du manuscrit de saint Malachie qui « a pris le bon chemin qui de l'est va vers l'ouest » (CQ 248). Ainsi l'ancien Occident – l'Europe – se transforme en Orient, tandis que le vrai Occident se déplace à Montréal. Le déplacement horizontal, accompagné de l'inversion des valeurs est également illustré par le thème de l'acheminement des chevaux de l'Ouest vers l'Est (voir ci-dessus). Ce voyage – de la mort vers la vie – est en fait la cause de l'autre voyage – de la vie à la mort – d'Eurydice et du docteur Cotnoir, voyage qui conduit vers l'Ouest, selon la mythologie indienne évoquée.

Toutefois, c'est l'axe vertical qui domine. Du point de vue axiologique, on pourrait considérer le titre *Le ciel de Québec* comme une antiphrase, car c'est la catabase qui semble dominer dans les séquences actionnelles évoquées plus haut. Or la catabase est accompagnée ou suivie d'une remontée – positive ou négative. Une des oppositions significatives, structurantes – entre Orphée et Scot – montre que l'issue dépend, encore, du principe de l'inversion relativisante de l'échelle des valeurs. À l'axiologie élitiste, construite d'en haut, Ferron oppose – par la bouche de Frank/François-Anacharsis, en voie d'enquébécoisement – une axiologie plébéienne:

Il n'en reste pas moins qu'à part la fierté innée et les avantages aristocratiques, il n'y a rien dans le grand village, absolument rien, car il ne se définit pas en lui-même mais par rapport au petit village. [...] C'est donc dans le petit village, c'est-à-dire au bas de la société que se trouve la sève de la vie, la substance poétique dont se nourrissent les esprits religieux. (CQ 264–265)

La réponse du père, évêque anglican, va dans le même sens:

[...] vous êtes exactement l'homme dont Monseigneur Camille aurait besoin. Sans compter que la mission ne saurait vous déplaire: Il s'agit du village des Chiquettes qui,

si je vous ai bien compris, François-Anacharcis, serait le lieu géographique où, d'après vos calculs, porte le pied de l'échelle sociale qui s'élève dans les cieux de Québec et dont le haut est si haut qu'on ne sait pas trop comment elle tient. (CQ 265)

Il est évident que le point d'appui n'est, encore, qu'un point de vue, un point relatif, à « stabilité instable », qui peut se déplacer et qui se déplace, comme la « *colonne aérienne* » de Frank/François-Anacharcis Scot (voir ci-dessus). Les valeurs demandent à être renouvelées, refondées, refaites, dans un processus de création et recréation, comme l'illustre l'image de « l'église de la parole », consacrée à une sainte Eulalie multiple – à la fois Eulalie martyre; Eulalie, sage-femme et capitaine; Eulalie Durocher, congrégationniste, musicienne et pédagogue (CQ 404). En effet, l'église est érigée à partir de rien (CQ 401) ou plutôt avec des ruines d'une ancienne église anglicane (CQ 402).

Conclusion

L'importance de la spatialité dans *Le ciel de Québec*, mais aussi dans les autres romans de Jacques Ferron, découle de la puissance narrative, sémantique et partant axiologique accordée à l'espace. Plus que la temporalité, la spatialité structure le récit. Voire, elle influence la temporalité en soulignant les traits cycliques (jour/nuit, saisons) au détriment de la chronologie. En syntonie avec la narration ferronienne caractérisée par l'effacement ou l'instabilité du narrateur, elle détermine la logique de l'histoire narrée.

C'est l'espace ferronien qui est intégrateur et générateur de sens – qu'il s'agisse de l'intersection de la verticale et de l'horizontale dans *Le ciel de Québec*, de la disposition en cercles concentriques dans *Cotnoir*, de l'opposition entre l'espace fermé et ouvert dans *Les Roses sauvages*, *La Chaise du maréchal ferrant*, *L'Amélan-chier* et *Papa Boss*, ou bien de la scénographie montréalaise reliant la plaine de la banlieue au Château au-delà du pont dans *La Nuit*, *Les Confitures de coings* ou *La Charrette*.

