

Dossier « Littérature québécoise »

Fortin, Cynthia (dir.)

Pour citer cet article :

Fortin, Cynthia (dir.). 2004. *Postures*, Dossier «Littérature québécoise», n°6. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/litterature-quebecoise>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Fortin, Cynthia (dir.). 2004. *Postures*. Dossier «Littérature québécoise», n°6, 160 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

p**o**stures
PRINTEMPS 2004

Postures est la revue des étudiants et des étudiantes du module et du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. La revue a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion des travaux étudiants. Elle permet également la participation étudiante à la vie intellectuelle du milieu littéraire. La publication de cette revue est rendue possible grâce au soutien financier et à l'encouragement constant des associations étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires, du Département et du programme d'études littéraires, de l'AFELLCUQAM et des Services à la vie étudiante.

DIRECTRICE	Cynthia Fortin
RESPONSABLE DU DOSSIER	Michel Nareau
COMITÉ DE RÉDACTION	Marie-Hélène Mello Sophie Ménard Michel Nareau Julien Orselli
CORRECTRICE EN CHEF	Julie Lachapelle
COMITÉ DE CORRECTION	Sara-Emmanuelle Lambert Dominic Marcil Marise Mathieu Edith Sans Cartier
INFOGRAPHE	Marie-Hélène Lavoie
PHOTOGRAPHE	François Perrault

postures

Département d'études littéraires, UQAM
Case postale 8888, succursale centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

ISBN 2-921764-19-9
ISSN 1496-7715

Dépôt légal, 2004
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

AVANT-PROPOS	5	Cynthia Fortin et Michel Nareau
--------------	---	------------------------------------

DOSSIER

L'ARCHIVE ET SES RÉSEAUX Henri-Antoine Mézière et <i>l'Abeille canadienne</i>	11	Dominique Plante
DU NON-SOI AU NON-POÈME Saint-Denys Garneau ou le trou noir de l'énonciation	33	Evelyne Gagnon
SACRÉ POÈME <i>Le vierge incendié</i> de Paul-Marie Lapointe	49	Jonathan Lamy
MISE EN SCÈNE D'UN ANÉANTISSEMENT dans <i>La charge de l'original épormyable</i> de Claude Gauvreau	63	Israël Desrosiers
DOMINATION ET PASSIVITÉ L'image de la femme dans <i>Hélior, fils des bois</i> de Marie Le Franc et <i>Le gardien des glaces</i> d'Alain Gagnon	77	Amélie Nadeau
S'ÉCRIRE CORPS ET ÂME La quête des traces et des souvenirs dans <i>La maison étrangère</i> d'Élise Turcotte	91	Catherine Vaudry
CHAMP LITTÉRAIRE ET PARADOXE DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE L'exemple synthèse de <i>Prochain épisode</i> d'Hubert Aquin	105	Dominic Marcil

ÉTUDES

ARCHIVE, BIOGRAPHIE, ET AUTOBIOGRAPHIE OBLIQUE dans <i>Vies minuscules</i> de Pierre Michon	125	David Faust
HYBRIDITÉ ET POLYPHONIE COMME REDÉFINITION DU GENRE ROMANESQUE dans <i>En attendant le vote des bêtes sauvages</i> d'Ahmandou Kourouma	141	Geneviève Lemoine

AVANT-PROPOS

Cynthia Fortin et Michel Nareau

Depuis longtemps, le département d'études littéraires de l'UQAM réserve une place de choix à la littérature québécoise, qui se révèle un champ de recherche dynamique et primordial. C'est d'autant plus vrai que la dernière année a vu apparaître de nouveaux centres de recherche consacrés à cet objet d'étude. On n'a qu'à penser à l'inauguration récente du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations sur le Nord, qui fait la part belle à la nordicité dans la littérature au Québec, ou encore à la mise sur pied toute fraîche du CRILCQ, le centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises dont une équipe est basée au département d'études littéraires de l'UQAM. Or, jamais la revue *Postures* n'avait mis de l'avant ce corpus dans un de ses dossiers : un manque auquel il nous semblait devoir remédier, surtout dans la conjoncture actuelle.

Très ouvert, le dossier de ce sixième numéro de la revue cherche à dresser un état des lieux actuel plus qu'à cerner une problématique récurrente de la littérature québécoise. Dans cette perspective, les articles présentés s'intéressent autant à des œuvres consacrées de notre littérature qu'à des textes découverts par le biais des nouveaux champs de recherches. Aussi les auteurs proposent-ils à la fois des études novatrices de

«classiques» québécois, une première prise en compte d'œuvres très récentes et l'analyse d'un texte peu étudié par l'histoire littéraire.

Cette diversité est également au travail dans les genres littéraires privilégiés. Le dossier «Littérature québécoise» donne à lire sur la poésie comme sur le théâtre, le roman et le journal : une variété de genres qui mime la diversité des avenues empruntées par les auteurs. En effet, la sociocritique et la sémiotique côtoient la critique au féminin et l'histoire littéraire; un foisonnement réjouissant qui souligne la vitalité et la multiplicité des horizons de la recherche en littérature québécoise.

Les articles du dossier insistent sur les questions actuelles de la critique littéraire au Québec en les appliquant à un corpus à la fois hétérogène et reconnu. Ainsi, les enjeux de la mémoire, de l'énonciation, de l'identité sont analysés afin de dégager les voies empruntées par les écrivains et écrivaines pour rendre compte des questionnements propres à la réalité québécoise. Il n'est pas inopportun de débiter par l'émergence d'un espace public propice à la lecture et à la diffusion de l'éducation littéraire. Dominique Plante, à travers l'étude du journal *l'Abeille canadienne*, dirigé par Henri-Antoine Mézière, indique les conditions de production et les contraintes de l'écriture journalistique au début du dix-neuvième siècle. Est ainsi revalorisé le travail d'adaptation de Mézière, de même que son utilisation habile de la forme du journal pour introduire la nouveauté littéraire.

Evelyne Gagnon, de son côté, démontre que l'enjeu de la poésie de Saint-Denys Garneau est d'inscrire le refus de la totalité et du collectif. L'énonciation est, dès lors, tributaire d'une béance identitaire où le sujet cherche à s'affirmer dans une esthétique de l'inachèvement. Par là, la poésie de Garneau ne peut que refuser le lyrisme. Elle opte plutôt pour le jeu et la rupture. Jonathan Lamy, quant à lui, s'attarde à cerner la signification du sacré dans le recueil *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. Reprenant une analyse mythologique, il associe le sacré sauvage à un processus de régénération et de transformation où le sujet poétique parvient à inscrire l'altérité. À travers une étude attentive de l'énonciation, il constate le recyclage des thèmes religieux et leur réinscription dans un univers ensauvagé.

En relisant *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau sous l'angle de la représentation, Israël Desrosiers indique de quelle manière le dramaturge parvient à mettre en scène un anéantissement. Il montre que Gauvreau brouille le réel et dénature les références en optant pour un univers concentrationnaire où Mycroft est sous le contrôle de ses bourreaux qui construisent patiemment son dépérissement. S'ensuit la folie du poète, qui renvoie alors à la condamnation d'un univers social conservateur, où les spectateurs sont à la fois témoins et complices.

La question de la représentation et de l'énonciation des femmes est également bien présente dans le dossier. Dans sa réflexion sur l'imaginaire nordique, Amélie Nadeau se demande quelle place occupent les femmes dans les romans qui représentent le Nord, lieu où les contraintes tant physiques que psychologiques ont mené à la constitution d'un *northern hero* essentiellement masculin. En comparant l'image de la femme dans *Héliet, fils des bois* de Marie Le Franc et *Le gardien des glaces* d'Alain Gagnon, elle constate que, malgré l'écart temporel, la distance culturelle et la différence de sexe entre les auteurs, une même représentation de la femme demeure : elle est à la fois passive et dominée. L'énonciation au féminin est également questionnée dans l'article de Catherine Vaudry, qui s'interroge sur les moyens déployés par la narratrice de *La maison étrangère* d'Élise Turcotte pour parvenir à joindre son corps et son âme. L'inadéquation observée entre ses désirs physiques et émotifs est comblée par une quête existentielle, qui repose sur un travail de la mémoire et sur l'écriture.

L'article de Dominic Marcil clôt le dossier. Il étudie de quelle façon le roman *Prochain épisode* d'Hubert Aquin laisse transparaître les contradictions propres à la Révolution tranquille entre l'autonomisation grandissante de la littérature d'une part, et la volonté collective de fonder une littérature nationale d'autre part. En retraçant à la fois le parcours d'Aquin et la réception de son œuvre, il propose de considérer le roman comme une synthèse des enjeux du champ littéraire du Québec des années soixante.

Enfin, le numéro est complété par deux textes hors dossier. David Faust analyse l'usage de l'archive, de la biographie et de l'autobiographie dans *Vies minuscules* de Pierre Michon afin de montrer de quelle manière celui-ci parvient à déplacer ces objets et à y introduire de l'incertitude et de la fiction, ce qui a pour effet de poser la littérature comme un horizon herméneutique. Pour sa part, Geneviève Lemoine explore deux stratégies discursives

importantes, l'hybridité et la polyphonie, pour soutenir qu'elles redéfinissent le genre romanesque dans l'ouvrage d'Ahmadou Kourouma *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Elle indique ainsi que la multiplicité des ancrages énonciatifs, le recours à des genres traditionnels et les enchâssements syntaxiques participent à remettre en cause les postulats du genre. Cette étude montre la richesse et l'originalité de l'œuvre de Kourouma, qui est décédé récemment, et souligne son apport inestimable à la littérature.

Nous ne saurions, enfin, manquer de remercier tous ceux et celles qui ont permis à ce sixième numéro de la revue *Postures* de prendre forme. La réalisation d'une revue étudiante nécessite l'implication bénévole et les efforts conjugués de plusieurs personnes qui donnent de leur temps sans compter, avec pour seule rétribution la satisfaction de participer à un projet en lequel elles croient. Nous tenons donc à remercier, en premier lieu, les auteurs des différents textes publiés ici, qui ont mis les efforts et le temps nécessaires à la transformation d'un travail de session en article scientifique. Ce passage essentiel, quoique difficile, a été entrepris avec sérieux et humilité par ceux et celles qui publient dans ce numéro, et nous les en remercions. Ensuite, sans le travail inestimable du comité de rédaction, c'est-à-dire Marie-Hélène Mello, Sophie Ménard et Julien Orselli, qui ont travaillé conjointement avec les auteurs à la transformation des textes, la qualité et la pertinence des articles de ce numéro ne seraient pas les mêmes. Merci de votre efficacité, de vos judicieux conseils et de votre implication dans la mise en œuvre du présent dossier. Puis, nous voulons souligner l'apport d'un autre maillon essentiel de ce travail d'édition : le comité de correction. Dirigés par Julie Lachapelle, Dominic Marcil, Marise Mathieu, Sara-Emmanuelle Lambert et Edith Sans Cartier ont douté, puis ont débusqué toutes les imprécisions, incohérences, erreurs orthographiques et syntaxiques, fautes de ponctuation et de typographie que plus personne ne pouvait voir dans les articles. Sans cette précieuse expertise, la revue ne pourrait s'enorgueillir d'une telle qualité. Enfin, merci à Marie-Hélène Lavoie, qui a présidé au montage de la revue et qui a, en outre, conçu la page couverture à l'aide des photos gracieusement fournies par François Perreault. Merci à tous les deux d'avoir matérialiser concepts et idées.

Il ne reste plus qu'à vous souhaiter une lecture que nous espérons captivante à travers les moments, les genres et les écoles de la littérature québécoise telle que traités dans les textes que nous vous proposons. Prenez plaisir à découvrir et à redécouvrir cette littérature en constante négociation.

DOSSIER
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE



HENRI-ANTOINE MÉZIÈRE

Né à Montréal en 1771, Henri-Antoine Mézière étudie au Collège St-Raphaël de Montréal de 1782 à 1788. Après ses études, il s'initie aux philosophies et, très marqué par la Révolution française, se joint au cercle des Lumières, un groupe d'intellectuel réunis autour de Fleury Mesplet, de l'imprimerie et du journal qu'il dirige : *La Gazette de Montréal*. Mézière collabore au journal et y publie de la poésie et de la prose. Animé par une fièvre révolutionnaire, Mézière voyagera ensuite aux Etats-Unis et en France avant de revenir à Montréal en 1816. Il fonde alors (1818) un journal bimensuel, l'*Abeille canadienne*, qui reprend surtout des extraits de périodiques français. Le journal ferme ses portes six mois plus tard et Mézière retourne s'installer en France.

L'ARCHIVE ET SES RÉSEAUX

Henri-Antoine Mézière et l'Abeille canadienne

Dominique Plante

Henri-Antoine Mézière est-il le « mouton noir » (Fauteux, 1933, p. 34) des lettres canadiennes? C'est du moins l'épithète qui lui est attribuée par Ægidius Fauteux¹ dans le journal *La Patrie* en 1933, le premier à publier une courte biographie, plutôt négative, à propos du polémiste. Si Fauteux semble s'acharner à noircir l'image de Mézière, c'est parce que celui-ci possède un don particulier et précoce pour la dissidence et la provocation. En fait, Fauteux développe sa thèse en démontrant que Mézière faisait beaucoup de bruit, mais n'avait connu que des échecs répétés à cause de sa paresse. Son dernier échec en lice, selon la chronique de Fauteux, est celui qui retiendra notre attention. Il s'agit de *l'Abeille canadienne : journal de littérature et de science*, journal d'érudition littéraire que fonde Mézière en 1818.

À partir de ressources archivistiques beaucoup plus complètes que celles dont disposait Fauteux, nous pouvons aujourd'hui mieux comprendre non seulement les aventures dans lesquelles s'est lancé Mézière, mais aussi les contextes littéraire et politique, difficiles au tournant du XIXe siècle. Ainsi, *l'Abeille canadienne* nous semble aujourd'hui une expérience beaucoup plus riche que nous l'a laissé croire jusqu'à maintenant l'histoire de la littérature

¹ Ægidius Fauteux (1876-1941). Journaliste, bibliothécaire, essayiste et historien québécois. Il fut notamment conservateur de la Bibliothèque Saint-Sulpice (1912-1931) et de la Bibliothèque municipale de Montréal (1931-1941). Il jouissait donc de ressources archivistiques importantes.

québécoise. Les trois premiers numéros de *l'Abeille canadienne* qui ont fait l'objet d'une réception critique dans la *Gazette des Trois-Rivières* retiendront particulièrement notre attention. On sait que cette gazette appartenait à Ludger Duvernay, dont on retrouve l'initiale «D.» en guise de signature de l'analyse de *l'Abeille* dans le numéro du 15 septembre 1818. La lecture de cette archive première, *l'Abeille*, sera complétée par l'analyse de sa réception dans la *Gazette des Trois-Rivières*, une ressource archivistique essentielle et contemporaine de *l'Abeille* que n'exploite pas Fauteux². À travers le tissu formé par ces deux archives, nous pourrons retracer des réseaux d'énonciation parmi lesquels nous retrouvons les manifestations esthétiques du préromantisme³ français, ainsi que celles du roman gothique anglais. Cette étude nous informe également sur l'état du savoir, du champ littéraire et du public d'alors, dont Mézière peint le portrait réel dans le prospectus de son journal afin de stimuler un lectorat potentiel. Avant de procéder à l'analyse du sujet, voici un bref aperçu des aventures de jeunesse de Mézière qui détournèrent l'attention des chercheurs qui ont travaillé sur *l'Abeille canadienne*, qui semble, de prime abord, une expérience très ordinaire à la fois dans le parcours de Mézière ainsi que dans l'histoire de l'imprimé au Québec.

Mézière est baptisé à Montréal le 6 décembre 1771⁴. Il fait ses études au collège Saint-Raphaël de Montréal, où il est un brillant étudiant, mais il entretient durant de nombreuses années une haine contre les collèges, comme le sien qui est «confié, dit-il en 1794, à d'ignares ecclésiastiques» (Mézière, 1794, p. 1). En 1788, il publie, dans la deuxième *Gazette de*

² Fauteux commente les propos de Maximilien Bibaud et de Philius Gagnon, qu'il contredit sur le républicanisme possible de *l'Abeille canadienne*. Un article est entièrement consacré au républicanisme de Mézière (à paraître en 2004 : Dominique Plante, «Henri-Antoine Mézière et son *Abeille Canadienne* : échec littéraire ou le miel du républicain», *Bulletin Archibald*).

³ Évidemment, le mot «romantisme» n'apparaît ni dans *l'Abeille canadienne* ni dans l'analyse de celle-ci publiée dans la *Gazette des Trois-Rivières*. Bien que ce mot apparaisse vraisemblablement dans la langue française en 1816 (*Le Petit Robert*) à la suite du romantisme, on ne parlait pas à cette époque du courant romantique tel qu'on le connaît aujourd'hui. Si nous associons *l'Abeille canadienne* au romantisme, ce n'est pas dans le dessein d'expliquer les manifestations de ce courant au Canada, mais bien dans l'idée d'interroger, à partir de *l'Abeille*, la diffusion au Canada de la nouveauté littéraire et scientifique européenne, dont les premières manifestations du pré-romantisme.

⁴ Quelques études retiennent le 6 décembre 1772 comme date de naissance de Mézière. Nous retiendrons plutôt la date de son baptême, le 6 décembre 1771, telle qu'indiquée sur son extrait de baptême. C'est Mézière lui-même qui provoque l'ambiguïté lorsqu'il raconte son histoire dans un mémoire en 1794, en pleine Révolution française (voir note suivante). Nous ne savons pas si Mézière avait quelque intérêt à se rajeunir ou si, comme plusieurs de ses contemporains, il ne connaissait pas l'année réelle de sa naissance.

Montréal de Fleury Mesplet, un premier poème qui se porte à la défense du défunt Valentin Jautard, avocat et ancien collaborateur de Mesplet. C'est vraisemblablement au contact de Fleury Mesplet qu'il s'enflamme pour l'esprit de la philosophie des Lumières. Il apprend si bien le métier qu'il devient rédacteur de cette *Gazette*, dans laquelle il s'affiche rapidement comme l'un des acteurs les plus importants de la diffusion de la philosophie des Lumières au Canada. Il devient par le fait même le premier véritable journaliste né Canadien français.

Ses activités de propagande lui attirent la disgrâce du gouvernement britannique et, en 1793, Mézière part rejoindre Edmond-Charles Genêt, Ministre de la France révolutionnaire auprès du Congrès américain, qui a pour mission de soulever les Canadiens contre la Grande-Bretagne⁵. Genêt engage d'abord Mézière à diffuser des textes de propagande républicaine au Canada et lui demande ensuite un rapport (Mézière, 1793) sur la disposition politique des Canadiens à faire la révolution. Dans l'espoir de chasser « le scélérat de gouvernement anglais » (Mézière, 1793, p. 2) et de fonder une « République canadienne⁶ », Mézière passe à l'action et devient l'agent politique de Genêt sur une importante flotte française postée alors près de Philadelphie et en route vers le Saint-Laurent⁷. Une mutinerie à bord modifie les plans de mission, et Mézière réalise son rêve le plus cher : atteindre la France révolutionnaire. Il accoste donc à Brest le 2 novembre 1793, l'année sanglante du régicide de Louis XVI. En tant que « sujet anglais » et refusant, selon ses dires, de commettre les pires atrocités, il sera emprisonné durant 10 mois pendant le régime de Robespierre.

Il séjourne durant vingt-trois années en France, où il cumule d'importants postes dans l'administration publique sous le régime de Napoléon, dont, le plus étonnant, celui de Chef de police du département de la Gironde⁸. En 1815, il quitte la France de la Restauration pour revenir

⁵ En plus d'exprimer un esprit révolutionnaire dans la *Gazette*, Mézière appartient à différents clubs, dont la Société des débats libres, qui se trouvent sous l'observation attentive des autorités judiciaires et ecclésiastiques.

⁶ Mézière s'enivre de l'idée d'une éventuelle république canadienne auprès du réseau de Fleury Mesplet et de celui d'Edmond-Charles Genêt.

⁷ Il raconte ces événements dans son mémoire déposé pour le compte du Ministre Dalbarade de la Marine française (voir Mézière, 1794).

⁸ Mézière se confie en 1816 à sa sœur Lisette ses impressions à propos des horreurs perpétrées lors de la dictature de Robespierre. (Mézière, 1816).

⁹ Fauteux ne croit pas les propos de Pierre-Jean de Sales Laterrière qui aurait reçu l'aide d'un certain Henri Mézière, préfet de Police, pour obtenir des papiers légaux et un

au Canada en passant par les États-Unis, où il enseigne le français. Pour rentrer au Canada, il doit d'abord signer une déclaration de loyauté auprès de la couronne britannique. À partir de ce moment, Mézière abandonne officiellement le discours révolutionnaire. De retour à Montréal, fort de l'expérience journalistique européenne, il devient le rédacteur du journal le *Spectateur canadien*. Il fonde ensuite son propre journal, qui se veut didactique, critique et purement littéraire : *l'Abeille canadienne*. Douze numéros paraissent entre août 1818 et janvier 1819. Reste-t-il dans ce journal quelque chose de l'esprit frondeur de Mézière? Fauteux prétend que *l'Abeille canadienne* illustre la paresse à laquelle Mézière s'abandonne. Enfin, avant de quitter à jamais le Canada pour s'effacer¹⁰ définitivement en France, Mézière participe au journal *l'Aurore*, fondé et dirigé par Michel Bibaud, l'éditeur de périodiques qui obtient le plus de succès au Bas-Canada au début du XIXe siècle. Nous retrouverons dans au moins trois numéros de *l'Aurore* quelques articles¹¹ parus à l'origine dans *l'Abeille canadienne* et retravaillés pour se conformer à la politique éditoriale et au format différents.

Le prospectus

Afin de mieux saisir la formule proposée par Mézière, nous devons souligner les grandes lignes du prospectus de *l'Abeille canadienne*. Ceci nous permettra de saisir non seulement le changement radical qui s'opère dans le discours de Mézière, mais également la pratique novatrice de la critique littéraire qu'il tente d'implanter au Bas-Canada. Son propos embrasse le ton dix-huitiémiste du discours scientifique, qui évacue de sa démarche toutes approches métaphysique et théologique (malgré les louanges auxquelles Mézière doit se soumettre), et cherche plutôt à analyser ce qui est observable et utile au développement de la société¹². En ce sens, *l'Abeille canadienne* résiste au courant romantique français né chez les contre-révolutionnaires français, qui, tout en s'opposant à la raison du siècle précédent, proposent le retour en force de l'Église. Sans l'annoncer officiellement, *l'Abeille* semble

passage pour Londres lors de l'affaire des «cent jours» en 1814. Or, selon les archives de l'administration française, il est devenu chef de police du département de la Gironde après avoir cumulé plusieurs postes dans l'administration publique.

¹⁰ En fait, nous savons peu sur la fin de ces jours, la découverte récente de documents en France pourrait combler plusieurs silences dans la vie de Mézière.

¹¹ Le numéro 27 de *l'Aurore*, daté du 13 mars 1819, est un bon exemple, on y retrouve des articles signés par Mézière sur l'électricité, l'histoire naturelle et, vraisemblablement, une biographie littéraire.

¹² Nous sommes à l'aube du positivisme ainsi que de l'autonomie des champs scientifique et littéraire.

prendre la position des écrivains libéraux français, fidèles à la philosophie du siècle précédent. Pour ceux qui connaissent le débat, la position de l'*Abeille* est claire. Les lettrés au Québec à ce moment-là ne soulèvent pas la question. Seul Maximilien Bibaud, dans les années 1880, mentionne le républicanisme de l'*Abeille canadienne*. Fauteux répondra seulement que Bibaud n'a pas lu l'*Abeille* et qu'il a tort. Dans cet article, qui se consacre à dresser un portrait général de l'*Abeille* nous ne montreront que les traces des nouvelles esthétiques européennes sans nous occuper de ce débat.

Or, même si le Canada subit d'importantes transformations à cette époque et s'ouvre aux sciences étrangères, aucun périodique couvrant les sciences et les arts n'y subsiste plus d'une année. Ainsi, d'un journal dépouillé de tout artifice littéraire manifeste, Mézière entend faire un journal « purement littéraire », au sens que l'on donne à l'époque à la littérature, qui englobe aussi les sciences et les arts. Il espère combler une lacune qu'il qualifie de considérable dans un pays qui, selon lui, a récemment connu des améliorations majeures dans tous les domaines attribuables à un nouveau culte empressé « que l'on y [rend] aux Sciences et aux Belles-Lettres » (Mézière, 1818, p. 1). Le prospectus cache en ce sens une intention qui est loin d'être banale du point de vue du littéraire, et qui est soutenue par quelques articles, notes et gloses jusqu'à la fin du journal : Mézière fantasme un Canada beaucoup plus développé qu'il ne l'est vraiment, et un lectorat érudit et enivré de « Belles lettres ». Le tout dans le but de stimuler les gens à la lecture d'un périodique plus didactique, comme le sien, dans lequel il ne livre que de l'information utile, nécessaire au développement de la société. Il sollicite aussi la participation des Canadiens à la rédaction de l'*Abeille*, mais bien peu d'entre eux répondront à l'appel. Il avance même l'idée selon laquelle des savants étrangers goûtent les travaux des Canadiens pour ainsi enflammer de potentiels rédacteurs canadiens. Aussi devra-t-il se résoudre, comme les autres périodiques, à puiser dans les journaux ou les ouvrages étrangers pour combler presque tout l'espace de son journal. Laissons pour l'instant cette information de côté.

Mézière semble conscient des risques qu'il court en publiant un journal objectif et didactique, puisqu'il annonce, toujours dans le prospectus, que « les formes un peu sérieuses de l'érudition sauront se dépouiller [...] de leur austérité » (Mézière, 1818, p. 3). Quel Canada imagine-t-il lorsqu'il écrit qu'il lui est venu en « pensée de publier un ouvrage périodique, où, maintenant le respect dû à la Religion, aux mœurs, et à

l'autorité légitime, [il pourrait] retracer, avec critique et discernement, tout ce qui concerne les Sciences, les Arts, et la Littérature?» (1818, p. 2) Encore, il ne profite pas des débats soulevés à propos des événements politiques qui sont, quant à eux, rapportés «succinctement, et dégagés des conjectures que se permettent volontiers les gazetiers» (1818, p. 4). Croyait-il vraiment pouvoir soulever un tel public lettré lorsqu'il refuse toute forme de publicité? Celle-ci est pourtant essentielle dans un Québec où le développement des arts se fait sans la participation financière de quelque mécénat. Bourdieu (1998) montre qu'à ce moment-là en France, le mécénat s'efface pour céder le livre à la loi du marché. Au Québec, toutefois, le mécénat ne fut jamais présent, hormis peut-être les pratiques marginales de l'Église, du gouvernement ou de quelques bourgeois.

La lecture de l'archive

Sur le plan formel, l'*Abeille canadienne* se distingue déjà de la plupart des gazettes ou presses marchandes publiées au Canada sous l'imposition *in-folio* : le plus facile à produire (on ne fait que plier la feuille de papier en deux pour former un cahier de 4 pages) et celui qui contient le plus de publicité. Mézière est l'un des tout premiers à s'inspirer principalement du *magazine*¹³ littéraire anglais du XIXe siècle, une forme de périodique au contenu plus spécialisé, plus didactique que la traditionnelle gazette, et qui renferme des poèmes, des textes de critique littéraire, ou de longs extraits d'essais ou de fictions. Son *Abeille*, *in-octavo*, porte les principales caractéristiques des périodiques d'érudition. D'abord, elle ne contient aucune publicité. Son premier modèle est la *Ruche d'Aquitaine*, journal européen publié à Bordeaux duquel il tire la plus large part de ses textes. La *Ruche* est également construite selon ce modèle de périodique littéraire qui occupe une place prédominante en Angleterre. Si, à cette époque, les périodiques français n'utilisent pas régulièrement le terme «magasin» en guise de titre, cela ne signifie pas qu'aucun journal ne s'inspire de sa forme, comme c'est le cas avec la *Ruche d'Aquitaine*.

Le deuxième tome de *La vie littéraire au Québec* (Lemire, 1992) range plutôt l'*Abeille* dans la catégorie plus générale de «périodique

¹³ L'ancêtre du «magazine» anglophone, un mot emprunté du terme français «magasin», qui signifie : entrepôt, dépôt d'articles de sujets divers. La langue française a emprunté de l'anglais l'utilisation du terme pour un périodique avec un contenu divers, comme par exemple, le *Magasin pittoresque*. C'est en Angleterre au XIXe siècle que les *magazines* occupent une place importante en littérature en publiant des extraits de fiction.

encyclopédique». Le type de « magasin » dont il est ici question est justement du genre encyclopédique, un peu comme le populaire *Magasin pittoresque*, fondé en France en 1833, et qui doit notamment sa popularité à son caractère encyclopédique. Dans l'*Abeille*, la pagination continue d'un numéro à l'autre donne aussi raison à cette classification « encyclopédique », puisque sa conception favorise subséquemment la reliure des différents numéros comme si chacun d'eux était un fascicule à assembler pour former une encyclopédie d'information durable. Évidemment, les dénominations des types de périodiques ne font pas l'unanimité : cependant, ces différents types de catalogage nous aident à mieux cerner la forme du journal. L'utilisation du terme « journal » pose un problème moins grand, surtout à l'époque de Mézière, où il est généralement synonyme de périodique. Gardons plutôt ce terme dans son sens le plus commun pour faciliter notre démarche. Ajoutons seulement que Mézière lui-même utilise ce mot dans le titre de son périodique et pour parler de celui-ci. Seul Fauteux remarque une dissidence dans l'utilisation du terme, car, selon lui, l'*Abeille* n'est « plus un journal, mais une vraie revue sans publicité et vraiment digne d'un intellectuel » (Fauteux, 1933, p. 37). Nous en venons encore là à l'évidence que l'*Abeille* est un véritable périodique scientifique. Mais Fauteux ne perd pas une ligne avant de signifier que le contenu ne vaut pas le contenant.

Ainsi, pour donner des exemples québécois, André Beaulieu et Jean Hamelin, selon leur catalogage (Beulieu et Hamelin, 1965 et 1973), démontrent que l'*Abeille* s'insère dans la lignée du *Quebec Herald*, du *Magasin du Bas-Canada*, du *Courrier de Québec*, de la *Bibliothèque canadienne*, de l'*Observateur*, du *Magasin de Québec* et du *British American Register*. D'après leur étude, l'*Abeille canadienne* est également le premier journal au Québec à faire véritablement de la critique. Les articles sont relativement longs par rapport à ceux de la plupart des gazettes de l'époque. Ils sont d'une longueur moyenne d'environ cinq pages, sont disposés sur une seule colonne, et se continuent parfois pendant plusieurs numéros. Pour matérialiser son prestige, l'*Abeille* est aussi dotée d'une page de couverture très luxueuse de couleur bleu pâle, et son intérieur est imprimé sur le meilleur papier disponible à l'époque. Enfin, tout ce luxe, qui se finance sans

de poésie et des articles originaux (Source : *Dictionnaire international des termes littéraires*). Ce genre de magasins, duquel s'inspire l'*Abeille canadienne*, ressemble, par son format, sa couverture cartonnée et la disposition de ses textes, à nos périodiques savants tels *Globe*, *Voix et images*, etc. Avec la disponibilité actuelle du livre, nos périodiques spécialisés ne publient que très rarement de grands extraits d'œuvres.

le secours de la publicité, se répercute sur le coût de l'abonnement qui est de 8 «piastres» par an (la moyenne est de 3 à 4 «piastres» pour la presse marchande, ce qui représente, selon *La vie littéraire au Québec* (Lemire, 1992), une semaine de salaire pour un employé de l'imprimerie Neilson en 1806). Quant au numéro 9 de son journal, il ne reçoit plus l'excellent papier qu'il utilise, Mézière fait passer l'abonnement de 8 à 6 «piastres» l'an. Cette diminution illustre encore l'importance accordée au luxe. À propos du nombre d'abonnés, Mézière dit seulement, à la fermeture de son journal, qu'il faut au moins le double d'abonnés d'une gazette traditionnelle pour faire vivre un journal comme le sien.

En ce qui concerne le contenu de l'*Abeille*, un premier examen révèle la part très restreinte de textes canadiens. Puisque la source des articles est généralement indiquée, nous nous apercevons également que la plupart des textes de l'*Abeille* sont tirés de périodiques ou d'ouvrages étrangers. Ce cas n'est pas propre à l'*Abeille*, car, la production littéraire canadienne étant mince à l'époque et les abonnements aux journaux européens coûteux, la plupart des journaux canadiens comblent leur espace en publiant les meilleurs textes des périodiques ou des ouvrages étrangers.

Le nombre réduit de rédacteurs canadiens dans l'*Abeille* semble agacer Ægidius Fauteux, mais au lieu de taxer Mézière de paresse, il nous semble plus judicieux de resituer le journal dans le contexte de son époque. Il faut d'abord savoir que même en France il règne un certain flou «d'entre-deux époques» concernant l'éducation (entre les Lumières, et l'époque de Guizot et Condorcet). Le système d'éducation québécois suit sensiblement le réseau français. Mais notre réseau scolaire forme moins de lettrés laïques, voire des laïcs tout court, notamment à cause de l'absence d'universités. McGill University, la première université québécoise, n'ouvrira ses portes qu'en 1821 et offrira un enseignement exclusivement anglophone. L'Université Laval devient la première université francophone d'Amérique en 1852. De toute manière, la population est indifférente à l'éducation durant les années 1810-1830. Elle ne veut pas la financer. Alors que dire de la situation de la lecture en 1818? À ce sujet, le Rapport Durham soulève la controverse en 1839 en montrant les Canadiens français comme un peuple sans histoire et sans culture. Plusieurs imprimeurs-libraires et journalistes nés Canadiens ne complètent pas leurs études classiques et apprennent leur métier de pionniers français tel Fleury Mesplet. Les gens se forment entre eux, travaillent dans une imprimerie et dans une autre, lancent des journaux

souvent éphémères. La formation littéraire normale vient des collèges classiques où l'on enseigne la littérature par ses canons. On y étudie aussi les notions de rhétorique, de philosophie, d'histoire, etc. Pour clore le tableau, parce qu'ils sont sujets britanniques et ennemis de la France, les Canadiens français sont exclus de la formation dans les universités francophones. L'accès au livre est également difficile. Les librairies n'existent que dans les grands centres. Ils sont chers, il n'y a pas encore de bibliothèques véritablement publiques. Or, chacun à leur façon, les rares journaux contribuent à diffuser des œuvres courtes ou des extraits d'ouvrages pour combler tant bien que mal ce manque.

Ce système n'est toutefois pas propice à former ni un bassin de journalistes ni un lectorat laïque suffisamment importants pour assurer la rentabilité du projet de Mézière. Considérant, de surcroît, que celui-ci veut présenter la nouveauté littéraire, on constate qu'il lui est difficile de trouver des rédacteurs s'étant affranchis du modèle classique de la formation littéraire au Québec, surtout à la suite de l'isolement provoqué par les guerres napoléoniennes, qui se terminent tout juste. La formation classique à partir des canons de la littérature exclut l'étude des auteurs non consacrés et rend malvenue l'étude des auteurs encore vivants. Donc, pour une littérature encore jeune (il faut attendre 1764 pour voir venir la première presse au Québec), l'étude des auteurs canadiens serait très mal reçue par cette fragile institution littéraire québécoise hautement influencée par le clergé. Ces remarques démontrent d'autant plus la grandeur des ambitions de *l'Abeille canadienne*.

Le texte de Fauteux ne permet pas de situer *l'Abeille* dans ce contexte littéraire des années 1810-1820 au Canada. S'il avait décrit le contexte, il lui aurait été difficile de présenter, en guise de preuve de la mauvaise réception publique de *l'Abeille*, deux plaintes (dont il tait la source) formulées par le lectorat : la pauvreté du contenu canadien et la part trop grande de textes tirés des journaux européens, dont *la Ruche d'Aquitaine*. Les souscripteurs se seraient plaint en disant qu'ils devraient s'abonner directement à la *Ruche*, journal qui, par ailleurs, ne les intéressait nullement. Pourtant, nous l'avons vu, les abonnements des journaux étrangers sont chers. Si ces commentaires de lecteurs sont véridiques — nous ignorons si c'est le cas —, une mise en contexte de l'état de la lecture au Québec minimise beaucoup leur portée. Ces commentaires prouvent seulement que le public de *l'Abeille* n'est pas encore acquis.

Faute de connaître les sources de Fauteux, nous ne pouvons passer outre l'article paru dans la *Gazette des Trois-Rivières*, qui s'intitule «Analyse des trois premiers numéros de l'*Abeille canadienne*», et que nous pouvons lire et analyser. L'article nous donne un exemple manifeste de la réception critique contemporaine de l'*Abeille*. La *Gazette des Trois-Rivières* reconnaît de *facto* la souplesse de la politique éditoriale de l'*Abeille* : extraits d'ouvrages scientifiques utiles intéressant la jeunesse; extraits de récits de voyage qui permettent de se familiariser avec la géographie, les coutumes, les mœurs et les lois de pays moins connus, etc. En ce qui concerne le choix d'extraits ou d'articles étrangers à publier, l'analyste de la *Gazette* formule ce premier constat : «On bourdonne donc dans la *Ruche d'Aquitaine*! L'*Abeille canadienne* en a cependant tiré les sucs les plus nourrissants...» (D., 1818, p. 2). Sur le même modèle, la *Ruche d'Aquitaine* puise aussi ses textes dans d'autres périodiques ou ouvrages scientifiques. Cette première critique formulée auprès de l'*Abeille* voit ainsi d'un bon œil la politique éditoriale proposée par Mézière. Ces propos émoussent l'argumentaire tranchant de Fauteux à propos de la réception et de l'origine des textes de l'*Abeille*.

Cette analyse de l'*Abeille* par la *Gazette des Trois-Rivières* confirme aussi la nécessité de s'intéresser au contexte social et littéraire propre au Québec de cette époque. L'analyse nous transmet des informations à propos de l'état du savoir et du littéraire, état sur lequel se construit sa critique. Si l'analyste auquel nous avons affaire est bien Ludger Duvernay (formé par Pasteur au journal le *Spectateur canadien*), nous détenons ici le témoignage d'un représentant dynamique de l'élite laïque d'alors. C'est sans recul historique qu'il émet ses commentaires à propos des extraits de livres publiés dans le journal de Mézière nouvellement lancé. Par exemple, tout en indiquant sa préférence pour la lecture en entier d'un ouvrage scientifique, il suggère à Mézière de ne pas proposer à la jeunesse de lire de simples extraits d'ouvrages, mais de lire ceux-ci en entier. Duvernay se reporte ici à une note de bas de page où Mézière recommande la lecture de l'extrait qu'il publie du livre de physique de F.S. Beudant intitulé «Essai d'un cours élémentaire et général des sciences physiques» (F.S. Beudant, 1818). La forme de leur journal respectif est au centre de ce débat, car elle ne permet pas le même traitement des ouvrages. Duvernay propose, dans les pages de sa gazette, des résumés qui invitent les gens à lire certains livres. Mais comme la plupart des périodiques québécois, il n'a pas l'espace nécessaire pour publier de longs extraits. Mézière se donne l'espace pour le faire. Il se permet aussi l'insertion de gloses critiques qui commentent ces textes. Ils encouragent donc tous

deux la lecture des livres. D'ailleurs, dans l'*Abeille*, les extraits déjà longs se suivent d'un numéro à l'autre; pourtant Duvernay ne commente pas cette pratique, même s'il a déjà sous la main deux longs extraits de Beudant et qu'un troisième est annoncé.

Toujours à propos de la publication d'un extrait raisonné de l'ouvrage de Beudant, Duvernay, en plus de signaler que la note de Mézière manque de justesse, donne son avis sur ce que devrait être un véritable «aperçu scientifique». Dans l'extrait suivant, il compare sa science à la pratique de Mézière :

Un aperçu, quelque bon qu'il soit, n'est jamais (comme celui dont nous parlons) qu'un index bien écrit, sans utilité réelle, pour ceux qui savent ou pour ceux qui ignorent. Mais une bonne analyse est souvent aussi utile que l'ouvrage même surtout en matière scientifique. Que de bien ne pourraient donc pas faire annuellement à l'instruction générale, les 96 numéros de l'*Abeille canadienne*, si l'Éditeur se formoit au plan pour l'article «science». (D., 1818, p. 2)

L'analyste s'attaque donc moins au fait de publier des extraits qu'au traitement critique qu'on en fait. Duvernay ne donne pas de réelle méthode de traitement des textes, un renseignement qui nous en apprendrait beaucoup sur sa pratique d'alors; il souligne simplement l'importance d'une bonne analyse. Il nous est assez difficile de poser les bornes de l'état de la critique, qui est à l'image du flou qui règne dans l'éducation.

Un article publié dans l'*Abeille* et le commentaire qu'en fait Duvernay nous en apprend tout de même beaucoup sur certaines démarches scientifiques. Le texte en question est la critique d'une traduction nouvelle et raisonnée par E. A. de Wailly des *Odes* d'Horace. Signé sous l'épithète A.L., le texte de l'auteur français détermine sa méthode dans les termes suivants :

Autrefois, en rendant compte d'un livre, on donnoit au lecteur les moyens d'en concevoir une opinion qui lui fût propre. On lui soumettoit les principales pièces du procès, et selon que le jugement qu'on portoit lui sembloit impartial ou mal fondé, il pouvoit le confirmer ou le casser dans son petit tribunal. Maintenant, c'est tout autre chose ; le critique nous entretient d'un ouvrage, non pour le juger en motivant son arrêt, mais pour nous étaler ses opinions littéraires et un luxe de réflexion dont nous n'avons que faire. (A.L. 1818, p. 30)

A. L. poursuit son idée en disant qu'il faut centrer l'analyse plutôt sur le livre que sur l'opinion personnelle du critique. Il faut aussi noter que ce texte est tiré de la *Ruche d'Aquitaine*. Il réagit, par conséquent, aux voies qu'emprunte la critique en Europe. Cette fois encore, Duvernay ramène à l'ordre l'éditeur de l'*Abeille* :

Mr l'Editeur est humblement prié de s'en tenir à l'ancienne méthode de rendre compte d'un livre quand il en aura l'occasion. Les sciences et la littérature en Angleterre doivent beaucoup aux *Revue d'Edimbourg* et de Londres qui la suivent invariablement. (D., 1818, p. 2).

