

L'oeuvre en devenir une lecture des dossiers génétiques scénariques de *Serge d'entre les morts*, *Les Masques* et *Le Passager* de Gilbert La Rocque

La mort subite de Gilbert La Rocque en 1984 a créé un vide qui ne cesse de se faire sentir dans le monde littéraire montréalais. Âgé de 41 ans, il s'est effondré le 25 novembre au Salon du livre de Montréal. Depuis près de trois ans et à son insu, La Rocque souffrait d'une tumeur cérébrale qui lui a finalement pris la vie. En une douzaine d'années, il a exercé diverses fonctions: nommé en 1972 rédacteur en chef aux Éditions de l'Homme; en 1975 directeur littéraire aux Éditions de l'Aurore; et enfin en 1978 directeur littéraire aux Éditions Québec/Amérique où il a fondé la collection "Littérature d'Amérique." Ce passionné de littérature s'est vu nommer en 1983 "Grand Montréalais de l'avenir" pour sa contribution aux lettres québécoises, à titre d'éditeur et également d'auteur, car de son vivant il a fait paraître six romans (*Le Nombri*, 1970; *Corridors*, 1971; *Après la boue*, 1972; *Serge d'entre les morts*, 1976; *Les Masques*, 1980; *Le Passager*, 1984) et une pièce de théâtre (*Le Refuge*, 1979). En général, le roman constitue pour La Rocque une "oeuvre sensorielle et sensuelle" (Gaudet 145), offre une similitude unique avec soi-même que seuls les romanciers habiles tels que Céline et Faulkner savent transposer dans la fiction. Après tout, nous dit La Rocque, "On n'écrit rien qui ne soit soi-même. Dans le fond, on ne crée pas grand-chose. On se trouve à mettre en forme d'écriture quelque chose qui préexiste en soi" (Gaudet 149). Concevoir sous cet angle l'écriture qui formalise ce qui, chez l'être humain, existe sensiblement, mais paradoxalement, à l'état naissant atteste le bien-fondé de l'étude génétique. Cette dernière tente de retracer l'évolution narrative et discursive de l'oeuvre littéraire, d'en mettre au jour dans ses étapes progressives la genèse ainsi que les métamorphoses des opérations constitutives de l'activité scripturale.

La présente étude se donne donc pour objectif une analyse des dossiers génétiques des trois derniers romans de La Rocque, *Serge d'entre les morts*, *Les Masques* et *Le Passager*, en ce qu'ils dévoilent la dynamique créatrice que suivait La Rocque dans la formulation de la pensée, la thématique et l'imagerie fondamentales qui s'en dégagent. Il s'agit spécifiquement d'une étude génétique "scénarique," ou des notes, plans et ébauches, à distinguer d'une analyse "scriptique," celle des variantes (Mitterand vi). Les dossiers génétiques scénariques permettent donc d'assister à la genèse et au développement du corpus, et souligne le fait que La Rocque, scripteur, est aussi un lecteur astucieux de sa propre oeuvre.

Les dossiers génétiques, y compris les tapuscrits de La Rocque, sont conservés dans les Collections Spéciales et Archives Privées de la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal. Ces dossiers génétiques, dits aussi dossiers préparatoires, comportent une diversité de notes, plans et ébauches, le plus souvent écrits à l'encre noire ou bleue et sur du papier de divers formats. Les manuscrits dactylographiés sont l'objet de ratures et d'ajouts, inscrits soit dans le texte soit dans les marges, sous forme manuscrite à l'encre noire ou bleue, ou au feutre noir. Dans leur ensemble, ces matériaux constituent une documentation rarissime qui permet de dévoiler le processus qui aboutit à la production du texte définitif, parcours au cours duquel se font entrevoir la formulation et la reformulation narratives et discursives, thématiques et métaphoriques du texte en devenir. Aussi ces documents font-ils entendre la voix d'un témoignage remarquable devant l'acte d'écrire, et dessinent tout en les illuminant les chemins de la création littéraire empruntés par La Rocque. Comme le dit Almuth Grésillon, la visée de la critique génétique est "la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement" (9). Sous cet angle se perçoit "une parole qui cherche sa voix et sa voie" (Grésillon 23). L'oeuvre larocquienne émerge d'une écriture et d'une réécriture, de ce que l'on pourrait nommer une "métalittérature." Tout comme le métalangage, en parlant du langage lui-même, dévoile et étudie sa structuration et ses modes de fonctionnement, le dossier génétique, ouvrant un regard sur l'écriture, permet de suivre l'évolution des opérations scripturales par lesquelles l'invention se fait texte.

Il est à noter par ailleurs que scruter le présent à travers le passé—tout comme cette étude revoit la genèse pour mieux saisir le présent de l'oeuvre terminée—est une constante chez La Rocque. En effet, chez La Rocque, la temporalisation—le passé traumatisant qui vient habiter le présent du protagoniste—résulte en une intemporalité qui semble emprisonner la