La spatialité, enfin, est un intégrateur et générateur axiologique. C'est elle qui facilite le caractère polymorphe de l'écriture ferronienne et permet d'incorporer, dans le discours littéraire, le non-littéraire – à savoir la dimension historique, sociologique, ethnographique, médicale, politique, biographique et autobiographique – sans pour autant le faire dévier de la finalité littéraire. Ses caractéristiques portent la marque de la quête ferronienne: quête des origines, des racines, de l'identité, mais aussi conscience de l'instabilité, de la duplicité et de la multiplicité, eschatologie de la création et recréation.

Serait-il sensé de parler d'une « littérature spatiale » dans le cas de la littérature québécoise? Certains écrivains comme Jacques Ferron, mais aussi Savard, Ringuet, Roy, Poulin, Audet, Rochon, Lise Tremblay pourraient nous y faire penser.

Bibliographie des oeuvres consultées de Jacques Ferron

L'Amélanchier, Montréal, Éditions du Jour 1970

Contes, Montréal, Hurtubise 1985

Cotnoir, Montréal, VLB éditeur 1981

Le ciel de Québec (CQ), Montréal, Éditions du Jour 1969 (édition citée); Montréal, Lanctôt 1999

La Chaise du maréchal ferrant, Montréal, Éditions du Jour 1972

La Charrette, Montréal, Bibliothèque québécoise 1994

Les Confitures de coings, Montréal, TYPO 1990

La Nuit, Montréal, Parti pris 1979

Papa Boss suivi de *La créance*, Montréal, Hexagone (TYPO) 1990

Les Roses sauvages, Montréal, Montréal, Éditions du Jour 1971

Le Saint-Élias (SE), Montréal, TYPO 1993

L'IMAGINAIRE DANS LES ROMANS DE SYLVAIN TRUDEL

La cohésion de l'imaginaire d'un écrivain est souvent problématique, car plusieurs variables d'ordre thématique, générique, stylistique ou autre peuvent entrer en jeu. Le cas de Sylvain Trudel semble exceptionnel par la cohésion de son univers romanesque. Dans la présente contribution, nous tenterons d'en dégager les caractéristiques dominantes, notamment en ce qui concerne les romans que Trudel, connu comme auteur de livres pour la jeunesse, a destinés principalement au public adulte.

Sylvain Trudel est né à Montréal en 1963. Il n'est pas sans intérêt qu'il avait étudié les sciences pures et le cinéma avant de se consacrer à l'écriture. Il a publié plusieurs nouvelles et quatre romans pour adultes. Il n'est pas, sans doute, l'un des auteurs les plus importants de la littérature québécoise actuelle. Néanmoins, le caractère spécifique de son œuvre lui a valu une certaine considération. C'est notamment grâce à son premier roman pour les adultes, *Le souffle de l'harmattan*, qui a paru en 1986, pour lequel il a obtenu le Prix Canada-Suisse et le Prix Molson de l'Académie des Lettres du Québec, et qui est considéré comme une œuvre marquante de la littérature québécoise. Notons qu'à partir de 1995, Sylvain Trudel se consacre presque entièrement à la littérature pour la jeunesse.¹

Son thème privilégié, le monde de l'enfant et de l'adolescent, apparaît cependant même dans ses romans pour adultes, étant un territoire par excellence pour le développement de l'imaginaire. Rappelons les paroles de Gaston Bachelard : « *Psychiquement nous sommes créés par notre rêverie.* »²

Les titres des quatre romans de Trudel renvoient tout de suite au domaine de la métaphore : *Le souffle de l'harmattan*, *Terre du roi Christian*, *Zara ou la mer Noire*, *Du mercure sous la langue*.

Dès l'incipit on rentre dans un univers intime des personnages principaux. Le narrateur, à l'exception d'un roman (*Terre du roi Christian*), est le protagoniste qui raconte une période décisive de sa vie. La narration est ralentie par des réflexions et des citations multiples. De plus en plus, surtout dans les derniers romans, elle se transforme en monologue qui est à la limite d'une confession.