Cet avis de Duvernay fait surtout office d'avertissement, car jamais il ne démontre que Mézière fait le contraire. Il lui pointe par le fait même les deux exemples que proposent les revues anglaises. Les périodiques anglais influencent beaucoup l'Occident à ce moment. Les revues françaises demeurent peu connues des Canadiens à cause des récents blocus contre la France. Si l'on regroupe les deux derniers commentaires de Duvernay, on comprend qu'il semble surtout vouloir dire que la méthode de Mézière n'est pas assez tranchée. Tout en lui indiquant de se conformer à l'article « science », il lui assène aussi la mise en garde suivante à propos de sa signature littéraire : « Une imagination trop forte, trop de facilité à écrire, lui nuirait peut-être dans ses analyses. Qu'il paye alors des têtes froides, il n'aura que la peine de retoucher leurs écrits » (D., 1818, p. 2). Duvernay ne retient aucun exemple du style de Mézière, mais nous comprenons qu'il recherche la sobriété dans le traitement de la science. La rédaction de l'*Abeille* n'a pourtant rien à voir avec les écrits de jeunesse de Mézière, où les figures de styles se suivaient les unes les autres avec une grande aisance. Le prospectus de l'*Abeille* témoigne tout de même de cette facilité à écrire par ses grandes phrases entraînantes. Lorsqu'il doit faire oublier aux autorités ses nombreux appels à la révolte, il défend, par cette mise en garde, les bons préceptes de l'Angleterre contre la philosophie républicaine des Lumières françaises :

Cet état des choses devoit, ce semble, nous rassurer contre les bouffées d'une prétendue philosophie, où la Religion est remplacée par le pur déisme, pour ne rien dire de plus; la liberté par la licence; le respect pour l'autorité légitime, par l'insurrection; la sainteté des sermens, par l'incrédulité; les nœuds indissolubles du mariage, par le divorce; les liens de famille par l'insubordination; d'une philosophie, en un mot, qui soumettant tout au fatalisme, transforme en un être-machine, en un simple automate, l'homme lui-même, ce chef-d'œuvre de la création... (Mézière, 1818, p. 2.)

Mézière aurait-il du mal à trouver la juste mesure de ses « formes un peu sérieuses de l'érudition [qui] sauront se dépouiller de leur austérité » (1818, p. 3), comme il aspire à le faire? L'aspect critique n'en demeure pas moins un enjeu important jusqu'au dernier numéro. Les véritables aspirations critiques de Mézière dissimulent à peine un républicanisme arrêté. Duvernay montre des idées plus fermes en valorisant non seulement la méthode des revues anglaises, qui étudient plus froidement un texte, mais aussi le respect de la méthode des collèges classiques, c'est-à-dire par l'enseignement à partir des canons de la littérature.

Les commentaires de la *Gazette des Trois-Rivières* révèlent que la réception de la littérature se fait encore par les textes canoniques et sacrés. Les deux lectures de l'*Abeille*, la nôtre et celle de la *Gazette des Trois-Rivières*, révèlent que Mézière ne respectait pas ces règles, et c'est là sa principale dissidence d'avec le milieu québécois. Par exemple, dans l'usage traditionnel de la « grande » littérature, dont la poésie est le fer de lance, Duvernay dicte la « loi » suivante :

On ne devrait jamais insérer dans un Journal les œuvres d'un Poète vivant. La poésie, comme art d'imagination est très-difficile à juger; témoins beaucoup de chefs-d'œuvres qu'on a sifflés, quand ils ont paru. Il seroit plus dangereux encore d'y imprimer nos productions poétiques. Nous n'avons pas de plus grands flatteurs et par conséquent de plus grands ennemis que notre amour propre et notre imagination. (D., 1818, p. 2)

C'est l'argument que sert Duvernay à la poésie badine que publie Mézière. Nous voyons aussi que deux tendances se distinguent : la rigueur scientifique, et des esthétiques plus représentatives de l'imagination dans le roman gothique et le romantisme. N'en déplaise à Fauteux, cette mise en contexte amenuise aussi son propos concernant la part très mince de textes canadiens. Mézière devait sentir la contrainte, car, en invitant les jeunes compatriotes à publier dans son journal, il indiquait la mise en garde suivante à propos des textes qu'il diffuserait à la condition « qu'il y règne d'ailleurs cette teinte de modestie... » (Mézière, 1818, p. 4). Mézière chatouille aussi certains dogmes en publiant de la poésie sacrée dans de nouvelles traductions, du latin au français, ce qui risque de déplaire au clergé. Le latin, qui était la langue du sacré, perd de plus en plus sa place en France. De plus, Mézière publie beaucoup d'extraits de romans (nom jadis donné à ce genre de texte écrit en langue vernaculaire — le roman à l'époque — plutôt qu'en latin). Nous savons d'ailleurs que le clergé canadien de l'époque n'appréciait guère les romans. Cette fois pourtant, l'*Antiquaire*, l'extrait du roman gothique faussement attribué à Walter Scott¹⁴ paru dans l'*Abeille*, est très bien reçu par la *Gazette des Trois-Rivières*. L'extrait semble plaisant, mais on n'en dit pas davantage. Mézière s'en tient à peu près au discours de son prospectus, malgré la démonstration de Duvernay, par une présentation relativement objective, dépouillée et austère de ses textes. Mézière s'attaque, dans une certaine mesure, aux idées littéraires qui circulent alors au Canada.

¹⁴ Il est intitulé *l'Antiquaire*. L'éditeur de l'*Abeille* explique aussi, dans les notes de bas de page, que Walter Scott ne serait peut-être pas l'auteur de ce roman. Nous pouvons suivre cette histoire dans des numéros ultérieurs de l'*Abeille*.

Il provoque donc moins par la prise de parole que par le choix des textes : issus de certains mouvements littéraires nouveaux, étrangers ou canadiens, comme le romantisme naissant; ou de genres comme le roman gothique.

Des traits romantiques

Des traits esthétiques du romantisme européen naissant se font largement sentir dans *l'Abeille*. Rappelons que l'esthétique romantique naît en Allemagne, et qu'on doit en partie à M^{me} de Staël l'introduction de ce mouvement en France. D'autres précurseurs du romantisme français et anglais sont à l'étude dans *l'Abeille*, dont Bernardin de Saint-Pierre, René de Chateaubriand, et bien d'autres que l'histoire n'a pas retenus. On semble cependant ne pas comprendre qu'en prenant à partie madame de Staël et consorts, *l'Abeille* s'attaque particulièrement à une conception religieuse de l'inspiration poétique mystique. En quelque sorte, c'est la sensibilité contre la raison¹⁵. La *Gazette des Trois-Rivières* s'en prend, nous le verrons, à la sensibilité exprimée par les romantiques tout en disant de la prétendue objectivité de Mézière : « cela ressemble aux gens qui disent avoir la religion dans le cœur, mais qui ne veulent pas prendre la peine de la mettre en pratique » (D., 1818, p. 2). Non seulement Duvernay ne se rend pas compte de l'ampleur de l'attaque laïque pro-philosophique omniprésente dans *l'Abeille*, mais il ajoute presque à l'argumentaire nécessaire pour attaquer le mouvement littéraire français le plus religieux de ce moment en dénonçant ses excès de sentimentalité. Pour le moins, si la circulation du livre entre la France et le Québec est de nouveau permise à partir de 1815, soit depuis la Restauration, il reste que ce sont des journaux comme celui de Mézière qui font connaître ces nouvelles esthétiques au Canada. L'Angleterre lève son blocus maritime contre la France à la fin des guerres napoléoniennes. Les livres n'ont plus à parvenir au Canada par l'entremise de l'Angleterre. En fait, avant cette date, le livre circulait peu au Canada. Les bibliothèques étaient rares et contrôlées le plus souvent par le clergé. La nouveauté littéraire française pénètre donc au Canada parallèlement au retour de Mézière. Celui-ci est familiarisé avec les nouveautés européennes, comme le romantisme naissant, qui germent depuis la Révolution. Kenneth Landry précise, dans le récent ouvrage collectif *Le romantisme au Canada*, que les livres arrivaient au

¹⁵ Le débat n'est pas si simple et évolue rapidement. La raison et la sensibilité ne sont pas une opposition absolue. Ne pensons qu'au naturalisme ou au réalisme français.

Canada dans une masse hétéroclite d'ouvrages. Ce sont donc des périodiques comme l'*Abeille canadienne* qui font le mieux connaître aux Canadiens la nouvelle littérature. De tels journaux deviennent des lieux de rencontre, de formation et de diffusion du savoir et de l'imaginaire. Une réflexion de l'*Abeille* sur les romans de M^{me} de Staël et deux lettres inédites qu'elle adresse à un acteur français paraissent comme l'une des premières marques caractéristiques de l'esthétique romantique¹⁶ naissant au Bas-Canada. Ces textes reçoivent en plus une attention immédiate de la *Gazette des Trois-Rivières*, ce qui rend plus déterminant le besoin de s'y attarder. Notons cependant qu'il n'y a pas encore de consensus à propos de l'avènement du romantisme au Canada. On ne s'entend pas non plus à ce sujet dans le collectif *Le romantisme au Canada*. On donne souvent les dates de 1830-1840 comme début de sa pratique véritable au Canada. C'est pourquoi nous choisissons, pour éviter toute confusion, les termes pré-romantisme ou romantisme naissant pour les distinguer du courant romantique. L'étude de la *Gazette des Trois-Rivières* rend essentiel ce détour, car elle réagit fortement à ces traits esthétiques.

La publication des deux lettres de M^{me} de Staël par Mézière fait de la sorte sursauter l'analyste de la *Gazette des Trois-Rivières* parce que de Staël développe une sentimentalité débordante. Voici comment il reçoit ces lettres :

Ces deux lettres auraient dû rester inédites pour l'honneur de la bonne dame. Si elle les eut écrites dans sa jeunesse on aurait pu douter de sa vertu; mais à l'âge où elle les écrivait, elle méritait le nom de «vieille folle», pour avoir gré montré tant de passion et tant d'extravagance pour le spectacle ou pour un acteur... Ces lettres, il est vrai sont tirées de la *Ruche d'Aquitaine...* et je prends cette occasion de mettre l'Éditeur en garde contre sa chère *Ruche...* (D., 1818, p. 2)

Il semble très inconvenant de montrer tant de passion. La *Gazette* termine de plus l'analyse de ces lettres en adressant à Mézière un dernier conseil : de profiter de l'engourdissement hivernal du Canada pour mieux

¹⁶ Dans l'ouvrage collectif publié sous la direction de Maurice Lemire, *Le romantisme au Canada*, (op cit.) certains chercheurs indiquent la date de 1830 pour parler d'un préromantisme au Canada. On fait surtout référence à une esthétique canadienne d'écriture romantique. Le texte de Kenneth Landry nous informe de la situation de la réception des ouvrages au Canada à cette époque. Avec *La vie littéraire au Québec*, tome 2, son texte est le plus utile pour comprendre le réseau de distribution du livre à cette époque et l'arrivée du romantisme et justifie en partie pourquoi nous accordons une certaine importance à l'*Abeille canadienne* dans la diffusion du savoir et du romantisme, qui plus est, critique.

«symétriser» ses rayons que ne le faisait la *Ruche d'Aquitaine*. L'analyste a pourtant dit que l'*Abeille canadienne* tirait de celle-ci les «meilleurs suc». Mézière devrait, selon la *Gazette*, approfondir ses sujets et mettre en garde les lecteurs contre des raisonnements comme ceux de M^{me} de Staël. Pourtant, le texte de l'*Abeille* sur madame de Staël s'attaque précisément à ces raisonnements, mais il est convenu de ne pas aborder ce sujet. La *Gazette* ne demande donc pas à l'éditeur de retirer les extravagances, mais de les nuancer. Il s'agit toujours de cette histoire de la distinction entre «la bonne et la mauvaise» littérature. Duvernay nous donne des éléments clés de «l'horizon d'attente» (Jauss, 1978) bas-canadien. En contrepartie, exiger ces nuances, montre que la *Gazette* juge ces raisonnements et le débordement de passion inconvenants pour le public canadien. Duvernay reviendra à la charge avec les portraits littéraires.

À la suite de la publication des réflexions sur les romans de M^{me} de Staël et de la publication de ses lettres inédites, l'esprit romantique trouve place dans l'*Abeille* en particulier dans l'art du portrait littéraire de personnages illustres. La plupart des portraits littéraires s'inscrivent dans l'esprit romantique, et nous retrouvons au moins l'un d'entre eux dans chacun des douze numéros de l'*Abeille*. L'analyse de la *Gazette des Trois-Rivières* s'attarde aussi à ce phénomène des portraits littéraires. Il ne faut pas oublier que l'analyse de ce journal se limite aux trois premiers numéros de l'*Abeille*. Bien sûr, le mot «romantisme» n'est jamais avancé. Le premier commentaire, très concis, de la *Gazette* concerne le portrait de Jacques-André Naigeon, un athéiste qui s'attaque activement à l'Église, dressé par un auteur anonyme. L'analyste le présente en ces termes : «Ce portrait est trop nu, il est affreux» (D., 1818, p. 2). Il n'aime ni la passion débordante ni son absence, nous semble-t-il. Nous ne tenons pas encore le portrait juste de ses goûts, mais les fioritures et l'exagération sont au cœur de ses préoccupations. Il montre ensuite un enthousiasme convaincu envers le premier d'une série de portraits dressés par Jean-Nicolas Bouilly. Celui-ci est mieux connu en France sous l'épithète de «poète lacrymal», surnom qui lui est donné pour tant user de sentimentalité dans ses hommages de personnages illustres qu'il fait verser des larmes aux lecteurs. Par ailleurs, il est un des auteurs les plus significatifs publié dans l'*Abeille*. Dans sa carrière, il a dressé le portrait de plusieurs personnages illustres sous la forme de pièces de théâtre. Il faisait partie de l'entourage de Feydeau. Il était un libéral sincère avant de devenir monarchiste. En guise d'exemple de sa participation dans l'*Abeille canadienne*, voici quelques titres de ses portraits publiés par Mézière : «Le

sommeil de La Harpe», un portrait de Jean-François, dit de La Harpe; «La chienne de Florian»; «Les lilas de Collin d'Harleville» et la «Promenade de Bernardin de Saint-Pierre». Le second portrait commenté par la *Gazette*, et le premier de Bouilly à être publié par l'*Abeille*, s'intitule «Le dîner de Delille ou le Cadran-Bleu». Il fait bien sûr référence au poète Delille. Voici ces commentaires : «Quel joli tableau, quel contraste avec le précédent! encore y a-t-il un défaut; le coloris de la scène est trop fort. Les peintres anglais ont bien le même défaut, mais les gens bien élevés des deux nations [...] ont bien soin de ne les pas montrer.» (D., 1818, p. 2) Non seulement le commentateur nous signale dans cet extrait son agacement envers les forts coloris, mais il nous révèle encore que ce n'est pas son premier contact avec ce genre de débordement passionnel. Si à ce moment les livres d'inspiration romantique circulent mal au Canada, la *Gazette* nous renseigne sur le fait que cette inspiration, chez des peintres anglais, est mieux connue. L'ensemble de cette démonstration sur les textes de M^{me} de Staël et de Bouilly présentée par la *Gazette des Trois-Rivières* forme un des tout premiers regards canadiens sur le mouvement d'inspiration romantique. Ici encore, Duvernay exhorte les gens à mieux cacher les forts coloris et les débordements d'imagination.

L'utopie canadienne

Compte-tenu de sa façon de présenter la nouveauté littéraire au Canada, Mézière s'attendait à rencontrer des difficultés à diffuser son journal. Cela est surtout causé par la situation du public lettré. Pour obtenir une quantité suffisante de lecteurs, il présente un Canada beaucoup plus novateur qu'il ne l'est vraiment. Dans l'introduction de son prospectus, il fait une présentation générale du pays en surestimant son évolution technologique. Il exagère aussi le culte des Canadiens envers les belles-lettres. De plus, selon lui, les œuvres littéraires canadiennes sont déjà goûtées par les savants étrangers : «Aujourd'hui que nous sommes parvenus à intéresser les savants étrangers en faveur de nos essais littéraires» (Mézière, 1818, p. 3). Il prétend d'ailleurs, dans le cadre du lancement de l'*Abeille*, avoir établi un réseau transatlantique de diffusion du savoir. Pour maintenir cette illusion utopique — disons-le —, Mézière propose dans plusieurs numéros de l'*Abeille* des articles dans lesquels il traite de l'évolution du Canada. Il y explique surtout diverses améliorations, comme le développement du service de l'eau courante. Contrairement à ce qu'il affirmait dans ses écrits de jeunesse, il prétend maintenant que les établissements d'enseignement sont

novateurs, leurs précepteurs, libéraux, et que leurs étudiants ont beaucoup de succès :

Notre sollicitude pour les progrès de nos jeunes compatriotes dans les sciences, ne nous permettant point de glisser légèrement sur le résultat de leurs études pendant la dernière année scolastique, nous nous proposons de consacrer au particulier à cet important objet dans notre prochain numéro. (1818, p. 80)

Or, toute cette organisation fait partie du jeu du littéraire. Dans le numéro suivant, nous apprenons que l'exercice public auquel étaient soumis les étudiants consistait à résoudre un défi, en anglais, proposé par un journal américain aux avocats de son pays. Un arbitre juge la performance des collégiens. Cet article soulève encore les réactions de Duvernay, qui dénonce cette fois l'excès de louanges et la manière de le faire :

L'auteur ne pouvoit trop louer les vertus, les talens, et la bienveillance journalière de Messrs. du Séminaire de Montréal ; il est bon aussi d'encourager les jeunes Elèves ; mais ne les loue-t-il pas un peu trop, son petit juge arbitre surtout ?... La louange à son âge peut devenir un poison mortel, sous une plume aussi mielleuse que celle de l'Editeur de l'*Abeille Canadienne*. (Duvernay, 1818, p. 2)

Mézière démontre aussi le grand rôle que jouent les journaux dans la diffusion du savoir : « Nul doute que ces puissans véhicules aient plus ou moins contribué à faire naître une généreuse émulation » (Mézière, 1818, p. 1). En politique, il voit Papineau père s'illustrer par un « zèle éclairé ». En quelque sorte, nous nous retrouvons face à ce que nous pourrions nommer « l'utopie de la critique » ou c'est-à-dire qu'en organisant la réception de la lecture de l'actualité littéraire, Mézière construit l'horizon d'attente (Jauss, 1978) de son public. Tout cela est en quelque sorte un artifice du littéraire, une certaine structure à la limite du fictionnel pour implanter, mousser, l'érudition littéraire. Si le discours scientifique nous semble acquis aujourd'hui, Mézière devait feindre sa nécessité, soulever la passion du public. Malgré cela, la réalité le rattrape, car, faute d'avoir atteint un nombre suffisant de souscripteurs, il doit cesser ses activités en janvier 1819.

En définitive, si l'*Abeille canadienne* se consacre avant tout à compiler, classer, commenter et diffuser le savoir, comme le fait le « magasin anglais », elle n'est pas très loin des autres pratiques canadiennes, comme celle de Jacques Viger avec *Ma Saberdache*. Ce manuscrit, qui recueille les archives canadiennes, alimente non seulement les périodiques de Michel Bibaud, mais aussi une très attendue histoire du Canada qu'ambitionne de faire Viger. Mézière, au lieu de se limiter aux sujets canadiens, choisit plutôt

d'ouvrir le Canada au monde. Nous savons que François-Xavier Garneau relancera en 1833 l'*Abeille canadienne* selon les mêmes idéaux que Mézière. Il connaîtra sensiblement le même échec. Les Canadiens ne participeront pas davantage à son journal. Garneau choisira de façon moins utopique d'écrire l'histoire du Canada à partir d'un travail sérieux sur l'archive, selon l'approche « scientifique » de Michelet. Dans le domaine littéraire, Mézière, lui, aura contribué à diffuser de nouvelles esthétiques qui n'étaient pas nécessairement admises et qui inspireront plus tard notre premier roman : *l'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils. Nous avons aussi repéré ce qui est vraisemblablement un *ex-libris* de Georges Boucher de Boucherville, qui publie notamment, beaucoup plus tard dans le siècle, *Une de perdue, deux de trouvées*. Cette inscription témoigne d'une certaine influence, même tardive, du journal. L'analyse de la réception de l'*Abeille* dans la *Gazette des Trois-Rivières* permet de voir Mézière moins comme un mouton noir devenu paresseux que comme un homme de lettres déterminé à faire connaître la nouveauté littéraire européenne au peuple canadien-français, ce peuple qui tente de sortir de l'isolement dans lequel les guerres napoléoniennes l'ont plongé.

Bibliographie

Archives de l'Université de Montréal. 1816. « Mézière à sa sœur » (Lettre à sa sœur Lisette). coll. « Baby ». New York : U8529, (1er février), 8 p.

Beudant, F. S. 1818. « Essai d'un cours élémentaire et général des sciences physiques ». dans *L'Abeille canadienne*, no 2, (15 août) p. 57-62.

Beaulieu, André, et Jean Hamelin. 1965. *Les journaux du Québec : de 1764 à 1964*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers de l'Institut d'histoire », 329 p.

———. 1973. *La presse québécoise : des origines à nos jours*. T.1 : 1764-1859, 268 p. ; t. 2 : 1860-1879, 350 p. ; t. 3 : 1880-1895, 421 p. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval.

Bourdieu, Pierre. 1998 [1992]. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : éditions du Seuil, coll. « Points essais » 567 p.

D. (le texte est signé tel quel). 1818. « Analyse des trois premiers numéros de *L'Abeille canadienne* », *Gazette des Trois-Rivières*, no V (15 septembre), p. 2.

Dictionnaire international des termes littéraires (pour « magasins littéraires »): <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2867>

Fauteux, Ægidius. 1933. « Henri-Mézière : ou l'odyssée d'un mouton noir », *La Patrie*, (18 novembre 1933), p. 34-37.

Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ». 305 p.

Landry, Kenneth. 1993 « Le commerce du livre à Québec et à Montréal avant l'arrivée de *La Capricieuse*, 1815-1854 ». dans *Le romantisme au Canada*, sous la dir. de Maurice Lemire, Québec: Nuit Blanche coll. « Cahiers du CRELIQ », p. 101-117.

Lemire, Maurice (dir.). 1992. *La vie littéraire au Québec*. Sainte-Foy : les Presses de l'Université Laval. t. 2 1806-1839, 587 p.

———. (dir.). 1993. *Le romantisme au Canada*. Coll. « Cahiers du CRÉLIQ ». Québec : Nuit Blanche, 341 p.

Mézière, Henri-Antoine. 1793. « Observations sur la situation du Canada et les dispositions politiques de ses habitants » (Adressé à Charles-Edmond Genêt, Ministre de la France révolutionnaire auprès du Congrès américain). Philadelphie : (12 juin), 10 p.

———. 1794. « Mémoire sur la situation politique du Canada et des Etats-Unis » (adressé au Ministre Dalbarade de la Marine française). Paris, 33 p.



HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Arrière petit-fils de François-Xavier, Saint-Denis Garneau fréquente, à Montréal, les Collèges Sainte-Marie, Loyola et Jean-de-Brébeuf avant d'étudier la peinture à l'École des Beaux-Arts de Montréal. C'est à cette époque qu'il commence à écrire de la poésie. Il se joint par la suite au groupe de la *Relève*, revue où il publie plusieurs de ses poèmes ainsi que maints commentaires sur l'art. Il collabore également aux revues *Idées*, *Le Canada* et *L'Action nationale*. Saint-Denis Garneau publie, en 1937, son premier recueil, *Regards et jeux dans l'espace*, qui passe alors inaperçu aux yeux de la critique. Sa poésie, qui témoigne du combat de l'auteur contre la mort et de sa quête d'absolu, apparaît maintenant comme un jalon important de l'arrivée de la modernité au Québec. Il meurt à l'âge de 31 ans d'une crise cardiaque.

Bibliographie

Regards et jeux dans l'espace (1937)

Journal (1954)

Ceuvres en prose (1994)



DU NON-SOI AU NON-POÈME

Saint-Denys Garneau ou le trou noir de l'énonciation

Evelyne Gagnon

L'unique recueil publié par Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*¹, met en place une problématique identitaire qui souligne l'écart présent entre un discours social visant l'atteinte d'une totalité (identitaire, spirituelle et culturelle) et le constat même d'une impossible plénitude ontologique. La subjectivité est ainsi posée au cœur même de l'acte d'écriture dans la visée d'une possible saisie de soi (le regard en sera la métaphore la plus éclairante). Cependant, le langage — en tant que facteur de distanciation — révélera l'impossible coïncidence avec soi puisque le soi sera caractérisé par une profonde pauvreté ontologique. Cette pauvreté ne saura, par conséquent, *se dire* que par un langage refusant le lyrisme. L'impossibilité identitaire est identifiable, dans les occurrences textuelles, à un « nous » *négatif* et, par le fait même, inévitablement non substantiel. L'exploration de la négativité et de la béance identitaire amorcée par la poésie garnélienne mènerait toutefois à une possible parole. À ce titre, une brève incursion dans l'univers de Gaston Miron et de Jacques Brault précisera le caractère fondateur de l'œuvre garnélienne quant à la revitalisation d'un langage littéraire qui devient, conséquemment, plus apte à saisir les contours d'une identité instable, impure, hétérogène.

¹ Le recueil est paru en 1937.

De la totalité comme fondement

Garneau est celui qui « a libéré le langage et l'a ouvert aux possibles de la poésie. Avec lui, le Québec [...] sort du passé pour entrer dans son présent. Après lui, la poésie change de voix » (Royer, 1989, p. 53) puisque, émancipée des modèles classiques et des visées nationalistes, cette première parole poétique singulière amorce « l'élaboration de langages originaux » (Dumont, 1999, p. 47). C'est que la poésie, avant Garneau, se construit en recherchant la « parole pleine² », que ce soit par des tendances patriotiques ou par un lyrisme « musical » (pensons à Nelligan ou aux exotiques), cette parole qui entre en résonance — de près ou de loin — avec le référent français. Qui plus est, « Garneau n'écrit pas *Regards et jeux dans l'espace* pour rompre avec telle tradition esthétique trop contraignante, mais en marge d'une tradition incertaine » (Biron, 2000, p. 22), car il est un « écrivain liminaire » qui élabore une œuvre sans modèle canonique canadien-français (sans la poser comme un possible modèle), mais déterminante quant au développement des entreprises littéraires subséquentes (Biron, 2000, p. 15). Cette œuvre sans maître ni tradition se révèle néanmoins le lieu de tous les possibles et de tous les empêchements.

La ferveur optimiste caractérisant le projet fondateur du groupe *La Relève*, auquel appartient Garneau, pose la question de l'intériorité selon de nouvelles perspectives en visant, au plan tant culturel, national que personnel, la plénitude et la totalité. Or, Garneau élabore parallèlement un recueil au sein duquel demeure absente toute allusion aux discours religieux, mystiques (au sens de plénitude spirituelle) et à la possible fondation d'une culture. Ce projet identitaire et culturel, qui s'élaborerait dans l'intimité de chaque subjectivité, la poésie garnélienne ne fait qu'en démontrer l'impossibilité puisque sans identité, il n'y a pas de culture possible.

On retrouve ainsi dans l'univers garnélien un sujet empêché révélant un espace intérieur où la subjectivité, quand elle n'est pas morcelée ou agonisante, est incessamment définie par sa négativité. Ce territoire s'avère espace vide, désolé, territoire à l'intérieur de soi que le sujet n'arrive pas à posséder et qui laisse entrevoir ce trou de désir qui est là, béant, à la place d'une origine. La situation d'énonciation d'un tel sujet se retrouve imbriquée dans une conception du langage s'employant à sonder la béance afin d'en

2

C'est-à-dire tel un lieu de proclamation de la plénitude, de l'achèvement, de la finesse, accordée à une musicalité lyrique chantant l'être et la complétude.

faire ressortir l'énergie énonciatrice capable de relancer itérativement le poème. En émerge le *trou noir de l'énonciation*, définissant ce sujet de la non-identité qui ne peut *se dire* que par une parole du vide, du manque, de la négativité, une noirceur se révélant cependant un condensé d'énergie. C'est donc un désir de genèse que porte cette parole à mille lieues de la question nationale, dans ce non-lieu où le désir de naître, de se faire advenir, découvre la nudité d'un sujet en quête de lui-même, constatant que, jusqu'ici, « je » et « nous » ne *sont* pas encore.

Cet impossible « Je »

D'emblée, dans *Regards et jeux dans l'espace*, la subjectivité est posée comme enjeu du texte. Dès le poème liminaire, le « je » revendique la liberté d'explorer « cette chose » et « celle-là » puisque c'est dans l'instabilité au cœur de laquelle il se projette, qu'il peut espérer dépasser l'inertie et la mort :

*Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs*

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose* (Garneau, 1971, p. 16)

L'exploration de soi et du monde s'élabore dans une expérience d'écriture qui, tout au long du recueil, ne fait que réitérer ce désir de *se saisir soi* et de *se saisir soi dans le monde*. Le voyage, en tant que métaphore de la quête de soi, est aussi celui du regard *sur* et *dans* le monde : « Ah! quel voyage nous allons faire/Mon âme et moi, quel lent voyage/Et quel pays nous allons voir » (1971, p. 21). C'est que le « regard part en chasse effrénément/De cette splendeur qui s'en va/de la clarté qui s'échappe » (1971, p. 29), en quête de totalité donc, puisque le poète (à la manière de l'enfant qui joue) « n'a pas envie de choisir parmi ces trésors/Ni désir ni nécessité/Lui/Mais ses yeux sont grands pour tout prendre » (1971, p. 12). Cet idéal se révèle toutefois inaccessible puisqu'une fois son regard parti en chasse dans le monde pour mieux en saisir la substance, le sujet écrivant ne peut que constater : « Toutes ces choses qu'on m'enlève [...] / Les yeux le cœur et les mains ouvertes/Mains sous mes yeux ces doigts écartés/ Qui n'ont jamais rien retenu/Et qui frémissent dans l'épouvante d'être vides » (1971, p. 29). La dernière strophe de ce poème révèle par ailleurs :

Maintenant mon être en éveil
Est comme déroulé sur une grande étendue
Sans plus de refuge au sein de soi
Comme le mortel frisson des vents
Et mon cœur charnel est ouvert comme une plaie
D'où s'échappe aux torrents du désir
Mon sang distribué aux quatre points cardinaux. (1971, p. 29)

L'expérience du langage ne fait, en ce sens, que mieux révéler cette impossible coïncidence avec soi, puisque l'identité que l'on cherche à saisir est fragmentée, tissée de vide et d'absence. Les figures de morcellement du corps se retrouvent d'ailleurs à maintes reprises dans le recueil, démontrant ainsi la difficulté de rendre une image cohérente de soi, un soi qui, placé au cœur même du poème, n'apparaît que davantage insaisissable : « Notre regard est sur la mer/Comme de grandes mains de pitié/Deux pauvres mains qui ne font rien/Qui savent tout et ne peuvent rien/Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur/Enfant en voyage tout seul/Que la mer à nos yeux déchira. » (1971, p. 30)

Le regard ne fait qu'effleurer les choses, tout comme les mains sont incapables de saisir le réel et d'agir sur lui. Ici posé en tant qu'instrument d'objectivation de soi dans l'écriture, il engendre un incontournable constat de distanciation de soi-même. Le poème qui clôt le recueil réitère cette impression d'étrangeté face à un soi demeurant dans l'incomplétude, dans l'impossibilité d'être en joie : « Je marche à côté de moi en joie/J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi/Mais je ne puis changer de place sur le trottoir/Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là/et dire voilà c'est moi » (Garneau, 1971, p. 34). Au terme d'une quête de soi par l'écriture, le sujet écrivant pose une dichotomie semblant irréversible. Cela s'explique précisément par une conception du langage en tant que facteur de distanciation que l'on peut constater dans le poème « [Parole sur ma lèvre]⁵ » :

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol,
tu n'es plus à moi
Va-t-en extérieure, puisque tu l'es déjà
ennemie
Parmi toutes ces portes fermées.

Impuissant sur toi maintenant et dès ta naissance

⁵ Ce poème, paru à titre posthume dans le recueil *Les solitudes* élaboré par les amis de Saint-Denys Garneau (à partir de poèmes retrouvés), est cité pour son caractère particulièrement éclairant en ce qui concerne la poétique de l'auteur et sa conception particulière du langage.

d'une intimité singulière. Le refus du lyrisme sera effectif dans le choix du vers libre, l'abandon de la rime et la propension à explorer tout ce qui éloigne du lyrisme « coulant ». D'ailleurs, cette liberté semble venir naturellement à un sujet écrivant qui ne peut se dire que par un langage sachant épouser la mouvance et les heurts de son identité (identité qui n'a rien de statique, d'homogène), c'est-à-dire dans le tâtonnement d'une parole instable, tissée à même l'inachèvement de ce que Pierre Nepveu nomme « la prose du poème ». À cet égard, Nepveu souligne dans la poésie garnélienne l'aspect suivant :

en faisant de la forme une fonction du sujet ontologique, il est déjà en voie de découvrir que le sujet, c'est-à-dire lui-même, est moins substance que *désir* de substance et de plénitude. Déjà le trou du « mauvais pauvre » s'ouvre béant et la forme ne peut que réaliser concrètement un manque [...] contre la musique-alibi, contre la musique reproduisant un ordre superficiel et idéologique, l'écriture assume le caractère problématique de la forme et du sujet qui la produit. (Nepveu, 1999, p. 31)

Le refus du lyrisme traditionnel, allant de pair avec un refus des formes « pleines » ou mythologiques (puisque cette écriture remet en question le pouvoir de la Parole, ne défiant pas la poésie et le poète), témoigne d'une entreprise créatrice où le monde et l'identité ne peuvent se dire que dans l'hétérogénéité. Cette opposition va à l'encontre de l'idéologie de l'époque, qui valorise la « [p]ureté des genres et des catégories, pureté de la croyance et pureté de la race » (Nepveu, 1999, p. 30). C'est qu'au Québec, et ce depuis Nelligan jusqu'à Garneau, on s'attache à une perception à tendance doctrinaire qui véhicule que « [la] vraie poésie est morale, elle enseigne le Bien et la Vérité, elle doit contribuer à la constitution d'une littérature nationale. » (Blais, 2001, p. 45)

Le poème garnélien ainsi que le style qui le caractérise proposent cependant une conception de la parole poétique s'élaborant à même l'impureté, la discordance, particulièrement par l'utilisation de « mots simples, d'une langue originaire, qui viennent du fond de soi » (Blais, 2001, p. 52) et avec lesquels le poète joue sans prétention :

Il vous arrange les mots comme si c'étaient de
simples chansons
Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses
Et qu'il en agit avec les montagnes
Comme s'il les possédait en propre.

enfants vous dansez mal/Il faut dire qu'il est difficile de danser ici/Dans ce manque d'air/Ici sans espace qui est toute la danse/Vous ne savez pas jouer avec l'espace/Et vous y jouez/Sans chaînes/Pauvres enfants qui ne savez pas jouer.» (1971, p. 12) Le sujet écrivain pose cette question fondamentale : «Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs» (1971, p. 12). Il y a répétition de la futilité du jeu et de la distanciation du monde, puisque le sujet, tout autant que le « nous », ne fait qu'assister au « Spectacle de la danse », comme le propose le titre du poème. Curieusement, « le sens choisi pour célébrer le plus fort contact avec le monde [est] aussi celui qui exprime traditionnellement la plus grande distance » (Biron, 2000, p. 81). Tout conspire à éloigner les êtres d'un « je » qui serait « porté par la danse de ces pas en joie » (Garneau, 1971, p. 34), ayant enfin atteint la plénitude⁸. C'est qu'on ne sait comment saisir l'espace qui se révèle aussi absence d'espace, étouffement, lieu de toutes libertés puisque « sans chaînes », mais aussi lieu d'égarement dont le sujet conçoit lucidement les limites (ces murs qui emprisonnent). De là vient l'idée de « Faction »; dans le poème de même dénomination, où le « on » erre dans la nuit (nuit à l'intérieur de soi, mais aussi dans le monde) jusqu'à constater une fois de plus l'impossibilité de retenir quoi que ce soit *dans* et *par* le regard, ce même regard qui cherche incessamment à saisir l'« être » perdu dans l'espace du monde :

On a décidé de faire la nuit
 Pour une petite étoile problématique
 A-t-on le droit de faire la nuit
 Nuit sur le monde et sur notre cœur
 Pour une étincelle
 Laira-t-elle
 Dans le ciel immense désert
 [...]
 On a décidé de lâcher la nuit sur la terre
 Quand on sait ce que c'est
 Et de prendre sa faction solitaire
 Pour une étoile
 encore qu'il n'est pas sûre
 Qui sera peut-être une étoile filante
 Ou bien le faux éclair d'une illusion
 Dans la caverne que creusent en nous
 Nos avides prunelles. (1971, p. 27)

⁸ Cette quête de soi et de la plénitude est d'ailleurs répétée dans les dernières strophes du poème qui clôt le recueil : « Mais je machine en secret des échanges/Par toutes sortes d'opérations, des alchimies./Par des transfusions d'atomes/par des jeux d'équilibre/Afin qu'un jour, transposé./Je sois porté par la danse de ces pas en joie » (Garneau, 1971, p. 34).

Il n'est pas étonnant qu'un tel « projet » collectif soit, dans l'optique garnélienne, défini par la négative, c'est-à-dire que la seule décision pouvant être prise par le « nous » sera de *faire la nuit* où l'étoile, en tant que guide lumineux au cœur de la pénombre, se révèle un leurre, une illusion, puisque les yeux demeurent tels des cavernes qui ne peuvent ni ne savent recevoir, ni même retenir, la lumière. Le regard devient le révélateur de la béance identitaire de la même manière que le poète ne sait que répandre la nuit. Et les êtres, emprisonnés dans leur aveuglement, se révèlent dans toute leur vacuité, leur profonde inanité. Le ciel lui-même est un « immense désert » où la lumière divine ne vient pas. En ce sens, « [l]a communauté évoquée par l'œuvre de Garneau ne saurait trouver refuge ni dans la fête, ni dans les mythes, ni dans l'envoûtement du sacré [...] elle porte en elle non la souveraineté, mais la séparation, la brisure où chaque sujet se retrouve face à son propre désert » (Nepveu, 1999, p. 39).

Une fois encore, il y a répétition d'une impossible totalité, d'une inaccessible plénitude puisque les manques, comme autant de déserts poétiques, subjectifs ou collectifs, sont sans cesse mis à jour dans le poème. Contrairement à un discours totalisant, qui accompagnerait la connivence qu'entretient Garneau avec *La Relève*, l'œuvre garnélienne ne fait que mettre sans cesse en évidence une béance identitaire (impossibilité de soi, de soi dans le monde, et impossible culture ou communauté). À la place d'une identité pleine, accomplie, capable de *se dire* et s'incarnant dans ce *dire*, on voit donc apparaître ce *trou noir de l'énonciation* d'où surgit la parole poétique. L'écriture de Garneau développe ainsi une conception esthétique qui pose l'exploration de la béance, de la négativité, comme fondement même de l'énergie énonciatrice. Les trois premières strophes du poème « Poids et mesures⁹ » illustrent ce qui caractérise le style de jeunesse de Garneau, soit « le lyrisme sentimental et livresque de sa poésie d'apprentissage, la prosodie régulière, l'esthétique symbolisto-romantique, la prolixité, la mièvrerie » (Blais, 2001, p. 52), esthétique à laquelle le sujet écrivain oppose la nécessité d'un renversement du regard en énonçant :

Mais en regardant cela la tête à l'envers
 On aperçoit des évocations d'autres mondes
 On aperçoit des cassures dans notre monde
 qui font des trous

⁹ Ce texte, figurant dans *Les solitudes*, est mentionné pour sa pertinence quant à la poétique garnélienne.

garnélienne? Le non-poème est d'abord le lieu d'énonciation de l'empêchement identitaire : «Le non-poème/c'est ma tristesse/ontologique/la souffrance d'être un autre/Le non-poème/ce sont les conditions subies sans espoir/de la quotidienne altérité» (Miron, 1998, p. 128). De surcroît, cette problématique ontologique est indissociable du rapport au langage qu'entretient le sujet, puisque le non-poème «c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître/des marécages de mon esprit brumeux/à ceux des signes aliénés de ma réalité [...] /Or le poème ne peut se faire/que contre le non-poème/car le poème est émergence/car le poème est transcendance» (1998, p. 128). Le sujet mironnien est, tout comme le sujet garnélien, un être *rapaillé*, hétérogène, qui tente de faire du poétique à même l'impossibilité de la poésie. Pensons à l'«homme debout qui s'insère/dans la fêlure de sa vie/hors du vivant vivant/un homme que le monde enferme» (1998, p. 49) ou encore : «Je suis un homme simple avec des mots qui peinent/et je ne sais écrire en poète éblouissant/je suis tué (cent fois je fus tué), un tué rebelle» (1998, p. 71). La condition de pauvreté ontologique est éminemment liée à la conception d'une parole poétique pauvre, inachevée, mais elle fonde, en quelque sorte, l'espace même de l'œuvre. Le cas de Miron n'est pourtant pas isolé. La poésie de Jacques Brault permet de relativiser la tendance qui ferait trop rapidement conclure que la poésie du pays se fonde sur une inébranlable croyance dans les pouvoirs de la parole.

Si la vague d'écriture nationaliste à laquelle ont activement participé Miron et les poètes du pays a créé l'illusion d'un possible fondement du territoire (national, culturel, identitaire et langagier) au moyen de la poésie, ce ne fut que pour mieux remettre en question, par la suite, le pouvoir de cette même parole poétique sur la réalité. Après 1965, le triomphe de la poésie du pays s'achève. Or, «il y a dans la poésie de la fondation elle-même un mouvement qui la conduit à l'auto-critique, et même à l'auto-dénigrement : éloquence vaine qui chante l'«être» alors qu'il n'y a qu'existence dégradée, impuissante, trouée.» (Nepveu, 1999, p. 114)

Cette existence trouée, le sujet garnélien en fait ressortir les contours à maints égards. Garneau s'aventure sur un terrain qui sera emprunté ensuite par plusieurs poètes qui lui succéderont, et ce, malgré le fait qu'il ait parfois servi, d'une façon qu'il convient de relativiser, de contre-modèle¹³. En effet, la suspicion qu'entretiendront certaines générations littéraires envers la résistance au lyrisme et aux pouvoirs de la parole qu'expose la poésie de

¹³ Notamment pour les générations de la revue *Liberté* et de l'Hexagone.