¹ En 1995 il a écrit une première histoire pour les jeunes lecteurs de 7 à 9 ans, publiée dans la collection « Premier roman » – *Le monsieur qui se prenait pour l'hiver*. Ce livre connaît un succès immédiat. Depuis, il a signé huit romans, tous aussi appréciés. En décembre 1999 il a reçu, à Paris, le Prix Saint-Exupéry, catégorie francophonie, pour le roman *Le roi qui venait du bout du monde*.

² BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu*, in: WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imagination*. Paris, PUF 1991, p. 49.

Les quatre romans de Trudel se lisent chronologiquement comme l'histoire d'une seule conscience perturbée qui passe du stade de naïveté à travers une révolte à une révélation ou résignation.

Le héros de Sylvain Trudel prolonge la tradition rousseauiste, en rappelant l'enfant idéalisé – un être pur, innocent et naturel – qui est corrompu par la société et la civilisation. Tels sont les protagonistes de son premier roman (*Le souffle de l'harmattan*), Hugues Francoeur – Québécois, et Habéké – Africain, orphelins tous les deux:

Il faut comprendre que quand on accumule les années tout devient de plus en plus vrai, tellement vrai que bientôt l'invisible n'a plus de place et que les royaumes s'effondrent. C'est alors qu'arrivent l'adultère et son hypocrisie. L'adultère, c'est l'ère adulte avec un passé d'enfant pris dans la roche. L'ère adulte annonce les glaciers et la fin des mam-mouths. Quand l'hiver et le froid sont dans la cour, c'est la panique et ils font oublier tous les pouvoirs. C'est ce qu'on appelle la vieillesse.³

Le monde imaginaire de Hugues, enfant trouvé qui vit dans une famille adoptive, s'enrichit et se développe avant tout grâce à l'autre, son ami Habéké, immigré noir, qui devient le destinateur du savoir et de l'imaginaire exotiques que le protagoniste découvre peu à peu en partageant la vie quotidienne avec son ami. En cherchant le grand-père de Habéké, ils sont à la recherche d'une meilleure vie, étant déçus par les rapports humains qu'ils voient autour d'eux.

Les romans de Trudel sont ainsi des romans d'initiation et en même temps de la quête du bonheur. Cette recherche prend la forme, souvent, du voyage vers une terre promise, un ailleurs – où l'amitié, l'amour, la compréhension et la tolérance seraient, encore, réalisables.

La particularité des romans de Trudel est le lien entre la thématique de la quête et l'exil, voire un double exil. En effet, les personnages trudeliens se sentent exilés, mal au point, dès la situation initiale. L'autre exil, est celui vers lequel ils tendent – un paysage de leur cœur. Dans *Le souffle de l'harmattan*, les deux garçons, différents par leur race et origines, mais unis par l'amitié, font le projet de retrouver une île promise, dans l'océan Indien, et d'y emmener aussi leur amie Odile pour la sauver: «*Habéké et moi, on se cherchait une île, loin de l'hypocrisie et de l'ère adulte, pour y planter non peupliers.*»⁴

La quête de la terre promise se réalise à plusieurs degrés: (1) celui du rêve (*Terre du roi Christian, Du mercure sous la langue*), (2) celui de la recherche active, mais non aboutie (*Le souffle de l'harmattan*), (3) celui de l'accomplissement (*Zara où la mer Noire*).

La dédicace de *Zara où la mer Noire* «*à ceux qui ne s'aiment pas*» annonce le conflit intérieur du personnage. Dans ce roman, le protagoniste, un adolescent, entreprend un voyage à la mer Noire qui l'obsède dès l'enfance dans ses rêves:

³ TRUDEL, Sylvain, *Souffle de l'harmattan*, Montréal, Typo 1997, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p.94.