Garneau — voyant dans ce travail poétique un inachèvement ou un échec — peut être interprétée comme un refus d'assumer le constat d'impossibilité identitaire ainsi que les limites de la force fondatrice de la parole. Jacques Brault le remarque, après sa période poétique généralement assimilée par la critique à la poésie de la fondation : «Voilà tout est dit et rien ne commence» (Brault, 2000, p. 57). Son parcours poétique¹⁴ est à cet effet éclairant puisqu'on assiste à une remise en cause du projet collectif et de son principal point d'appui : le langage¹⁵. La poésie de Brault ne trouvera de continuité possible que par une exploration de la thématique du néant et particulièrement, dans son recueil intitulé *Il n'y a plus de chemin*, au moyen de la prose (reprenant la figure du «mauvais pauvre» créée par Saint-Denis Garneau dans son *Journal*¹⁶). Outre qu'il travaille la prose, Brault pousse son entreprise poétique à même le silence qui borde les haïkus de sa série *Moments fragiles*. Il le précise lui-même : «j'ignore ce qu'est la poésie, d'où elle vient, où elle va, j'ignore jusqu'à son nom, son visage. Mais je connais à en mourir son absence.» (Brault, 1993, p. 14) Selon lui, le Garneau «qui demeure parmi nous n'est pas enfoui dans son époque [et] il a trouvé accueil, au nom de la seule poésie, dans des voix fraternelles» (1993, p. 160). Brault précise par ailleurs que, entre Garneau et nous, il ne doit rester que des mots; cette poésie de la rupture, du vide, est fondatrice par le sillon même qu'elle a creusé. La négativité se révèle telle la richesse même de l'œuvre. Cette parole renonce ainsi au chant en optant pour «une parole neutre, impersonnelle, qui ne dit plus que le désir de s'effacer dans le premier et le dernier mot, ce mot qui nous permettrait de tout dire, de tout voir, mais qu'on ne peut prononcer qu'en se taisant» (Rivard, 1993, p. 109). Garneau pressentait peut-être cela en écrivant ces vers : «Et dans le silence béant/On dirait, tant le temps est lisse/Que c'est l'éternité qui glisse/À travers l'ombre du néant.» (Garneau, 1993, p. 211) Le risque encouru, en mettant en jeu la subjectivité au cœur du travail d'écriture, crée l'énergie d'une parole unique jouant l'ontologie jusqu'à obliger sa constante redéfinition. C'est que Garneau «eut le courage de tout risquer, et ce geste sans retenue, nécessaire à toute création, lui permit, parfois, de dépasser la parole vers le silence, la littérature vers la poésie. Langage du vide, langage vidé de ce qui encombre le vide» (Brault, 1993, p. 140).

¹⁴ Voir la réédition de ses recueils les plus marquants : Jacques Brault (2000).

¹⁵ Dans les recueils *Mémoire* et *La poésie ce matin*.

¹⁶ Voir «Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en-dessous» (Garneau, 1971, p. 570-575).

Une fois de plus, l'image du trou noir est explicite, c'est-à-dire cette nécessité de sonder la faille (en soi, dans le monde ainsi que dans le langage) afin d'arriver à *se dire*, faille non comme inanité, mais bien en tant que condensé d'énergie; l'énergie qui fonde une parole cherchant incessamment à *dire*. De ce fait, la poésie garnélienne se pose telle une issue, en ce sens qu'une résolution de la problématique identitaire et langagière s'amorcerait par l'élaboration d'un langage qui accepte sa propre mise en échec; elle ne serait ainsi jamais fixe ou totalitaire, devenant par le fait même davantage apte à suivre les contours d'une identité mouvante, instable¹⁷. L'œuvre de Saint-Denys Garneau amorce une conception de l'être qui accepte *l'instabilité comme fondement même de l'expression de soi* et, en cela, elle annonce une large part des entreprises littéraires qui lui succèdent jusqu'à l'avènement de la littérature postmoderne au Québec¹⁸.

Un parcours inachevé?

La façon dont est refusé le discours de *La Relève* dans la poésie garnélienne révèle l'inadéquation entre les visées du projet collectif et celles d'un projet d'élaboration de soi, car la fondation (culturelle, nationale, spirituelle) doit inévitablement passer par une consolidation de l'identité singulière, identité encore inapte à *se saisir* et à *se dire*. Or, chez Garneau, cet impossible «je» mettant en relief l'impossibilité du «nous» se pose davantage comme une *esthétique de l'inachèvement* précisément en tant qu'elle donne à entendre une possible voix à partir de laquelle pourra *se dire* l'identité dans toute sa singularité. Dans la poésie garnélienne, l'écriture crée ce vide inévitable par lequel se cerne la problématique identitaire, un vide qui ne se pose cependant pas en tant que cul-de-sac, mais bien en tant que brèche. Un parcours inachevé? Certes, mais c'est aussi là où on croirait qu'il n'y a plus de chemin¹⁹ ou seulement des bouts cassés de tous les chemins²⁰. C'est une route à arpenter, une voie ouverte à tous les possibles et même à la rencontre du «je en joie», c'est, finalement, cette *longue rue* à ne pas manquer dont parle Brault : «droite désir désert/à l'odeur de ciment frais/au bruit de vivre nul/et ce qui naît du néant».

¹⁷ Ce trait nous mène jusqu'à l'écriture des femmes (voir Dupré, 1989).

¹⁸ Plusieurs critiques tels que Pierre Nepveu et Michel Biron tissent des liens entre l'écriture garnélienne et celles d'auteurs comme Hubert Aquin, Paul Chamberland, Paul-Marie Lapointe, Jacques Brault, Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron ou même Réjean Ducharme.

¹⁹ Jacques Brault reprend ce motif dans son recueil *Il n'y a plus de chemin* paru à Montréal aux Éditions du Noroît/La Table rase en 1990.

²⁰ Voir le poème «Monde irrémédiable désert» : «Dans ma main/Le bout cassé de tous les chemins/[...] Les ponts rompus/Chemins coupés/Le commencement de toutes présences/Le premier pas de toute compagnie/Gît cassé dans ma main» (Garneau, 1971, p. 178-179).

Bibliographie

- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.). 2002. *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 634 p.
- Biron, Michel. 2000. *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 320 p.
- Blais, Jacques. 2001. *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*. Québec : Nota Bene, coll. « Visées critiques », 276 p.
- . 1993. *Chemin faisant*. Montréal : Boréal, coll. «Papiers collés», 202 p.
- Brault, Jacques. 2000. *Poèmes*. Montréal : Le Noroît, 402 p.
- Dumont, François. 1999. *La poésie québécoise*. Montréal : Boréal, coll. «Boréal Express», 126 p.
- Dupré, Louise. 1989. *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, coll. «Itinéraires», 265 p.
- Melançon, Benoît et Pierre Popovic (dir.). 1995. *Saint-Denys Garneau et La Relève. Actes du colloque tenu à Montréal le 12 novembre 1993*. Montréal : Fides et CETUQ (Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal), coll. «Nouvelles études québécoises», 132 p.
- Miron, Gaston. 1998 [1970]. *L'homme rapaillé*. Montréal : Typo, coll. «Poésie», 252 p.
- Nepveu, Pierre. 1999 [1988]. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, coll. «Compact», 241 p.
- Rivard, Yvon. 1993. «Qui a tué Saint-Denys Garneau?», dans *Le bout cassé de tous les chemins*. Montréal : Boréal, coll. «Papiers collés», p. 99-111.

Royer, Jean. 1989. *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*. Montréal : BQ, coll. « Littérature », 295 p.

Saint-Denys Garneau, Hector de. 1971. *Œuvres*. Texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1320 p.

———. 1993 [1937]. *Regards et jeux dans l'espace*, suivi de *Les solitudes*. Montréal : BQ, 231 p.



PAUL-MARIE LAPOINTE

Figure incontournable de la poésie québécoise, Paul-Marie Lapointe est né à Saint-Félicien en 1929. Alors qu'il est âgé de 19 ans, il publie son premier recueil, *Le vierge incendié*, presque ignoré par la critique à cette époque, qui sera reconnu aux alentours de 1970. Après des études au Séminaire de Chicoutimi, il vient à Montréal où il fréquente le Collège Saint-Laurent et l'École des Beaux-Arts. Dès 1950, il pratique le journalisme à *La Presse* avant de devenir le directeur de l'information puis le rédacteur en chef de la revue *Maclean's*. De 1969 à 1992, il occupe différents postes à Radio-Canada. Également membre fondateur de la revue *Liberté*, Lapointe a développé une pratique poétique qui doit beaucoup à Rimbaud et au surréalisme s'inscrivant manifestement dans une conscience toute québécoise, voire nord-américaine. Salués par la critique, ses recueils lui ont valu de nombreux prix; l'Athanase-David, le Prix du Gouverneur général pour *Le Réel absolu*, le Prix Léopold-Senghor en 1998 et le prix Gilles-Corbeil en 2002. Enfin, il obtient un doctorat *honoris causa* de l'Université de Montréal en 2001.

Bibliographie

- Le vierge incendié* (1948)
- Choix de poèmes : arbres* (1960)
- Pour les âmes* (1964)
- Le réel absolu* (1971)
- Tableau de l'amoureuse* (1974)
- Bouche rouge* (1976)
- Tombeau de René Crevel* (1979)
- ÉcRiturEs* (1980)
- Le sacre* (1998)
- Espèces fragiles* (2002)

SACRÉ POÈME

Le vierge incendié de Paul-Marie Lapointe

Jonathan Lamy

c'est le sacré qu'entendent les hommes, non le poème
Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*

Invitation au sacré

Le vierge incendié est un texte sacré. Non pas comme les Psaumes, la Bhagavad-Gîtâ ou le Popol Vuh le sont, mais comme un poème (païen) peut l'être, donnant à entendre le silence transcendantal du sacré. Son souffle permet de communier à la fois avec Soi, Dieu et l'Autre, d'entrer en contact avec une forme de sacré qui n'est pas celle qu'offre l'Église ou la religion, mais qui serait *sauvage*. L'opposant au « sacré domestique », Roger Bastide écrit que le « sacré sauvage est création pure, et non répétition — qu'il se situe dans le domaine de l'imaginaire, non dans celui de la mémoire » (Bastide, 1997, p. 210). Un livre de poésie n'est pas un catéchisme ou un recueil de codes (de conduite, de pensée); le rapport à l'invisible et à l'indicible auquel il nous invite se situe plutôt dans la dimension, fertile et infinie, de l'imaginaire. Ce que nous y lisons, bien plus que les mots, leur rythme et leurs images, c'est l'en deçà et l'au-delà conjugués du langage. La prière, la relique et le rituel — tout comme l'origine, le silence et l'identité — traversent le poème.

Entre le poème et la prière, il se trame quelque chose de très intime, de viscéral et d'essentiel, qui dépasse la métaphore réciproque. Parce que le sacré est essentiellement silencieux, il lui faut une incarnation sonore pour se donner à entendre. Si la poésie n'est pas toujours entendue, dans l'espace rituel d'une lecture publique ou lorsque le lecteur la lit à voix haute, il y a toujours une voix qui accompagne le poème. Une voix qui n'est ni celle du lecteur ni celle du texte, mais l'harmonie, l'accord entre les deux, où vient se mêler la voix de l'auteur, si elle nous est connue. L'image (acoustique) de cette voix est un chœur, un chorus, une clameur collective et insaisissable. Pour toucher le sacré, la voix est à son tour accompagnée, généralement par

Entre le poème et la prière, il se trame quelque chose de très intime, de viscéral et d'essentiel, qui dépasse la métaphore réciproque. Parce que le sacré est essentiellement silencieux, il lui faut une incarnation sonore pour se donner à entendre. Si la poésie n'est pas toujours entendue, dans l'espace rituel d'une lecture publique ou lorsque le lecteur la lit à voix haute, il y a toujours une voix qui accompagne le poème. Une voix qui n'est ni celle du lecteur ni celle du texte, mais l'harmonie, l'accord entre les deux, où vient se mêler la voix de l'auteur, si elle nous est connue. L'image (acoustique) de cette voix est un chœur, un chorus, une clameur collective et insaisissable. Pour toucher le sacré, la voix est à son tour accompagnée, généralement par

la musique ou la danse. Si nous retrouvons de telles relations dans d'innombrables pratiques artistiques contemporaines, le seul accompagnement à la voix dans la lecture du poème est le livre. Objet anodin, usuel, sinon dérisoire à souhait (il ne s'agit que d'un ramassis de papier blanchi au chlore et relié avec de la colle sur lequel des caractères sont imprimés en usine), le livre renferme pourtant l'accès magique à l'imaginaire et au sacré. C'est le fétiche par lequel un lecteur, saisi par le pouvoir enchanteur des mots, des histoires et des images, débranche son propre rapport au temps et à la réalité pour entrer en transe.

Dans un monde qui ne laisse que très peu de place à l'imaginaire, au sacré, et encore moins à la transe (mais où pourtant pullulent de nouvelles tactiques qui, bien qu'aseptisées, ressemblent à des rituels ou à des formes de communion : la télévision, les concerts, les raves, les initiations scolaires, le maquillage, le clavardage, etc.), lire ou écrire de la poésie sont des actes non seulement de gratuité, mais de résistance. Ils échappent à la domesticité du quotidien pour flirter avec la sauvagerie de la transcendance. En dehors de la dialectique entre *domestique* et *sauvage*, établie par Bastide, prolongeant cet

autre dualisme, cher à Mircea Eliade, entre *sacré* et *profane*, le poème convoque un troisième sacré, qui est le sien : le sacré poème. À la manière du « sacré-défoulement » ou du « sacré-rébellion », également élaborés par Roger Bastide, le sacré poème n'est pas un poème qui est sacré ou un sacré qui est poétique, pas plus que le « sacré-rébellion » est une rébellion sacrée ou un sacré qui est rebelle. Le sacré poème est au carrefour entre le sacré et le poème, permettant de penser leur transcendance commune. C'est presque un mot-valise, où les deux termes — non pas additionnés mais inextricablement imbriqués l'un dans l'autre — sont, dans leur contexte, impensables séparément. Cette expression permet également de mieux cerner le sacré tel que le révèle, incarné dans le titre emprunté à Novalis, le poème de Paul-Marie Lapointe : *Le réel absolu*.

Les titres de Paul-Marie Lapointe invitent, pour la plupart, au sacré. C'est le cas pour *Le réel absolu*, titre sous lequel sont parus les quatre premiers recueils de l'auteur, dont *Le vierge incendié*¹ et *Pour les âmes*². C'est également vrai pour *Écritures*³ et, plus clairement encore, pour *Le sacré* (publié à l'Hexagone en 1998). Ce dernier titre joue, avec le langage, sur le transfert d'un élément religieux, le *tabernacle*, vers un milieu populaire, sinon vulgaire, avec le juron *tabarnac*, lui-même réinvesti d'un sens nouveau dans un autre contexte, mexicain, avec l'expression *tabarnacos* qui désigne de manière sarcastique les touristes québécois. Ces appropriations déplacent le sacré du domestique et des codes catholiques, le profanent en quelque sorte, pour dire, en un provincialisme sonore, ce qui échappe aux mots : la colère, la douleur, la violence. Le renversement opéré par les jurons participe du « sacré sauvage », qui pille les religions pour en utiliser librement les références, pour dégager de leur potentiel de sacré, de violence ou de sensualité un sens nouveau, personnel ou poétique.

Le sacré derrière le sacré

Le vierge incendié pille allègrement le bagage de l'univers judéo-chrétien, à la fois pour se l'approprier et s'en libérer, mais surtout pour en faire suinter le *sauvage*, le sacré poème, en le transformant, en le transfigurant. C'est une réactualisation radicale d'un passé religieux — comme nous l'observons dans toute l'œuvre de Denis Vanier, de *Je* (1965)

¹ D'abord publié en 1948, dans la petite maison d'édition qui faisait paraître quelques mois plus tôt l'incendiaire manifeste *Refus global* et qui porte le nom religieux, mais pas catholique, de Mythra-Mythe.

² Paru aux Éditions de l'Hexagone en 1965.

³ Paru en 1980 aux Éditions de l'Obsidienne en deux tomes totalisant 888 pages.

à *Porter plainte au criminel* (2001) — laquelle en utilise, dans un contexte personnel et avec un certain plaisir de profanation, les symboles, les images, et leur fait violence. André-G. Bourassa note que « *Le vierge incendié*, c'est la purification, sur l'autel de l'amour, des chairs mortes, qui accèdent à une vie nouvelle » (Bourassa, 1977, p. 159). Il s'agit d'un sacrifice. Celui de la pureté propre, asexuelle, qui est purifiée violemment, détruite, brûlée en toutes ses « chairs mortes », pour mieux renaître de ses cendres et « accède[r] à une vie nouvelle ». Ainsi, il y a ni *tabula rasa* ni de lent processus alchimique qui transformerait l'impur en pur, ou inversement. Le chaos et le cosmos se chevauchent, l'ordre étant constamment détruit, pour mieux être reconstruit, pour mieux pouvoir être détruit de nouveau ou en même temps.

L'incendie vient donner une coloration criminelle à cette destruction, qui est aussi purification et renaissance, meurtre et résurrection simultanés. Car ce n'est pas le vierge enflammé, mais bien « le vierge incendié », c'est-à-dire celui à qui le feu a volontairement été mis, celui qui a été tué, sacrifié, pour qu'une « une vie nouvelle » — la sienne — advienne. « Il y a certainement quelqu'un qui m'a tué » (Hébert, 1993, p. 44), écrit Anne Hébert. Ce « quelqu'un » est celui qui souffle, qui dicte le poème, laissant le sujet porteur de parole dépossédé de lui-même, à la manière d'un médium ou d'un vaudou, qui meurt à lui-même, s'oblitére, pour laisser la place de son corps et de sa voix à ce qui parle, murmure ou crie en lui. La page blanche, vierge, est incendiée par les mots, leur puissance grisante de création. Dans l'aveuglant incendie de l'écriture poétique, le sujet se brûle non seulement les doigts, mais l'être tout entier. Et, puisqu'il est « incendié », le « vierge », comme figure qui ne connaît pas l'amour et ses mille voluptés, ne l'est plus. Communiqués par ce « quelqu'un » qui tue, souffle le poème de sa « langue de feu », pour reprendre le surnom de Denis Vanier — qui est par ailleurs une figure biblique —, ce savoir et ces sensations dépassent le sujet qui en est porteur. Pour y accéder, et « accède[r] à une vie nouvelle », le sujet paie le prix de sa peau et de sa chair.

La première partie du recueil de Lapointe s'intitule « Crânes scalpés » et invite à lire les poèmes qu'elle contient comme autant de scalps, où l'os du crâne et la page se tachent de rouge sanglant. Cette allusion aux guerres iroquoises est une métaphore de la violence du sacré. Dans les sociétés iroquoises traditionnelles, la guerre est investie de sacralité¹, notamment par les chants, danses et rythmes de tambours qui

¹ Voir à ce sujet Roland Viau (1997).

l'accompagnent, et qui sont autant de prières. Le scalp, plus qu'un trophée de chasse, est un fétiche, un objet précieux et religieux, qui s'apparente au culte de la tête-trophée — qui consiste à conserver non seulement une mèche de cheveux et une partie de la calotte crânienne de la victime, mais la tête entière —, jadis élément central de l'univers spirituel de certaines nations amérindiennes réparties entre Santa Fe (Nouveau-Mexique) et Santiago (Chili). Les «crânes scalpés», comme le «vierge incendié», sont ceux qui ont subi la violence sauvage et sacrée du feu ou du tomahawk.

Derrière le sacré de l'Église, il y en aurait un autre. Pour le retrouver, et «pour faire jaillir, par en dessous, le sacré sauvage et toute sa furie» (Bastide, 1997, p. 210), la violence, à laquelle participent les «crânes scalpés», est nécessaire. «Scalpons les jésuites» (Gauvreau, 1977, p. 1247), s'écriait Claude Gauvreau, responsable de la publication du *Vierge incendié*, dans les *Boucliers mégalomanes*. Dans cette posture, où le sujet adopte volontiers la figure du «sauvage», l'anticléricalisme prend des allures de guerre sainte. Puisque la libération de l'homme en dépend, il importe de détruire, d'incendier, avec la flamme que le vierge porte en lui, «les églises de faux sentiments» (Lapointe, 1974, p. 15), pour restituer le sacré sauvage et le sacré poème que le clergé et l'institution catholique avaient recouverts et étouffés de leur bâillon. C'est une espèce d'inquisition où les rôles sont inversés, les condamnés (sorcières, sauvages, poètes) portent maintenant le feu.

Quand le marteau se lève
quand les bûchers vont flamber noir
sur le peuple déterminé

Les cadavres purifiés par le feu
et le fracassement des crânes de béton

L'horizon que je vois libéré
par l'amour et pour l'amour. (1974, p. 15-16)

La violence ici mise en scène est salvatrice et conduit à l'espoir. Les bûchers qui brûlent permettent, par une alchimie meurtrière, la purification des cadavres. La mort, «expérience vécue du chaos, de l'éclatement de tout ordre cosmique ou psychique» (Bastide, 1997, p. 218), permet de renaître en autre chose. Avec ses «crânes scalpés» et ses «crânes de béton», elle laisse entrevoir un nouveau monde, libéré comme l'horizon, où l'amour peut advenir. Toutefois, il semble y avoir quelques obstacles sur la route de la libération, à dynamiter, à incendier :

Un jour qu'on s'empare des livres, on fait un feu de tous les missels, un bûcher pour les cagots de curés. De la fumée, beaucoup de cendre, un peu de canonisations. Route libérée avec Dieu dans le rivage. Mais toute chair se ronge et couvre de ruines l'existence libre. (Lapointe, 1974, p. 68)

Ce passage opère un renversement quelque peu blasphématoire qui, à même l'imaginaire et l'imagerie catholiques, permet au sujet de se défaire violemment de l'emprise du catholicisme. C'est, littéralement, combattre le feu par le feu, et sur le même bûcher. La formule «Tu es poussière et tu retourneras poussière», à entendre en filigrane, est retournée contre les livres religieux et les curés. Des «canonisations», il ne reste que le «canon», pointé vers Dieu, pour s'en libérer. Ainsi, Dieu se retrouve «dans le rivage» et la route est «libérée». Mais, en même temps — et cela traduit l'ambivalence du renversement qui utilise les barreaux du catholicisme pour se délivrer de sa prison —, c'est «avec Dieu», qu'il soit «dans le rivage» ou ailleurs, que se libère la route. Si c'est la religion catholique qu'il faut incendier ou délaissier — «les églises sont lasses de moi et je suis las des églises» (1974, p. 96) —, ou encore tourner en dérision, comme le fait Lapointe en parlant des «encensoirs de mouffettes» (1974, p. 96), il semble impossible de s'affranchir totalement de son emprise.

Pour tenter néanmoins cet affranchissement, nécessaire pour atteindre «l'existence libre» et le «réel absolu», le sujet entonne la «chanson modulée du blasphème» (Lapointe, 1974, p. 73). Le poème devient un chant de guerre contre l'Église, un chant autrement sacré. Celui qui blasphème reprend à son compte des éléments du catholicisme, en renverse le sens. Il se les approprie, s'en joue et en jouit, éprouve une certaine liberté de mouvement, alors qu'il chemine sur cette route jonchée de «décombres de sueur et de prière» (1974, p. 118). C'est un chemin de croix, à la fois antichrétien et très chrétien, où le «vierge incendié» prend constamment la pose du Christ crucifié, pour le singer ou s'y identifier. Même sans point d'interrogation, la question est posée : «ai-je les bras en croix pour souffrir la fourche des enfers» (1974, p. 96). Le «vierge», c'est-à-dire ici la figure du sujet poétique, est un incendié du monde, un «suicidé de la société» (Artaud, 1990), pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud à propos de Vincent Van Gogh. Souffrant constamment, constamment tué, il porte sur lui, comme une pleureuse et comme le Christ, toutes les peines et les souffrances de l'univers. C'est celui par qui l'enfer prend parole. C'est aussi la figure sursexuée, non pas androgyne mais hermaphrodite, qui peut rejouer la faute originelle, comme le mythe se rejoue dans le rituel, et s'exclamer : «je suis la vierge au serpent» (Lapointe, 1974, p. 118). Le «vierge incendié» n'a rien de

la Vierge Marie. Sa parenté biblique est composée à la fois de Jésus, de Lucifer, de Satan, de Lilith et d'Ève, dont il prend tour à tour le rôle, les traits ou le corps pour en faire suinter, par sa personnalité, sa propre sauvagerie.

Le sexe du sacré

Dans *Le vierge incendié*, et en particulier dans la section « Vos ventres lisses », la sensualité procède d'une animalité, d'une bestialité, qui s'inscrit sur le corps : « J'ai l'amour tassé dans les cuisses; l'amour bien cornu, vieux bouc. » (Lapointe, 1974, p. 32) L'image du diable, avec sa croupe et ses cornes de bouc, est porteuse d'une sexualité sauvage, animale, qui retourne à l'impure primauté de l'instinct. Délaissant les roses au profit de leurs épines seules, le sujet flirte avec les tabous, l'interdit, le péché⁵. Celui-ci, avec ses images de masturbation, comme ces « filles repues de péchés avec le doigt » (1974, p. 28), et d'orgies, met en relation le sexe et le sacré. Revendiquer une sexualité marginale participe d'un renversement poétique et blasphématoire qui contribue à révéler ce qui, dans le rapport au sacré, est sauvage. Dans cette position, jouir tient de la sauvagerie.

Chez Lapointe (et tant d'autres, dont Georges Bataille et Denis Vanier), le sacré, la sexualité et la violence forment la trinité de cette sauvagerie, à laquelle la plupart des métaphores du *Vierge incendié* concourent. Celles-ci permettent de renouer avec l'état de nature et les origines, avec une certaine brutalité, ainsi qu'avec la spontanéité du surgissement, l'absence de règles et de censure que vise l'écriture « surrationalnelle⁶ » : « Une scène au démon luxurieux l'avait couchée nue parmi des serpents fort agréables de spirales et de peau. » (Lapointe, 1974, p. 38) Le bestiaire catholique est convoqué par Lapointe pour rejouer, sur la scène du poème, le mythe de la faute originelle. Au lieu d'une culpabilité qu'il faudrait payer de sa vie entière pour aspirer au paradis, comme le veut le catéchisme, la faute primordiale devient ici le lieu même du paradis sur terre, de la jouissance dionysiaque. Cette appropriation transforme l'héritage judéo-chrétien et lui donne valeur de « mythologie personnelle », pour reprendre le concept de Roger Bastide, qui écrit : « L'homme ne

⁵ Rappelons que *Le vierge incendié* a été écrit par un élève du Séminaire de Chicoutimi et a été publié sous le régime catholique de Maurice Duplessis.

⁶ À l'instar de Paul-Émile Borduas et de Claude Gauvreau, nous privilégions le terme « surrationalnel » à « surréaliste » : il marque la spécificité québécoise de ce type d'écriture et souligne que c'est l'au-delà ou l'en dehors de la raison, et non de la réalité, que l'on souhaite atteindre et transcrire.

pouvant plus s'appuyer sur rien, puisque plus rien n'a de sens, il ne reste plus qu'à s'appuyer sur lui-même et à faire jaillir de sa révolte de nouvelles fleurs mythiques.» (Bastide, 1997, p. 86)

La mort de Dieu et le rejet de la religion, ou la révolte contre elle, laissent le sujet seul avec lui-même, avec un manque, un trou, un creuset là où se logeait une certaine spiritualité. Dans cette béance, les traces et le legs du catholicisme se déplacent, glissent et surgissent comme à travers une brèche, où ils forment «de nouvelles fleurs mythiques». De nouvelles alliances, amalgames ou relations, bâties avec les cendres de Dieu, fournissent une esquisse de sens à la vie, à l'amour, à la mort, et à l'absurdité qui les traverse. Le sujet, religieux ou poétique, dans sa solitude et sa singularité, et bien qu'il puisse le rejeter violemment, est néanmoins habité par l'héritage de la tradition religieuse, qu'il bricole, réactualise, comme mythologie, de façon personnelle. Dans *Le vierge incendié*, cet appui sur soi-même se fait en grande partie par le corps, célébré, sacralisé : «jambe lisse, ventre rond des pêches, vignes des seins, et le cou, le visage d'une lampe à brûler l'encens» (Lapointe, 1974, p. 37). Le corps, ici essentiellement féminin, est chargé de sacralité, missel de peau et de chair pour le culte de la vie et de l'amour, qui vient remplacer l'appareillage liturgique comme moyen d'atteindre les (septièmes) cieux et «le réel absolu». La communion n'a plus lieu entre un sujet et Dieu, mais entre deux corps, qui se regardent, se touchent et s'ébattent.

La sexualité, notamment chez Lapointe, est une des voies pour toucher au sacré, pour faire l'expérience de la transcendance. Comme Denis Vanier l'écrit, et ce serait valable inversement : «le désir c'est la prière» (Vanier, 1980, p. 255). Dans l'étreinte amoureuse (qui peut être pensée comme une forme de prière, d'accès à ce qui nous dépasse), dans la «chambre close de l'âme chaude sur le corps» (Lapointe, 1974, p. 40), c'est l'âme aussi qui jouit. Le sexe et le sacré se touchent, et touchent tous deux à la transcendance. Ainsi, ce qui incendie le «vierge», c'est aussi la flamme des corps, «le feu qui sourd des pores» (1974, p. 88). Ce serait ce que Michel Camus décrit comme une «ignition magico-sexuelle sans autre combustible que la substance des rêves ou la matière première des émotions» (Camus, 1996, p. 15). Dans *Le vierge incendié*, les images oniriques et les émotions brutes servent de combustible, de formules magiques pour atteindre les flammes enlacées du grand brasier sexuel et sacré qui est à la source de la sauvagerie et de la poésie.

L'amour, le sexe et le sacré brûlent d'un même feu et, comme lui, ils sont à la fois destructeurs et purificateurs, guérisseurs et blessants. Ils procèdent d'une même intarissable soif, d'un même « manque ontologique (créé par l'impureté des hommes), qu'il faut combler » (Bastide, 1997, p. 146). C'est une faim jamais rassasiée, un manque toujours à combler, que tentent de remplir, en vain, la prière et le poème. La faute originelle devient un vide originel, mais son ombre continue de planer sur « la profonde blessure du sexe » (Lapointe, 1974, p. 32), qui est la même que la blessure de l'âme, ainsi que « sur la rage des saintes rongées par le milieu du sexe » (1974, p. 35). Lieu de naissance, de jouissance, mais aussi de douleur, le sexe est le foyer d'un incendie infini. Tout se joue dans celui du « vierge », véritable carrefour des sens, des émotions et de la transcendance. L'orgasme, *la petite mort*, est traversé par la mort, ses fantômes, sa mémoire millénaire, et par la souffrance de l'agonie, son râlement et ses cris qui ressemblent à s'y méprendre à ceux du plaisir. L'acte d'amour, qui est à la fois un baume et une brûlure sur les blessures du sexe et de l'âme, rejoue inlassablement la scène de la faute avec laquelle tout sujet catholique vient au monde. Il permet de se laver du péché, de renaître à soi, à même ses cendres et son feu intimes. Tout en rappelant la mortalité de l'être humain, l'acte sexuel donne un avant-goût de ce que serait l'impossible retour au paradis perdu, au hors-temps, qui est celui de la création poétique et de la procréation, à l'origine : « tous rêvent de dormir à nouveau dans les draps de fœtus » (1974, p. 44).

Serait-ce dans ce lit que dort le « réel absolu », qui nous atteint de son souffle quand nous naissons, dormons, rêvons ou faisons l'amour? Peut-être plane-t-il, à la manière d'un mobile ou d'un capteur de rêves, au-dessus de ces draps qu'incendie le désir, et où babillent deux jumeaux siamois, reliés par un même fil pulsionnel : l'amour et la violence. La frontière, s'il en est une, est extrêmement mince, et le poème, mêlant tout ce qui peut se mêler, gauche comme un savant fou, mais lucide comme un vieil alchimiste, semble se plaire à la traverser, en murmurant que le désir est une douce « irruption volcanique » (Lapointe, 1974, p. 43). Le sacré « se manifeste également comme une force, comme une puissance », écrit Mircea Eliade (Eliade, 1999, p. 155). Et cette puissance, indomptable comme celle d'un volcan, peut tout aussi bien verser du côté de l'amour, de l'adoration, que de la violence, de la croisade ou du djihad. L'apocalypse est amour, l'amour est apocalypse. Après leur raz-de-marée commun, restent tout de même « les ruines du désir braqué sur la route demain » (Lapointe, 1974, p. 67), qui, bien qu'elles couvrent « l'existence libre » (1974, p. 68), donnent à voir un possible

lendemain à l'incendie du désir, un possible espoir à bâtir sur les décombres de l'autel du sacrifice de l'amour.

« *La création du monde* »

La dernière section du recueil de Lapointe s'intitule « La création du monde ». Celle-ci arrive non pas au début, comme une genèse ou une cosmogonie, mais à la fin, après le sacrifice. C'est donc une re-création, une renaissance, qui fait suite au feu soutenu tout au long du *Vierge incendié*. Un nouvel ordre, un nouveau cosmos, est reconstruit avec les débris et les ruines du précédent, lavé de sa pourriture par le sacrifice du sujet porteur des souffrances du monde. Pour Mircea Eliade, « la Création ne peut se faire qu'à partir d'un être vivant qu'on immole » (Eliade, 1999, p. 226). La mort est nécessairement préalable à la vie et la précédera pour l'éternité. De même, l'incendie sacrificiel du « vierge » est préalable à l'accession au « réel absolu », non seulement pour lui même, mais pour l'univers. Eliade note encore : « Le sacrifice opère un gigantesque transfert : la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective. » (1999, p. 226)

Il n'en va pas autrement dans *Le vierge incendié*. Tout l'univers est contenu dans le sujet poétique, puisque celui-ci communique intimement avec lui et est lui-même constitué de tout l'univers. Ce qui se trame dans son corps ou dans son imaginaire se répercute, à la manière du battement d'aile d'un papillon qui se mue en ouragan, « à l'échelle cosmique ». S'il réinvente un monde, avec des fragments d'héritages grappillés çà et là, qu'il bricole dans sa tête ou son poème, ce monde existe bel et bien, quelque part dans le « réel absolu ». Après avoir franchi « tant de murs d'en arrière à démolir/à reconstruire demain » (Lapointe, 1974, p. 121), s'être départi du « passé qui mérite de pourrir derrière soi » (1974, p. 122), et avoir mis en images la démolition de ces « murs », de ce « passé » et de cette pourriture, le sujet « s'éloigne à reculons du cadavre » (1974, p. 122). Il va de l'avant, vers la vie, bien que son regard soit encore porté vers la mort. Et l'univers entier l'accompagne, laissant lui aussi son passé derrière lui pour s'inventer une autre vie.

C'est alors que peut naître une image nouvelle et harmonieuse du monde, incarnant un ordre cosmique qui, bien qu'entrevu, reste à venir :

un monde va faire l'habitation ronde
 la sphère d'une main
 la balle du gamin tout l'idéal en pomme
 et goûter le corps universel (Lapointe, 1974, p. 122).

Le monde tient dans la main du « vierge », ce « gamin » au « corps universel ». Mais, même si une seconde « création du monde » a eu lieu, l'ombre de la faute originelle est encore là, présente par la « pomme », le fruit défendu. Toutefois, celle-ci prend une connotation imaginaire, ludique (« la balle ») et enfantine (« du gamin »). Il n'y a plus ici de péché. Au contraire, la pomme, ainsi réinvestie, contient tout « l'idéal » et lui donne son goût juteux. Elle incarne « l'habitation ronde », « la sphère » symbolique (de l'utérus, de la Terre, du temps représenté par un cercle) qui contient le monde. La pomme, ce fruit défendu, agit comme une nouvelle hostie, incarnant non pas le corps du Christ avec lequel elle permet de communier, mais le « corps universel », en un rouge sucré, sacré.

Si un « monde nouveau » est créé, un nouveau sujet l'est aussi. Délesté du poids des ruines, né à nouveau de ses propres cendres, et fort de son pouvoir de créateur, de demi-dieu, il peut accéder à l'éternité et s'auto-engendrer :

J'ai des frères à l'infini
 j'ai des sœurs à l'infini
 et je suis mon père et ma mère (Lapointe, 1974, p. 125).

La filiation ici déployée tente, en déjouant le principe de descendance — legs de la vie mais aussi de la mort —, de rejoindre l'immortalité, thème récurrent, sinon obsédant (pensons aux textes d'Artaud), dans la poésie. Elle est mise en scène par Lapointe dans un univers « infini » qui serait, à l'encontre de l'espace clos du bûcher ou de l'intimité, la Terre entière, peuplée de « frères » et de « sœurs », d'égaux. Après son calvaire, son « long voyage » (1974, p. 85), le « vierge incendié » n'est plus seul, il communique avec le genre humain, en l'absence de toute hiérarchie et de toute autorité. Ne reste plus que la liberté, mur à mur, qui met « le vierge incendié » et ses semblables à l'abri de tout. Il peut affirmer sans crainte que « la corrosion n'atteindra jamais [s]on royaume » (1974, p. 125), son paradis (personnel) retrouvé, qu'il décrit ainsi :

le ciel de glace
 le soleil multiple qui n'apparaît plus
 Frères et sœurs
 mes milliers d'astres durs (1974, p. 125).

L'incendie de la violence et de la sexualité ayant été consumé, consommé, le soleil, sans doute trop incendiaire, « n'apparaît plus » et le ciel se fait « de glace ». Le seul feu — lumière plus que flamme — qui reste, puisque c'est là la fin du recueil, est celui des « astres ». Ils ne sont plus inaccessibles ou lointains, mais tout près, ils sont des « frères et sœurs », en qui le sujet peut se reconnaître et avec qui il peut partager, communier. La transparence de la glace veille sur cette lumière nocturne. En l'absence du soleil, tous les astres sont égaux, comme tous les hommes sont, en l'absence de Dieu, libérés également.

Le monde ainsi créé retrouve l'indétermination primordiale, la circularité de la pomme et du temps. Plus qu'une simple régression primitive, l'origine est réactualisée, non pas à la façon d'un mythe que le rituel viendrait répéter, mais, comme c'était le cas pour le péché originel, d'une façon originale. Le retour aux origines est ici un retour au sacré et au sauvage, à la source impure de la vie et de la poésie. Il porte les marques et les stigmates de la quête enflammée menée par « le vierge incendié ». Le mouvement est celui d'un surgissement; l'origine, immanente et mobile, inimaginable et irreprésentable, transparait, comme le sacré et le sauvage, à travers les mots et les images, par hasard ou quand elle est invoquée, à la manière d'un dieu, d'un saint ou d'un esprit. Ainsi, il est impossible d'y arriver, d'y accéder, comme au « réel absolu », ni d'y retourner, puisque c'est elle qui vient à nous. Le seul pouvoir qu'il nous reste est de nous faire éblouir par les traces de l'origine qui nous suivent partout et en tout temps, et auxquelles le poème tente, par sa quête sacrée et sauvage, de donner un glyphe, un écho :

Le vieil océan de nos origines : état gazeux des premières étoiles, indiscernables empreintes de nos énergies minérales et végétales, immémoriales angoisses animales, tremblante maîtrise du feu, blessures de silex, tout cela est inscrit en nous sans que nous puissions imaginer l'infinie puissance de la source. (Camus, 1996, p. 93)

Bibliographie

- Artaud, Antonin. 1990. «Van Gogh, le suicidé de la société». dans *Œuvres complètes tome XIII*. Paris : Gallimard, p. 13-64.
- Bastide, Roger. 1997. *Le sacré sauvage*. Paris : Stock, 229 p.
- Blanchot, Maurice. 1973. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. «Idées», 382 p.
- Bourrassa, André-G. 1977. «Paul-Marie Lapointe». dans *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal : Éditions L'Étincelle, p. 159-164.
- Camus, Michel. 1996. *Aphorismes sorciers*. Paris : Éditions de Rocher, coll. «Transdisciplinarité», 122 p.
- Eliade, Mircea. 1968 [1963]. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, coll. «Idées/nrf», 249 p.
- . 1999 [1989]. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, coll. «Folio/Essais», 285 p.
- Gauvreau, Claude. 1977. *Œuvres créatrices complètes*. Montréal : Parti Pris, 1498 p.
- Hébert, Anne. 1993. *Œuvres poétiques 1950-1990*. Montréal : Boréal, coll. «Compact», 166 p.
- Jeffrey, Denis. 1998. *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*. Paris : Armand Colin, 168 p.
- Lapointe, Paul-Marie. 1974 [1948]. *Le vierge incendié*. dans *Le réel absolu (poèmes 1948-1965)*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», p. 9-125.
- Vanier, Denis. 1980. *Œuvres poétiques complètes. Tome 1 (1965-1979)*. Montréal : VLB Éditeur/Parti pris, 336 p.
- Viau, Rolland. 1997. *Enfants du néant et mangeurs d'âmes. Guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*. Montréal : Boréal, 318 p.



CLAUDE GAUVREAU

Figure importante de l'avènement de la modernité au Québec, Claude Gauvreau naît à Montréal en 1925. Au cours de ses études au Collège Sainte-Marie puis à l'Université de Montréal (baccalauréat en philosophie), il fait la rencontre de Paul-Émile Borduas. Sa vie durant, il sera un ardent défenseur de l'art moderne, notamment dans les revues *Le Quartier latin*, *Notre temps*, *Situations*, *L'autorité du peuple*. Intimement lié au groupe des automatistes, il signe le *Refus Global* en 1948. Poète intransigeant, Gauvreau développe un langage poétique unique, qu'il nomme l'exploréen et qui lui permet d'expérimenter une écriture automatiste. Également dramaturge, il rédige plusieurs pièces, dont *La charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes*, où les thèmes de l'art et de l'enfermement se conjuguent. Il est en outre l'auteur d'un roman, *Beauté baroque*. Il se défenestre en 1971.

Bibliographie

Correspondances (1949-1950)

Beauté baroque (1952)

Brochuges (1956)

Sur le fil métamorphose (1956)

Étal mixte (1968)

La charge de l'original épormyable (1968)

Les oranges sont vertes (1972)

Œuvres créatrices complètes (1977)

Écrits sur l'art (1996)

LA MISE EN SCÈNE D'UN ANÉANTISSEMENT
dans La charge de l'original épormyable de Claude Gauvreau

Israël Desrosiers

L'autonomie acquise par la littérature québécoise durant la Révolution tranquille est largement tributaire des prises de position critiques qui ont marqué la fin des années quarante, notamment celles des signataires du manifeste *Refus Global* (1948), parmi lesquels le peintre Paul-Émile Borduas, la comédienne Muriel Guilbault et le poète Claude Gauvreau. Ce groupe d'artistes montréalais, rassemblés autour de la figure de Borduas, apporte les Lumières dans la Grande Noirceur de Duplessis. Les automatistes, tardivement inspirés par le surréalisme, découvrent les puissantes possibilités expressives de l'art non-figuratif et de l'acte non-préconçu issu des associations inconscientes. Influencés également par la pensée marxiste, les automatistes revendiquent l'accès à la modernité de la pensée. Cette entreprise de dénonciation sociale et esthétique se déroule d'abord dans les sphères picturale et littéraire. Face aux idéologies sclérosées maintenues par l'Église et la bourgeoisie libérale de l'époque, le mouvement élabore une opposition brutale, voire iconoclaste, avec la publication du *Refus Global*. Les signataires voient leurs vies transformées par ce cri de liberté. En effet, les autorités de l'époque ne pouvaient tolérer une pensée aussi divergente. L'exil en France et le suicide de Muriel Guilbault en 1952, puis l'exil de Borduas à Paris en 1957 en sont les conséquences directes. Alors que le groupe s'étiole, Gauvreau est laissé pour compte au Québec. Dès lors, il s'autoproclame le successeur de la pensée automatiste de Borduas et devient l'un des plus ardents défenseurs de l'art moderne au Québec.

La tragédie automatiste est intrinsèque à l'écriture de Gauvreau, particulièrement dans son théâtre, où la figure du poète agonisant puis mis à mort par la société est récurrente. D'ailleurs, à la suite d'un internement au cours duquel il croit mourir, Gauvreau écrit, en 1956, *La charge de l'original épormyable*, jouée en 1974 au Théâtre du Nouveau Monde. La pièce surprend autant par son originalité que par l'inversion de la démarche créatrice qu'emprunte l'auteur : soudainement, l'inventeur du langage non-figuratif, l'exploréen¹, passe à la figuration. Il met en scène l'histoire de sa vie par l'intermédiaire d'un personnage, son homologue, Mycroft Mixeudeim, poète incompris et interné. Gauvreau lui fait vivre ses espoirs, la perte de son grand amour, sa folie, ses combats contre les institutions psychiatriques et son abandon final. Avec cette pièce, l'auteur jette des ponts entre sa propre histoire, son œuvre et la société. Puisque celle-ci demeure sourde à sa poésie, il a recours au théâtre, lieu par excellence de la représentation, pour rendre son œuvre et, surtout, son cheminement compréhensibles par le grand public.

Or, cette pièce ne témoigne pas d'un désir de réconciliation, bien au contraire. Gauvreau met en scène le long processus de la perte et du dépérissement menant à la folie. En effet, la pièce met en scène le personnage de Mycroft, dont quatre thérapeutes et un sadique s'approprient la substance créatrice (son génie créateur). Ils le plongent dans une entreprise de desubjectivation qui se conclut par la mise à mort du poète. Gauvreau élabore une interprétation caduque de lui-même qui correspond à l'opinion populaire afin d'établir un contact avec le monde extérieur, avec l'Autre. Il se sert de l'espace théâtral pour donner son point de vue. En reprenant comme point d'ancrage les préjugés de la société qui l'ont conduit à son premier internement, Gauvreau construit une représentation à l'intérieur de la représentation. À la façon du *Refus Global*, il règle ses comptes avec la société en dénonçant la médiocrité de l'autorité sociale. *La charge de l'original épormyable* est une œuvre qui détruit, d'un point de vue sémiotique, à la fois le sujet (Mycroft) et son interprétant (le public) par l'abolition de l'objet (la poésie). Il s'agit ici de comprendre comment Gauvreau parvient à faire de

¹ Voulant poursuivre l'abolition figurative de Borduas, Gauvreau invente le langage exploréen. Il s'agit d'une déconstruction du langage où les mots sont abrogés ou réaménagés : ils sont scindés, réduits à des syllabes pour devenir méconnaissables à notre pensée structurée par le code du langage. Jean Fisette souligne que, dans la poésie de Gauvreau, la rythmique du langage et la prosodie de la parole sont prédominantes puisqu'elles renferment une plus grande puissance d'évocation (Fisette, 1993).

son théâtre non seulement une entreprise de déconstruction des signes, mais une orchestration de l'anéantissement de leurs interprétants².

La folie comme verdict

La pièce de Gauvreau est construite autour du corps puissant de Mycroft, capable d'ouvrir des portes avec des coups de tête «épormyables³». Tous les éléments présents sur scène (décor, personnages et public) sont disposés de manière à dessiner des barrières circulaires qui isolent symboliquement le personnage du monde extérieur et le conduit inévitablement à la folie :

La scène représente une pièce d'une maison [...] l'exiguïté est absente de cette pièce, les personnages ne sont pas menacés par l'univers extérieur; malgré cela, il y a quelque chose de la réclusion dans l'atmosphère. Cette note de réclusion est due à l'isolement réel dans l'espace; il y a aussi dans la pièce quelque chose de sauvage, de primitif, car la maison est entourée d'une nature barbare et indisciplinée. (Gauvreau, 1977, p. 640)

La répartition de ces obstacles crée des cercles concentriques représentant une cible au centre de laquelle est placé Mycroft, ce qui n'est pas sans évoquer un tribunal. La pièce suggère fortement la représentation allégorique du procès de Gauvreau contre la société.

D'entrée de jeu, Gauvreau, dans ses didascalies qui montrent un Mycroft prisonnier de nombreux traquenards psychologiques, amorce la déconstruction du personnage. La fonction des cercles concentriques, sur le plan sémiotique, consiste à déconstruire les signes en les privant de leur objet. La définition du signe proposé par Peirce permet d'éclairer ce processus qui s'opère dans l'œuvre de Gauvreau :

Un signe, ou représentamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un,

² Lorsque nous employons le terme d'interprétant pour désigner la foule, il ne faut pas l'associer directement à une personne, mais bien à l'ensemble collectif que génère le théâtre. C'est dans l'optique d'une collectivité capable de donner une nouvelle portée au signe que nous utilisons ce terme (Peirce, 1958).

³ Ce mot issu de l'exploréen signifie : d'une force époustouflante et incroyable. Retracer la genèse de cet adjectif est une entreprise plutôt complexe, car les mots en exploréen sont polysémiques.

c'est-à-dire qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. (Peirce, 1958, p. 2.228)

Les thérapeutes de la pièce, représentant des institutions psychiatriques du Québec, ont pour objectif de provoquer et de créer la folie de Mycroft. Par folie, nous entendons la perte de tout contact social, laquelle pousse le sujet à s'enfermer dans son intériorité, ce qui le coupe du réel. La pièce nous présente un poète isolé de toute correspondance avec l'extérieur. Gauvreau joue sur le fait que la figure du poète n'existe que par sa relation à son objet. L'acte poétique a toujours répondu à un besoin de faire parler les signes qui peuplent le monde et de leur attribuer une signification. Au théâtre, le signe est au centre d'une interprétation, il est donc capital qu'il établisse une relation avec son objet afin de rejoindre l'interprétant et de produire une signification momentanée. Merleau-Ponty relève l'importance du regard dans ce processus de représentation : « toute vision d'un objet par moi se réitère instantanément entre tous les objets du monde qui sont saisis comme coexistants parce que chacun d'eux est toujours ce que les autres voient de lui » (Merleau-Ponty, 2002, p. 83). Si le signe, ou le représentamen, est privé de son objet, la sémiuse, mouvement d'acquisition d'un savoir, ne peut avoir lieu. Gauvreau partage cette conception dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault :

L'image, pour le poète, c'est l'état mental singulier et nuancé qui préexiste à toute écriture, [...] l'image pour [...] les spectateurs, objectivement, c'est aussi un état mental qui varie et se déploie — mais en tant qu'il est inscrit dans la matière, en tant qu'il est concrétisé et éprouvable par la connaissance de l'objet, sans aucune considération pour la conception de l'auteur (Gauvreau, 1993, p. 295).

Pour le personnage principal, la privation de l'amour de Dydrame constitue la perte de son objet poétique. C'est d'ailleurs l'altération de la relation avec Dydrame qui conduit Mycroft à l'internement. Pour perdre la signification, il suffit de mettre le signe à l'écart de ce monde de signes en rompant tous leurs contacts. Isolé, il est ramené à une simple unité de code préalablement constituée ou, pour reprendre l'expression de Borduas, devient « un mot tout-fait » (Borduas, 1990, p. 173). C'est précisément l'application de ce processus qui est à l'origine de la déconstruction des signes dans *La charge de l'original épormyable*. La perte du contact avec l'altérité suit trois étapes dans la pièce, soit la perte du mot et de la parole, la perte du signe et de la tangibilité du monde, et, finalement, la perte de soi.

Ainsi, Mycroft doit d'abord perdre les outils qui lui permettent de communiquer et d'échanger, c'est-à-dire la langue et le mot. Dans la pièce,

la perte du mot agit comme première barrière illustrant l'internement de Mycroft et symbolisant le mutisme dans lequel les thérapeutes le maintiennent. Ils utilisent une technique plus insidieuse que le simple bâillonnement : ils lui dérobent sa poésie et la plagient littéralement :

Lontil-Déparey — Mycroft Mixcudeim ne sera jamais capable de se faire respecter comme l'inventeur de ses trouvailles. Cette tâche incombe à quelqu'un de plus solide que lui. Tant pis pour ceux qui sont incapables de se défendre! (Gauvreau, 1977, p. 656)

Cette dépossession du mot et de la langue se poursuit dans les dialogues de l'acte trois, où les thérapeutes et Dydrame répètent des phrases énoncées par Mycroft :

Laura Pa — Pour connaître son caractère, faites-lui subir de petites expériences. Par exemple, répétez-lui textuellement une phrase qu'il vous a déjà dite; et il vous regardera avec stupéfaction, puis avec méfiance. Vous verrez qu'il est franchement anormal.

Lontil-Déparey — Racontez-lui, à la première personne, un événement que vous lui avez vu faire. Il se méfiera. Racontez-lui ensuite, à la première personne toujours, un événement qui vous est réellement arrivé. La méfiance se continuera. (1977, p. 699)

De cette façon, les autres personnages dénaturent le sens des mots employés par Mycroft. Il n'en est plus l'auteur. La langue ne lui appartient plus, toutes ses paroles peuvent être retenues et utilisées contre lui. Mycroft est donc relégué au statut d'objet, car on ne lui reconnaît plus sa subjectivité.

Seul l'exploréen demeure son langage authentique, même les thérapeutes le reconnaissent : «Laura Pa — Mycroft écrivait d'une façon naïve. Ceci [en parlant du poème de Lontil-Déparey, qui a pastiché le style de Mycroft] m'apparaît comme la parodie de cette naïveté-là.» (Gauvreau, 1977, p. 655) L'erreur de Lontil-Déparey est de simplement pasticher l'exploréen, alors que ce langage nécessite une implication totale de l'être et exige d'effectuer des expériences sensuelles. Le sadique Letasse-Cromagnon, chargé, dans l'acte quatre, de rééduquer Mycroft à la suite du processus de dépersonnalisation, souligne le génie de cette poésie : «Quelle originalité! Quelle irrépressible invention! C'est un crime de ne les avoir jamais fait éditer. Il faut les publier.» (1977, p. 744) Malgré l'aliénation de Mycroft provoquée par Letasse-Cromagnon, l'exploréen demeure le cri ultime du poète, son dernier souffle : «Fédalbor turiptulif, corne de muse agrippée au cosmos. Libualdiviane, drétlôdô cammuef; l'élixir des archanges toisonne au fond des crêtes. Liberté-rides aqueuses.» (1977, p. 749) La langue

exploréenne surgit dans la pièce lorsqu'il y a perte de contact avec le réel. Peu importe l'abolition de la parole, les perceptions sensuelles et les souffrances de Mycroft demeurent, et sont exprimées par ce matériau sonore qu'est le cri.

La perte du mot et de la langue ne suffit pas pour détruire la psyché de Mycroft, puisqu'elle ne touche que la sphère sociale et les relations du sujet avec le monde. Pour enfermer Mycroft dans la folie, les thérapeutes détruisent sa subjectivité de l'intérieur et stérilisent le mouvement de sémiotique. Ainsi, pour abolir sa pensée, ils doivent provoquer la perte du signe. Pour ce faire, celui-ci est ramené à une simple unité de code préalablement constitué. Les thérapeutes suppriment l'objet de la sémiotique : ils rendent obsolètes les tentatives de Mycroft pour secourir Dydrame. La négation, par les cliniciens, de l'origine des cris de détresse poussés ça et là remplit cette fonction. Par exemple, les thérapeutes inventent des cris de détresse poussés par une femme dissimulée derrière les portes. Mycroft reconnaît la voix et retrouve la femme en assaillant les portes avec des coups de tête. Une fois qu'il est sur les lieux de la fumisterie, les médecins l'assurent que les cris viennent d'ailleurs, de son imagination. Le but est de confondre Mycroft en le persuadant qu'il poursuit des chimères, que ses attaques contre les portes, lorsqu'il entend des appels à l'aide, ne sont qu'un geste mécanique ne répondant à rien, sinon à un comportement « schizophrénique » (Gauvreau, 1977, p. 685) ou « masochiste » (1977, p. 720). Ainsi, son geste perd sa signification, il devient un simple stimulus-réponse : « De toute façon, il faudra lui inventer un but à ses charges d'original épormyable. » (1977, p. 667) Mycroft est une fois de plus dépossédé de toute subjectivité. Durant les trois premiers actes, les géoliers préparent Mycroft à une rééducation qu'assurera Letasse-Cromagnon dans l'acte final.

Cette suppression de l'objet se poursuit jusque dans l'intériorité de Mycroft. Les thérapeutes déconstruisent les représentations intimes de sa vie amoureuse et de sa sexualité, par le biais de nombreuses suggestions sexuelles projetées en ombres chinoises qui finissent par le confondre : « Mycroft Mixeudeim — J'ai vu trois contours. Trois corps. Et c'était comme s'il y avait quelque chose d'érotique. » (Gauvreau, 1977, p. 712) Ils bâtissent un monde illusoire autour de Mycroft qui le prive de ses certitudes et le plonge dans une inertie où il est impuissant, puisqu'il n'a plus d'appréhension de la réalité. Ainsi, on peut comprendre que les thérapeutes ont entièrement créé la folie chez Mycroft :

Il faut le dépouiller, petit à petit, de tout ce dont il a besoin. Il faut l'isoler de ceux qui pourraient vouloir l'aider, réduire ses fréquentations à celles des aigris et des voraces. Il faut pourrir subtilement tous ses espoirs, le décourager patiemment de toute entreprise positive. Et quand il n'aura plus rien, s'occuper de lui comme distraitement, lui affirmer sans en avoir l'air qu'il est responsable de sa déchéance, l'en convaincre doucement. Et puis, le livrer à lui-même. (1977, p. 710)

Si le contact avec lui n'est qu'une illusion, que l'objet observé se dérobe sans cesse, il devient impossible de donner une signification au monde. Mycroft est constamment relégué au plan de l'impression, il n'y a plus d'objet pour lui, donc plus de sémiose. Il devient la marionnette des thérapeutes.

Letasse-Cromagnon a la tâche d'affirmer à Mycroft, sans en avoir l'air, que celui-ci est responsable de sa propre déchéance. Plus encore, il désensibilise définitivement Mycroft aux cris de Dydrame par un stratagème. Par son influence, Dydrame convainc Mycroft que ses tentatives pour lui porter secours sont futiles, voire qu'elles sont à l'origine de son internement : « puis je l'ai joué pour que tu saches clairement la vérité. Mycroft, ne sois plus la dupe des objurgations impertinentes. Quels que soient les cris, quels que soient les appels, quelles que soient les incitations, ne bouge pas » (Gauvreau, 1977, p. 735). Ce piège élimine définitivement toute la portée significative du geste de Mycroft. D'ailleurs, Letasse-Cromagnon supprime littéralement la source des cris, auxquels ne réagit plus Mycroft, par le meurtre de Dydrame. Mycroft n'a pu répondre à cette « angoisse qui hurle » (1977, p. 654), ce qui démontre sa dénaturation. Mycroft ne s'appartient plus, il est l'objet de Letasse-Cromagnon, qui est, lui, son interprétant : « Obéis-moi. C'est pour ton bien, c'est pour ton bien. » (1977, p. 738) Amputé de son individualité, Mycroft devient le pantin de Letasse-Cromagnon.

L'espace théâtral comme règlement de comptes

L'œuvre de Gauvreau ne se limite pas à une simple critique de la société et de son institution psychiatrique. C'est d'abord lui-même qu'il représente sur scène, ou, pour reprendre les propos de Jean Fisettes dans la revue *Voix et images*, c'est sa propre folie, son propre dépérissement qu'il décrit :

En formulant sa folie, c'est-à-dire en la représentant, Gauvreau lui donnait une forme, une cohérence : il en faisait un signe, il la conduisait à un acquis de sens. Et cela était possible dans la mesure où, la rendant sur la place publique, il la partageait avec la foule. (Fisettes, 1993, p. 474)

En ce sens, l'entreprise de déconstruction du signe que nous avons observée précédemment est manifeste. Gauvreau a mis en scène un personnage lucide, dont le seul crime fut d'être passionné. En réalité, la pièce fait le procès du public en accusant celui-ci d'avoir délibérément causé la folie du poète. Toutefois, il faut se garder de ne lire l'œuvre de Gauvreau qu'à travers sa biographie. Bien sûr, par le biais de l'espace théâtral, Gauvreau fait référence à des événements tragiques de sa vie, qui ont été provoqués par les mentalités sclérosées de son époque. Par exemple, le meurtre de Dydrame peut être associé au suicide de Muriel Guilbault; l'internement de Mycroft est calqué sur celui de Gauvreau. Néanmoins, la pièce focalise uniquement sur Mycroft et ne livre que son interprétation des choses, ce qui fait de lui à la fois l'accusé et le juge. Dans *La charge de l'original épormyable*, le signe s'élabore pour le poète et, simultanément, pour les autres. C'est-à-dire que la folie de Mycroft ne cherche pas uniquement à signifier, mais à donner une interprétation de la société.

La tactique de Gauvreau repose, dans un premier temps, sur une séquestration temporelle et spatiale du spectateur, prisonnier d'une scène étroite et étouffante où la figure du poète est abolie. Dans un second temps, l'auteur force ce même public à être complice et témoin oculaire de la destruction du personnage central de l'œuvre. L'étroitesse de la scène, la proximité du public, la disposition des personnages représentent un échafaud sur lequel se joue le procès que fait Gauvreau de la société. Justement, il choisit un décor étouffant pour illustrer à la fois le côté inéluctable de la tragédie à venir, et l'interdépendance entre le public et ce qui lui est représenté. Les personnages de la pièce sont captifs, condamnés au huis clos. D'ailleurs, à plusieurs moments durant la pièce, l'idée de vouloir sortir de ce cocon s'oppose à l'incapacité de se remémorer la voie menant au monde extérieur, car le chemin demeure perdu dans cette « nature rebelle et compacte » (Gauvreau, 1977, p. 645).

Cette représentation de la scène, et son influence sur le déroulement de l'histoire, est analogue à un procédé cinématographique issu de l'expressionnisme allemand de l'entre-deux-guerres, nommé « effet d'iris ». Au montage, le réalisateur cerne dans un halo de lumière un objet ou un personnage, et plonge les autres éléments de la scène dans une obscurité totale, ce qui a pour effet d'accentuer la focalisation et d'illustrer la fatalité de l'objet choisi. Gauvreau cerne ainsi Mycroft dans *La charge de l'original épormyable*, où le décor, composé de cinq portes, ainsi que la position des

personnages gravitant autour de Mycroft font office de halo de lumière, c'est-à-dire de cercles concentriques, puisque chaque élément constitue une barrière. En partant de l'extérieur, il y a d'abord cette nature rebelle, puis l'étroitesse de la scène, les cinq portes et les quatre thérapeutes. L'effet d'iris a pour fonction de lier son prisonnier à celui qui le regarde. Ainsi, par le biais de la focalisation, Gauvreau rend les spectateurs complices des événements tragiques représentés. Ces cercles lient, voire étranglent, Mycroft et ceux qui le regardent. Il n'existe qu'un point de focalisation : le centre de la scène, où s'élabore la mise à mort de Mycroft. L'effet d'iris implique directement les spectateurs, à titre de témoins passifs, dans une sentence de mise à mort.

L'évasion demeure également interdite pour les spectateurs, car ils ne peuvent éluder le point de vue unilatéral instauré par Gauvreau. En effet, lorsque les thérapeutes veulent se débarrasser du cadavre de Mycroft, ils interpellent le public : « Qui veut de notre inertie? Qui veut de notre prostration coupable? Qui veut de Mycroft Mixeudeim? » (Gauvreau, 1977, p. 752) Par ces apartés, les personnages, représentants symboliques des institutions de la société qui ont interné et muselé le poète, rejettent les conséquences de leurs actes sur les spectateurs. Toute distinction ou barrière entre l'univers de la pièce et celui du public disparaît, comme le révèle clairement la scène finale. Parmi les thérapeutes, Becket-Bobo, figure monopolisant toutes les ressources de cet univers et détenteur des clés, semble incapable de retrouver son chemin une fois Mycroft mis à mort : « Il faut jeter ce boueux à l'égout. [...] Cimetière des matières grasses! où es-tu? [...] Encombrement odieux! où lâcher ton humanité dilapidée? [...] Il n'y a pas d'égout!» (1977, p. 753) Pour quelle raison cette sépulture toute désignée pour Mycroft semble-t-elle inaccessible? Les remarques des thérapeutes ne laissent aucun doute sur sa localisation. Ils ne trouvent pas d'égout pour évacuer le corps infâme, car ils sont en son cœur même. En demeurant réfractaire à l'acte poétique, la société, à travers la figure des thérapeutes, se sclérose et perd toute possibilité de sortir de son inertie.

Pourquoi la suppression, ou le meurtre, de la figure du poète entraîne-t-elle également l'interprétant dans la déconstruction du signe? Pour Gauvreau, le théâtre est un lieu de représentation symbolique par lequel le monde est raisonné métaphoriquement. Les perceptions et interprétations du monde se forment uniquement dans le mouvement de la pensée, qui est un enchevêtrement constitué à partir d'expériences ressenties par le corps. En ce sens, Peirce avait proposé l'idée que nous sommes signes dans un monde

de signes. Jean Fisette reformule la proposition : « si nous étions à l'extérieur des signes, nous ne pourrions faire autre chose que les décrire comme objets étrangers à notre monde, ils n'auraient pas de signification pour nous. » (Fisette, 1993, p. 474) En ce sens, il n'est pas question de s'exiler hors du monde, mais bien d'y pénétrer et de le toucher par les expériences sensorielles, comme le soulignait également Gauvreau dans sa correspondance avec Dussault : « On évolue quand on ressent dans sa chair certains problèmes et que l'on parvient péniblement à mater cette douleur. » (Gauvreau, 1993, p. 110)

La pièce de Gauvreau montre une société qui rejette le poète, qui l'exclut de son monde. En mettant en scène sa folie, Gauvreau se faufile au cœur du processus de signification. Son personnage homologue, Mycroft, en est le fondement, alors que Gauvreau en est l'objet, et la pièce, incorporant le public, en est l'interprétant. Ce partage se déroule uniquement dans la simultanéité, dans un ici-maintenant, comme dans un dialogue. Si nous nous en tenons à la définition du signe, l'abolition de la figure de Mycroft entraîne inévitablement la destruction de l'univers de cette sémiose. Le processus non seulement est donc à l'œuvre pour le personnage central, mais il entraîne également les spectateurs — l'interprétant — dans son dépérissement. Selon la définition du signe, il n'y a plus de « serait » possible, puisque le public critiqué par la pièce se refuse à la nouveauté.

Que peut-on comprendre de l'œuvre convulsive de Claude Gauvreau? Pure folie ou génie incompris? Nous ne pouvons écarter de l'œuvre le fardeau de l'héritage automatiste, ni le suicide de la muse Guillbault, et encore moins l'exil irrévocable du père spirituel Borduas. Gauvreau est isolé dans un Québec hostile, armé seulement d'une invention poétique qui se résume à une déconstruction sonore de la langue, expression d'un désir incoercible de liberté, mais qui demeure inaccessible à l'autre. Le processus de dépérissement du signe dans l'œuvre n'est nullement le fruit d'une quelconque tentative de réconciliation tragique entre l'auteur et la société québécoise de l'époque. *La charge de l'original épormyable* est le lieu d'une attaque impétueuse, d'un assaut exalté contre une société conservatrice. Il est intéressant d'observer que Gauvreau ne sacrifie pas son double sans raison. Malgré les similarités physiques et artistiques données, entre l'auteur et le personnage, donnés par les didascalies, Gauvreau demeure le maître d'œuvre sans tomber dans le piège du narcissisme. D'ailleurs, et c'est là le génie de l'auteur, le procès adopte un déroulement négatif : la

condamnation du poète mène à la destruction symbolique de la société qui l'a jugé.

Gauvreau met en scène son dépérissement, sa folie et sa mort, afin d'établir un contact avec la société québécoise de l'époque, et de permettre au regard inquisiteur de celle-ci de voir sa propre médiocrité. C'est ainsi que nous pouvons interpréter la sentence prononcée par Gauvreau lui-même dans la scène finale : « Il faut poser des actes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous. » (Gauvreau, 1977, p. 748) L'acte audacieux pour Gauvreau est la représentation de sa propre déchéance, qu'il attribue à la société. Grâce à la mise en scène de sa folie, Gauvreau crée un nouveau signe qui donne les outils nécessaires à la compréhension de sa poésie pour les générations prochaines.

Bibliographie

Borduas, Paul-Émile. 1990. *Refus Global et autres écrits*. Montréal : L'Hexagone, coll. Typo essais, 301 p.

Deladalle, Gérard. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil, 262 p.

Fisette Jean. 1993. *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*. Montréal : XYZ, coll « Études et documents », 86 p.

———. 1993. « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau ». *Voix et images*. no. 54, p. 468-482.

Gauvreau, Claude. 1977. *La charge de l'original épormyable*. dans *Œuvres créatrices complètes*. Montréal : Édition Parti Pris, coll « Du Chien D'or », 1498 p.

——— et Jean-Claude Dussault. 1993. *Correspondances 1949-1950*. Montréal : L'Hexagone, 458 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 531 p.

Peirce, Charles Sandler. 1958. *Collected papers*, vol. I-IV : 1931-35 par C. Harthshorne, P. Weiss; vol. VII-VIII : 1958 par W. Burks, Harvard, Harvard university Press.



ALAIN GAGNON

Détenteur d'une licence d'histoire de l'Université Laval, Alain Gagnon est à la fois poète, romancier, conteur et nouvelliste. Originaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean, cet écrivain prolifique présente une œuvre diversifiée qui met souvent à l'avant-scène sa région natale. Gagnon s'est mérité plusieurs prix et distinctions, dont le Prix du centre régional de service aux bibliothèques publiques du Saguenay-Lac-Saint-Jean en 1984 pour *Le gardien des glaces*. En outre, on lui a décerné à deux reprises le Prix littéraire-Fiction du Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean, soit en 1996 pour le roman *Sud* et en 1998 pour *Thomas K.*

Bibliographie

Le « pour » et le « contre » (1970)
Le gardien des glaces (1984)
L'absente-et-voilà (1985)
Gilgamesh (1986)
Architecturart (1986)
Rock (1988)
Visiteurs sur la planète bleue (1988)
La langue des abeilles (1990)
Gros lot (1991)
Chants de la cinquième saison (1992)
Le dire de Gros-Pierre (1995)
Sud (1995)
Thomas K. (1997)
L'invitation (1999)
Almazar dans la cité (1999)
Le Ruban de la louve (2000)

MARIE LE FRANC

Née à Sarzeau (France) en 1879, Marie Le Franc obtient un diplôme d'institutrice après des études à l'École normale de Vannes. Elle enseigne alors dans le Morbihan. Elle immigré au Québec en 1905 pour se marier, mais le projet est annulé. Le Franc demeurera à Montréal pour enseigner jusqu'en 1929 avant de retourner en France; ensuite, elle partagera son temps entre la Bretagne et le Québec. Auteure d'une œuvre importante qui combine l'amour de la nature canadienne et la vie des gens simples, elle s'est mérité, entre autres prix, le prix Femina en 1927, pour son roman *Grand Louis l'innocent*. Également, son livre intitulé *Au pays canadien-français* a été couronné par l'Académie française.

Bibliographie

Les voix du cœur et de l'âme (1920)
Grand Louis l'innocent (1925)
Héliér, fils des bois (1930)
Au pays canadien-français (1931)
Visage de Montréal (1934)
La randonnée passionnée (1936)
Pêcheurs de Gaspésie (1938)
Dans la tourmente (1944)
Pêcheurs du Morbihan (1946)
Ô Canada! Terre de nos aïeux (1947)
Le fils de la forêt (1952)
Enfance marine (1959)



DOMINATION ET PASSIVITÉ.

L'image de la femme dans Hélier, fils des bois de Marie Le Franc et

Le gardien des glaces d'Alain Gagnon

Amélie Nadeau

La littérature québécoise est marquée par la récurrence de certains thèmes liés à un imaginaire nordique : la domination des affres de l'hiver, la représentation d'espaces fantasmés ou fuyants, l'appel de la forêt et la quête de solitude ou d'isolement ne sont que quelques exemples du discours sur le Nord. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Guy Lecomte en étudiant l'histoire et la littérature du Canada :

[J]'ai été frappé par l'importance des thèmes conjoints de la forêt et du Nord, par la fascination que ce qu'on appelle globalement le Nord exerce sur de nombreux héros — héros de fiction romanesque tirés de l'imaginaire de leurs créateurs ou de l'expérience vécue effectivement par ces derniers. (Lecomte, 1987, p. 87)

Le caractère nordique de la littérature canadienne, dont la remarque de Lecomte ne donne qu'un bref aperçu, est également évoqué par Sherrill E. Grace. Dans son essai intitulé *Canada and the Idea of North*, elle affirme que le roman « is the most powerful contributor to the network of statements constituting the discursive formation of North » (Grace, 2001, p. 167). En effet, nombreux sont les romans canadiens ou québécois qui représentent le territoire comme un espace nordique, comme un véhicule ou une thématique propre à un tel imaginaire, ce qui contribue à la formation discursive de ce large concept. Cependant, dans la littérature québécoise, les personnages qui évoluent dans un cadre nordique sont rarement féminins. Et lorsqu'ils le sont, leur rôle demeure limité, stéréotypé, ou ne sert qu'à mettre en valeur les attributs masculins du « northern hero ». Empruntée à Peter

Buitenhuis, cette expression fait référence à la conception mythique de l'homme blanc du Nord, colonisateur, missionnaire ou explorateur, souvent représenté en littérature canadienne¹. Ainsi, au lieu d'un portrait fidèle du Nord — où peu d'écrivains canadiens sont réellement allés — et de ses habitants, la figure du héros nordique, mâle brave et solitaire, revient fréquemment et rend compte d'une colonisation non seulement du territoire, mais aussi de l'imaginaire :

few [Canadian writers] have been able to break through the barriers of perception, to reach beyond illusion, myth or utopia to create a convincing image of the North and its people. There is a colonialism of the imagination as well as of the land, and its forms are myriad. Perhaps the most insidious form of myth is that of the northern hero. (Buitenhuis, 1987, p. 4)

Ainsi, la figure persistante du héros nordique en littérature canadienne, que l'on retrouve à la fois chez les écrivains et écrivaines, n'a pas tant à voir avec le sexe de l'auteur qu'avec la force de cette perception, fortement inscrite dans la formation discursive de l'idée de Nord. Parallèlement, dans les œuvres québécoises où l'action prend place dans le Nord, la femme est représentée selon certains portraits types : emblème maternel respecté, jeune aventurière avide de solitude et de grands espaces, ou encore objet du désir des hommes. Lieu à la fois géographique, imaginaire et fantasmé, le Nord est un espace fictionnel associé aux représentations sexuées où se définissent les rapports opposés entre les genres et où se donnent à lire des questions identitaires. Dans une perspective d'analyse textuelle, la représentation du Nord est marquée par cette évocation binaire où l'inscription d'une forte masculinité se fait par exclusion ou opposition du caractère féminin. C'est ce que soulève Renée Hulan dans son essai intitulé *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture* (2002), qui traite de la relation entre l'identité et la conscience nationales dans la définition spécifique du Canada comme pays nordique. À partir d'exemples tirés entre autres de la littérature, elle suggère que l'identité canadienne se serait construite selon certaines caractéristiques infléchies par les notions de genre et de race : « In general, representations of the north trace the binary formation of gender, defining it in terms of opposition. » (Hulan, 2002, p. 24) À ce jour, seules quelques études se sont intéressées à la formation discursive du Nord dans une

¹ Le grand silence blanc de Louis-Frédéric Rouquette (1921), L'impératrice de l'Ungava d'Alexandre Huot (1927), Le trésor du géant de Henri Lapointe (1929), Le violon de Désirée Szucsany (1981) et plusieurs romans de Maurice Constantin-Weyer n'en sont que quelques exemples.

perspective de confrontation des genres². Selon notre point de vue, le Nord inscrit confrontation des genres³. Selon notre point de vue, le Nord inscrit dans les textes littéraires est un espace mythique que l'imaginaire peut s'approprier, et devient un élément central dans la perspective d'une définition identitaire. C'est un tel parcours que nous nous proposons d'étudier à travers la représentation des figures féminines dans deux romans québécois : *Hélior, fils des bois* de Marie Le Franc (1930) et *Le gardien des glaces* d'Alain Gagnon (1984). Malgré le caractère, à première vue, disparate de ces deux œuvres⁴, l'image de la femme qui peut en être dégagée demeure opposée aux valeurs masculines, lesquelles sont, par ailleurs, fortement inscrites dans les œuvres.

De façon générale, le Nord est un espace marqué par les valeurs masculines. Comme le fait remarquer Hulan, les terres du Québec et du Grand Nord, par l'aridité de leur climat, semblent tout indiquées pour situer l'action d'un roman d'aventures où le héros doit prouver son endurance : «At first glance, the north may seem a natural setting for adventures, with its forbidding climate, mysterious peoples, and remote landscapes all providing the circumstances in which the hero can be tested or proven worthy.» (Hulan, 2002, p. 120-121) En raison de l'emplacement géographique du territoire nordique et des possibilités infinies qui lui sont associées — l'une des particularités de cet espace est qu'il se définit comme un lieu fuyant dont la limite nord se déplace toujours plus au nord (Chartier, 2002) —, l'espace nordique est un lieu de quête initiatique, spirituelle et physique. Cette quête, qui se traduit par un voyage ou un séjour au Nord, est constitutive de la masculinité de l'espace duquel la femme semble d'abord exclue. C'est un territoire de prédilection pour exposer le thème de la survivance : le héros doit exercer son contrôle sur les forces de la nature en démontrant son courage, son endurance et sa force physique, traits propres à une conception traditionnelle de l'identité masculine. Ce portrait masculin type, que Gagnon réexpose dans *Le gardien des glaces*, est conditionné par la nature sauvage et l'environnement qui sont à dominer. Mais si elle revêt une grande

² Notamment l'essai *Gender on Ice. American Ideologies of Polar Expeditions* (Bloom 1993); ainsi que *Canada and the Idea of North* (Grace, 2002).

³ Elles ont été écrites à plus de 50 ans d'intervalle. La première par une jeune Bretonne immigrée au Québec et récipiendaire du Prix Femina en 1927 pour *Grand Louis l'innocent*. La seconde, par un Saguenéen, historien de formation, dont l'œuvre est toujours peu étudiée.

importance pour le héros nordique, l'épreuve physique n'est pas aussi déterminante dans le cas du personnage féminin.

Le séjour au Nord, quête solitaire et identitaire

Dans le roman de Marie Le Franc, le lac Tremblant est le «grand Nord» (Le Franc, 1930, p. 161) vers lequel Julienne Javilliers décide de fuir pour l'été. Cette jeune intellectuelle française saturée de connaissances s'exile en forêt pour y réfléchir et entreprendre une cure de solitude : «Elle se réfugiait au Tremblant, non comme on fait une retraite dans un cloître, les yeux clos, les sens fermés, l'esprit docile, l'âme résignée à la cure de paix, mais plutôt comme on prend du recul dans la grande lumière pour ne plus être ébloui.» (1930, p. 161) L'exil en forêt n'est pas pour Julienne l'occasion de se mesurer à elle-même ou de prouver sa suprématie sur la nature. Sa quête s'inscrit plutôt dans un processus de réflexion où la nature lui permet de trouver des réponses à ses questions existentielles. C'est d'ailleurs l'opposition entre la nature et la culture qui constitue l'axe dominant du roman et qui amène Julienne, fille des livres et de la culture, à se questionner sur l'éloge du savoir : «Et que le savoir pesait peu! Qu'il ballottait, ainsi qu'un objet fragile, dans le cadre des grandes choses!» (1930, p. 83) Julienne réalise que son érudition et ses livres de philosophie ont peu d'impact dans l'immensité de la forêt qui jouit d'une telle force dans ce roman qu'elle en devient, plus que Julienne, le personnage central. Elle influence l'ordre des choses, et le récit s'ouvre et se referme sur elle. Dans l'incipit, la forêt est dominatrice, austère et sans merci : «C'était apparemment une route. [...] Rien n'indiquait que l'homme l'eût tracée. Elle allait vers une direction secrète, avec lassitude et persistance. La forêt l'enserrait de haies monstrueuses.» (1930, p. 7) Maîtresse des lieux, la forêt empêche toute route d'être tracée en préservant le sol des pas des hommes et observe, non sans une certaine curiosité, ceux qui osent s'yaventurer ou briser la quiétude de l'endroit : «Il y avait peut-être une hâte poignante dans la façon dont les arbres : «Il y avait peut-être une hâte poignante dans la façon dont les arbres s'alignaient sur les bords pour apercevoir celui qui passait» (1930, p. 9). Au fil des jours, Julienne apprivoise la nature imposante, ou plutôt se laisse amadouer par elle. En plus deremplir tout l'espace physique du lac Tremblant, la forêt, maintes fois personnifiée, est omniprésente et participe aux réflexions de la jeune femme : «La forêt se servait de la nuit pour rapprocher d'elle une jeune fille claire. Elle la mêlait à son tissu comme un fil d'argent. Quand Julienne se réveillait au milieu de la

nuit, elle devenait consciente de ce tissage auquel elle consentait.» (1930, p. 146-147) Sans chercher à dominer le paysage, elle accepte de se laisser façonner par lui et, peu à peu, renonce à «l'héritage des civilisations» (1930, p. 160). Contrairement au Lac Saint-Jean pour le gardien des glaces, la forêt ne mène pas à une réaffirmation identitaire chez Julienne : la jeune femme, être en devenir, se laisse passivement transformer par elle.

Dans *Le gardien des glaces*, un ancien avocat, qui, à l'instar de Julienne, a besoin de fuir la ville et ses habitants pour savourer la solitude, est embauché pour tenir durant l'hiver un relais au milieu du lac Saint-Jean. Il installe son abri sur le lac gelé entre Roberval et Péribonka pour y accueillir les voyageurs qui franchissent ce désert de glace, et veiller à leur sécurité. Seul avec les bêtes et les rares passants qui osent la périlleuse traversée, le gardien profite de cet emploi qui lui permet de «vivre en-deça de la vie» (Gagnon, 1984, p. 9). Véritable quête initiatique aux frontières du surnaturel, cette retraite hivernale est l'occasion pour le gardien de plonger dans ses réflexions et de voir défiler une foule de personnages hétérogènes. Le Nord menaçant et sauvage du roman de Gagnon est celui du désir de conquête et de domination d'un espace désolé : «Dans ce désert blanc, dont je me plais à me nommer roi et dont les autres m'appellent le gardien, la nature engouffre l'homme au moindre oubli» (1984, p. 76). Le gardien des glaces présente tous les traits du héros nordique, doté d'une inébranlable force morale et physique. Homme courageux qui se bat contre les loups, il est viril, fort et indépendant, et ses séjours sur le lac lui permettent de prouver sa suprématie sur une nature intransigeante. Symbole de la force et du pouvoir masculins, le gardien se fait le dieu solitaire d'un univers qu'il ordonne à sa façon : « Seul, il doit assurer la cohérence de son monde et du Monde. Par le seul effort de son esprit solitaire » (1984, p. 77). Contrairement à la forêt de Marie Le Franc, le paysage nordique de Gagnon — même s'il apparaît encore plus hostile — se laisse entièrement dominer. Le héros des glaces triomphe des terres du Nord qui s'offrent à lui comme un défi qu'il relève à chaque hiver. La suprématie du gardien ne se limite pas à la nature aride : elle s'exerce aussi, comme nous le verrons, sur le sexe opposé.

Le triangle amoureux : la femme passive ou la femme objet

Les romans dont l'action prend place dans un espace nordique se caractérisent souvent par la présence du triangle amoureux, où deux hommes — l'un parfois Inuit, l'autre Blanc et de passage en sol nordique — se disputent les faveurs de la belle du Nord, souvent la seule représentante de la gentféminine en ces contrées éloignées⁵. Ce schéma, que l'on retrouve fréquemment chez Maurice Constantin-Weyer et Louis-Frédéric Rouquette, ne fait pas exception dans *Héliel, fils des bois* ni dans *Le gardien des glaces*.