Cette mer Noire, amalgame de subtilités et de souillures, se voyait humaine en son miroir. Et sur les fonds vierges, des forêts de goémons ondulaient comme une chevelure. Quelque chose – ou quelqu'un ? – de beau, de fort, voulait naître en ce lieu : telles furent mes croyances d'enfant. [...] Je rêvais de renaître au milieu des jardins profonds de la mer, mais chaque matin j'ouvrais l'œil sur mon plafond sans étoiles: j'ai grandi, chaque jour un peu moins fier, un peu plus homme. À quoi bon rêver? Rien ne nous obéit... Hier encore je pensais: « Quel enfant suis-je? Qu'est-ce que je vauX? »⁵

Dix ans après ses études, le narrateur du prologue reçoit le journal de son ancien camarade de classe qui vient de mourir de leucémie. C'est dans ce journal que se développe tout le drame du sujet poursuivi par son rêve qui le mène en Europe chercher une terre promise. Après avoir voulu éclipser Dieu, il subit une conversion. Sa quête de la pureté, de la virginité se termine au bord de la mer et par la rencontre de Zara, une jeune Turque qui n'est que le symbole de sa rédemption :

...Ma récompense était grande: je filais vers l'illumination. Un archange de Dieu m'attendait au bout de la route, dans les vagues de la mer Noire.⁶

Il n'est pas sans intérêt de voir comment l'imaginaire est introduit dans le réel. La situation qui stimule l'imaginaire chez Sylvain Trudel, c'est la solitude avant tout. Dans tous ses romans on rencontre un jeune angoissé qui mène une vie douloureuse : dans *Le souffle de l'harmattan*, c'est un enfant abandonné, un trouvé qui n'a pas de famille, dans *Terre du roi Christian*, un enfant qui se sent abandonné par ses parents, dans *Zara* le narrateur est un être à la quête de soi qui se veut finalement exclu à cause de sa maladie. Dans *Du mercure sous la langue* Frédéric Langlois se sent seul malgré les prévenances de sa famille. Tous, ce sont des déracinés et révoltés qui tendent à se construire un univers à part.

Le mouvement de l'imagination évolue entre un imaginaire ludique des enfants dans *Le souffle de l'harmattan* et un imaginaire métaphysique et mystique dans les visions de Luc dans les romans postérieurs *Terre du roi Christian*, *Zara où la mer Noire*, *Du mercure sous la langue*.

Les sources de l'imaginaire chez Trudel sont multiples: le personnage de Habéké dans *Le souffle de l'harmattan* apporte de l'exotisme africain tandis que dans *Terre du roi Christian* la rêverie de Luc se nourrit des légendes du Nord canadien ainsi que des livres sacrés des Mayas ou de la Bible.

Dans le même roman on trouve un registre onirique très riche. Luc, le protagoniste, se voit dans un rêve comme embryon situé dans le ventre d'une jument rouge. Le motif du ventre qui représente un espace fermé est évoqué dans les autres romans, par exemple *Le souffle de l'harmattan* où cet espace se concrétise dans les motifs de l'ascenseur, du baril et du sous-marin. L'anti-pôle de l'espace fermé peut être vu dans le désir de la liberté, dans le motif du voyage (*Le souffle de*

⁵ TRUDEL, Sylvain, *Zara où la mer Noire*, Montréal, Quinze 1993, p. 26.

⁶ TRUDEL, Sylvain, *Zara où la mer Noire*, Montréal, Quinze 1993, p. 105.

l'harmattan, Terre du roi Christian, Zara ou la mer Noire) qui annonce un espace ouvert. L'imaginaire spatial étonne par sa diversité. Il comporte des espaces exotiques, s'incarne dans des pays de rêve lointains (*Le souffle de l'harmattan, Terre du roi Christian, Zara ou la mer Noire*), s'étend jusqu'à l'espace cosmique et astral. Il existe une correspondance entre le macrocosme et le microcosme humain, comme le montre la scène où les enfants regardent les étoiles dans *Le souffle de l'harmattan*: « [...] derrière chaque planète – un chaos, derrière chaque individu un mensonge. »⁷