Dans le roman de *Le Franc*, le taciturne Héliel Le Touzel, fils de la nature qui vit en parfaite symbiose avec elle, et son opposé, Renaut St-Cyr, homme de la ville qui aime plaire et être vu, tentent de séduire une jeune fille éduquée et aventurière. Heureux mélange des attributs de ses deux prétendants, Julienne semble avoir le pouvoir de trancher. Son cœur bat au départ pour Renaut, le jeune diplomate rencontré à Québec l'hiver précédent, qui vient par hasard passer quelques jours au lac Tremblant. Mais lors d'une randonnée dans les bois, le jeune couple s'égaré en forêt. Contrainte à dormir à la belle étoile sur un sommaire tapis de branches de sapin et sous une pluie torrentielle, Julienne déchantée : le séduisant Renaut s'avère un piètre cavalier qui pense davantage à se réchauffer et à dormir qu'à prendre soin d'elle. Aux yeux de la jeune femme, Renaut redevient « l'hôte de passage » (*Le Franc*, 1930, p. 236) du lac Tremblant, le citadin qui ne peut pas l'aider à cheminer. Le jour où Julienne doit faire sa visite d'adieu à Héliel, elle décide plutôt de rester avec celui grâce à qui elle a retrouvé son chemin en forêt :

Ce n'était pas la première fois qu'une femme prenait parti contre le monde et décidait de sa destinée, mais le plus souvent en vase clos, à l'abri d'une chambre, d'une ville, à l'abri d'elle-même. Ici, elle n'avait pas à se cacher. Les arbres distribuaient une infinité d'approbations. (1930, p. 278)

Malgré la prise de position de la jeune femme, il semble que c'est davantage la forêt qui met un terme au triangle amoureux et que c'est le besoin de protection de Julienne qui lui fait choisir Héliel. Il apparaît naturel que la jeune femme s'unisse à celui qui l'a sauvée et non au faible Renaut, qui n'a pas su dominer la situation ni faire preuve de débrouillardise lors de leur nuit passée dans les bois. La forêt, qui a accompagné et influencé Julienne dans

⁵ Voir à ce sujet Hulan, 2002, p. 125-128.

ses réflexions, sanctionne l'union de Julienne et de Hélier puisque c'est « le pouvoir de la forêt de transformer ces choses naturelles en événements significatifs » (1930, p. 277). Assumant pleinement une décision qui semble lui avoir été dictée par la sylve, la jeune femme prend position dans un espace qui ne lui est traditionnellement pas réservé. La forêt, qui lui paraissait si menaçante au début, se fait maintenant protectrice, maternelle. Cette union entre la fille de la ville, intelligente et cultivée, et l'homme que la forêt a enfanté laisse voir une femme qui s'affirme et sort des sentiers battus, au risque de choquer l'élite intellectuelle à laquelle elle appartient : « les momies des civilisations s'agiteraient et crieraient au scandale » (1930, p. 161) en apprenant le choix de Julienne, mais, des deux prétendants qui s'offrent à elle, la jeune femme opte pour celui qui a relevé le défi imposé par la forêt. L'épreuve physique, centrale dans le roman de Gagnon, apparaît chez Le Franc comme un élément secondaire qui permet de mettre fin au dilemme amoureux en départageant les concurrents : celui qui est sensible au langage de la nature, auquel Julienne devient de plus en plus réceptive, aura le privilège de s'unir à elle.

Alors que Julienne se mêle à la nature et aux êtres qui s'y trouvent, les personnages féminins du roman de Gagnon tranchent dans l'espace essentiellement masculin du *Gardien des glaces*. Objet de convoitise au charme saisissant, la mystérieuse et voluptueuse Mikima que se partagent les hommes de passage au relais est une image contrastante qui met fin à la masculinité absolue de l'espace nordique où le gardien s'est retiré. Les attributs masculins du gardien sont mis en valeur par la passivité et le mystère qui entourent cette jeune femme qui devient une figure à dominer, comme le sont d'ailleurs les autres éléments du paysage glacé du Lac-Saint-Jean. Sans prendre part à un véritable triangle amoureux — elle est la seule femme parmi les hommes —, Mikima va de l'un à l'autre sans jamais se positionner ni s'élever au rang d'un personnage porteur d'une identité féminine. Elle n'est ni « Blanche », ni « Sauvagesse », ni « Esquimaude » (Gagnon, 1984, p. 103), personne ne sait d'où elle vient, mais tous l'ont fréquentée. Belle et attirante, cette jeune femme est le trophée de celui qui remporte la partie de cartes ou la monnaie d'échange contre un tonneau de rhum. Réduite au rôle d'objet sexuel entièrement dominé, elle possède, aux dires du gardien, « toutes ces qualités qu'exigeait de moi l'escogriffe à crâne rasé et à collier d'ossements. Je n'ai jamais vu plus de présence et autant d'abandon » (1984, p. 108). Cette passivité et cette absence d'identité apparaissent de façon évidente lorsqu'elle accepte sans broncher le

« nouveau » nom que lui impose le gardien : « Je la nomme Kama. Je ne veux pas utiliser ce nom, Mikima, qui n'est probablement pas le sien et qui a roulé dans la gorge [...] de nombreux hommes de la côte sud » (1984, p. 108). Objet de désir avant d'être femme, Mikima — ou Kama — n'a pas besoin d'un nom qui pourrait l'inscrire socialement ou jeter les bases de son identité. Dans ce désert glacé, l'Aphrodite du Nord, pourtant bien réelle, ne sert qu'à satisfaire les désirs exacerbés des hommes et à mettre en valeur les pulsions masculines avant de les assouvir.

La femme au Nord : entre soumission et assimilation

Au sujet de la représentation féminine dans les contrées nordiques, Sherrill E. Grace écrit que la seule présence de la femme constitue un défi supplémentaire pour les hommes qui s'y trouvent : « Women do not go north, and accepting her presence, even as a cook, proves as much of a challenge to the men as the land itself » (Grace, 2002, p. 200). Chez Gagnon, les trop rares femmes qui traversent le lac durant l'hiver menacent l'équilibre mental du gardien et l'obligent à faire preuve davantage d'endurance lors de son exil dans l'immensité neigeuse et glacée. En proie à ce qu'il croit être des visions, l'hôte du lac est soupçonné de folie par l'un des voyageurs : « Écoute, gardien. Ton veuvage te rend fou. T'es rendu que tu vois des femmes imaginaires. T'es rendu que tu prends les balises pour des femmes. Ton cas est grave. Marie-toi. Accote-toi. Fais quelque chose. » (Gagnon, 1984, p. 53) Ces « femmes imaginaires » sont en réalité une seule et même personne, soit la seconde figure féminine du *Gardien des glaces*. Cette femme puissante et intouchable, qui s'avère être la comtesse Dakini, nièce du tsar de Russie, est d'abord confondue avec la Mort :

Et c'est alors... (Est-ce donc elle, la Mort?) Et c'est alors que, comme dans un temps ralenti, ou suspendu, je vois surgir, de la ligne des feux, une cavalière au visage de lait et aux yeux de glace dure; vêtue de rouge bourgogne, bottée de noir; empanachée d'une longue plume verte, fixée à son bonnet fourré par une gigantesque émeraude. Son fouet claque et, du haut de son alezan, elle hurle plus fort que les loups, pendant que je sombre dans l'inconscience, étouffant dans mon propre sang et dans la fumée noire que vomit le relais. C'est donc elle, la Mort? La maîtresse des meutes rageuses... (1984, p. 26)

Véritable apparition qui semble surgir de l'esprit embrouillé du narrateur, la comtesse garde tout au long du récit cet aspect irréel qui la situe en marge des autres personnages empruntant le relais du gardien des glaces. Figure féminine qui inspire la peur et le respect, elle demeure associée au symbole

de la Mort. Elle remet en question la force morale du gardien et l'entraîne dans un univers fantastique où se mêlent fantômes et vivants pour proposer une réflexion sur le sens de la vie. Sans toutefois verser dans le paranormal, l'image de la comtesse russe, tel un mirage, apparaît au gardien dès que la solitude se fait trop lourde : « La brunante descend. Il y aura lune. Une belle nuit. Une de ces nuits où parlent les étoiles, et elles disent au plus isolé des hommes que, même au cœur de son désert de glace, sa solitude est illusoire. Elle est là. Debout. En silhouette, près de la deuxième balise. » (1984, p. 56) Épreuves supplémentaires, ces apparitions poussent le gardien à réaffirmer sa domination devant la désolation absolue du lac dont il a la garde et remettent en question la solitude qu'il croyait avoir apprivoisée. Mais contrairement à la formation binaire et opposée des genres que tracent les représentations discursives du Nord (Hulan, 2002, p. 24), il se produit un renversement dans l'œuvre de Gagnon : la figure féminine n'a pas ici la passivité qui fait contrepoids au héros des glaces. Elle détient force et pouvoir, et constitue une menace pour le gardien, qui n'a aucun contrôle sur ses apparitions. La Mort devenue femme est la parfaite incarnation de ce que le gardien doit dominer et réaffirmer. Les pulsions vitales masculines du héros de Gagnon sont réinscrites dans la quête initiatique et identitaire — le séjour au Nord —, laquelle passe par la domination du territoire et des figures féminines qui y sont présentes, aussi puissantes et irréelles soient-elles.

Contrairement aux figures féminines du *Gardien des glaces*, Julienne ne se présente pas comme un objet de convoitise pour Renaut, ni même pour Hélier. En fait, sa présence au lac Tremblant semble à peine déstabiliser le fils des bois. Même s'il n'est pas surprenant que Julienne finisse par s'unir à lui, sa relation avec Hélier se tisse de façon très subtile. Jamais Hélier ne laisse deviner ses intentions. Au Tremblant, la nature majestueuse intervient dans l'union des deux êtres : « Ils s'entendaient respirer, se regardaient vivre, se faisaient le don réciproque d'une parole et d'un sourire. Ce n'était pas à l'avenir qu'ils rêvaient : ils vivaient le moment présent. La forêt arrêta sur ses bords tout sentiment qui eût tenté de s'éparpiller » (Le Franc, 1930, p. 196). La forêt préserve l'innocence de Julienne, et, contrairement au gardien des glaces qui domine entièrement l'espace nordique, elle est initiée à la nature sauvage, dont Hélier demeure le maître incontesté. Le défi de la jeune femme est de délaissier l'univers des lettres auquel elle appartient pour apprendre passivement le langage de la nature.

Cette transformation se lit dans l'image que Julienne d'elle-même à Héliér. Durant son séjour au lac Tremblant, Julienne se métamorphose au contact de la nature. La première image d'elle projette qui se révèle à Héliér est celle d'une citadine aisée de passage pour quelques jours : «cette voyageuse venue des villes appartenait sans doute à la clientèle riche qu'il voyait descendre, chaque été, à la Loge, et de qui les gens du pays tiraient pendant trois mois leurs moyens de subsistance» (Le Franc, 1930, p. 13). Devant cette image stéréotypée de la Française venue séjourner en forêt, Héliér se propose immédiatement de conduire Julienne à l'hôtel. Il n'imagine pas qu'une jeune femme de sa condition, vêtue d'une robe légère et chaussée de talons hauts, puisse séjourner seule dans un abri rudimentaire, au fond des bois. Mais celle qu'il croyait être de passage se révèle une jeune fille solitaire qui s'intéresse à la nature et qui se laisse guider par elle pour régler son dilemme existentiel. Au contact de la forêt, les traits physiques de Julienne sont transformés, et Héliér apprend à découvrir une femme à son image :

Par moments, on ne voyait plus d'elle que la tête, le menton brun, dur, poli, arrondi à la façon d'une proue de canoë, les dents éclatantes, les magnifiques yeux noirs que défendaient les paupières à demi abaissées. Ses cheveux étaient séparés sur son front et tressés en deux nattes serrées, encadrant son visage. (1930, p. 281-282)

Devenue une «vraie fille des bois» (1930, p. 67), Julienne a délaissé ses talons hauts et ses robes de flanelle, et par ses traits masculins attribuables à la nature laurentienne, elle ressemble davantage à une Autochtone qu'à une étudiante française. Sans faire figure de femme objet qu'Héliér prendrait plaisir à dominer, le personnage de Julienne connaît une évolution empreinte de passivité durant son séjour au lac Tremblant où la forêt influence grandement ses décisions.

Les représentations multiples du Nord qu'offre la littérature québécoise ne parviennent évidemment pas à définir globalement les questions identitaires, mais elles permettent de passer d'un point de vue géographique à un concept idéologique, dont la quête d'une identité individuelle, la conquête de la nature et le rejet de la civilisation, placés sous le signe de la masculinité, sont les traits dominants. Le Nord, espace fictionnel, est porteur de tensions liées aux représentations de la féminité et de la masculinité. Au lieu de mener à une reconceptualisation des genres, l'espace nordique offre une représentation plutôt réductrice des caractères masculins et féminins en réitérant les stéréotypes associés au genre. À ce sujet, Grace fait remarquer que malgré certaines exceptions, «the

fundamental story of northern narrative has remained largely intact for roughly 150 years» (Grace, 2001, p. 184). C'est donc dire, sans tomber dans une généralité excessive, que les récits du Nord sont, d'une façon prévisible, stables et homogènes en ce qui concerne certains thèmes. Malgré l'écart temporel entre les deux œuvres et le fait que l'une ait été écrite par une femme et l'autre par un homme, les personnages féminins de Gagnon et de *Le Franc* ont des traits similaires qui rendent compte d'une certaine fixité des caractères, renforcée par le discours mythique sur le Nord. Même si le portrait de Julienne s'écarte des figures féminines stéréotypées que Gagnon met en scène, qui marquent une régression par rapport à la Julienne des bois des années 1930, la représentation du caractère féminin se construit en opposition aux traits masculins fortement représentés dans la formation discursive du Nord. Ou, si elle ne s'y oppose pas tout à fait, comme c'est le cas pour le personnage de Julienne, l'image de la femme s'élabore en « empruntant » quelques aspects propres à la masculinité du héros nordique, tout en restant près d'une certaine forme convenue de la représentation féminine. Marie *Le Franc* trace le portrait d'une jeune femme qui s'exile au Nord et dont les motivations intellectuelles ont peu à voir avec l'épreuve physique que doit surmonter le héros de Gagnon. Mais il n'en demeure pas moins que le Nord de *Le Franc* et celui de Gagnon sont le lieu de l'affirmation identitaire : celle de deux personnages qui désirent s'affranchir de la civilisation en accomplissant une quête initiatique empreinte de solitude. Alors que le parcours du gardien des glaces est celui d'un homme qui parvient à exercer sa domination sur la nature ingrate, les charmes féminins, le froid meurtrier et les puissances du Nord, la quête de Julienne est moins extrême : la jeune femme demeure à l'écoute de la forêt et se laisse guider par elle. Le personnage de Gagnon s'inscrit dans le registre identitaire de la Conquête — celle du sol, du climat et de la femme — tandis que celui de *Le Franc* a des allures beaucoup plus métissées. Julienne ne tente pas de dominer les grands arbres qui l'entourent, mais plutôt de saisir leur message. Au lieu d'une domination du territoire, il s'agit davantage, dans son cas, d'une relation symbiotique : à l'image du fils des bois, Julienne devient, elle aussi, fille de la nature.

Bibliographie

- Bloom, Lisa. 1993. *Gender on Ice. American Ideologies of Polar Expeditions*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 163 p.
- Buitenhuis, Peter. 1987. « Born Out of Fantasy and Cauld in Myth; The Writer and the Canadian North ». dans *The Canadian North. Essays in Culture and Literature. Proceedings from the Second International Conference of the Nordic Association for Canadian Studies, University of Lund 1987*, sous la dir. de Jørn Carlsen et Bengt Streijffert, Lund (Suède) : Nordic Association for Canadian Studies, p. 1-13.
- Chartier, Daniel. 2002. *Nordicité littéraire : Québec et Scandinavie*. Séminaire présenté à la session d'hiver 2002 à l'UQAM.
- Gagnon, Alain. 1984. *Le gardien des glaces*. Montréal : Pierre Tisseyre, 169 p.
- Grace, Sherrill E. 2001. *Canada and the Idea of North*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 341 p.
- Hulan, Renée. 1996. *Representing the Canadian North : Stories of Gender, Race and Nation*. Thèse de doctorat en philosophie, Montréal : Université McGill, 373 p.
- . 2002. *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 245 p.
- Lecomte, Guy. 1987. « L'Appel de la forêt et l'appel du Nord. Mythes et réalités ». dans *The Canadian North. Essays in Culture and Literature. Proceedings from the Second International Conference of the Nordic Association for Canadian Studies, University of Lund 1987*, sous la dir. de Jørn Carlsen et Bengt Streijffert, Lund (Suède) : Nordic Association for Canadian Studies p. 87-99.
- Le Franc, Marie. 1930. *Hélior, fils des bois*. Paris : Rieder, 283 p.



ÉLISE TURCOTTE

Née en 1957 à Sorel, Élise Turcotte complète une maîtrise en création littéraire à l'UQAM (1984) puis un doctorat à l'Université de Sherbrooke (1991). D'abord connue comme poète, elle collabore aux revues *La Nouvelle Barre du jour*, *Moébius*, *Estuaire* et *Lèvres urbaines*. Ses recueils sont récompensés par de nombreux prix; elle gagne deux fois le prix Émile-Nelligan (pour *La voix de Carla* en 1987 et pour *La terre est ici* en 1989); elle obtient le Grand Prix du festival international de la poésie 2002 et le Prix de poésie Terrasses Saint-Sulpice de la revue *Estuaire* 2002 pour le recueil *Sombre ménagerie*. Son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*, est salué par la critique (Prix Louis-Hémon), et elle reçoit, pour son plus récent ouvrage, *La maison étrangère*, le Prix du Gouverneur général. Élise Turcotte écrit également pour la jeunesse et enseigne au Cégep du Vieux-Montréal.

Bibliographie

- 
- La mer à boire* (1980)
 - Dans le delta de la nuit* (1982)
 - Sombre ménagerie* (1982)
 - Navires de guerre* (1984)
 - La catastrophe* (1985)
 - La voix de Carla* (1987)
 - La terre est ici* (1989)
 - Le bruit des choses vivantes* (1991)
 - Caravane* (1994)
 - Deux ou trois feux* (1997)
 - L'Île de la Merci* (1997)
 - La maison étrangère* (2002)
- 

S'ÉCRIRE CORPS ET ÂME

La quête des traces et des souvenirs dans La maison étrangère d'Élise Turcotte

Catherine Vaudry

Lorsqu'une femme ne vit pas suffisamment avec son corps,
le corps finit par lui apparaître comme un ennemi.

Milan Kundera, *La vie est ailleurs*

A quel point l'âme et le corps d'une personne sont-ils séparés ou, au contraire, ne forment-ils qu'une réalité? Un individu est-il plus défini par les caractéristiques de son psychisme ou par la présentation qu'offre son physique? Ces deux pôles, qui nous semblent si souvent opposés, ne sont-ils, en fait, qu'une seule image, mais vue sous des perspectives différentes? Ces questions sont loin d'être nouvelles et hantent l'être humain depuis longtemps; les philosophes et les mystiques, les religieux comme les athées, les poètes, les scientifiques aussi, se les sont tous posées, à l'instar de différentes cultures du monde. Bien que les réponses trouvées puissent différer et se contredire, il semble que le désir de rencontre entre l'âme et le corps, lui, s'y retrouve à chaque fois.

Aujourd'hui, à une époque de mondialisation et d'échanges culturels, où s'affirment de nouvelles formes d'impérialisme et de contrôle politique, la préoccupation identitaire est très répandue, que ce soit pour protéger les identités nationales et collectives, ou pour revendiquer un espace individuel. Dans cette perspective, l'inquiétude liée à l'âme et au corps

persiste comme un leitmotiv inhérent à la condition humaine moderne : qu'est-ce qui me constitue? La quête identitaire est ainsi un sujet exploré sans relâche par les sciences humaines, mais aussi par les multiples disciplines artistiques et créatrice. De 1960 à 1990, la littérature québécoise a été plus particulièrement propice à cette quête identitaire. Par exemple, un tel questionnement transitait par le passage difficile entre le monde de l'enfant et celui de l'adulte, par la revendication d'une place pour les femmes, par l'expression d'une langue représentative de la réalité d'ici, ou, enfin, par la conciliation de la double identité nationale — les « Français d'Amérique » — des Québécois et Québécoises. Au cours des dernières années, dans une grande partie de la société, les préoccupations collectives ont peu à peu été écartées au profit de celles plus individuelles. Dans ce cas, comment peut-on caractériser la quête identitaire de la production romanesque récente? Sans prétendre permettre cette caractérisation, l'étude du roman *La maison étrangère* d'Élise Turcotte ajoute un autre volet à cette quête identitaire, qui persiste depuis plusieurs décennies dans la littérature québécoise, et qui se fait dorénavant d'une façon beaucoup plus intime, personnelle et individuelle, au plus près des émotions et des sensations de la narratrice.

Élise Turcotte, saluée comme poète dans les années 1980, publie, en 2002, son troisième roman, *La maison étrangère*, pour lequel on lui décerne le Prix du Gouverneur général. Cette œuvre met en scène Élisabeth, une professeure de littérature au collégial, âgée de quarante ans, qui vit un difficile deuil amoureux, alors que Jim la quitte brusquement. Or, cette rupture révèle à Élisabeth qu'elle est mal dans sa peau. S'il est courant d'utiliser l'expression « être mal dans sa peau », le sens de ces quelques mots est loin d'être banal. Au contraire, ils sont à la fois cris et silences d'une situation pénible, où la profondeur de la détresse n'a d'égale que la simplicité de l'affirmation. Dans le cas présent, nous sommes devant un personnage en quête d'identité parce qu'il habite un corps qui lui est en partie étranger. D'ailleurs, la quatrième de couverture du livre indique déjà les rapports problématiques entre une femme, Élisabeth, et son corps :

Cette maison étrangère, c'est le corps d'Élisabeth, dans laquelle elle vit hors temps [...]. Le corps peut-il devenir le livre de la révélation des choses, un fébrile art poétique en même temps qu'une sorte d'apocalypse? Comment dès lors traverser le miroir de la chair et accéder à la réalité de soi, par delà la forêt des sens et les silences d'un monde en disparition? (Turcotte, 2002, quatrième de couverture)

Tout au long du roman, Élisabeth tente de s'approprier son corps, de l'accepter tel qu'il se laisse voir. Sa quête identitaire passe ainsi par la reconnaissance nécessaire d'un corps fuyant, le sien, car vieillissant. Afin de comprendre son cheminement et pour mieux en appréhender les enjeux, nous nous intéresserons à la crise identitaire d'Élisabeth, puis aux étapes de l'acceptation de son physique, qui mènent à la résolution de la crise. Élisabeth réussira-t-elle à « accéder à la réalité de soi »?

« *Une identité déjà si faible* »

« Mon histoire ne prend pas sa source dans la rupture. Au contraire, comme un nœud devenu trop lâche, elle a seulement continué à se défaire. » (Turcotte, 2002, p. 11). C'est par cette phrase que commence à se déployer la parole d'Élisabeth. L'histoire à laquelle elle se reporte est celle de son identité défaillante, que la rupture avec Jim a rendu plus perceptible. Son identité s'avère problématique d'abord à cause des rapports qu'Élisabeth entretient avec son corps, qu'elle ne s'est jamais tout à fait approprié. En effet, la conception qu'elle a des liens entre l'âme et le corps empêchait leur liaison.

Pour Élisabeth, l'âme et le corps sont deux choses distinctes, voire opposées, et elle ne sait pas comment en faire une réalité unique, comment les réconcilier dans un tout qui formerait son identité¹. Toute petite, elle « cherchai[t] le moyen d'enfermer [s]on âme dans [s]on corps. Puis de faire coïncider cette âme pleine et savante avec ce corps incompréhensible et inachevé. » (Turcotte, 2002, p. 26) On remarque que le psychique prédomine sur le physique pour Élisabeth, qu'il est plus représentatif d'un individu, plus vrai, plus puissant : « [l]'âme [a] le pouvoir de connaître des choses que le corps, lui, ne [peut] que percevoir. » (2002, p. 50) Le corps n'est donc pas fiable, parce qu'il ne révèle pas l'intériorité d'une personne. Il peut même être mensonger :

Mon père et moi parlions encore de ce qui formait l'identité d'une personne : elle était longtemps dessinée et circonscrite par des objets affectionnés, les vêtements, le corps, les bijoux, la peau, les cheveux. Longtemps, tout cela coïncidait avec l'image que nous nous formions nous-mêmes. Et puis, finalement, cela s'avérait n'être que le signe d'une plus grande duperie. (2002, p. 165)

¹ Élise Turcotte, 2002, p. 19.

² Elle croit même qu'elle pourrait « vider [s]on corps de [s]on âme » (Turcotte, 2002, p. 100).

Au moment du départ de Jim, la crise identitaire s'intensifie, alors qu'Élisabeth se trouve confrontée à son corps comme « signe d'une plus grande duperie ». Elle prend conscience de l'importance qu'avait l'image dans leur relation, image trompeuse de son physique. Précisons que Jim est photographe de son métier et que le premier contact entre eux a été photographique, alors qu'il avait pris des photos d'elle à son insu lors d'un congrès. Dès le début, leur relation est ainsi basée sur l'image que Jim a voulu capter d'Élisabeth, car, bien qu'elle semble être une prise directe sur la réalité, une photographie n'en demeure pas moins un regard subjectif du photographe sur le morceau de réel qu'il choisit, cadre, met en plan et immortalise, arrêtant le temps à un moment précis et fugitif. La photographie est l'image de ce qui a été, elle est le lieu de l'inscription du passé. Tombé sous le charme de l'apparence d'Élisabeth, Jim, pendant les six années de leur vie commune, insiste sur la valeur de l'image, en offrant de nombreux miroirs à sa compagne. Par contre, Élisabeth ne se reconnaît pas dans ce qu'elle y voit : « Ce corps pris en défaut, ce n'est pas moi » (2002, p. 13), dit-elle à Jim, qui ne la croit pas vraiment. Comment pourrait-il comprendre l'effarement d'Élisabeth face à son corps puisque, pour lui, c'est justement son physique qui la définit? En lui offrant tous ces miroirs, Jim lui rappelle continuellement ce pourquoi il l'aime : l'image qu'elle offre à son regard de photographe. Aussi, quand il la quitte, les miroirs sont les seuls objets qu'il ne prend pas⁵ : « Il les avait laissés là : à moi de me débrouiller avec mon image. » (2002, p. 14) Or, Élisabeth n'y parvient pas (elle décroche presque tous les miroirs de la maison), elle ne peut se débrouiller avec son image, incapable de concevoir comme sien le corps aperçu dans la glace. Mais pourquoi? Ne vit-elle pas avec lui, en lui, dans cette « maison étrangère », depuis toujours?

À force de vivre *dans* cette maison, de construire son identité sur son âme, Élisabeth a négligé d'entretenir un rapport étroit et intime avec son corps. Elle a oublié de vivre *avec* lui. Enfant, la narratrice percevait son corps comme « inachevé » (Turcotte, 2002, p. 26). Or, au fil des ans, le sentiment d'inachèvement ne semble pas s'estomper, car Élisabeth ne parvient pas vraiment à conserver des souvenirs de son passé : « de mon enfance, il ne me restait que des images vagues. J'avais beau faire des efforts, je n'arrivais pas à

5

Il lui laisse également un disque et une photographie, une image d'eux.

me situer. Je ne voyais pas mes parents, je ne voyais pas la cuisine, le salon, la couleur ambiante, je ne me voyais pas.» (2002, p. 19) Puisqu'elle ne se souvient de rien, il manque une histoire personnelle à Élisabeth, car, comme l'écrit Didier Anzieu, le «sentiment d'une unité dans le temps (donc d'une continuité)» (Anzieu, 1995, p. 113) est l'un des éléments constitutifs du Moi. Cette femme ne sait pas où rechercher le point d'ancrage de son identité :

L'enfance dépose en soi les petites pierres qui prendront plus tard la forme de notre vie. Mais je ne retrouvais pas le chemin tracé par ces pierres. Ce que j'avais vu, appris, vécu n'avait fait que frôler la surface de ma peau et s'était peut-être perdu à jamais. (Turcotte, 2002, p. 20).

La peau à laquelle fait référence Élisabeth n'est pas tant son épiderme que ce qui recouvre son «Moi psychique», celui-là même qui «assure la conservation et le sentiment de sa propre identité chez le sujet» (Anzieu, 1995, p. 114) et où les souvenirs de ce qu'elle a «vu, appris, vécu» devraient se retrouver. Or, l'oubli efface tout chez cette femme, il fait «partie de [s]on être, plus exactement de [s]on corps, depuis le commencement. Il y [a] une cache dans ce corps par où des journées entières disparaiss[ent].» (Turcotte, 2002, p. 11-12) La narratrice a donc l'impression d'avoir une peau vierge, sur laquelle rien ne s'inscrit ni ne reste; elle ne se reconnaît pas dans ce corps étant donné l'absence de traces de son passé. La fonction d'*individuation* du Moi-peau, telle qu'identifiée par Didier Anzieu, semble défaillante chez Élisabeth. Cette dernière ne reconnaît pas son individualité dans les traces sur sa peau, alors que cette reconnaissance est nécessaire, puisque «la peau humaine présente des différences individuelles considérables. [...] Elles permettent [...] de s'affirmer soi-même comme individu ayant sa peau personnelle.» (Anzieu, 1995, p. 126)

Paradoxalement, le corps d'Élisabeth lui est également étranger à cause du passage et des marques du temps : son corps a vieilli. «C'est une sorte d'injustice, avais-je toujours pensé. Le scandale de vieillir et d'être une femme» (Turcotte, 2002, p. 114), affirme Élisabeth, qui croit que Jim part parce qu'elle est «vieille et impuissante» (2002, p. 94). Pourtant, elle n'est pas si vieille, elle n'a que quarante ans, mais son corps est marqué par ces années.

Ainsi, la peau et le corps d'Élisabeth ne sont pas vraiment vierges, mais leurs traces ne sont pas celles qu'elle attend; son corps physique ne porte

pas les traces que son corps psychique ressent, et, inversement, son corps psychique n'est pas en accord avec son corps physique :

Les signes de vieillissement n'étaient pas ce qu'ils auraient dû être. J'avais l'impression d'avoir été punie : on m'avait jeté un sort, et mon corps se dégradait sans que l'amour y ait laissé de traces. [...] Les petits plis de la peau sur les genoux, les bras fatigués, la paupière gauche attirée vers le bas : c'est à une autre que cela arrivait. (Turcotte, 2002, p. 69)

Le passage du temps la renvoie à l'inadéquation entre son corps et son âme. Ainsi, le physique, l'image, ne coïncide pas avec la réalité psychique de cette femme.

À son avis, la narratrice devrait avoir une peau qui, au lieu d'afficher les marques du temps qui passe, porte les stigmates de l'amour, puisqu'elle vit un deuil amoureux difficile. C'est que son corps psychique, lui, est douloureusement envahi par l'amour de Jim : elle pense à lui quand elle fait l'amour avec un autre homme, elle compare leur corps et leurs caresses. Se désolant que Jim n'ait pas laissé de traces plus concrètes de son passage dans sa vie⁴, Élisabeth tente de se marquer elle-même par l'amour⁵, pour conjurer la perte et le manque, pour empêcher ceux-ci de revenir advenant une autre rupture :

et au moment où il [Marc, son nouvel amant] est entré en moi, j'ai pris sa main droite, j'ai serré le bout de ses doigts le plus fort possible et j'ai gratté avec ses ongles la peau sur ma joue, puis sur mon cou. J'ai commencé à gémir. Je ne souhaitais pas la douleur. Je pensais simplement à l'image : une série de petites égratignures formant une sorte de tableau abstrait sur ma peau. [...] Les morsures secrètes sur ma peau seraient l'essence de la révélation. (Turcotte, 2002, p. 91)

Ainsi, Élisabeth a une identité problématique, parce qu'elle ne se reconnaît pas dans son corps : des « parties de [s]on corps et/ou de [s]on psychisme sont vécues comme étrangères » (Anzieu, 1995, p. 41). Le corps, « enveloppe sans existence » (Turcotte, 2002, p. 94), exempt des traces de l'histoire personnelle d'Élisabeth, mais marqué par les signes du temps, lui donne une peau à la

⁴ Il est même parti avec tous les meubles, à la demande d'Élisabeth; il ne reste que le strict minimum dans l'appartement (Turcotte, 2002, p. 12)

⁵ En se grattant assez fort pour se marquer, Élisabeth veut peut-être aussi accéder à son corps psychique, en enlevant la peau pour « voir au-dedans ». Selon Anzieu, les mutilations volontaires de la peau peuvent servir à « rétablir le sentiment d'être intact et cohésif. » (Anzieu, 1995, p. 42)

fois « vierge et expérimentée » (2002, p. 99), et, à cause de cela, cette peau est étrangère à sa propriétaire.

Accepter l'image que forge le temps

La quête identitaire d'Élisabeth passe nécessairement par l'acceptation du vieillissement, car il est intrinsèque à son corps. Le défi consiste donc à apprendre à se reconnaître dans cette enveloppe charnelle.

Quand elle vivait avec Jim, Élisabeth osait peu se promener nue devant lui, surtout en pleine lumière : « Jim me regardait passer de la noirceur de la chambre à la lumière du couloir. Je préférais la plupart du temps enfiler un vêtement. » (Turcotte, 2002, p. 92) De plus, leurs moments les plus intenses physiquement se passaient la plupart du temps dans la pénombre. Puisqu'elle croit sans doute que Jim est parti parce qu'elle vieillit, Élisabeth ressent un fort besoin d'obscurité à la suite de son départ. Pourtant, elle « aimai[t] la clarté : c'était une des notions qui [la] définissaient aux yeux des autres » (2002, p. 250). Mais, après la rupture amoureuse, elle n'en peut plus, « cette clarté lui [semble] intolérable » (2002, p. 25) : elle pose des rideaux à la fenêtre de son bureau dont elle peint les murs d'une couleur très foncée. Confrontée au conflit entre son corps et son âme, et parce que pour elle celle-ci est plus authentique⁶, Élisabeth ne veut plus se voir, elle se cache d'elle-même.

Pourtant, quand Marc apparaît dans la vie d'Élisabeth, ce processus vers la pénombre s'inverse⁷. Bien qu'elle fasse presque toujours l'amour dans le noir, Élisabeth accepte, en pleine lumière, d'« être nue, maintenant, et plus que jamais » (Turcotte, 2002, p. 145) devant Marc, bien qu'elle ne soit pas très à l'aise avec cette nudité, surtout si lui est habillé. Elle se doute que sa « peau [doit] peut-être lui sembler un peu flétrie » (2002, p. 145), mais elle prend pour acquis que son nouvel amant l'accepte telle qu'elle est. À ce moment, elle désire que Marc lui apprenne à vénérer la vie et le temps qui passe. C'est le début de son acceptation du vieillissement et de son corps tel qu'il est : « Le soleil me réveillait tous les matins. [...] Mon corps m'était

⁶ « L'enveloppe du corps est la plus profonde des clôtures. [...] Le corps est ce qui nous sépare du monde. » (Turcotte, 2002, p. 15)

⁷ Cette inversion est également perceptible dans la couleur des vêtements que porte Élisabeth. Au début du roman, elle est vêtue d'une robe noire, puis elle s'achète une robe bleue et une blanche. Elle ne portera pas celle-ci avant la fin du roman, bien que l'on sache qu'elle prévoit le faire.

encore étranger. Mais il était devenu un étranger solide, musclé, auquel je m'habituais tout en le regardant parfois avec un vif élan de curiosité.» (2002, p. 195) Terminées, pour Élisabeth, «ces années passées à tenter de camoufler un noyau d'imperfection» (2002, p. 215) : elle s'est réconciliée avec les traces du temps. Son père⁸ lui a également appris que le vieillissement est une question d'attitude et «qu'il [lui est] possible de retrouver [s]on allure juvénile [...]. La question de l'apparence n'y [est] pour rien.» (2002, p. 215) La narratrice sait maintenant qu'elle peut décider de l'image que projette son corps.

En fait, Marc joue un rôle essentiel dans le cheminement identitaire d'Élisabeth, en l'accompagnant vers la lumière, ainsi qu'en l'aidant à régler ses différends avec les miroirs. Nous avons déjà mentionné que, dès le départ de Jim, Élisabeth enlève les miroirs de l'appartement, sauf ceux de la salle de bains et de la chambre à coucher. Cependant, elle cesse de dormir dans sa chambre et, la première fois qu'elle y fait l'amour avec Marc, elle a «peur qu'il s'approche du miroir» (Turcotte, 2002, p. 90). Elle capte donc son attention afin qu'il s'occupe bien d'elle, et non de son image dans le miroir. D'ailleurs, au fur et à mesure que Marc apprend à connaître Élisabeth, il s'aperçoit du piège que sont pour elle le miroir et l'image : «*Il a dit avoir envie de briser le miroir. [...] Et lui⁹, il pouvait voir à travers moi.*» (2002, p. 147)

Alors qu'Élisabeth accepte davantage son corps et que son identité s'affirme, son rapport avec les miroirs se modifie considérablement. Si autrefois ils étaient des objets de dédoublement, si elle n'aimait pas y voir l'image étrangère de son corps, désormais, les miroirs affichent les changements que vit son corps psychique : «chaque matin, mon image dans le miroir s'en trouvait transformée. Il y avait une force dans ce reflet que je n'avais jamais vue. C'était la force que me donnait chaque moment de solitude.» (Turcotte, 2002, p. 180) Surtout, et c'est peut-être ce qui compte

⁸ Personnage double de la narratrice, le père d'Élisabeth influence beaucoup la quête identitaire de sa fille, alors qu'il traverse également un moment important de son existence. Il décide de reprendre sa vie en mains, après des années de réclusion volontaire à la suite du décès de sa femme. Pour ce faire, il prévoit un voyage en Suède, s'achète de nouveaux vêtements : il rajeunit, ni plus ni moins.

⁹ Ces phrases sont écrites dans une sorte de journal que rédige Élisabeth et dans lequel, la plupart du temps, elle s'adresse à Jim. Il est donc intéressant de remarquer qu'elle écrit «et lui», de façon à souligner ce que Marc fera que Jim ne faisait pas. On retrouve cette accentuation au moins une autre fois dans le roman : «Lui, il va essayer d'écarter mes mains [...]. Il va vouloir plonger dans ma tête.» (Turcotte, 2002, p. 117) L'insistance sur le dépassement du corps et de l'image est encore plus grande, puisqu'Élisabeth fait référence à sa «tête», à son psychisme

le plus, Élisabeth n'a plus peur des miroirs : elle les a démystifiés. En effet, si, au début du roman, elle avait affirmé à propos du miroir de la chambre qu'elle avait « toujours senti qu'il possédait une donnée troublante : le pouvoir d'indiquer l'avenir » (2002, p. 14), à la fin, sa perception du miroir est inversée : « De toute façon, le miroir n'émet jamais que des hypothèses. » (2002, p. 216) La narratrice a compris que le miroir reflète une image, et que cette image prend sa source dans la réalité du corps qui est réfléchi. Cependant, cette image n'est plus menaçante pour Élisabeth, car elle accepte maintenant les traces physiques du vieillissement. En prenant conscience de son corps dans le temps, Élisabeth s'affranchit du poids de l'image initiale, celle qui marque ses amants. Elle peut ainsi être aimée pour ce qu'elle est :

Au retour d'une journée de travail, j'enfile des vêtements trop grands et sales comme si j'allais continuer un travail de construction¹⁰. Je vois mon allure¹¹ en passant devant le miroir et je préviens Marc comme s'il était là : c'est à prendre ou à laisser. (2002, p. 216)

Une partie de la crise identitaire d'Élisabeth est ainsi résolue. Par l'acceptation du vieillissement et le refus de l'image imposée, elle réussit à s'approprier son corps et à le reconnaître : elle le fait sien. Cependant, pour traverser complètement la crise, il lui faut également joindre son âme et son corps, lien qui est loin d'être évident pour cette femme. Mais comment perçoit-elle son âme, élément-clé, selon elle, de l'identité?

Un corps, une âme, une histoire

De façon surprenante, la narratrice vit avec son psychique un conflit similaire que celui qu'elle vit avec son corps. C'est d'abord par le biais de la mémoire que le corps d'Élisabeth lui apparaît étranger. En effet, son corps ne se souvenait pas des bonnes choses. Mais il est faux d'affirmer que son corps oublie tout, qu'il est « vierge », car il a vieilli. C'est justement ce même rapport qu'elle entretient avec son âme, alors qu'elle dit ne se souvenir de presque rien de son enfance et de sa relation avec Jim : « À la minute où il a franchi pour la dernière fois le seuil de la porte, j'ai oublié le récit de notre vie. » (Turcotte, 2002, p. 11) Bien que cet oubli soit aussi inexact que l'absence de traces sur son corps, Élisabeth

¹⁰ Le « travail de construction » mentionné est sans aucun doute celui de se forger une identité.

¹¹ Il est significatif qu'à la fin du roman, Élisabeth s'exprime non plus en terme d'« image » pour parler d'elle-même et de son corps, mais bien en terme d'« allure ».

doit retrouver son histoire personnelle pour achever sa quête identitaire.

À partir du moment où l'on perçoit Élisabeth comme un personnage à la recherche d'un passé, plusieurs de ses réflexions¹² prennent un nouveau sens. Ainsi, la relation avec Jim pourrait se caractériser par une volonté de s'inscrire dans son histoire. Alors qu'elle parle du désir d'enfermer son âme dans son corps, Élisabeth dit aussi : « Je voulais souffrir moi aussi. Je croyais que la souffrance rendait immortel et justifiait l'existence. » (Turcotte, 2002, p. 26) Or, elle a peu souffert dans sa vie, et elle croit qu'un péché découle de ce bonheur passé. Jim, Irlandais de Belfast, vient quant à lui « d'un pays au passé lourd, plus qu'intéressant, marqué au fer rouge » (2002, p. 196) et il a lui-même vécu des moments difficiles¹³. Élisabeth serait-elle amoureuse de la souffrance de Jim, de la place qu'occupe le passé dans la vie présente de son amoureux? Elle qui se sent sans traces, chercherait-elle quelqu'un d'outrageusement marqué pour contrebalancer ce qu'elle perçoit comme son drame personnel, son absence de souffrance? D'ailleurs, à quelques reprises dans le roman, Élisabeth s'imagine des scènes de douleur physique¹⁴, pour souffrir et sentir les limites de sa propre peau, de sa propre existence.

Aussi, depuis qu'elle est enfant, Élisabeth est fascinée par une histoire que lui racontait son père, celle d'une petite sirène de bois qui avait dormi pendant trois cent vingt-huit ans dans la vase. Sculptée par un artiste hollandais pour décorer un navire, elle avait coulé avec lui, c'était son destin. Puis elle avait dormi toutes ces années, et un jour, on l'avait ramenée à la surface. (Turcotte, 2002, p. 22) Or, tout au long du roman, le motif de cette petite sirène revient sans cesse¹⁵. Ce qui semble surtout accrocher Élisabeth dans ce récit, c'est le temps passé par la petite sirène sous l'eau : « Comme la petite sirène, je me voyais couler dans l'eau profonde, objet insignifiant laissant *s'accumuler sur lui des strates de sens et de mystère* avant d'acquérir le droit de remonter à la surface.¹⁶ » (2002, p. 25) Ainsi, sa fascination pour

¹² Certains aspects de sa vie, comme le fait qu'elle écrit une thèse sur le Moyen Âge, grande période de l'Histoire et du Passé, prennent aussi une nouvelle signification.

¹³ Il a connu la violence de Belfast et vécu la mort de son père; puis il a refusé de prendre les armes, ce qui l'a poussé à l'exil en Amérique.

¹⁴ Par exemple, elle imagine se couper la joue face à sa classe, se laisser tomber dans le vide, se faire planter un couteau dans le ventre.

¹⁵ Elle rêve à la petite sirène, y pense, en parle avec son père; se compare à elle et va jusqu'à commencer son cours avec le conte d'Andersen.

¹⁶ C'est nous qui soulignons.

cette histoire est à mettre directement en parallèle avec son sentiment de posséder une âme vierge de tout apprentissage et d'une histoire bien à elle : c'est parce que la petite sirène a « appris » sous l'eau qu'elle intéresse tant Élisabeth, qui voudrait un peu faire comme elle. Si la petite sirène de bois a été créée par un artiste hollandais, Élisabeth, elle, n'a pu l'être par un certain artiste irlandais, leur relation ayant échoué ; elle doit donc tenter de le faire elle-même, de trouver les « strates de sens » qui sont les siennes.

Entre alors en jeu l'écriture : puisqu'elle est incapable de retrouver le sens que sa vie a pris dès son enfance, Élisabeth sème, au moins, les pierres de son présent de façon à pouvoir refaire son parcours¹⁷. Elle commence d'abord par transcrire les rêves qu'elle fait après le départ de Jim, puis elle se met « à noter [les] transformations [de son corps qui vieillit] dans le cahier, à la suite des rêves, comme le fai[t] [s]on père. » (Turcotte, 2002, p. 69) Encore une fois, son père lui sert de modèle dans sa démarche. Il y a longtemps que son père écrit, mais « [r]ien de confidentiel : [s]on père écrivait juste pour écrire. Pour le geste. [...] *Le signe de sa présence ici-bas*, aussi impersonnelle soit-elle.¹⁸ » (2002, p. 36) Puisqu'elle ne retrouve pas en elle les traces de son passé, de son histoire personnelle, Élisabeth se met elle aussi à écrire, pour « transformer une vie personnelle en nombre de caractères dessinés avec soin » (2002, p. 99), afin de poser les limites de sa propre personne sur papier, ce dernier symbolisant une seconde peau¹⁹. Au début, la narratrice se fait copiste, car elle a « toujours préféré de toute façon écrire avec les mots des autres. [...] C'est une sorte d'idéal : *entrer dans une peau expérimentée et vierge à la fois.*²⁰ » (2002, p. 99) Élisabeth retrouve ainsi dans l'acte d'écrire l'expression même de son conflit identitaire : le tiraillement entre la connaissance d'un passé qui a existé, la sensation du temps qui passe et le sentiment de ne rien se rappeler, de n'avoir rien appris de tout cela. Débutante, elle commence donc par écrire avec les mots d'autrui²¹, à la fois pour apprivoiser l'acte d'écriture et pour prendre en soi ce qui est advenu avant elle. Elle se sent ensuite capable d'écrire ses propres phrases, elle peut quitter le passé et mettre en mots son présent.

¹⁷ Michel Biron écrit que, dans le roman de Turcotte, « l'écriture cherche moins à ouvrir les vannes de l'imagination romanesque qu'à créer un univers symbolique à partir de l'expérience personnelle du monde » (Biron, 2003, p. 167).

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁹ Didier Anzieu cite souvent la situation de la toile pour l'artiste peintre pour expliquer le symbolique de la seconde peau dans l'expression artistique.

²⁰ C'est nous qui soulignons.

²¹ La narratrice reprend les écrits de Hildegarde de Bingen, religieuse allemande du Moyen Âge.

Le roman de Turcotte, narré au « je »²², devient ainsi la longue quête d'Élisabeth pour récupérer son propre passé; le livre est l'objet qui sert à enfermer les souvenirs. De nouveau, Marc lui est d'un grand secours : « Quand je touchais certaines parties de son corps, je croyais reconnaître le corps de Jim. [...] À travers son corps, j'inventais des souvenirs. Je les embellissais. » (Turcotte, 2002, p. 138). Grâce à cette double écriture (*Le livre d'heures* pour le présent, le roman pour le passé), Élisabeth crée sa peau, son histoire; elle peut retourner vers le passé. La narratrice reconstruit alors son histoire avec Jim, qu'elle dit avoir oubliée : elle se rappelle d'abord la fin de leur relation, la rupture; puis, vers le milieu du roman, est raconté le premier souvenir réel lié à Jim; finalement, les dernières pages sont consacrées à leur première rencontre. La boucle est bouclée, Élisabeth se souvient, elle a un passé, elle a retrouvé la corde où sont enfilés les cailloux de sa vie. L'oubli n'a pas été qu'absence dans son cas²³, il a aussi pris un aspect positif en lui permettant de retourner vers le passé et de le réécrire de façon à lui donner un sens. Elle se reconnaît dans cette histoire, qui lui permet de lier ensemble son corps physique, marqué par le temps, et son corps psychique, maintenant lui aussi marqué par les années qui ont passé. Il y a enfin fusion.

En somme, on peut affirmer qu'Élisabeth réussit à se reconnaître dans sa peau, à y être bien. Elle s'est approprié son corps, ce qui lui a permis de construire son identité dans son entièreté. Bien sûr, il reste encore un peu à faire²⁴, car son physique lui est parfois « encore étranger » (Turcotte, 2002, p. 195), bien qu'elle s'y habitue. Le roman d'Élise Turcotte est ainsi le récit d'une appropriation de son corps par une femme confrontée au vieillissement de celui-ci, et qui a dû l'accepter pour vivre et être. Dans la quête d'Élisabeth, l'écriture est sans doute un élément-clé, alors que, par la mise en mots, la narratrice passe de l'oubli au souvenir, elle transcende l'absence de traces par l'inscription dans une histoire individuelle. La « maison étrangère » est devenue une demeure habitée.

²² Malgré la narration au « je », *La maison étrangère* n'est pas la reproduction du *Livre d'heures* d'Élisabeth; seules certaines parties de celui-ci se retrouvent dans le roman.

²³ Au sujet de l'oubli comme un choix qui permet de progresser, comme un mode d'action constitutif du sujet, voir Bertrand Gervais (2002).

²⁴ Les temps de verbe employés dans le roman tendent à confirmer cette idée, puisque c'est majoritairement l'imparfait de l'indicatif qui est utilisé, temps de verbe qui exprime la continuité et le processus en cours.

Bibliographie

Anzieu, Didier. 1995. *Le Moi-peau*, nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 291 p.

Biron, Michel. 2003. « Le symbolisme soft ». *Voix et images*, vol. XXVIII, no. 2, p. 167-173.

Gervais, Bertrand. 2002. « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire ». dans *L'imaginaire du labyrinthe*, sous la dir. de Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent. Montréal : Figura, Textes et imaginaires, UQAM, no. 6, p. 13-64.

Turcotte, Élise. 2002. *La maison étrangère*. Montréal : Leméac, 222 p.



HUBERT AQUIN

Essayiste et romancier, Hubert Aquin naît à Montréal en 1929. Après des études en philosophie à l'Université de Montréal, il se rend à Paris afin d'étudier à l'Institut d'études politiques. À son retour, il travaille comme scripteur et comme animateur à Radio-Canada avant d'entrer à l'Office national du film où il réalise des documentaires et écrit des scénarios. Au même moment, il accepte la direction de la revue *Liberté*, en plus de collaborer à de nombreuses publications. Il s'engage ensuite dans l'action politique en militant dans des groupes liés à l'indépendance du Québec. En 1964, il est emprisonné en raison de ses activités politiques. En prison, il rédige *Prochain épisode*, son premier roman. Paraîtront ensuite *Trou de mémoire*, *L'antiphonaire* et *Neige noire*. Touffue et complexe, sombre et lucide, l'œuvre d'Aquin se mérite le Prix du Gouverneur général (qu'il refuse), le Prix du Québec et l'Athanase-David en 1972. Hubert Aquin se suicide en 1977.

Bibliographie

L'invention de la mort (1959)

Les rédempteurs (1959)

Prochain épisode (1965)

Trou de mémoire (1968)

L'antiphonaire (1969)

Point de fuite (1971)

Neige noire (1974)

Blocs erratiques (1977)

Journal (1992)

CHAMP LITTÉRAIRE ET PARADOXE DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE.

L'exemple synthèse de Prochain épisode d'Hubert Aquin

Dominic Marcil

Les spécialistes de la littérature québécoise s'entendent généralement pour considérer la Révolution tranquille comme l'achèvement du processus d'autonomisation du champ littéraire, par rapport au joug culturel de l'ancienne mère-patrie française et aux sphères du pouvoir (politique et religieux)¹. La littérature québécoise s'est ainsi arrogé, dirait Pierre Bourdieu, «le droit de définir [elle]-même les principes de sa légitimité» (Bourdieu, 1998, p. 107). Pourtant, un certain paradoxe structure le champ littéraire et artistique de l'époque : alors qu'un désir manifeste d'affirmation culturelle et de prise de contrôle des institutions anime l'ensemble de la société, et que les mots d'ordre dans les domaines artistiques sont ceux de la déconstruction et de la «libération», la culture devient un fondement de l'identité nationale. L'autonomie du champ littéraire est ainsi relativisée par le lien qu'il entretient avec les idéologies entourant la nation. Néanmoins, les tensions que suscitent de telles contradictions — qui débordent certainement le cadre de la Révolution tranquille pour s'étendre de l'après-guerre aux débats entourant l'écriture migrante des années 1980 — ne sont pas sans dynamiser le champ littéraire de l'époque, ce qui a l'avantage de déranger l'institution et d'ouvrir la voie à une avant-garde apte à constituer la prochaine littérature.

¹ Dès 1966, Réjean Robidoux, dans un retentissant article paru dans *Le Devoir*, affirme que la littérature québécoise est désormais autonome de la mère-patrie : «Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor peuvent dormir en paix. Nous nous passerons de leur concours pour nous comprendre.» (Robidoux, 1966, p. 19)

Parmi les textes qui forment le corpus consacré de la littérature de la Révolution tranquille, ceux d'Hubert Aquin occupent une place privilégiée. Depuis Louis Hémon, Claude-Henri Grignon ou Gabrielle Roy, jamais une œuvre n'a été reconnue aussi rapidement comme fondamentale, voire fondatrice, dans la littérature québécoise. À la parution de *Prochain épisode* en 1965, la critique ne manque pas de saluer le romancier comme l'emblème littéraire de la Révolution tranquille, celui qui incarne le mieux les métamorphoses sociales de cette période historique charnière. L'entrée de *Prochain épisode* dans le paradoxe littéraire énoncé précédemment est largement tributaire d'un effet de réception qui connote toute la complexité de l'écriture d'Aquin, complexité qui se situe tout autant dans le renouvellement de l'esthétique romanesque que dans le parcours de l'auteur, et qui fait du roman une œuvre synthèse. Nous pouvons certainement y voir un facteur ayant concouru à la rapide consécration d'Aquin, dont l'œuvre s'est le mieux insérée dans l'horizon d'attente² du lectorat de l'époque, tout en le modifiant.

Le champ littéraire québécois en 1965

Les années de la Révolution tranquille sont marquées, dans les productions artistiques, par une prise de parole identitaire. Celle-ci semble faire ressurgir un état du champ littéraire sensiblement effacé au Québec, celui de l'art social³, qui prend progressivement de l'ampleur dans les années d'après-guerre avec *Bonheur d'occasion* et *Refus Global*. Il est toutefois important de souligner que cet art social n'en est pas un au sens strict du terme, c'est-à-dire lié à un parti politique et défendant les idéologies de celui-ci dans une fonction didactique, voire propagandiste. Il serait plutôt art *du* social au sens où il définit sa légitimité en tant qu'*agir* dans la population et pourfendeur de la mobilisation et de l'affirmation nationales. Peuvent s'y rattacher des essayistes comme Pierre Vadeboncoeur et Pierre Vallières, mais également, dans une certaine mesure, tous les auteurs ayant participé au débat entourant l'utilisation du joul (André Major, Gérald Godin, Jacques

² Selon Hans Robert Jauss (1978), dans *Pour une esthétique de la réception*, l'horizon d'attente est une posture de réception, qui détermine la lecture d'une œuvre, d'un public à une époque donnée.

³ Nous nous basons ici sur les thèses développées dans *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu (1998). La terminologie modernisée que nous employons est calquée sur les définitions qu'il établit pour décrire les trois états du champ littéraire à partir de la moitié du XIX^e siècle : l'art bourgeois, l'art social et l'art pour l'art.

Renaud et Claude Jasmin, entre autres), alors considéré par plusieurs comme le symbole ultime de la libération culturelle et de l'asservissement dégénératif du Québec. Dans une autre mesure, la poésie du pays, amorcée autour de 1950 avec les éditions de l'Hexagone et qui fait encore des vagues durant les années de la Révolution tranquille, peut également se rapporter à un art du social, puisqu'elle se veut le chancre d'une culture nationale. Ensuite, un deuxième état du champ s'apparenterait à ce que Bourdieu appelle l'art bourgeois, c'est-à-dire un art de consommation, de grande production, de divertissement et dont la légitimité se mesure par les ventes. Le best-seller en est certainement le genre emblématique — même s'il ne prend de l'ampleur au Québec que vers 1970¹ —, mais nous pouvons également y inclure les radioromans, téléromans et autres œuvres dramatiques populaires, largement diffusées au Québec. Enfin, le dernier état, qui appartient à la sphère restreinte de production et de réception, serait celui de l'art pour l'art. Cette dernière portion du champ littéraire établit les classiques et les œuvres qui sont lus par des gens culturellement favorisés, l'élite intellectuelle et la classe artistique. La démarche de l'artiste et les valeurs esthétiques sont privilégiées comme principes de reconnaissance, ce qui en fait un art éloigné des clichés et généralement plus formaliste. En outre, il s'agit de l'état du champ qui se réclame le plus d'une autonomie par rapport aux autres activités sociales, dont se prévaut souvent la poésie (pensons à Claude Gauvreau ou à Paul-Marie Lapointe). Bien sûr, ces trois états du champ littéraire ne sauraient se diviser aussi clairement dans les années 1960, où nous voyons plutôt se côtoyer les conceptions de l'art pur, de l'art du social et de l'art de consommation dans une volonté dynamique de repenser les assises de la littérature québécoise.

L'attente de nouvelles esthétiques romanesques

Les années 1965 et 1966 sont fort profitables pour la littérature québécoise. Laurent Mailhot avance même le terme de « mouvement » (Mailhot, 1997, p. 145), tant sont nombreuses les œuvres rapidement consacrées qui sont publiées. Les recueils de Roland Giguère (*L'Âge de la parole*), de Paul Chamberland (*L'afficheur hurle*) et de Jacques Brault (*Mémoire*) confirment la place prépondérante de la poésie dans la vie

¹ Selon Claude Martin (1997), un des grands best-sellers des années 1960, du point de vue des ventes, est les fascicules des *Insolences du Frère Untel*, ce qui témoigne certainement de l'engouement de la période pour une littérature qui remet en question les assises de la société québécoise.

littéraire, même si elle tend à être supplantée progressivement par le roman. C'est véritablement dans ce dernier genre que s'accomplit la «révélation littéraire». Marie-Claire Blais obtient une reconnaissance internationale alors qu'elle remporte le prix Médicis en 1966 pour *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, et un nouveau venu déconcerte l'institution littéraire par son langage inventif et sa reconnaissance parisienne, Réjean Ducharme, qui publie *L'Avalée des avalés* en 1966. Le roman a longtemps été l'enfant pauvre de la littérature québécoise. Il faudra attendre l'après-guerre pour voir une tradition romanesque s'installer solidement dans la vie littéraire. Or, voilà qu'en deux années une évidente remise en question du code romanesque se met en place autour des œuvres de Ducharme, de Blais et d'Aquin — auxquelles nous pourrions également ajouter celles de Jacques Godbout —, remise en question qu'ont bien saisie Réjean Robidoux et André Renaud, en 1966, et qu'ils assimilent à un nouveau souffle de l'art en général :

Voilà le sens de ce souci forcené de *création formelle* qui a modifié les conditions de tous les arts, y compris maintenant celui du roman. L'attitude fondamentale de l'artiste, de passive qu'elle était, devient active, jusqu'à l'excès. Ce qui importe avant tout au créateur n'est pas ce que la réalité lui impose mais ce qu'il dicte lui-même à la réalité par les moyens qui lui sont propres et qu'il ne se fait pas scrupule de forcer, au besoin, et de torturer : le langage, et tout particulièrement la composition et l'écriture, en ce qui concerne le romancier. (Robidoux et Renaud, 1966, p. 165)

Le renouveau est donc de mise. Dans le roman, le questionnement formel qui caractérise la période souligne une volonté de modifier le code et, par extension, l'institution littéraires.

Il semble juste de reconnaître à *Prochain épisode* une «création formelle» qui se manifeste, selon Fulvio Caccia, par un éclectisme jamais vu dans la littérature québécoise (Caccia, 1999). Outre l'intégration d'un discours spécifique aux années de la Révolution tranquille — comme nous le verrons —, le roman met en place une structure narrative complexe, tout en jouant avec les codes précis du roman policier et en ajoutant une dimension autobiographique. Notons également que les références fréquentes à Balzac mettent en parallèle l'œuvre étudiée avec une tradition romanesque européenne. Le roman policier, l'autobiographie et le roman balzacien : ne voyons-nous pas ici ce que la littérature québécoise n'offrait pas en 1965? En puisant dans ces genres, Aquin déroge au code romanesque d'une époque pas si lointaine où le roman devait *réfléter* des réalités propres au Québec. Si nous nous en remettons à l'ouvrage de Robidoux et Renaud, les modèles romanesques en vigueur durant les années 1960 sont ceux de

Louis Hémon, de Ringuet, de Gabrielle Roy et, plus récemment, ceux d'André Langevin et d'Yves Thériault, tous des romanciers «romanesques»⁵, pour reprendre l'expression de Laurent Mailhot (Mailhot, 1997, p. 130). En affichant ouvertement son refus d'une tradition littéraire québécoise, Aquin engage sur un autre plan son choc avec l'institution littéraire : le caractère exogène de sa référentialité dénote certainement une volonté de renouveler le roman québécois par un apport extérieur, alors que pendant tant d'années une certaine idéologie de conservation a recherché le chef-d'œuvre dans l'intégration de la tradition et de l'histoire. Dans *Prochain épisode*, ce projet de réformer le roman québécois va aussi de pair avec un revirement dans la carrière d'Hubert Aquin, ce qui devient signifiant dans la mesure où le roman assume sa dimension autobiographique.

Prochain épisode : au confluent d'un parcours dialectique

Au moment de publier *Prochain épisode*, Aquin est bien connu au Québec tant par son militantisme au sein du R.I.N. que par ses années passées à Radio-Canada et à l'O.N.F. Aussi, notons qu'Aquin est reconnu comme un brillant essayiste : il écrit notamment dans *Liberté* et dans *Parti pris*. Il est ainsi considéré comme un intellectuel en vue dès le début des années 1960. Son inscription dans le champ littéraire se fait d'abord par le truchement de l'essai, ce qui aura des répercussions sur la réception de son premier roman, comme nous le verrons. Aquin avait d'abord refusé idéologiquement, comme en témoigne un retentissant article publié dans *Parti pris* en 1964, d'être assimilé à une condition d'écrivain :

Au fond, je refuse d'écrire des œuvres d'art, après des années de conditionnement dans ce sens, parce que je refuse la signification que prend l'art dans un monde équivoque. Artiste, je jouerais le rôle que l'on m'a attribué : celui du dominé qui a du talent. Or, je refuse ce talent, confusément peut-être, parce que je refuse globalement ma domination. (Aquin, 1995 [1971], p. 51)

En ce sens, *Prochain épisode* marque une rupture dans le cheminement intellectuel d'Aquin. Déjà, par son titre, le roman annonce quelque chose à venir, le seuil d'une autre étape à franchir. «À la limite, avoue l'auteur dans

⁵ Il s'agit beaucoup plus d'une écriture attachée à rendre compte de phénomènes psychologiques, sentimentaux et sociaux dans une narration tentant de représenter le réel que d'un véritable travail sur la forme et le code romanesque.

une entrevue réalisée deux ans après la parution du roman, *Prochain épisode* n'existe pas. C'est ce qui vient après qui existe» (Bouthillette, 1995 [1971], p. 15). Et ce qui vient après, ce *faire* à venir, c'est «ce qui [le] détermine», poursuit-il. Ainsi, sa prise de position initiale avec la publication de *Prochain épisode* signale un projet à venir, celui de l'œuvre à écrire et d'une nouvelle carrière : «J'accepte maintenant d'être écrivain. Je ne voulais pas être l'homme d'un seul livre» (1995 [1971], p. 10). Quant au contexte qui a mené à l'écriture du roman, l'histoire est bien connue, et le mythe bien entretenu : le 5 juillet 1964, après s'être engagé dans l'action révolutionnaire clandestine — «l'Organisation spéciale» —, Aquin est arrêté pour port d'arme illégale et vol de voiture, ce qui l'amène à passer dix semaines dans un institut psychiatrique. C'est à cet endroit qu'il écrit le manuscrit de *Prochain épisode*. La prise de position fondamentale, et ambivalente, du roman se constitue donc par opposition à une période engagée et militante de son écriture. Il ne faut pas non plus oublier que l'éducation littéraire d'Aquin, avant d'en arriver à l'essai et au militantisme, avait été fortement influencée par le théâtre :

Si j'ai été initié à la littérature, c'est quand même par le théâtre et j'ai été assez préoccupé par cela, et ce que j'ai fait au début, ce sont des textes dramatiques, pour la télévision, et la radio. (Boucher, 1976, p. 138)

Cet intérêt pour le théâtre, il le mettra à contribution, à son retour de Paris en 1954, dans la sphère de grande production que constituent la radio et la télévision, alors qu'Aquin entreprend une carrière à Radio-Canada. Ce passage par le théâtre fait ainsi de *Prochain épisode* un double revirement dans la carrière de l'écrivain.

Le parcours littéraire d'Aquin peut ainsi se lire comme une dialectique : de ses débuts au théâtre, à la radio et à la télévision (genres et médias qu'on assimile plus facilement à un art de consommation), il passe à l'essai (genre qui se réclame largement, à cette époque, de l'art engagé), puis au roman (dans lequel il tente de se libérer des contraintes de l'engagement en opérant littérairement un renouvellement formel). Si cette proposition d'interprétation a le mérite de tracer clairement le parcours de l'auteur dans le champ littéraire, dans le paratexte, son cheminement est nettement plus ambigu. Nous pouvons certainement nous interroger, entre autres, sur le mythe qu'entretient Aquin autour de la «révélation littéraire» qu'est pour lui le roman. Si l'auteur tend à faire croire que *Prochain épisode* est le fait d'un retournement intellectuel et d'une évolution dans son parcours, la lecture de

son journal nous révèle que, dès 1961, le projet du roman est en branle. Aquin annonce alors son désir d'écrire un roman au sujet d'un écrivain auteur de romans policiers⁶! Notons aussi qu'il avait publié, en 1959, son premier roman (qui se révèle davantage une longue nouvelle), *Les Rédempteurs* sans toutefois attirer l'attention. S'il y a un renversement dans sa carrière, il faut donc l'attribuer à l'homme public; l'écrivain, lui, chemine depuis les années d'études à Paris, à la fin des années 1950.

Amené à définir sa démarche d'écriture, Aquin entretient plusieurs contradictions, ce qui témoigne de l'ambiguïté de sa position dans le champ littéraire. D'abord, dans la définition de l'écriture que propose Aquin, le plan formel prime le fond : « La littérature est une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire. L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu » (Bouthillette, 1995 [1971], p. 15). Dans cette perspective, nous pouvons aisément situer la démarche d'Aquin dans de ce que Bourdieu appelle « la sphère de production restreinte ». En admettant s'attarder d'abord à la forme, le romancier manifeste son désir d'orienter le jugement de son œuvre uniquement vers des considérations esthétiques. Toutefois, sa position n'est pas autonome du politique, puisqu'il s'est d'abord fait connaître par son militantisme et ses essais. Si elle a lieu dans le parcours d'Aquin lorsque celui-ci publie *Prochain épisode*, la rupture n'est pas nécessairement considérée comme telle par le milieu littéraire — comme en témoigne la réception du roman —, reconduisant une cohérence indépassable entre la pensée du militant et sa nouvelle condition d'écrivain public. À un moment, l'auteur croit même essentiel d'affirmer que son œuvre romanesque n'est pas engagée : « Sur le plan artistique, je suis non engagé. D'ailleurs, *Prochain épisode* est un témoignage, une confession, non un roman engagé au sens étroit du terme, c'est-à-dire une prise de position politique » (1995 [1971], p. 12).

Quoi qu'il en dise, la position d'Aquin dans le champ littéraire n'apparaît pas univoque, mais doit être plutôt vue comme une conjonction de diverses tendances formant une dialectique. Tout comme cet extrait de *Prochain épisode* le montre, Aquin semble à première vue se situer du côté d'une littérature autonome qui se répond à elle-même :

⁶ « Je rêve de faire un roman policier avec un cheval », et encore : « Je crois que je tiens mon sujet en tenant mon écrivain (auteur de romans policiers!) », écrit Aquin dans son journal (Aquin, 1999, p. 221).

Je me suis enfermé dans un système constellaire qui m'emprisonne sur un plan strictement littéraire, à tel point d'ailleurs que cette séquestration stylistique me paraît confirmer la symbolique que j'ai utilisée dès le début : la plongée (Aquin, 1995 [1965], p. 18).

Cet « emprisonnement littéraire » répond précisément au caractère autotélique du principe de l'art pour l'art. Aussi, Aquin, que plusieurs de ses proches n'hésitent pas à qualifier d'« élitiste »⁷, avoue lui-même s'adresser davantage à une classe intellectuelle et hautement cultivée de lecteurs :

Je sais que j'écris pour pas grand monde : pour celui qui, me lisant, va se mettre à se transformer. La majorité des gens ne comprennent pas, ne reconnaissent pas. Mais ceux qui reconnaissent, c'est tellement important, ce sont eux qui comptent le plus dans la société. Et du coup, c'est extraordinaire si le produit transforme le consommateur même si les consommateurs ne sont pas nombreux. (Dostie, 1975, p. 12 et 14)

Cet extrait révèle également une autre conception récurrente chez Aquin, qui s'avère en contradiction avec une position uniquement liée à la sphère de production restreinte : en s'appropriant une terminologie typiquement marchande (le « consommateur », le « produit »), Aquin rattache sa démarche à des principes économiques, comme s'il accordait une importance à son œuvre uniquement dans la mesure où elle produit un effet sur le consommateur qui l'aurait achetée. Malheureusement, semble-t-il nous dire, peu de gens peuvent se « payer » intellectuellement la *transformation* résultant de la compréhension de son œuvre romanesque! Aussi, en plus d'adhérer à une interprétation économique du rapport entre auteur (producteur) et lecteur (consommateur), le romancier accorde au plaisir, au divertissement, une fonction fondamentale :

Il est impensable, selon moi, d'enseigner la littérature sans avoir recours à la notion de plaisir produit et reçu, sinon on passe à côté de ce qui concerne la spécificité de toute entreprise littéraire. La littérature n'existe pas en soi avant d'être lue. Toute œuvre implique une situation dialectique de transaction. Le livre n'a rang d'objet que s'il est consommé. (Aquin, 1995 [1968], p. 193)

Aquin se situe donc à la jonction d'une position qui relève de l'art de consommation et de l'art pur. Ce point de jonction caractéristique de la prise de position du romancier est parfaitement assumé dans la forme même que

⁷ Voir à ce sujet la scène V de l'acte IV de l'ouvrage de Françoise Maccabée-Iqbal, *Desafinado. Otobiographie de Hubert Aquin* (Maccabée-Iqbal, 1987, 471 p.).

prend *Prochain épisode* : alors que le roman étonne par sa recherche formelle, par le télescopage des plans narratifs et des cadres référentiels, qui confèrent à l'œuvre une difficulté de lecture certaine — quoiqu'il ne s'agisse pas du roman le plus inaccessible d'Aquin — cette construction formelle est élaborée à partir de celle du roman d'espionnage, un genre associé à l'art de consommation.

Aussi, mais dans une moindre mesure, *Prochain épisode* est lié aux positions de l'art du social; sans que le roman soit, à proprement parler, engagé ou qu'il manifeste une solidarité envers une quelconque classe d'opprimés, les référents auxquels renvoient des symboles forts, dont celui de la «révolution», appellent nécessairement les questions de l'engagement. Aquin, dans une entrevue avec Michèle Favreau, signale que la réception de *Prochain épisode*, fondée sur «le plan politique, sur le plan de l'engagement personnel, [l']aurait mis "hors littérature"» (Favreau, 1966, p. 11). Toutefois, en assumant la dimension autobiographique du roman et en admettant que l'œuvre est libre de toute orientation politique, Aquin entretient un paradoxe. Le «je» du texte devient chargé du référent «Hubert Aquin», lequel, justement par son caractère «hors littérature», lie nécessairement la lecture au contexte d'énonciation du roman. Doublé du terme «révolution», véritable *leitmotiv* de l'œuvre, le référent «Hubert Aquin» ne peut que rappeler l'engagement politique de l'auteur, ce que ne manquent pas de signaler les critiques. De plus, le dernier paragraphe du roman est sans équivoque : ce prochain épisode sera celui de la révolution accomplie. Si l'œuvre est simplement un «témoignage», comme le suggère Aquin, il s'agit d'un témoignage qui appelle une action à venir, ce qui recouvre certainement une dimension mobilisatrice.

Prochain épisode apparaît donc comme une synthèse des positions d'Hubert Aquin dans le champ littéraire, ce qui entraîne aussi une intégration de différents discours qui caractérisaient sa production antérieure. C'est dans cette perspective que doit être compris l'engouement immédiat qu'a suscité le roman : en se fondant sur une pluralité de discours qui rejoignent des considérations tant politiques, autobiographiques que littéraires, *Prochain épisode* se présente comme la synthèse des questionnements qui animent toute une génération de (re)penseurs de la société québécoise.

Le paradigme générationnel

Identifier les caractéristiques propres à une génération n'est jamais une entreprise simple, puisque nous en venons nécessairement à effacer certaines divergences et incongruités. Il s'agit alors d'identifier des ruptures sociales, littéraires ou autres à un groupe particulier d'individus ayant sensiblement le même parcours, le même projet⁸. Autour des revues *Liberté* et *Parti pris*, au sein des mouvements indépendantistes, des syndicats, des poètes, d'un certain cinéma engagé (Gilles Groulx, par exemple) s'articule tout un questionnement sur le renouvellement de l'identité collective, de la nation, du pays. Quelques uns étant influencés par l'idéologie post-coloniale et le marxisme, on parle sans détours de « révolution », de « libération »; on semble prendre conscience de la nécessité d'une affirmation collective qui jetterait les bases d'une nouvelle société québécoise. Bien sûr, dans tout ce branle-bas idéologique, Hubert Aquin n'est pas en reste. Ses essais le positionnent comme un penseur en vue, un pilier de cette génération d'intellectuels prêts à passer à l'action, ce que résume d'entrée de jeu Yves Préfontaine dans une « critique »⁹ de *Prochain épisode* :

Certes un nouveau romancier. Mais il ne faudrait pas oublier, qu'outre ses activités professionnelles agitées, Hubert Aquin est sans doute l'un des intellectuels canadiens-français de notre génération qui, dans ses articles épisodiques, a de plus près cerné l'essence de l'éducation québécoise, l'un de ceux qui, de par le raffinement de sa culture philosophique, littéraire et anthropologique était le plus apte à jeter les bases d'une phénoménologie de la société canadienne-française. (Préfontaine, 1965, p. 557)

Dans cette perspective, peut-on s'étonner que *Prochain épisode* ait été lu comme une œuvre emblématique d'un questionnement générationnel? Ce type de lecture orientée est certainement symptomatique des positions littéraires antérieures occupées par Aquin, mais surtout de son inscription dans un vaste réseau d'intellectuels engagés lié au champ politique. Dans le roman en tant que tel, les thématiques sont fort éloquentes en ce qu'elles rejoignent précisément le questionnement social, identitaire et politique de

⁸ Nous nous basons ici sur la présentation des générations littéraires que fait Lucie Robert : « Si l'on peut parler de générations littéraires, c'est dans la mesure où une formation, un environnement, un projet réunissent un ensemble de personnes le plus souvent du même âge. Quoiqu'elle tende à gommer les oppositions, les divergences, les différences, la notion de génération est parfois nécessaire pour rendre compte d'une rupture ou d'une mutation historique importante, autrement difficile à saisir. » (Robert, 1989, p. 195)

⁹ Yves Préfontaine avoue lui-même à la fin de son article qu'il ne peut critiquer *Prochain épisode* sans orienter son propos vers l'idéologie qu'il sous-tend et avec laquelle il sympathise.

cette «génération d'écorchés», comme se plaît à la définir Yves Préfontaine. *Prochain épisode* met en scène un anti-héros qui se cherche, finalement, une identité. Celle-ci passe à travers la «révolution» à venir, le prochain épisode, et l'amour de la femme, K. En se définissant lui-même *en situation*, le texte appelle nécessairement à de tels types de lecture, compréhensibles en regard du contexte social et historique du Québec :

Événement nu, mon livre n'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal. Voilà soudain que je rêve que mon épopée déréalisante s'inscrive au calendrier national d'un peuple sans histoire! (Aquin, 1995, p. 90)

De telles incursions de l'auteur-narrateur dans l'œuvre en cours d'écriture guident certainement le lecteur vers une interprétation impliquant tout un contexte référentiel signifiant. Ce contexte est celui d'Hubert Aquin le «révolutionnaire», mais aussi celui des bouleversements et des remises en question des années 1960. Le portrait du Québec qui prime alors pour cette génération d'intellectuels est celui d'un pays contraint et conditionné au repli sur soi perpétué par 200 ans de domination anglo-saxonne et d'idéologie cléricale. C'est dans cette perspective que prend tout son sens l'enfermement du narrateur de *Prochain épisode*, forcé à s'évader de son isolement institutionnel par l'imaginaire. Nous pourrions certainement rapprocher la situation de l'écrivain-narrateur de la thèse défendue par Aquin dans «Profession : écrivain», article dans lequel il assimile l'imaginaire artistique québécois à une situation de dominé¹⁰. Ainsi, si *Prochain épisode* intègre des positions antérieures d'Hubert Aquin qu'on pourrait juger « hors littérature », le roman réunit également un ensemble de discours rassemblant un questionnement générationnel autour d'une façon de repenser les assises de la société québécoise. Évidemment — un regard sur la réception nous le confirmera —, la lecture du roman ne sera pas épuisée par sa seule dimension contextuelle.

Une réception mitigée

Nous savons la consécration immédiate qu'a connue *Prochain épisode* dès sa parution. Les articles élogieux de Gilles Marcotte dans *La Presse*

¹⁰ «La domination d'un groupe humain sur un autre survalorise les forces inoffensives du groupe inférieur : sexe, propension aux arts, talents naturels pour la musique ou la création...», écrit Aquin dans «Profession : écrivain» (Aquin, 1995, p. 48.).

et, surtout, de Jean-Éthier Blais dans *Le Devoir* annoncent clairement la venue d'un grand écrivain dans le paysage littéraire québécois¹¹. Si les instances de réception parlent sans demi-mesure de « bombe littéraire », néanmoins, elles se gardent bien d'aborder *Prochain épisode* par le revirement du code romanesque québécois qu'il propose : on note l'originalité de la forme, mais les référents pour l'explicitier semblent manquer. Par contre, la réception est généreuse sur la remise en question identitaire que le roman traduit. Yves Préfontaine parle d'un roman qui « met des phrases inouïes » sur la « québécutude » (Préfontaine, 1965, p. 557), Monique Bosco, d'une écriture qui pointe le « mal du siècle » (Bosco, 1966, p. 45), et Mireille Bigras avoue qu'elle y a reconnu « ce québécois [*sic*] à la recherche de son identité, ce québécois [*sic*] sans racines, issu de tous, issu de rien, sans nom et personne pour le nommer [...] le livre me semble être une projection écrite d'un drame personnel à chacun de nous, d'un drame national » (Bigras, 1965, p. 560). Jean-Éthier Blais, lui, croit voir dans *Prochain épisode* « ce que nous voudrions tous être : le noble étranger à particule, le contre-révolutionnaire, l'homme d'après la Révolution, celui qui défend à juste titre les intérêts assis de l'univers » (Blais, 1965, p. 11). Il faudra attendre deux années après la publication du roman pour que la thématique de l'identité nationale soit dépassée dans la réception par des analyses plus minutieuses du code narratif. Les premières études scientifiques du roman viennent dès 1970¹². Notons aussi au passage que dès 1968 l'importance de *Prochain épisode* dans l'histoire littéraire est reconnue, comme en témoigne son entrée dans un ouvrage d'histoire littéraire¹³ et sa réédition pour un public scolaire¹⁴. Quant à la suite de la réception, quelque 250 études¹⁵, essais ou chapitres de livres consacrés au roman témoignent fortement de sa reconnaissance institutionnelle.

¹¹ Jean-Éthier Blais termine ainsi sa critique du roman : « Nous n'avons plus à le chercher. Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci. » (Blais, 1965, p. 11.) Marcotte est plus réservé, mais le titre de son article, « Une bombe : "Prochain épisode" », est évocateur. (Marcotte, 1965, p. 4.)

¹² Un premier mémoire sur *Prochain épisode* (qui porte sur les temps chronologiques) est déposé en 1970 à l'Université Laval, alors que des articles ont été rédigés dans des revues comme *Études de littérature québécoise* (Université de Sherbrooke, 1971), *Littératures* (Université McGill, 1971) et *Voix et images du pays* (UQAM, 1972).

¹³ Voir *Histoire de la littérature canadienne-française*. (Bessette, Geslin et Parent, 1968).

¹⁴ Voir l'édition de *Prochain épisode* présentée par Gilles Beaudet (Aquin, 1969).

¹⁵ Selon le *Répertoire Hubert Aquin* réalisé par Jacinthe Martel et Manon Dumais (département d'Études littéraires de l'UQAM, 1998).

À l'étranger, la réception de *Prochain épisode* est tout à l'inverse de sa consécration au Québec. En 1966, une édition française du roman paraît chez Robert Laffont. Toutefois, alors que la critique française ne tarit pas d'éloges sur Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais, elle décrit l'écriture d'Aquin comme de la mauvaise copie de romans français, d'un style alambiqué et confus¹⁶. Ce schisme entre la critique québécoise et française, loin d'atténuer le succès de *Prochain épisode*, suppose, pourrait-on croire, une condition autonome de la littérature québécoise, puisque sa légitimation s'est faite à partir d'un centre québécois sans le concours de la France. Ce point de vue est partagé par Réjean Robidoux, pour qui le roman d'Aquin est en quelque sorte l'emblème d'une littérature québécoise affranchie du joug culturel français : « Que le livre soit accueilli avec enthousiasme, avec indifférence ou avec dédain, quand il sera réédité et diffusé en Europe, cela ne changera rien à sa valeur interne ni à l'importance qu'il a pour nous à tous les niveaux de sa signification » (Robidoux, 1966, p. 19), écrit-il en 1966. Néanmoins, nous savons que si la critique, dans un premier temps, a voulu aborder l'œuvre par le questionnement identitaire, social et politique qu'elle sous-tend, elle est restée très évasive sur l'appropriation de codes romanesques et formels étrangers. Tout se passe comme si la référentialité du discours national était inconciliable avec l'apport exogène de la construction de *Prochain épisode*, et même, le sublimait.

La trajectoire d'Hubert Aquin semble dessinée à l'image d'une piste de course automobile, sport que l'auteur affectionnait particulièrement; les courbes serrées, les virages à 180°, il les a pris souvent à pleine vitesse, lui qui disait que la seule véritable révolution est cylindrée¹⁷! Dans son ouvrage critique sur Aquin, Anthony Soron utilise les termes « révolte impossible » pour qualifier le parcours de l'auteur (Soron, 2001). En effet, la rupture que constitue *Prochain épisode* avec son militantisme semble une résignation d'Aquin à suivre la trajectoire forgée par son milieu, qui l'oriente fortement vers l'écriture. La « révolte » qu'il avait tenté de provoquer par le truchement de l'essai a finalement eu raison de lui : son passage à l'« action clandestine » montre comment sa tentative d'aller le plus loin possible dans son action s'est soldée par un échec. Mais, mis en œuvre dans *Prochain épisode*, dans

¹⁶ Yves Berger croit que le succès québécois du roman tient beaucoup plus dans l'appréciation de l'homme public que dans le roman en tant que tel : « Leurs [la critique québécoise] jugements se réfèrent à la stricte littérature. Le mystère est là, où la critique française a vu du déjà vu, du déjà lu et de l'inachevé. » (Berger, 1967, p. IV.)