L'imaginaire spatial est complété par celui qui relève du personnage. Outre la vision du moi qui se métamorphose dans l'imagination du personnage principal, l'image récurrente de l'aïeul, du grand-père ou la grand-mère s'impose comme figure symbolique, par exemple dans *Le souffle de l'harmattan* ou *Terre du roi Christian*. C'est cette génération-là qui représente nos origines, qui nous relie au passé et nous enracine dans le monde. Pendant une danse extatique africaine de Habéké dans *Le souffle de l'harmattan* l'âme de l'aïeul lui redonne son identité. La grand-mère dans *La terre du roi Christian* découvre pour Luc une terre promise – l'Islande. Les parents – figures archétypales de père et de mère – sont cependant méprisés et considérés traîtres ou moralement pauvres dans la perspective des romans de Trudel.

Le personnage de l'ami se montre aussi comme un élément déclencheur important de l'imaginaire. Ce sont avant tout le garçon noir africain dans *Le souffle de l'harmattan*, Christian, un jeune révolté dans *Terre du roi Christian* et le camarade de classe qui fascine tous les autres par sa personnalité dans *Zara*. Une autre source de l'imaginaire sont les écrivains et les poètes, compagnons virtuels dont les poèmes ou idées font partie intégrante du monde intérieur de ces jeunes. Le nom de Soljénityne par exemple devient le symbole de l'exil et rejoint par là la thématique de la quête.

Malgré la diversité thématique, l'imaginaire trudelien témoigne d'une grande cohésion tant par les figures dominantes et les éléments actionnels que par l'orientation de la quête initiatique. En effet, sans exclure d'autres pistes interprétatives, les romans de Trudel se lisent avant tout comme la recherche de l'identité du moi sous toutes ses facettes. L'écrivain semble confirmer cette lecture privilégiée: « Je finirai par trouver celui qui j'étais quelque part en secret, car j'existais ailleurs depuis longtemps [...] Je m'attendrai moi-même assis sous un arbre, comme une mémoire qui m'aurait devancé sur le chemin. »⁸ Que ces paroles nous servent de conclusion.

⁷ TRUDEL, Sylvain, *Le souffle de l'harmattan*, Montréal, Typo 1997, p.151.

⁸ [www.lekti-ecriture.com/editeurs/Les Allusifs..html](http://www.lekti-ecriture.com/editeurs/Les_Allusifs..html). Il s'agit d'une interview.

Bibliographie

- TRUDEL, Sylvain, *Le souffle de l'harmattan*, Montréal, Typo 1997
TRUDEL, Sylvain, *Terre du roi Christian*, Montréal, Typo 2000
TRUDEL, Sylvain, *Zara ou la mer Noire*, Montréal, Quinze 1993
TRUDEL, Sylvain, *Du mercure sous la langue*, Montréal, Les Allusifs 2001
BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti 1987
BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF 1949
DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF 1964
HAMEL, Réginald, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guerin 1997
KYLOUŠEK, Petr, *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*, Brno, Host 2005
WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imagination*, Paris, PUF 1991

IMAGINAIRE DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

Actes du colloque

Université Masaryk de Brno, 11–15 mai 2005

sous la direction de Petr Kyloušek, Max Roy et Józef Kwaterko

Publié par Masarykova univerzita Brno
et par l'Université du Québec à Montréal,
Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
2006

Éditeurs: Petr Kyloušek (Université Masaryk de Brno), Max Roy (Université du Québec
à Montréal), Józef Kwaterko (Université de Varsovie)

Couverture : Petr Vurm

Mise en page : Dan Šlosar, LVT

Impression : Vydavatelství MU, Brno-Krávı Hora

Tirage 300 exemplaires - 1^{re} édition, 2006

55-954A-2006 02/58 22/FF

ISBN 80-210-4050-5 (Masarykova univerzita, Brno)

ISBN 2-921764-27-X (Université du Québec
à Montréal, Département d'études littéraires, Montréal)