¹⁷ Selon le film de Jacques Godbout, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* (O.N.F., 1979, 57 min.).

l'impossibilité du narrateur d'agir autrement que par la fiction, cet échec est renversé, et devient un élément essentiel de la synthèse que constitue la prise de position par le roman. Aussi, sa réception témoigne d'un malaise lié à la confrontation avec l'institution littéraire et à l'intégration d'un discours propre à la Révolution tranquille. Les lectures successives du roman l'ont porté, quarante ans après sa parution, au niveau de chef-d'œuvre de la littérature québécoise. Néanmoins, entre 1965 et 2004, le discours nationaliste a laissé de plus en plus de place, dans la critique du roman, à la construction formelle. L'institution littéraire s'est ainsi vue métamorphosée à la suite de la « révolution romanesque » des années 1960. Le cas de *Prochain épisode* est, dans cette perspective, fort éloquent quant au questionnement qu'a eu à intégrer l'institution littéraire : le roman arrive si bien à synthétiser les discours nationaliste, littéraire et autobiographique qu'on se demande ce qu'il interroge *au juste*, tout comme le nouveau statut autonome de la littérature québécoise s'interrogeait sur ses assises au tournant de la Révolution tranquille.

Bibliographie

- Aquin, Hubert. 1969. *Prochain épisode*. Montréal : Éditions du renouveau pédagogique, coll. «Lecture Québec», 151 p.
- . 1995 [1964]. «Profession : écrivain». *Parti pris*, vol. 1, no 4, janvier 1964; repris dans *Point de fuite*, Montréal : Bibliothèque québécoise, p. 45-59.
- . 1995 [1965]. *Prochain épisode*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 301 p.
- . 1995 [1968 pour la conférence]. «Quelle part doit-on réserver à la littérature québécoise dans l'enseignement de la littérature?». *Mélanges littéraires 1*, Montréal : Bibliothèque québécoise, p. 187-194.
- . 1999. *Journal 1948-1971*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 415 p.
- Berger, Yves. 1967. «Hubert Aquin : retrouver le passé». *Le Monde*, (5 avril), p. IV.
- Bigras, Mireille. 1965. «*Prochain épisode*. Premier roman d'Hubert Aquin. 2.». *Liberté*, vol. 7, no 6, p. 560.
- Bessette, Gérard, Lucien Geslin et Charles Parent. 1968. *Histoire de la littérature canadienne-française*. Montréal : Centre éducatif et culturel, 704 p.
- Blais, Jean-Éthier. 1965. «Un roman d'Hubert Aquin. "Prochain épisode"». *Le Devoir*, (13 novembre), p. 11.
- Bosco, Monique. 1966. «"Écrire est un grand amour..."», *Le magazine Maclean*, vol. 6, no 1, p. 45.
- Boucher, Yvon. 1976. «Aquin par Aquin». *Le Québec littéraire 2. Hubert Aquin*. Montréal : Guérin, p. 129-149.
- Bourdieu, Pierre. 1998 [1992]. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 577 p.
- Bouthielllette, Jean. 1995 [1971]. «"Romancier faute d'être banquier"», reproduit dans *Point de fuite*. Montréal : Bibliothèque québécoise, p. 9-17.
- Caccia, Fulvio. 1999. «L'éclectisme et l'exotique: naissance et mort de la littérature», *Le trait. Revue de littérature*, nos 3-4, p. 80-91.

- Cloutier, Normand. 1966. «James Bond + Balzac + Sterling Moss + ... = Hubert Aquin», *Le Magazine Maclean*, vol. 6, no 9, p. 14-15, 37, 40-42.
- Dostie, Gaëtan. 1975. «Hubert Aquin, séducteur pressé et pressant». *Le Jour*, (24 mai), p. 12 et 14.
- Dubois, Jacques. 1986. *L'institution de la littérature*. Bruxelles : Éditions Labor, 191 p.
- Favreau, Michèle. 1966. «Hubert Aquin : propos recueillis sans magnétophone». *La Presse*, (30 avril), p. 11.
- Folch, Jacques. 1965. «Entretiens avec deux romanciers». *Liberté*, vol. 7, no 6, p. 498-507.
- Gagnon, Anne. 1975. «Hubert Aquin et le jeu de l'écriture». *Voix et images*, vol. 1, no 1, p. 5-18.
- Godbout, Jacques [réalisation]. 1979. *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, Montréal : O.N.F., 57 min.
- Godin, Gérald. 1966. «Allez, allez, soyez peintres, soyez écrivains...». *Le Magazine Maclean*, vol. 6, no 1, p. 45.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 305 p.
- Maccabée-Iqbal, Françoise. 1987. *Desafinado. Otobiographie de Hubert Aquin*. Montréal : VLB éditeur, 471 p.
- Mailhot, Laurent. 1997. *La littérature québécoise*, Montréal : Typo, coll. «Essais», 465 p.
- Marcotte, Gilles. 1965. «Une bombe : "Prochain épisode"». *La Presse*, (13 novembre), p. 4.
- Martel, Jacinthe et Manon Dumais. 1998. *Répertoire Hubert Aquin. Bibliographie analytique 1947-1997*. Montréal : département d'Études littéraires de l'UQAM, 465 p.
- Martin, Claude. 1997. *Ces livres que vous avez aimés : les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*. Montréal : Nuit Blanche éditeur, 351 p.
- Ponton, Rémy. 2002. «Champ littéraire». dans *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Paris : Presses Universitaires de France, p. 84-85.

Préfontaine, Yves. 1965. «*Prochain épisode*. Premier roman de Hubert Aquin». *Liberté*, vol. 7, no 6, p. 557.

Robert, Lucie. 1989. *L'institution du littéraire au Québec*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval, coll. «*Vie des lettres québécoises*», 270 p.

Robidoux, Réjean. 1966. «L'automne littéraire, notre héritage». *Le Devoir*, (31 mars), p. 19.

— et André Renaud. 1966. «Vers le roman-poème d'aujourd'hui». *Le roman canadien-français du vingtième siècle*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 163-213.

Soron, Anthony. 2001. *Hubert Aquin ou la révolte impossible*. Montréal : L'Harmattan, coll. «*Critiques littéraires*», 321 p.

ÉTUDES



PIERRE MICHON

Né en France en 1945, Pierre Michon étudie en Lettres à l'Université Clermont-Ferrand où il termine une maîtrise sur le théâtre d'Antonin Artaud. Son premier roman, *Vies minuscules*, paraît en 1984 et marque le début d'une œuvre souvent qualifiée de majeure et d'essentielle. Michon sera récompensé, pour cet ouvrage, du Prix France Culture. Lauréat de plusieurs distinctions, il reçoit également, en 1996, le Prix de la ville de Paris pour l'ensemble de son œuvre, le Prix Louis-Guilloux, en 1997, pour *Le Grand Beune*, et le Prix Décembre 2002 pour ses ouvrages *Abbés* et *Corps du roi*.

Bibliographie

- Vies minuscules* (1984)
- Vie de Joseph Roulin* (1988)
- L'empereur d'Occident* (1989)
- Maîtres et serviteurs* (1990)
- Rimbaud le fils* (1991)
- Le roi du bois* (1996)
- La grande Beune* (1996)
- Trois auteurs* (1997)
- Mythologies d'hiver* (1997)
- Corps du roi* (2002)
- Abbés* (2002)

ARCHIVE, BIOGRAPHIE, ET AUTOBIOGRAPHIE OBLIQUE

dans *Vies minuscules de Pierre Michon*

David Faust

Entre outrage et pardon divagent les mots; à travers des vies de rien, on entend la part inaudible ? parfois ignoble ? de l'humain, tandis qu'on surprend l'insistante mélodie des bonheurs tentés et des dignités conquises.

Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, 1989

Au lendemain des bouleversements qui ont marqué le XX^e siècle, l'éclatement des genres littéraires témoigne sans doute de l'atomisation des valeurs contemporaines. La biographie n'a pas échappé à la vague postindustrielle ou postmoderne qui a ouvert la voie aux syncrétismes et à la perméabilité des genres. Les lignes qui suivent se veulent une réflexion sur *Vies minuscules* de l'écrivain français Pierre Michon, texte paru en 1984 et qui constitue une œuvre limite, au genre hybride entre autobiographie et biographie. Les *Vies* de Michon mettent en scène huit personnages qui ont peuplé le territoire généalogique ou psychique du narrateur, biographies mi-réelles, mi-fantasmées dont nous tâcherons d'explicitier certains paramètres : utilisation de l'archive, problématique du genre, thématique de l'absence du père et de l'écriture rédemptrice. De la « Vie d'André Dufourneau » à la « Vie de la petite morte », le narrateur raconte des personnages « minuscules » pour la plupart issus de sa Creuse natale et, par le fait même, se raconte et se cherche à travers l'écriture.

Vies minuscules et la question de l'archive

Le texte de Michon n'est pas une biographie au sens traditionnel du terme. Il s'agit peut-être davantage d'une autobiographie déguisée dans les habits somptueux de la biographie apologétique inspirée des hagiographies médiévales. Quoi qu'il en soit, biographie et autobiographie s'appuient nécessairement sur un matériau archivistique pour mettre en récit une existence individuelle (ou, comme dans le cas des prosopographies, pour mettre en parallèle la vie d'individus qui ont vécu à la même époque afin d'offrir au lecteur consentant une vision de ce que pouvait être alors, par exemple, la vie dans les campagnes au XVIII^e siècle). Le cas qui nous occupe est fort complexe. En effet, la dissolution des frontières génériques dans *Vies minuscules* semble n'avoir d'égale que celle des sources à partir desquelles compose le narrateur. Au sujet de l'archive chez Michon, Dominique Viart écrit :

Pas de notes infrapaginales mais tout un matériel documentaire sous-jacent, qui nourrit véritablement le récit et ses perplexités : textes, œuvres critiques, glose de la « vulgate » rimbaldienne, documents historiques sur les Postes et la Peinture au temps de Van Gogh et de Roulin, photographies, archives d'époque... Il y a là le matériel nécessaire à la mise en œuvre de ce « travail de restitution » auquel déjà s'était attelé Claude Simon à propos de sa propre famille dans *Les Géorgiques* ou à ce que l'on a appelé les « romans » ou « récits » d'archives. (Viart, 2002, p. 204)

Dans les *Vies*, ce fatras d'archives que relève Viart apparaît au hasard des pages et des exigences du moment de l'écriture. Déjà, dans la « Vie d'André Dufourneau », le narrateur pose l'une des nombreuses dichotomies qui fondent en partie l'édifice de son œuvre, comme si l'écriture obéissait, tel Dufourneau lui-même, « au dieu sommaire et hautain du "tout ou rien" » (Michon, 1984, p. 19). Il s'agit en fait de la contradiction qui scinde en deux parties (inégaux?) la totalité du réel : d'une part, le monde sensible demeure ce lieu où des destins se trament dans le silence du verbe et, d'autre part, il y a cette écriture, cette parole rédemptrice au moyen de laquelle le scribe besogneux s'emploie à mettre de l'ordre dans le chaos de l'existence, dans l'imprévisibilité et l'insignifiance d'une vie; il y a, en somme, l'humain jeté dans le monde sensible et, en parallèle, l'écrivain confiné au *continent* de la mémoire :

je ne savais pas que l'écriture était un continent plus aguicheur et plus ténébreux que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur; et, quoiqu'il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts, qu'en revenir cousu de mots comme d'autres le sont d'or ou y mourir plus

pauvre que devant — en mourir — était l'alternative offerte aussi au scribe. (Michon, 2002a, p. 22)

Quoi que l'écrivain explore, ses pérégrinations se font du côté de la mémoire où l'encre s'est substituée au sang qui bat dans le cœur des manants. La conscience de la mort, qui apparaît dans la citation précédente, est au centre des *Vies minuscules* comme elle est peut-être également au centre de toute entreprise autobiographique. De quelque nature que soient les archives dont il fait usage, le narrateur michonien s'inscrit d'emblée dans le champ de la mémoire. Celle-ci est, au sens large, sa bibliothèque ou sa salle d'archives; elle plonge ses racines dans les souvenirs de toute personne vivante comme dans les artefacts laissés par les défunts.

Par artefact, nous n'entendons pas seulement les kilomètres d'archives écrites dont parle notamment Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*, mais tout produit humain. Il peut s'agir, comme le souligne Viart, à la fois de photographies, de représentations picturales, comme de gloses ou de textes critiques légués par des scribes d'époques antérieures. D'ailleurs, le narrateur michonien se pose toujours par rapport au réseau de textes qui constitue ce « corps du roi » (Michon, 2002b) qu'est la littérature : il fait sans cesse référence aux auteurs dont il se sent solidaire ou avec lesquels il souhaite établir une filiation littéraire, que ce soit Rimbaud (figure centrale dans l'œuvre de Michon), Hölderlin, Gombrowicz, Faulkner ou Mallarmé : « et j'imagine sa rage secrète, lorsqu'il débitait ses pompeux sermons à des paysans respectueux qui n'y comprenaient goutte et des paysannes séduites, comme un pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétarien » (Michon, 1984, p. 188).

Pour définir l'archive, Arlette Farge, citant J. André, écrit :

Ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais le démembrer. (Farge, 1989, p. 11)

À la lecture de cette définition « scientifique », nous comprenons que l'archive ne saurait être réduite à de l'écrit. Et l'un des procédés originaux de Michon consiste, même dans *Vies minuscules*, qui est peut-être son œuvre la plus intimiste et la plus personnelle, en ce qu'il ne dédaigne pas d'utiliser toutes les formes d'archives qui lui sont accessibles pour mettre en récit l'existence de ses personnages.

D'abord, en ce qui a trait à la « Vie d'André Dufourneau », mentionnons l'existence de lettres envoyées par le voyageur à Élise, la grand-mère maternelle du narrateur : « D'autres lettres vinrent, annuelles ou bisannuelles, retraçant d'une vie ce qu'en voulait dire son protagoniste, et que sans doute il croyait avoir vécu : il avait été employé forestier, "coupeur de bois", planteur enfin ; il était riche » (Michon, 1984, p. 25). Nous pouvons voir ici l'un des procédés spécifiques du narrateur qui consiste à nommer l'archive d'abord, pour ensuite la décortiquer au gré de ses rêveries, de ses hypothèses de lecture et des besoins de l'œuvre en cours : « Je pense aussi à ce qu'il ne disait pas : quelque insignifiant secret jamais dévoilé [...] quelque débauche de l'esprit autour d'un dérisoire appareil, une délectation honteuse en tout ce qui lui manquait » (1984, p. 25-26).

Ce type d'intervention du narrateur dans son œuvre n'est pas sans rappeler le troisième paradigme biographique mentionné par Daniel Madelénat (1984), à savoir le paradigme moderne dans lequel le biographe commence à s'impliquer, à prendre la parole. Flaubert voulait que l'écrivain soit à son œuvre ce que Dieu est au monde : un démiurge omniscient. Dans les *Vies minuscules*, il faudrait parler d'un dieu modeste, conscient de ses limites, les exagérant même jusqu'au pathos et au sentiment d'impuissance, mais s'impliquant corps et âme dans son processus d'écriture. C'est dans cette perspective d'ailleurs que Viart note avec acuité :

Michon est un écrivain qui fait entendre l'instance énonciative : son œuvre est un théâtre dont on montre les coulisses. Toutes les fonctions narratives s'y exhibent : qu'il s'agisse de la fonction de « régie » qui organise le récit, de la fonction « idéologique » qui en commente l'éthique et l'axiologie, de la fonction « métalittéraire » qui discute de la mise en forme poétique, « narrative » qui exhibe ses procédures d'énonciation ou encore de la fonction de communication qui interpelle le lecteur, tout ce que les analyses canoniques de la narratologie distinguent est ici exemplairement manifesté par le texte. (Viart, 2002, p. 213)

À ces fonctions que répertorie Dominique Viart, nous pourrions ajouter la fonction de « rêverie » ou de « fantasme »¹, sur laquelle nous reviendrons et qui est sans doute celle qui conditionne ici toutes les autres. Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse, c'est de constater comment les archives épistolaires (nous parlions plus haut des lettres de Dufourneau) constituent une sorte de « fil d'or » au sens d'Yvan Lamonde², et comment,

¹ Voir à sujet Gaston Bachelard. 1961. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 183 p.

par conséquent, eu égard à la rareté de ces archives, le narrateur doit sans cesse s'en remettre au « fil blanc », c'est-à-dire à sa propre capacité à formuler des hypothèses afin de calfeutrer les fissures archivistiques pour conférer à son récit — comme à l'existence qu'il dépeint — une unité de ton, de style, et peut-être aussi de sens.

Il en va de même pour les autres types d'archives. Pensons à la photographie, qui apparaît fréquemment dans le texte comme support au travail scripturaire. Si les archives écrites du narrateur sont rarissimes — phénomène imputable entre autres à la pauvreté du verbe de ses ancêtres, à laquelle il renvoie sans cesse comme à une malédiction que son travail cherche justement à conjurer —, le « musée familial » compte bien quelques photographies qu'il pourra faire parler :

L'occasion est belle [notons la subordination au présent de l'écriture] pour tracer de lui [Dufourneau] le portrait physique que j'ai différé : le musée familial en a conservé un, où il est photographié en pied, dans le bleu horizon de l'infanterie; les bandes molletières qui le guêtrent m'ont permis tout à l'heure de l'imaginer en bas Louis XV [...]. Allons, c'est bien à un écrivain qu'il ressemble : il existe un portrait du jeune Faulkner, qui comme lui était petit, où je reconnais cet air hautain à la fois et ensommeillé... (Michon, 1984, p. 23)

Dans ce passage, nous voyons bien comment des traits de caractère du personnage naissent de la mise en parallèle d'une photographie unique de celui-ci et d'un portrait de Faulkner dont le narrateur se souvient; la fonction de « rêverie » mentionnée plus haut devient manifeste. Sans le « fil blanc » de la rêverie ou du fantasme, il n'y a qu'un daguerréotype figurant un personnage ordinaire. Or, dans le présent de l'écriture émerge une comparaison avec l'écrivain américain. Par conséquent, le sens attribué au portrait de l'ancêtre, de même qu'une vérité de l'ancêtre lui-même, se font jour et se fixent, se cristallisent dans l'écriture pour restituer le personnage minuscule à la mémoire des hommes : « qui, si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau, faux noble et paysan perverti ? » (Michon, 1984, p. 31-32)

De la biographie à l'autobiographie oblique

Si les archives photographiques — notamment celles où figure le père absent du narrateur — demeurent en partie le matériau du narrateur, la

² Yvan Lamonde distingue le « fil d'or » de la biographie, qui procède d'archives inespérées, « extraordinaires », du « fil blanc », hypothétique, que le biographe utilise pour calfeutrer les trous archivistiques (Lamonde, 2003).

transition se fait de plus en plus sentir, au fil de l'écriture, vers un genre plus autobiographique. D'ailleurs, le narrateur michonien n'a pas ces archives sous les yeux au moment où il en accomplit l'orchestration scripturaire. En fait, il travaille à partir de sa propre mémoire, de ses souvenirs des photographies, des lettres, des colifichets et des palabres de sa grand-mère. Dans cette perspective, la déformation fantasmatique et phénoménologique du réel s'en trouve hypertrophiée. Toutefois, comme l'œuvre de Michon « est un théâtre dont on montre les coulisses » (Viart, 2002, p. 213), ce caractère hypothétique de l'interprétation scripturaire est toujours mentionné dans le texte.

Tout comme l'archive qui est montrée, le fantasme et l'imagination, le « fil blanc » et la part de fiction sont expressément assumés : « Il faut alors imaginer qu'un jour, Toussaint perçut dans le fils [...] quelque chose, geste, parole ou plus vraisemblablement silence, qui lui déplut » (Michon, 1984, p. 42). Dans cet extrait, le narrateur affirme *imaginer* la scène. Plus loin, il admet franchir la frontière; une traversée qu'Arlette Farge interdit à l'historien³ : « l'observateur fictif, épars avec le soir dans l'odeur du grand bureau face à la porte, les voit entrer, même silhouette et casquette ensuée, nuques même brûlées, vaguement mythologiques comme toujours le sont père et fils, double temps se chevauchant dans l'espace ici-bas » (1984, p. 43). Si les deux premières « Vies » donnaient lieu à une narration plutôt biographique, à partir des « Vies d'Eugène et de Clara » l'écriture s'imprègne davantage du genre autobiographique. En fait, si chaque « Vie » constitue un système autotélique et peut être lue indépendamment, elle fait surtout partie d'une composition d'ensemble qui est d'une très forte cohésion interne.

L'un des aspects esthétiques de l'œuvre consiste en une progression manifeste de la biographie, aussi romancée soit-elle, vers l'autobiographie. Pour entamer la première « Vie », celle, déjà évoquée, d'André Dufourneau, le narrateur écrit : « Avançons dans la genèse de mes prétentions. » Il se demande aussitôt : « Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne? » (Michon, 1984, p. 13) L'incipit lève alors le rideau sur ce qui sera d'abord un travail d'archéologie familiale. Après avoir composé la biographie de Dufourneau,

³ « En histoire, les vies ne sont pas des romans, et pour ceux qui ont choisi l'archive comme lieu où peut s'écrire le passé, l'enjeu n'est pas dans la fiction. » (Farge, 1989, p. 95)

qui d'ailleurs ne fut pas son ancêtre biologique (le personnage fut adopté par ses arrière-grands-parents maternels), le narrateur remonte les générations jusqu'à Antoine Peluchet. Par la suite, il revient à des êtres qu'il a lui-même côtoyés pour faire la relation des « Vies d'Eugène et de Clara », ses grands-parents paternels.

C'est dans cette section que sera révélée la faille paternelle, « défaut autobiographique⁴ » fantasmé comme la cause d'un affect de non-être auquel seule l'écriture pourra porter secours. À défaut d'avoir connu ce père absent, le narrateur doit s'en remettre à ses grands-parents : « À mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser. Comme à un fidèle [...], il me faut le secours de ses truchements, anges ou clergé; et me vient d'abord à l'esprit la visite annuelle [...] que me rendaient, enfant, mes grands-parents paternels » (Michon, 1984, p. 71). Ce procédé, qui consiste à faire la biographie des grands-parents pour découvrir le visage caché de son père, immerge le lecteur dans ce que Geneviève Noiray — reprenant l'expression introduite par Jean-Pierre Richard dans un article consacré à Pierre Michon⁵ — appelle la « poétique oblique de la nouvelle autobiographique » :

Dans cette entreprise aux marges de la nouvelle et de l'autobiographie, Michon se saisit et se construit de biais; il multiplie les miroirs pour peindre son infirmité à écrire et se poste à l'oblique des traditions, peut-être par angoisse de s'y confronter, par indifférence à des formes établies, par besoin congénital de l'arrachement. Il est à l'oblique de la tradition des Vies parce qu'il choisit des vies minuscules et non des vies d'hommes illustres; cependant il n'opère ni parodie, ni dérision, ni réduction de ce genre apologétique; il montre au contraire la gloire de l'humble et du presque rien. (Noiray, 1996, p. 298)

Pour se trouver « de biais », le narrateur (qui peut aussi bien être le double de l'auteur, ce qui ne peut être débattu ici) doit, tout à la fois, découvrir et créer ses ancêtres. Selon la psychanalyse, le sujet ne peut se former que par des jeux d'identification. Or, dans le cas des *Vies minuscules*, le problème vient du fait que ces représentations sont, *a priori*, soit défailtantes, soit carrément absentes. Pour se construire, le narrateur doit d'abord élaborer ces représentations identificatoires. Et, pour poursuivre la métaphore de l'oblique, afin de restituer par l'écriture la figure paternelle vacante, il est

⁴ Nous empruntons l'expression au sous-titre d'un ouvrage de Simon Harel, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique* (1994).

⁵ Voir, à ce sujet, Jean-Pierre Richard, 1993, p. 117-140.

forcé de s'en remettre au souvenir de ses grands-parents. Geneviève Noiray est très juste lorsqu'elle allègue que le narrateur des *Vies* « multiplie les miroirs », ce qui donne à l'ensemble de l'œuvre l'apparence d'un tableau peint en clair-obscur.

Pour résumer ce procédé fondamental de *Vies minuscules*, nous dirions simplement que la « poétique de l'autobiographie oblique » consiste à faire la biographie des autres pour en venir à parler de soi. Nous avons dit que, dans les épisodes précédents, le narrateur s'en remettait à des sources extérieures, bien qu'en fait, les souvenirs d'Élise et les archives variées qui lui fournissent matière à narrativisation sont ceux qui émergent dans sa propre conscience au moment même de l'écriture et selon les exigences de celle-ci. Dans les « *Vies d'Eugène et de Clara* », le narrateur travaille plus librement, si l'on peut dire : il se dégage de plus en plus du « musée familial » pour se mettre à l'écoute de sa propre mémoire. C'est en cela sans doute qu'il troque progressivement ses oripeaux de biographe pour ceux, plus hypothétiques et moins sûrs (bien que, nous l'avons vu, les précédents ne l'étaient pas bien davantage) de l'autobiographe. Pour être franchi, ce passage demande à ce qu'une part de fiction, voire de fantasme, de plus en plus importante soit assumée au fil de l'écriture; voilà en quoi il s'agit vraisemblablement d'une traversée progressive des genres.

Dans *La biographie*, à la suite d'une réflexion terminologique sur la nature du genre, Daniel Madelénat en propose la définition suivante : « Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) » (Madelénat, 1984, p. 20). Michon se situe « à l'oblique des traditions » (Noiray, 1996, p. 298), à l'oblique donc de la définition de Madelénat. En effet, même dans les premières « *Vies* », si l'accent porte plutôt sur « la singularité d'une existence individuelle », rien ne permet d'en voir une « continuité » au sens canonique; déjà, les *Vies* sont fabriquées de manière atypique, non linéaire. Dans les « *Vies d'Eugène et de Clara* », la rupture est définitive; au surplus, les héros narrativisés sont peut-être moins ceux qu'annonce le titre que le père du narrateur, fantôme parmi les ombres : « moi-même enfin, godiche interloqué, qui n'osais m'enquérir de l'identité du disparu et cherchais le cadavre dans les ombres montantes, dans les yeux nostalgiques de ma mère, dans mon propre corps aux genoux rouges de froid » (Michon, 1984, p. 80-81). Plus loin, par un jeu de correspondances photographiques, le lecteur constate que l'objet véritable de sa quête n'est autre que lui-même :

La maison était ce que j'ai dit; sur un meuble, un cadre contenait des photos de moi à différents âges : et Clara me dit que mon père pleurait en les voyant; j'en regardais un autre, symétrique, où étaient des photos d'Aimé. Un absent en pleurait un autre dans cette maison d'absences, des disparus communiquaient comme des médiums par des portraits [...]; et sans doute, loin de ce face-à-face touchant et sinistre, nous vivions l'un et l'autre; mais nous vivions à jamais séparés; et notre réunion spectrale d'ici [...] nous rappelait où que nous fussions que chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre, et pour l'autre était spectre (Michon, 1984, p. 83-84).

En faisant la biographie de ses grands-parents, le narrateur entrevoit l'ombre *spectrale* de son père enfui et, en racontant l'histoire de celui-ci, c'est sa propre existence qu'il s'efforce de couler dans le bronze de l'écrit.

Les « Vies d'Eugène et de Clara » sont suivies de celles des frères Bakroot, compagnons de lycée du narrateur. Peut-être est-ce ici que s'articule le passage du côté de l'autobiographie, dans la mesure où l'enfance du scribe devient le sujet principal. Et la poétique oblique se poursuit dans une mise en récit de plus en plus subjective qui bientôt n'obéira plus, semble-t-il, qu'aux exigences du fantasme. En l'occurrence, le narrateur se cache, dans le sens que Geneviève Noiray l'entend, derrière ses biographés, frères à la bouille batave de Saint-Priest-Palus. Le jeu de correspondances continue et, cette fois, le lecteur se trouve invité dans un nouveau repli des coulisses michoniennes. En effet, en parlant de Roland Bakroot — adolescent timide, dégingandé et boudeur, malmené par son frère cadet, qui a trouvé dans le personnage d'Achille, vieux professeur lettré et comique, un substitut de père —, le narrateur écrit : « Dès lors, sa vie s'était fourvoyée dans les passés simples — je le sais, pour être lui » (Michon, 1984, p. 125).

L'identification à Roland Bakroot, qui succède à l'identification au père évoquée plus haut, fournit la clé de l'un des procédés fondamentaux de l'entreprise scripturaire des *Vies*, procédé que nous pourrions qualifier de construction autobiographique en fragments de miroir. Si son dessein est de remédier aux affects de non-être qu'il impute principalement à l'absence du père et à la « défaillance des branches mâles » (Michon, 1984, p. 78), c'est dans le miroir de l'écriture que le narrateur entend découvrir les traits de son visage. À mesure que le récit avance, cette nécessité d'écrire se fait de plus en plus insistante, voire lancinante, jusqu'à devenir insupportable : « Je fis en train un voyage terrifié; il allait falloir écrire, et je ne le pourrais pas; je m'étais mis au pied du mur, et n'étais pas maçon. » (1984, p. 164) Puis, plus loin : « dans l'absence de l'Écrit, je ne voulais plus vivre, ou seulement gavé, somnolent et niais » (1984, p. 171).

L'écriture, qui fait vraisemblablement l'objet d'une déification, est invoquée comme la colonne vertébrale qui permet de se tenir debout, d'être en vie, soutenu par les fondations du langage sans lequel, comme la plante grimpanche dont on retire brusquement le tuteur, la monade s'affaisse pour n'être plus que chair insignifiante : « Pas de jour plus insupportablement fort que celui-ci dans ma mémoire; j'y expérimentais que les mots peuvent s'évanouir et quelle flaque sanglante, bourdonnante de mouches et harcelée, ils laissent d'un corps dont ils se sont retirés : eux partis, restent l'idiotie et le hurlement » (Michon, 1984, p. 173). Si l'écriture doit être le miroir dans lequel le narrateur apparaîtra, où il se verra enfin gonflé de mots et soutenu par l'édifice du langage, la composition des *Vies* indique comment il est *a priori* fragmenté. En effet, pour se trouver, le narrateur construit d'abord huit vies qui correspondent à autant de morceaux dispersés de lui-même. Voilà aussi sans doute le principe qui fonde la cohésion et l'unité de l'ensemble.

Depuis la fuite originelle énoncée dans les premières «Vies», le narrateur a pris conscience, par le truchement des «Vies d'Eugène et de Clara», de l'absence paternelle, qui constitue la pierre angulaire de son entreprise. C'est alors que se fait jour le besoin forcené d'écrire afin de transformer en verbe immortel les chairs putréfiées de ses ancêtres et de freiner la chute de celles, encore vivantes — mais pour combien de temps? — dans sa mémoire, des êtres qui ont traversé sa déroute. Il n'y a pas lieu ici de détailler les processus identificatoires qui interviennent dans cette construction en fragments de miroir. Nous nous contenterons donc, pour terminer, de présenter les dernières «Vies» en indiquant comment, par un jeu de correspondances et d'échos multiples, s'approfondit la poétique de l'autobiographie oblique, jusqu'à ce que se distingue une réconciliation globale où les morceaux du casse-tête mémoriel du narrateur (qu'ils relèvent du genre, des procédés formels ou de la thématique de l'œuvre) se fondent dans une sorte de synthèse finale où ils recouvrent leur unité.

La «Vie du père Foucault» introduit la question du langage et de l'écriture. Aussi le narrateur devient-il le principal protagoniste de cette cinquième partie (12 pages autobiographiques avant d'introduire Foucault, dont le récit sera contenu en 11 pages). Le père Foucault est le vieil homme dont le narrateur fait la rencontre à l'hôpital où il est en convalescence après s'être fait tabasser. La symétrie entre les deux parties de cette «Vie» est saisissante : le père Foucault fait son apparition au beau milieu du récit, à une page près. Dans la première partie, le narrateur raconte une nuit d'ivresse passée en compagnie de Marianne dans les bars de Clermont-Ferrand. À la

nécessité d'écrire se joint alors, comme un obstacle insurmontable, le fantasme d'illettrisme, voire d'aphonie : « Nous marchâmes de bar en bar, mon courroux grandissant avec l'empêchement de mon verbe, de plus en plus poisseux, noyé d'ombres, sonore; Je (*sic*) me vouais aux gémonies : ma langue ne pouvait plus même maîtriser les mots, comment pourrais-je jamais les écrire? » (Michon, 1984, p. 139)

Abîmé dans son « impouvoir » à la Brasserie de Strasbourg, il aperçoit un beau parleur affairé à séduire deux grisettes; ce « don Juan avili » (Michon, 1984, p. 139) permettra à sa rage de se détourner de lui-même pour aller se « ficher en une autre cible » (1984, p. 140). La rage du narrateur, qui procède du fantasme d'illettrisme mentionné plus haut, s'excite à la vue de ce « matamore » qui a sur le scribe masochiste l'avantage de ne pas se sentir écrasé par la pauvreté de son verbe. Cette confiance béate est précisément celle qui fait défaut au narrateur et qui l'empêche d'écrire, tout accablé qu'il est par une « anxiété de l'influence » (Bloom, 1997) faite de représentations surmoïques de « Grands Auteurs et [de] lecteurs Difficiles » (Michon, 1984, p. 157). Pour préserver l'illusion de sa supériorité intellectuelle — qu'il paye par ailleurs d'une stupeur dépressive —, il cherche à montrer au « bellâtre » « l'impuissance de son verbe » (1984, p. 144), ce qui lui vaut le séjour à l'hôpital où il rencontre le père Foucault. Fasciné par la réserve du vieux, il en découvre bientôt la cause : « avec le même mouvement de toutes les épaules qu'il avait peut-être pour se décharger d'un sac de farine, il dit d'un ton navré mais d'une voix si étrangement claire que toute la salle l'entendit : "Je suis illettré." » (1984, p. 155) Par sa réalité tragique, le père Foucault incarne le symptôme du narrateur : « Le père Foucault était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférait la mort » (1984, p. 158).

Dans la « Vie de George Bandy », en séjour dans un hôpital psychiatrique, le narrateur rencontre l'homme qui fut jadis un abbé donjuanesque au verbe étincelant. Bandy n'est plus qu'une loque sénile qui, de nouveau, servira de support aux réminiscences du narrateur. À l'analphabète de la biographie précédente répond un jeune théologien trop prolige : « les syllabes sous sa langue se décuplaient, les mots claquaient comme des fouets sommant le monde de se rendre au Verbe; l'ampleur des finales [...] était une basse insidieuse de tam-tam fascinant l'ennemi, le nombreux, le profus, le créé » (Michon, 1984, p. 182-183). Ce procédé antithétique montre en quoi Michon « multiplie les miroirs » : les deux personnages évoqués ci-dessus incarnent nettement des aspects contradictoires d'un narrateur qui, *de biais*, ne poursuit que lui-même.

En mettant en récit leur existence minuscule, il reproduit au gré d'une nécessité psychique deux fragments de miroir qui lui permettent de s'approcher de sa quête autobiographique.

Il nous faudrait pousser trop loin l'analyse pour découvrir en quoi Claudette, qui est l'objet de l'avant-dernière « Vie » de l'œuvre, peut constituer un *fragment* de l'autobiographe. Contentons-nous d'indiquer que ce n'est pas un hasard si cet épisode est le plus court de l'œuvre; nous ne pouvons y voir en fait qu'un lieu de transition vers la résolution relatée dans la dernière « Vie ». Dans cette « Vie » transitoire, le narrateur écrit : « J'échappai pourtant, sauvé des fastes de la capitale par un aveuglement de femme, qui me prit pour un auteur » (Michon, 1984, p. 216). En intégrant Claudette à son miroir scripturaire, le narrateur construit le pont qui lui permettra d'accéder à l'écriture rédemptrice qui, comme la foudre anime Frankenstein, insufflera la vie à ses biographés et, par conséquent, le rendra à lui-même. Les *Vies minuscules* se terminent sur la « Vie de la petite morte », sœur aînée du narrateur dont la disparition précoce fait peut-être de celui-ci un « enfant de remplacement⁶ ». C'est après la remémoration de la petite morte que le miracle tant attendu s'accomplira. Le narrateur, qui, dans la « Vie de Georges Bandy », espérait encore « un chemin de Damas ou la découverte proustienne de *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes » (1984, p. 165-166), vit enfin son épisode de la madeleine⁷. Dans le jardin de Palaiseau, elle apparaît au narrateur, concrétisant ainsi le miracle invoqué : « C'était bien elle, "la petite morte, derrière les rosiers". Elle était là, devant moi » (1984, p. 246). L'Écriture, qui jusqu'alors attendait la Grâce pour s'accomplir, comprend peut-être qu'il n'en revient qu'à elle d'engendrer des miracles :

Je crois que les doux tilleuls blancs de neige se sont penchés dans le dernier regard du vieux Foucault plus que muet, je le crois et peut-être il le veut. Qu'à Marsac une enfant toujours naisse. Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu'Élise s'en souvint ou l'inventa; et que celle d'Élise soit allégée par ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient. (1984, p. 249)

« Il faut en finir », écrit le narrateur en commençant la dernière « Vie ». Ainsi doit-il en être de ces lignes. L'œuvre de Pierre Michon semble abolir la limite qui sépare fiction et réalité. Nous avons vu que le narrateur ne dédaignait pas d'assumer l'imperfection de sa mémoire et des archives

⁶ Nous pensons à un texte de Sylvie Boyer (2000).

⁷ Notons que la petite sœur du narrateur portait le prénom de Madeleine.

qu'elle contient au profit d'un passage de plus en plus marqué vers un type de biographie fictive. Dans l'article déjà cité, Viart rapporte que Michon se dit «rhétoricien de l'hésitation». Au lendemain de l'ère du soupçon, l'écrivain élabore une véritable *poétique de l'incertitude* ponctuée de «je doute que», de «j'ignore si», de «sans doute», etc. Comme les Anciens, il sait que «toute chose est muable et proche de l'incertain⁸». S'il cherche une vérité, il doute de pouvoir la trouver ailleurs que dans l'enceinte de la littérature qui est, comme le dit Kundera en parlant du roman, «sagesse de l'incertitude» (Kundera, 1986, p. 18). Laissons donc à Madelénat le soin de conclure par la bouche d'un Ancien : «Le scepticisme moderne doit ici rejoindre l'antique sagesse de Xénophane : “La vérité certaine, personne ne la connut ni ne la connaîtra jamais [...]. Quelqu'un pourrait bien, par hasard, proférer la vérité ultime, il n'en saurait rien lui-même. En toutes choses règne la conjecture”.» (Madelénat, 1984, p. 208)

⁸ Cette formule revient de manière liturgique dans la troisième partie d'*Abhès* (Michon, 2002a).

Bibliographie

- Bloom, Harold. 1997 [1973]. *The Anxiety of Influence*. New York : Oxford University Press, 157 p.
- Boyer, Sylvie. 2000. « De la Naissance posthume ou l'Autobiographie en tant que "Mémorial des limbes" ». dans *Le cabinet d'autofictions*, sous la dir. de Simon Harel, Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amant, Montréal : Cahiers du Célat, p. 45-66.
- Castiglione, Agnès (dir.). 2002. *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Actes du premier colloque international Pierre Michon. Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 8, 9, 10 mars 2001. 330 p.
- Farge, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 152 p.
- Harel, Simon. 1994. *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*. Montréal : XYZ, coll. « Théorie et littérature », 231 p.
- Kundera, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 199 p.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 357 p.
- Madelénat, Daniel. 1984. *La Biographie*. Paris : Presses Universitaires France, coll. « Littératures modernes », 222 p.
- Michon, Pierre. 1984. *Vies minuscules*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 248 p.
- . 1988. *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse : Verdier, 66 p.
- . 1991. *Rimbaud le fils*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 109 p.
- . 2002a. *Abbés*. Lagrasse : Verdier, 70 p.
- . 2002b. *Corps du roi*. Lagrasse : Verdier, 101 p.
- Miroux, Jean-Philippe. 1996. *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris : Nathan, coll. « Université », 128 p.
- Neyraud, M., J.-B. Pontalis, Philippe Lejeune et al. 1988. *L'autobiographie : VI^e rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 169 p.

Noiray, Geneviève. 1996. « *Vies minuscules* : une poétique oblique de la nouvelle autobiographique ». dans *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, sous la dir. de Vincent Engel et Michel Guissard, Actes du colloque de Metz, p. 289-300.

Richard, Jean-Pierre. 1993. « Pour lire *Rimbaud le fils* », dans *Compagnies de Pierre Michon*, Orléans/ Lagrasse : Théodore Balmoral/Verdier, p. 117-140.

Viart, Dominique. 2002. « Les “fictions critiques” de Pierre Michon ». dans *Pierre Michon, l'écriture absolue*, sous la dir. de Agnès Castiglione. Actes du premier colloque international Pierre Michon. Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 8, 9, 10 mars 2001, p. 203-219.



AHMADOU KOUROUMA

Romancier et dramaturge d'origine ivoirienne, Ahmadou Kourouma est certainement l'un des auteurs les plus reconnus dans le domaine de la littérature dite « francophone ». Dès la parution de son premier roman, *Les soleils des indépendances* (1968/70), Kourouma obtient une reconnaissance internationale. Apportant un « souffle nouveau » à la littérature africaine, principalement par ses thématiques contemporaines et son traitement de la langue française, *Les soleils des indépendances* devient une œuvre incontournable dans le milieu des études littéraires francophones. Il sera suivi, dix plus tard, de la parution d'un deuxième roman, *Monnè, outrages et défis* (1990), également élevé au rang de « classique » de la littérature africaine. En plus d'une pièce de théâtre, *Le diseur de vérité* (1998), et de quelques livres pour enfants, Kourouma publiera *En attendant le vote des bêtes sauvages* en 1998 et *Allah n'est pas obligé* en 2000, pour lequel il gagne le Prix Renaudot. Ahmadou Kourouma s'éteint le 11 décembre 2003.

Bibliographie

Le soleil des indépendances (1968/70)

Monnè, outrages et défis (1990)

En attendant le vote des bêtes sauvages (1998)

Le diseur de vérité (1998)

Allah n'est pas obligé (2000)

*HYBRIDITÉ ET POLYPHONIE COMME
REDÉFINITION DU GENRE ROMANESQUE.*

En attendant le vote des bêtes sauvages *d'Ahmadou Kourouma*

Geneviève Lemoine

L'œuvre d'Ahmadou Kourouma s'avère sans conteste d'une très grande importance dans le milieu littéraire francophone. Malgré un corpus plutôt restreint (quatre romans et une pièce de théâtre), de nombreuses études s'attardent aux différentes innovations, tant stylistiques que thématiques, proposées par Kourouma. Abordant principalement *Les soleils des indépendances* ainsi que *Monnè, outrages et défis*, la majorité des analyses éclairent une volonté de transformation formelle et langagière. Si on y relève entre autres l'importance de l'hybridation syntaxique entre le français et le malinké comme trace de l'oralité (Dabla, 1986; Gassama, 1995) ainsi que la complexité de l'écriture comme représentation de la réalité africaine (Koné, 1995; Borgomano, 1998, 2000), on oublie souvent la subversion inscrite au sein de la narration, laquelle questionne la définition même de genre romanesque. Bien que peu d'études soient consacrées à *En attendant le vote des bêtes sauvages*, nous considérons ce roman comme l'exemple le plus probant des transformations formelles visées par Kourouma¹. Retenant pour points de départ une analyse des *Soleils* établie par Schikora (1982) mettant en relief le discours polyphonique du narrateur,

¹ Même si, à notre avis, *Monnè, outrages et défis* constitue un métissage beaucoup plus subtil et réussi entre divers types de narrations — rendant ainsi toute la beauté du genre romanesque —, *En attendant le vote des bêtes sauvages* permet, par la transparence de sa construction narrative, un découpage plus explicite. Dans son étude *Des hommes ou des bêtes : lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, M. Borgomano (2000) note d'ailleurs cette volonté explicite de transformation formelle.

ainsi qu'une étude de *Monnè, outrages et défis* par Hauser (1994) élaborée autour de la complexité de la narration et de l'énonciation, nous aborderons *En attendant le vote des bêtes sauvages* selon ces mêmes problématiques. Nous verrons ainsi comment l'écriture de Kourouma revoit singulièrement, par son esthétique particulière, le genre romanesque. Cette analyse prend ouvertement la voie des études narratoires et énonciatives : par conséquent, les travaux cherchant à l'intérieur des textes de Kourouma des empreintes sociales, culturelles, politiques ou identitaires sont laissés pour compte. La richesse formelle d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* demeure encore inexplorée; avant d'en approfondir la composition, il semble important de résumer, quoique de façon incomplète, ce vaste roman.

En attendant le vote des bêtes sauvages met en scène une cérémonie purificatoire particulière : celle du président de la République du Golfe, le général Koyaga, issu de la tribu des hommes nus (les paléos) et dirigeant la République d'une main sanglante depuis trente ans. Ayant accédé au pouvoir et s'y étant maintenu par la force d'une météorite et d'un Coran sacrés, Koyaga perd, après trente années de diktat, ses protections magiques et fait face à l'échec. Pour surpasser cette épreuve, il doit retrouver ses talismans qui ne réapparaîtront que s'il accepte de se faire réciter son *donsomana* (cérémonie purificatoire ayant un pouvoir cathartique), soit l'histoire entière de sa vie, relatant exploits comme méprises.

Cette geste que constitue le *donsomana* doit être récitée par un *sora*, un griot musicien chantant les exploits des chasseurs, accompagné d'un saltimbanque qu'on appelle « répondeur *cordoua* », le seul ayant le droit de tout dire au destinataire du *donsomana* et auquel même l'insulte est permise. Le *donsomana* de Koyaga s'étend sur six veillées au cours desquelles le *sora* retrace non seulement l'histoire du général, mais aussi les récits de tous les gens qui l'ont entouré : ainsi sont racontées l'histoire de son père (ayant donné aux ethnologues la preuve que les paléos, jusqu'alors ignorés des colonisateurs, constituaient un peuple pouvant être assimilé et exploité), celle de Maclélio (ministre de l'Orientation, dont l'histoire occupe toute la troisième veillée), celle de sa mère (détentrice de la météorite), celle du marabout (possesseur du Coran) et celles de plusieurs dirigeants africains.

Le récit purificatoire se développe ainsi en fonction d'une certaine chronologie (dirigée par la vie de Koyaga), laissant néanmoins place à maintes analepses désordonnées et imprécises : les récits de la vie d'autres

personnages s'entremêlent à l'histoire de Koyaga, procédé nécessaire à l'efficacité du *donsomana*. En plus d'une chronologie incertaine, les narrateurs se confondent (*sora*, répondeur, narrateur externe, Macléديو et même Koyaga) pour livrer une vision multiple, parfois ironique, mais toujours incomplète, sur le règne du « président ». Loin de se clore, le récit purificateur semble finalement inefficace et impose un continuuel recommencement, jusqu'à ce que le *donsomana* permette de retrouver la météorite et le Coran sacrés.

Deux aspects de l'écriture de Kourouma ont particulièrement retenu notre intérêt; nous nous arrêterons, dans cette première partie d'analyse, aux procédés d'enchaînements syntaxiques ainsi qu'au caractère protéiforme du récit. Aussi, considérant l'amplitude du roman, précisons que les exemples qui en seront tirés illustrent de façon ponctuelle une construction néanmoins répétitive.

Problèmes syntaxiques et génériques

Le récit de Kourouma expose ouvertement une hybridation générique. S'élaborant selon la forme « traditionnelle » du *donsomana*, le récit emprunte également (comme il est noté en quatrième de couverture) au conte fantastique, à la chronique historique et à l'épopée, bien qu'apparaisse sur la page de titre la dénomination de *roman*. La confusion (volontaire) que propose la description d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* mérite que l'on s'arrête à la problématique générique posée par l'écriture de Kourouma.

Liés à la distinction platonicienne entre différentes situations d'énonciation, soit la *mimésis* (l'imitation) ou la *diégésis* (la narration) (Genette, 1986, p. 98), les temps des verbes empruntent les formes du présent (discours) ou du passé (récit). Cette distinction doit permettre au lecteur de situer adéquatement la sphère temporelle où se déroule l'action². Alors que les formes du passé simple s'apparentent entre autres au conte ou à l'épopée, du moins à un récit clos, les formes du présent caractérisent davantage les situations dialogiques, telles que le genre théâtral ou la chronique, où les actions sont en progression. Tous les temps verbaux

² Nous nous rapportons ici aux différents concepts développés sur le temps du récit par D. Maingueneau dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (1986, p. 31-52).

supportant ces formes composent, de façon équivoque, le roman de Kourouma.

La narration initiale, proposée par le *sora*, use des formes du présent, impliquant ainsi le narrataire dans une situation de dialogue, sinon de contemporanéité : « Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. Tout est donc prêt, tout le monde est en place. Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. » (Kourouma, 1998, p. 10) L'énonciation est celle d'un personnage récitant une histoire à d'autres personnages (et, par extension, au lecteur) : ce type de narration (dialogique) constitue le fondement du récit³. S'ajoute à cette première narration celle du récit de Koyaga, un récit dit « purificateur » prenant la forme épique (mettant en scène un héros et ses tribulations) et, à certains endroits, la forme de la chronique historique. Enchâssée dans celle du *sora*, cette narration est donnée, sans distinction, soit au passé simple, soit au présent dit « aoristique »⁴. Par exemple, le récit des événements de la vie de Koyaga, à l'intérieur d'une même page, voire d'un même paragraphe, se déroule à la fois au passé simple et au présent, comme si ces deux temps étaient interchangeable :

Quand les tracts *sortirent* de l'inconnu et *jonchèrent* les trottoirs, quand les murs se *couvrirent* de graffitis, se *produisirent* des collisions entre les *déscolarisés* et les forces de l'ordre. [...] Les armes en bandoulière, les seaux de peinture à la main, les farouches commandos paras, les lycéens du Président *badigeonnaient* les murs [...] Dès qu'ils *tournaient* le dos, des *déscolarisés foncent* sur les murs (Kourouma, 1998, p. 348)⁵

Toutefois, contrairement au passé simple, qui sous-entend que l'action est accomplie, le présent aoristique « exclut toute valeur durative et tout repérage par rapport au moment de l'énonciation. [...] ce présent ne remplace pas purement et simplement le passé simple, il le supplée localement à des fins stylistiques bien déterminées. » (Maingueneau, 1986, p. 47)

Par conséquent, lorsque Kourouma utilise indistinctement le présent aoristique et le passé simple, il met en place une énonciation

³ Cette narration dialogique peut également expliquer, du moins en partie, l'effet de théâtralisation que l'on peut noter dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

⁴ Pour plus de précision sur le présent « aoristique », voir Maingueneau, 1986, p. 46-49.

⁵ C'est nous qui soulignons.

problématique, impliquant que certaines actions ne sont pas temporellement définies et qu'elles se répètent encore au moment de la narration. Ainsi, une confusion entre la *mimésis* et la *diégésis* est volontairement créée, rapportant le passé et le présent en un lieu commun, joignant le récit et le discours dans un même ensemble⁶. Tous les genres possibles supportés par les temps verbaux (par exemple le conte, l'épopée, le théâtre, la chronique) sont fusionnés. Et à cet amalgame de genres s'ajoutent des hymnes (Kourouma, 1998, p. 313), des chants traditionnels (1998, p. 314) et des prières (1998, p. 321).

Entrelacs syntaxiques

Les entrelacs syntaxiques d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* mettent également en relief l'hybridité du roman. Un des procédés majeurs utilisés par Kourouma en ce sens est la répétition. Attardons-nous d'abord aux titres des chapitres, lesquels divisent les six veillées du *donsomana*. Chacun de ces titres est un proverbe tiré des conclusions du *sora*, énoncées au chapitre précédent. Par exemple, le chapitre 16 se termine par :

Le danseur de temps en temps s'interrompt pour écouter la chanteuse. Écoutons nous aussi quelques réflexions sur le pouvoir : *Le tambour qui ne punit pas un crime est un cruchon fêlé. / Un roi s'assied sur son trône pendant qu'un autre se fait tailler le sien. / Il n'y a pas de mauvais roi mais de mauvais courtisans.* (Kourouma, 1998, p. 240)

Et le chapitre 17 est titré : « Le tambour qui ne punit pas un crime est un cruchon fêlé ». Ce schéma, répétitif, sera le même pour l'ensemble du roman, soit la reprise du premier proverbe concluant un chapitre pour titrer le suivant. Marquant évidemment une volonté de continuité à l'intérieur du récit⁷, cette reprise révèle aussi un désir d'entrelacer les différents types syntaxiques en substituant à l'habituel énoncé prosaïque (titre) un proverbe. Par ailleurs, la juxtaposition d'un proverbe et d'un énoncé quelconque à l'intérieur du récit illustre encore plus clairement ces entrelacs syntaxiques :

Il s'assura d'une façon négligente, sûr de sa manigance, que Koyaga avait été expédié, abattu. L'ancien sous-officier d'Indochine gisait inanimé dans le sang, à demi couvert par deux cadavres... La petite vieille qui n'est pas méticuleuse ramasse dans ses haillons la cendre contenant la braise. (Kourouma, 1998, p. 115-116)

⁶ On peut consulter à ce sujet l'article de J. Bisanswa (2002) abordant la juxtaposition des temps verbaux d'un point de vue sociopragmatique.

Madeleine Borgomano (2000) éclaire de façon intéressante la composition spiraliq(ue) (et non circulaire) du roman.

Dans une entrevue réalisée par Yves Chemla (1999), Kourouma souligne avoir beaucoup travaillé la forme : « Dans le donsomana, les gens disent un ou deux proverbes. Moi j'en ai fait un procédé systématique » (Chemla, 1999, p. 29). Il note également que plusieurs phrases se répètent, liant et intégrant chaque partie à la structure générale du roman d'une façon beaucoup plus serrée que dans ses romans précédents. Ces répétitions se retrouvent non seulement dans la récurrence d'énoncés précis (contenant toutefois quelques modulations) — par exemple avec la phrase « Merci, encore merci, toujours merci, Koyaga [...] » (Kourouma, 1998, p. 70, 71, 73) —, mais aussi dans la forme donnée au récit, notamment par l'introduction de chacun des chapitres (débutant presque tous par « Ah! Tiécoura ») ainsi que par leur conclusion (description extradiégétique, par exemple « Le sora arrête de conter [...] », suivie de trois proverbes). Cette forme générale répétitive qui semble évoquer une réduplication, à l'image des classifications génériques (Schaeffer, 1986, p. 203), met en relief la nécessité d'une évolution quand différents procédés d'écriture viennent parasiter la forme initiale. Pensons entre autres aux apostrophes du sora introduisant les chapitres⁸ : les destinataires, subtilement changés au début des chapitres 5 et 8, alternent à partir de la veillée V, le sora interpellant Koyaga, Maclédio ou Tiécoura, sans distinction. L'habituel « Ah! Tiécoura » introductif est remplacé par exemple par « Ah! Koyaga » (Kourouma, 1998, p. 286), dénotant une volonté d'ouverture, voire d'éclatement de la forme. Notons par ailleurs que le dernier chapitre s'ouvre sur « Ah! Maclédio », laissant l'interprétation des dires du sora à une autre personne que celle explicitement visée par le donsomana. L'éclatement de cette forme répétitive pourrait ainsi révéler une impossible réduplication et, métaphoriquement, la nécessité d'un renouvellement du style (voire du genre) par la singularité des écrits.

Polyphonie narrative

Les différentes voix inscrites dans la narration d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* participent elles aussi au caractère protéiforme de ce récit. Comme nous l'avons noté dans l'introduction, la réflexion sur cette problématique s'inspire de deux articles portant sur la polyphonie ainsi que sur les transformations narratives et énonciatives dans les romans de

⁸ Nous ne nous arrêterons pas aux chapitres où les destinataires ne sont pas évoqués, considérant qu'ils constituent des exceptions (Kourouma, 1998, p. 77, 117 et 307).

Kourouma : « Narrative voice in Kourouma's *Les soleils des indépendances* » de R. Schikora (1982) et « *Monnè*, outrages et défis à la narration? » de M. Hauser (1994). L'accent sera mis sur trois procédés, également relevés dans ces deux articles : la présence simultanée d'une narration extradiégétique et d'une narration intradiégétique, la fragmentation de la parole et l'omniprésence du discours indirect libre.

Narration : perspectives

« Votre nom : Koyaga! Votre totem : faucon! Vous êtes soldat et président. [...] Vous, Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle. Maclédio, votre ministre de l'Orientation, est installé à votre droite. Moi, Bingo, je suis le *sora*. » (Kourouma, 1998, p. 9) Dès les premières lignes du roman, la situation d'énonciation s'ouvre sur un « je » narrateur s'adressant à un destinataire précis : « vous, Koyaga ». Le narrateur, relatant une histoire dont il fait partie, est *intradiégétique*. La perspective s'établit ainsi à partir du monde d'un des personnages; le lecteur suppose que tout sera axé autour d'un « je » initial, impliquant un « vous » auditoire ou du moins un « tu » destinataire. Bientôt, il perçoit une modulation de cette perspective; la narration se déplace d'une perspective interne vers un point de vue omniscient. « Tiécoura, tout le monde est réuni. Tout est dit. [Ajoute votre grain de sel.] » (1998, p. 10) Ce que nous plaçons entre crochets démontre la présence d'un narrateur autre, considérant évidemment que le grain de sel serait le *sora*. La bipartition narrative, telle qu'elle apparaît dans cet exemple, est récurrente notamment dans des fins de chapitre : « Interrompons-nous, nous aussi, un court instant pour marquer une pause. [Annonce le *sora*.] » (1998, p. 39) Cette dernière phrase, que nous plaçons toujours entre crochets, ne peut être énoncée que par un narrateur extradiégétique⁹.

Aussi émerge fréquemment dans le récit du *sora* une perspective omnisciente : la narration se déplace d'une énonciation dialogique (entre le *sora* et un des personnages, généralement Koyaga) vers une énonciation sans destinataire précis, où le personnage jusqu'ici présenté au lecteur comme un « tu » ou un « vous » devient un « il ». Prenons ces énoncés juxtaposés : « Loin d'elle quand ils ne sont pas dans la même ville, Koyaga téléphone à la maman

⁹ Nous pourrions ajouter que les intrusions de cette parole extérieure rappellent la didascalie, participant ainsi à l'effet de théâtralisation souligné dans la première partie de ce travail.

au moins deux fois par jour : en fin de matinée et le soir au coucher./Les relations entre vous Koyaga et votre maman sont trop étroites.» (Kourouma, 1998, p. 296) La narration se complexifie, relatant au sein d'une même énonciation une perspective à la fois intradiégétique et extradiégétique. Cette fusion de deux perspectives opposées n'est pas sans rappeler celle des temps verbaux développée plus haut. Mais les innovations narratives de Kourouma ne s'arrêtent pas à cette juxtaposition des narrations internes ou externes au récit. Elles s'étendent à la fragmentation même de la parole énonciatrice.

Fragmentation de la parole

La parole du *sora*, outre les intrusions du narrateur extérieur, se voit aussi entrecoupée par d'autres voix. La présence de ces voix, dialoguant avec celle du *sora*, est notée de deux façons à l'intérieur du récit : soit par la présence de tirets, indiquant que la parole provient d'un narrateur second, soit par les interventions du narrateur extérieur, annonçant (toujours par la suite) qui est le sujet énonciateur. Alors que la présence du tiret indique clairement l'existence d'un dialogisme, les interventions ponctuelles et non annoncées d'autres narrateurs produisent un effet d'imprécision. Prenons par exemple cet extrait :

Ah! Tiécoura. Ce n'est pas toujours vrai que tous les grands événements se lisent dans les aurores des jours qui les porteront... Le matin du jour où se tint la conférence de la table ronde de la réconciliation fut aussi plat que le dos d'une épouse qu'on a cessé d'aimer. Précise le répondeur. (Kourouma, 1998, p. 113-114)

Alors que le *sora* amorce le chapitre, son discours, initialement au présent, glisse vers le passé simple. Ce n'est qu'après le commencement de ce qu'on croit être le récit que le narrateur externe informe le lecteur de la provenance de l'énoncé. Le narrateur de l'avant-dernière phrase est donc Tiécoura, personnage auquel le récit semblait jusque-là destiné. En plus d'être répétitif, ce type d'enchaînement complexifie grandement la lecture, puisque le seul point de repère dans le récit doublement narré n'est plus la narration du *sora*, mais bien celle du narrateur extradiégétique, lequel n'apparaît toujours qu'à rebours de l'énoncé¹⁰.

Dans le même ordre d'idées, certains narrateurs interviennent dans le récit du *sora* par les tirets, mais ils demeurent inconnus. Kourouma fait

¹⁰ Il pourrait être intéressant d'établir ici un parallèle entre la parole du narrateur omniscient (souvent au passé simple), parole qui est toujours à rebours par rapport aux autres narrations, lesquelles empruntent une forme dialogique (au présent).

parler, lors du défilé soulignant le 30^e anniversaire de l'arrivée de Koyaga au pouvoir, plus de trois narrateurs, le premier énonciateur n'étant pas identifié :

C'est en vain; vous restez un roc!/Les engins de guerre, de mort, interminablement se suivent./— Vous consacriez trop d'argent à l'armement, beaucoup plus d'argent à la Défense qu'aux ministères de la Santé et de l'Éducation réunis./— C'est faux, ce sont des journalistes malintentionnés et menteurs qui font circuler de telles fausses nouvelles. Répond Maclélio. (Kourouma, 1998, p. 338)

Cet énoncé pourrait vraisemblablement se rapporter à Tiécoura (le seul ayant le droit d'insulter Koyaga), mais il peut également être le discours d'autres personnages présents lors du récit purificateur... Compte tenu de l'absence d'indications, l'ambiguïté demeure.

Finalement, la parole du *sora* se divise elle-même en deux voix distinctes mais complémentaires. Une première voix s'adresse à Koyaga, souvent au « je », parfois au « nous » (« Le dankun nous réunit [vous chasseurs et nous, griots de chasseurs] » (Kourouma, 1998, p. 311)), en s'incluant dans le récit comme partie intégrante du monde de Koyaga. La seconde, impersonnelle, s'adresse à un auditoire afin de l'instruire sur différentes pratiques malinké ou pour traduire.

Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*. Un *cordoua* est un initié en phase purificateur, en phase cathartique. (1998, p. 10)

Ou encore : « Saluons-le très bas, ce tiers, cet intrus — un *sora* ne parle d'un héros qu'après lui avoir rendu un hommage appuyé. Salut à vous [...] qui êtes de la race qu'on peut tuer sans amoindrir ni supprimer! » (1998, p. 346) On comprend facilement que si le cercle des griots est constitué uniquement d'Africains, cette voix est dirigée vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le lecteur. Ainsi, le récit purificateur n'est pas réalisé en vase clos, mais est ouvert à une perception et à une interprétation extérieure (le lecteur), impliquant à plusieurs endroits que le destinataire n'est pas de culture malinké.

Le discours indirect libre

Le discours indirect libre, cette façon de rapporter les dires d'autrui dans son propre discours avec la tonalité du narrateur premier, est un procédé omniprésent dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Permettant

d'amalgamer la parole d'autrui à la sienne, le discours indirect libre suggère — à l'instar des autres procédés narratifs décrits plus hauts — une polyphonie narrative, fragmentant encore plus finement la parole du narrateur. Ce type de discours émerge à maints endroits dans le récit du *sora*; donnons-en quelques exemples à défaut de pouvoir tous les nommer.

Les bons pères, humainement et chrétiennement, croyaient avoir ainsi logé leurs Noirs conformément à leurs coutumes. Ils attendaient une chaude reconnaissance lorsque l'incroyable nouvelle éclata. Ces ingrats de sauvages indigènes du Grand Fleuve réclamaient l'indépendance [...] De vrais fous ! (Kourouma, 1998, p. 231)

Ou encore, de manière plus subtile, le narrateur rapportant le discours de Koyaga : « Dans le village suivant, on vous en offre trois, puis ce sont cinq et même sept filles qu'on vous offre en mariage. C'est trop! » (1998, p. 280) Le discours indirect libre peut, comme dans cet exemple, être difficile à saisir et mener à plusieurs interprétations. Globalement, ce type de discours utilisé de manière récurrente constitue un des traits caractéristiques d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* et singularise ainsi l'écriture de Kourouma par rapport au genre romanesque. Le discours indirect libre donne, dans le récit même du *sora*, la tonalité des discours d'autrui, comme si ce narrateur central faisait figure de carrefour pour les voix singulières des personnages, tout en étant lui-même géré (ou généré) par un narrateur omniscient qui l'engloberait¹¹.

Les perspectives adoptées par les multiples narrateurs, la fragmentation de la parole ainsi que le discours indirect libre dénotent sans contredire une polyphonie narrative. Cette polyphonie pourrait peut-être suggérer que, comme le note M. Borgomano, « [c]es voix multiples et fluctuantes [...] transposent au niveau même de la narration cette primauté du collectif, du social, si caractéristique de l'Afrique traditionnelle. » (Borgomano, 1998, p. 166) Néanmoins, nous préférons en rester à l'idée qu'avant de représenter, ces voix *transforment*. Elles modifient le genre romanesque en défiant les limites de la narration et du dialogue, entre autres parce qu'elles remettent en question la définition même de « communication ».

¹¹ La Veillée V du roman est grandement révélatrice, en ce qu'elle expose de façon récurrente et explicite bon nombre des procédés narratifs visant la polyphonie.

Le donsomana et la volonté communicationnelle

Le *donsomana*, comme l'explique le *sora*, constitue une geste, c'est-à-dire un récit épique. Le récit épique, tel qu'étudié par G. Lukács dans *La théorie du roman* (1963), implique que les actions du héros s'établissent dans un univers clos et unitaire. À l'inverse, la quête du héros romanesque serait celle d'une recherche d'unité existentielle à l'intérieur d'un monde fragmenté. *En attendant le vote des bêtes sauvages* s'apparente davantage à cette deuxième définition, mettant en scène un héros déchu, devant retrouver son unité (par la purification, ainsi que par la recherche de la météorite et du Coran sacré). Ce qui nous intéresse davantage, c'est ce monde où évolue le héros qui, loin d'être clos, est plutôt perméable aux discours des narrateurs multiples, amenant une pléthore de perspectives. Ainsi, à l'instar du genre romanesque pour Lukács, l'univers de Koyaga est fragmenté, indéfinissable et profondément dysfonctionnel¹². Cet univers dysfonctionnel est donné d'une part par la circularité du *donsomana* — lequel devrait purifier le héros et non en faire l'objet d'un éternel recommencement (« Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le donsomana purificateur » (Kourouma, 1998, p. 381)) —, d'autre part par les multiples fragmentations que le récit subit, notamment en ce qui concerne la narration¹³.

Il serait possible de voir dans le *donsomana* la métaphore de l'écriture d'un roman, composé d'un enchevêtrement d'idées et résultant en un métissage où le début et la fin se rejoignent. Et cette même métaphore de l'écriture, à plus grande échelle, pourrait illustrer le phénomène de la communication, soit un message (récit), supporté par un destinataire (narrateur/auteur) et adressé à un destinataire (Koyaga/lecteur), communication évidemment dysfonctionnelle dans le roman de Kourouma à cause de l'instabilité du destinataire et de la continuelle réitération. La narration, présentée de divers points de vue, est en ce sens grandement représentative. Comme nous l'avons abordé précédemment, le narrateur voit son message « parasité » par d'autres narrations. Les différentes voix qui

¹² Il serait intéressant de voir, considérant l'importance que Lukács accorde à l'ironie, comment cette dysfonction du monde entourant le héros se lie à l'esthétique ironique du roman de Kourouma.

¹³ Pour des raisons d'espace, nous n'avons pas abordé dans cette analyse les enchevêtrements de divers récits (par exemple, la Veillée III qui porte sur l'histoire de Maclédio). La fragmentation générale du récit que nous abordons ici comporte également cet aspect, malheureusement abandonné.

s'ajoutent produisent des distorsions et brouillent le message, menant à une essentielle répétition. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, loin de se clore ou de proposer une fin possible à l'impasse de Koyaga, demeure un récit complètement ouvert, impliquant un recommencement jusqu'à ce que le message soit efficace. Pour sortir de cette circularité¹⁴, dans le récit de Kourouma comme dans l'acte communicationnel en général, une interprétation est primordiale (interprétation qui n'est visiblement pas effectuée par Koyaga dans le roman). *En attendant le vote des bêtes sauvages* illustre l'importance de l'interprétation d'un récit, interprétation nécessaire à la survie de l'œuvre afin que celle-ci ne s'enferme pas dans une communication à sens unique. Non seulement le roman doit être lu, mais son message doit être éclairci, afin de dépasser les limites de sa propre trame. Par l'écriture du *donsomana*, Kourouma métaphorise une communication (ou, de manière plus restreinte, un récit) qui n'est pas interprétée et qui doit être recommencée pour être efficace, voire pour s'inscrire dans l'histoire. Et la conclusion ouverte de l'œuvre invite à cette même interprétation de la part du lecteur, afin qu'il dépasse les limites du roman, ne serait-ce que celles du parasitage narratif. Bref, le récit de Koyaga, se développant dans un univers fragmenté et dysfonctionnel (à l'image de son personnage principal), nécessite une interprétation pour retrouver son équilibre; il doit s'ouvrir et dépasser ses propres limites (dont celle du «genre» qui lui est attribué : le roman) pour viser à une récupération et à une interprétation par un destinataire extérieur.

Kourouma et la notion de «genre romanesque»

En attendant le vote des bêtes sauvages de Kourouma démontre clairement l'idée d'une synthétisation des genres. Cette synthétisation est supportée par la juxtaposition de multiples genres (conte, fable, épopée, chronique) — englobés sous le terme de «roman» — et générée par l'indistinction entre les différents temps verbaux ainsi que par les entrelacs syntaxiques et la répétition. Tous ces procédés d'écriture visent un éclatement générique, également soutenu — de façon encore plus éclairante — par les nombreuses voix narratives qui composent le récit. Le genre romanesque, à travers l'écriture de Kourouma, se voit ainsi ouvertement questionné et transformé.

¹⁴ Au sujet de la circularité d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, consulter la note de lecture suivant l'entretien de Yves Chemla dans *Notre librairie*, no 136, p. 30-32 ainsi que l'étude de Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes : lecture d'En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* (2000).

Plusieurs théoriciens ont tenté de définir les différents « genres », définition qui permettrait d'établir une classification des œuvres plus adéquate que la division initiale — et considérablement remaniée — proposée par Aristote et Platon¹⁵. Certaines réflexions portant sur la notion de genre littéraire en arrivent à la considérer comme une aporie. J.-M. Schaeffer note d'ailleurs que

le développement de la circulation littéraire (dû à des causes technologiques aussi bien que sociales) au cours des derniers siècles a comme conséquence une multiplication extrême des modèles génériques potentiels, en sorte que l'activité générique [...] très poussée des textes modernes aboutit à une telle multiplication générique que les classifications sont très difficiles à établir. (Schaeffer, 1986, p. 202)

Utilisant davantage le terme de « généralité »¹⁶ — impliquant une essentielle transformation générique — plutôt que celui de « genre littéraire », Schaeffer soutient dans cette même étude l'idée que la multiplicité des traits génériques est le propre des grandes œuvres. Parallèlement, dans *Les genres littéraires*, Dominique Combe précise davantage la notion de genre romanesque la reliant avec la conception des romantiques de l'« Œuvre totale », laquelle souligne l'importance d'une transgression et d'une synthèse des divisions génériques originelles (épique, lyrique et dramatique). Finalement, certains théoriciens soutiennent la supériorité d'une synthèse générique, redirigeant ainsi les discours cloisonnant les genres vers une *dynamique* des écrits littéraires¹⁷.

Dans « De la littérature comme transculture », J. Semujanga (1999) considère que le roman met en place différents mécanismes d'écriture et soutient que celui-ci contient un discours sur le processus même de création littéraire et possède ainsi des effets directs sur la définition de genre (ce qui, comme nous l'avons précédemment relevé, se retrouve dans le roman de Kourouma). En analysant l'articulation entre l'œuvre (sa singularité) et le

¹⁵ Nous faisons entre autres référence à G. Genette (1986), qui a revu l'originelle tripartition faussement attribuée à Aristote (épique, lyrique, dramatique), considérant les différents développements à travers les époques et proposant par conséquent une nouvelle classification des genres littéraires fondée sur les recoupements entre les thématiques, les modes et les formes adoptées par les écrits.

¹⁶ « Il y a généralité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant. » (J.-M. Schaeffer, 1986, p. 204)

¹⁷ Nous nous référons ici à *Dynamique des genres dans le roman africain* de J. Semujanga (1999).

genre romanesque, l'auteur affirme que l'écriture, à travers ses motifs récurrents, est le lieu d'énonciation de valeurs qui s'intègrent plus largement à un procès axiologique. Ces relations transversales entre les différentes productions convergent vers cet aspect que Semujanga nomme *transculturalité*, laquelle redéfinit le genre comme une variété de motifs qui rend vaine toute tentative de systématisation. Les avancées de Semujanga rejoignent l'idée d'une évolution générique proposée par Schaeffer, en suggérant que les genres textuels sont dynamiques de par diverses influences, tant littéraires que culturelles, tant chronologiques qu'anachroniques; et, sous-jacente à cette dynamique générique, l'idée de « malléabilité », de « transinfluence »¹⁸ de toute œuvre littéraire.

En attendant le vote des bêtes sauvages illustre cette tentative de dépassement des limites génériques, non seulement par la manipulation de différents genres ou par la transformation fragmentaire de sa narration, mais également par le discours métaphorique que suggère l'écriture du *donsomana* sur la construction romanesque comme telle. Par un style composite, amalgamant plusieurs types de récits mais les surpassant, le roman de Kourouma se lie d'une façon particulière à « son » genre (répondant d'une certaine manière à la question posée par J.-M. Schaffer (1986, p. 180)). Illustrant les différentes avancées théoriques mentionnées ci-haut, *En attendant le vote des bêtes sauvages* pourrait s'avérer une des multiples représentations du roman comme « métagenre », c'est-à-dire comme lieu de « phagocytage » de tous les genres et comme représentation dynamique de l'écriture (Semujanga, 1999).

Pour conclure

Cette analyse d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* visait fondamentalement à éclairer le caractère hybride de ce roman et à le relier à « son » genre, soit le genre romanesque. Nous avons pu constater comment l'écriture singulière de Kourouma, par les entrelacs syntaxiques et la multiplicité des formes qu'elle soutient, s'inscrit dans cette conception du roman comme « métagenre », par son hybridité et son caractère synthétique. Les différentes problématiques inscrites dans l'énonciation, telles la répétition et l'utilisation simultanée de temps verbaux opposés

¹⁸ Nous amenons ici ce terme, en tenant compte de son utilisation limitée, pour souligner les divergences conceptuelles entre les théories de Semujanga et les théories de Genette. Il est à noter que Schaeffer abordait également cet aspect en développant le concept de « modulation générique ».

(passé/présent), ont permis d'illustrer l'éclatement de la narration. Aussi, en approfondissant cet éclatement narratif et générique en fonction des multiples voix et perspectives inscrites dans la narration principale, nous avons démontré l'importance de la polyphonie narrative du roman de Kourouma et du « brouillage » narratif qui est créé. De ce rapprochement a pu émerger la constatation que, tout comme une communication entre destinataire et destinataire parasitée par différentes perspectives, le sens du roman de Kourouma exige une interprétation. Ainsi, la polyphonie implique une nécessaire ouverture de la signification du roman vers l'extérieur, invitant nécessairement le lecteur à ajouter sa voix à celle des autres. L'implication de chacun des lecteurs et la polyphonie narrative dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* mènent donc à une reformulation du genre romanesque en fonction non plus de la forme du roman, mais des procédés d'écriture, vers une vision davantage ouverte et dynamique de l'œuvre romanesque.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 492 p.
- Bisanswa, Justin K. 2002. « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète? ». *Présence francophone*, no 59, p. 8-27.
- Borgomano, Madeleine. 1998. *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*. Paris/Québec : L'Harmattan, 256 p.
- . 2000. *Des hommes ou des bêtes. Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : L'Harmattan, 201 p.
- Chemla, Yves. 1999. « *En attendant le vote des bêtes sauvages*, ou le *donsomana*. Entretien avec Ahmadou Kourouma ». *Notre librairie*, no 136, p. 26-29.
- Combe, Dominique. 1992. *Les genres littéraires*. Paris : Éditions Hachette, coll. « Hachette supérieur », 255 p.
- Dabla, Séwanou. 1986. *Nouvelles écritures africaines — Romanciers de la Seconde Génération*. Paris : L'Harmattan, 255 p.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 285 p.
- . 1986. « Introduction à l'architecte ». dans Genette, G. *et al. Théorie des genres*. Paris : Seuil, p. 89-159.
- Hauser, Michel. 1994. « *Monnè*, outrages et défis à la narration? ». dans *Voix nouvelles du roman africain*, sous la dir. de Deltel, D. et D. Delas Paris : RITM, p. 81-101.
- Koné, Amadou. 1995. « L'effet de réel dans les romans de Kourouma ». *Études françaises*, vol. 31, no 1, p. 13-22.
- Kourouma, Ahmadou. 1998. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 400 p.
- Lukàcs, Georges. 1963 [1920]. *La théorie du roman*. Paris : Éditions Gonthier, 204 p.
- Maingueneau, Dominique. 1986. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 164 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1986. « Du texte au genre ». dans Genette, G. *et al. Théorie des genres*. Paris : Seuil, p. 179-205.

Schikora, Rosemary G. 1982. « Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des indépendances* ». *The French Review*, vol. 55, no 6, p. 811-817.

Semujanga, Josias. 1999. *Dynamique des genres dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 207 p.

COLLABORATRICES ET COLLABORATEURS

Israël Desrosiers

Israël Desrosiers poursuit des études de deuxième cycle en études littéraires à l'UQAM, où il a également obtenu son baccalauréat. Ses recherches s'intéressent aux théories sémiotiques de Peirce, et c'est dans cette optique qu'il élabore un mémoire de maîtrise intitulé *Vie et mort de l'homme-signe dans La pornographie de Witold Gombrowicz et Le naufragé de Thomas Bernhard* sous la direction de Jean Fisette.

David Faust

Après l'obtention d'un baccalauréat en Études françaises de l'Université de Montréal, David Faust poursuit actuellement ses études de deuxième cycle à l'UQAM. Il travaille à la préparation d'un mémoire de maîtrise intitulé *Absence du père et écriture rédemptrice dans Vies minuscules de Pierre Michon* sous la direction de Simon Harel.

Cynthia Fortin

Cynthia Fortin vient tout juste de compléter ses études de deuxième cycle à l'UQAM. Elle a récemment déposé un mémoire de maîtrise intitulé *Au-delà du silence. La voix réinventée des écrivaines migrantes au Québec*, sous la direction de Lori Saint-Martin. Assistante de recherche pour le projet d'évaluation du baccalauréat, elle occupe depuis deux ans le poste de directrice de la revue de critique littéraire *Postures*.

Evelyne Gagnon

Détentriche d'un baccalauréat en littérature de l'Université Laval, Evelyne Gagnon travaille à l'élaboration d'un mémoire de maîtrise à l'UQAM intitulé *Relecture de Saint-Denys Garneau : une poétique du vertige* sous la direction de Louise Dupré. Elle bénéficie, pour ses recherches, du Programme institutionnel de bourses pour les étudiants de maîtrise et occupe également le poste d'assistante de recherche pour le projet « Atelier de l'écrivain ».

Jonathan Lamy

Jonathan Lamy poursuit une maîtrise en études littéraires à l'UQAM, sous la direction de Simon Harel. Son mémoire porte le titre : *Je est un autochtone. L'ensauvagement dans les poèmes de Denis Vanier, Paul-Marie Lapointe et Patrick Straram*. Poète et chroniqueur, Jonathan Lamy a participé

à différents colloques et a publié dans *Estuaire*, *Exit*, *Mœbius*, *Figura*, mais aussi dans *Lapsus* qu'en outre il coordonne. Son premier recueil est à paraître aux Éditions du Noroît.

Geneviève Lemoine

Titulaire d'un baccalauréat en études littéraires de l'UQAM, Geneviève Lemoine poursuit actuellement des études de deuxième cycle sous la direction d'Isaac Bazié. Rédactrice en chef de la revue d'études littéraires *Main Blanche* en 2002-2003, elle occupe présentement un poste d'assistante de recherche où elle étudie la réception des littératures francophones dans la presse québécoise. Son intérêt pour les littératures francophones et leurs problématiques motive par ailleurs l'élaboration d'un mémoire portant sur l'écriture polyphonique des romans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma et *Texaco* de Patrick Chamoiseau, projet qu'elle a entrepris avec le soutien d'une bourse du FQRSC.

Dominic Marcil

Dominic Marcil amorce des études de deuxième cycle en études littéraires à l'UQAM et s'intéresse aux stratégies de légitimation dans les *Pamphlets de Valdombre*. Son mémoire est dirigé conjointement par Lucie Robert et Daniel Chartier. Rédacteur en chef de la revue des études littéraires *Main Blanche*, Dominic Marcil fait également partie du comité de lecture de la revue de création *Lapsus*. Il travaille à titre d'assistant de recherche pour le «Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord» ainsi que pour le projet collectif de «L'histoire de la vie littéraire au Québec» parrainé par le CRILCQ.

Amélie Nadeau

Titulaire d'un baccalauréat en administration des affaires de HEC Montréal, Amélie Nadeau effectue actuellement des recherches relatives aux représentations du Nord dans les littératures québécoise et suédoise, au rapprochement entre la littérature et la musique et au rapport entre le rêve et la réalité. À cet effet, elle complète, sous la direction de Daniel Chartier, un mémoire de maîtrise intitulé *L'univers musical et le passage de la réalité au rêve dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*. Monitrice au certificat en français écrit pour les non-francophones à l'UQAM, elle occupe également le poste de coordonnatrice du «Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord».

Michel Nareau

Michel Nareau s'engage dans des études de troisième cycle sous la direction de Jean-François Chassay à l'UQAM. Ses travaux cherchent à cerner les enjeux de l'appropriation du baseball dans la littérature des Amériques. En plus de participer à bon nombre de colloques, il a publié récemment un article intitulé «L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations» dans l'ouvrage *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer* paru chez Nota Bene (2003). Depuis 2002, il occupe le poste de responsable du comité de rédaction de la revue *Postures*.

Dominique Plante

Finissant à la maîtrise en études littéraires, Dominique Plante rédige un mémoire intitulé *Henri-Antoine Mézière et L'Abeille Canadienne : Journal de littérature et sciences (1818-1819) : vers l'érudition littéraire au Québec* sous la direction de Bernard Andrès. Assistant-chercheur à l'ALAQ (Archéologie du littéraire au Québec) depuis 2002, il participe en outre au projet IRMA (initiative interuniversitaire de recherche sur les manuscrits et les archives littéraires) duquel il est, entre autres, le webmestre. Cofondateur et membre du comité de rédaction du Bulletin ARCHIBALD (bulletin des jeunes chercheurs sur les manuscrits et les archives littéraires) financé par le regroupement IRMA, Dominique Plante a également codirigé durant deux ans le concours et le recueil de nouvelles littéraires *Nouvelles fraîches*.

Catherine Vaudry

Étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM, où elle a également obtenu son baccalauréat, Catherine Vaudry complète présentement un mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-François Chassay. Ses travaux, pour lesquels elle bénéficie d'une bourse du FQRSC, portent sur la recherche du sens et du sacré dans la littérature québécoise contemporaine, plus précisément chez Jean-Pierre Girard, Serge Lamothe et Geneviève Letarte. Membre du comité exécutif de *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, elle occupe en outre le poste d'adjointe à la direction des programmes de premier cycle en études littéraires à l'UQAM.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

NUMÉRO 1 (printemps 1997) : KAFKA

NUMÉRO 2 (novembre 1998) : ÉCRITURE ET SIDA

NUMÉRO 3 (avril 2000) : LITTÉRATURE ET MUSIQUE

NUMÉRO 4 (printemps 2001) : LITTÉRATURE AMÉRICAINE / IMAGINAIRE
DE LA FIN

NUMÉRO 5 (printemps 2003) : VOIX DE FEMMES DE LA FRANCOPHONIE

NUMÉRO 6 (printemps 2004) : LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

NUMÉRO 7 (à paraître) : ARTS ET LITTÉRATURE : DIALOGUES,
CROISEMENTS, INTERFÉRENCES