subjectivité des protagonistes dans un temps figé: “Toutes écritures de Gilbert La Rocque cherchent à garder captives quelques impressions qui mettent hors du temps” (Gaudet 143). Comme il le communique lui-même, La Rocque cherche à scruter “[a]vant tout . . . l’abrasion, le sentiment du temps qui fuit, de la durée qui passe à travers nous comme un papier sablé et qui nous use. Pour moi, le problème fondamental, c’est: ‘Pourquoi est-ce que je dure?’” (Gaudet 143). *Serge d’entre les morts*, *Les Masques* et *Le Passager* relèvent du même appel insistant, celui de voir clair tout en s’extrayant des forces implacables d’un passé dont les vicissitudes, voire les traumatismes, viennent inexorablement hanter le présent.¹ Comme les frontières entre le passé et le présent s’avèrent être souvent imperceptibles chez La Rocque, l’analepse joue un rôle décisif au niveau discursif de ses récits. Confrontations spontanées entre passé et présent, mort et vie, brutalité et tendresse, solitude et appartenance: autant d’éléments diamétralement opposés qui tendent à emprisonner le protagoniste au niveau temporel. Ce dernier exprime par moments une conscience externe qui l’observe dans ses tentatives de s’affranchir du pouvoir du passé, et qui souligne son impuissance à s’émanciper. Selon Mikhaïl Bakhtine: “Notre individualité n’aurait d’existence si l’autre ne la créait. La mémoire esthétique est productive: elle engendre l’homme *extérieur* pour la première fois à un plan nouveau d’existence”(55). Bakhtine poursuit en disant que “[. . .] bien qu’il ne soit pas dans mes habitudes de me représenter ma propre image, je parviens, aux prix d’un certain effort, à me représenter cette image délimitée de tous les côtés, bien entendu, comme s’il s’agissait d’un autre” (57). Voilà justement la façon dont le protagoniste de La Rocque se présente et se représente à certaines instances dans la narration: en tant que protagoniste qui se dédouble.²

Intitulé originalement dans le dossier génétique “La Maison,”³ *Serge d’entre les morts* se tisse autour des souvenirs récurrents de l’enfance et de l’adolescence du protagoniste-narrateur, maintenant adulte, tout en constituant par le biais de la mémoire involontaire un rite de passage dont les événements reliés à la mort se font revivre incessamment. Le titre “La Maison” nous dévoile toute la signification de la notion de *maison* qui demeurera une constante dans le texte. La maison sera le lieu clos où évolue la famille de Serge vers l’anéantissement dans la mort, dans le temps qui passe et qui enlève les membres de la cellule familiale. La signification du titre original s’actualise et se répercute dans le texte par l’association métonymique avec la grand-mère de Serge, présence lugubre de la mort

imminente. Cette relation sémiotique fondamentale constitue en effet celle du texte publié, dont la modulation et la variation de la matrice structurale *maison* se communique à travers la focalisation de Serge. La subjectivité de celui-ci affirme que “[. . .] la maison ressemblait à un sépulcre.”⁴ Une note dans le dossier génétique révèle que par le biais du temps qui passe, des êtres qui ne sont plus, la famille s’effacera de la trame existentielle de Serge, désireux de s’affranchir du passé familial pour enfin commencer à mener une vie autonome:

Bon: Tout le roman tournera autour de la dissolution *absolue* de la famille, ceci impliquant la dissolution des individus dans le temps (dans la vie ou dans la mort)—Vision finale d’espoir: un être (Serge) libéré déjà des feuilles artificielles de la famille mais comprenant aussi le *sens véritable* du noyau familial tel qu’il devrait être perçu: affection et chaleur humaine > famille humaine. (DGS)

La notion de *maison*, suggérée par le titre original, constitue donc la matrice fondamentale du texte publié, car elle s’actualise dans l’acte d’écrire par l’association métonymique récurrente avec la grand-mère de Serge. Cette dernière évoque la présence de la mort dans la maison familiale, construite par son mari et ses fils, et où vivent ses enfants et petits-enfants:

[. . .] elle se berçait, seule et ronchonnante et grimaçante, seule dans la clarté sale de sa chambre donnant sur la cour, seule dans le silence presque ancestral de cette pièce jamais aérée qui sentait la vieille femme [. . .] et la naphtaline et la poussière et sentant autre chose qui n’était peut-être, au fond, que l’odeur de la mort qu’elle portait en elle et dont elle était à peu près enceinte [. . .]. (S 12)

Matrice du texte, métaphore filée de la mort, la maison est ainsi la localisation spatiale de la vie s’écoulant sous l’emprise d’une fatalité qui ne permet pas l’assouvissement du désir, mais qui impose, à titre d’exemple, l’impuissance et la culpabilité devant la sexualité naissante du jeune protagoniste.

À l’intérieur de cet espace clos, la chambre de la grand-mère s’avère être dans le texte final un lieu sacré qui inspire l’épouvante. La chambre “[. . .] sentait le renfermé et les vêtements, persistance des odeurs d’outre-tombe, substance dont les murs s’imprègnent, cinéma olfactif, en fait jamais grand-mère n’avait complètement quitté sa chambre, même après que les croquemorts l’eurent sortie les pieds devant, même après le bruit creux des mottes de terre sur le couvercle du cercueil [. . .]” (S 39). Si “[. . .] la maison ressemblait à un sépulcre [. . .]” (S 21), cette femme muette aux airs sévères “[. . .] faisait partie du silence de la maison, elle ne représentait guère plus que les planches qui craquent dans les murs [. . .], immuable spectre, assise roide sur sa chaise, je le savais, oscillant dans le silence tombal de sa chambre

[...] (S 24). Assise dans sa chaise, scandant l'écoulement du temps, elle devient le lieu de convergence de toutes les morts, celle de son mari, celle de sa belle-fille Annette, épouse de son fils Lucien, et enfin celle de son fils Fred, père de Serge, avant de s'éteindre elle-même. Cette actualisation de la notion de *maison* et son association métonymique avec la mort renforce de toute évidence les sens propre et figuré du titre définitif, *Serge d'entre les morts*. Serge se trouve physiquement dans les lieux de la mort, caractérisés par une ambiance macabre dans laquelle, entendant battre "le gros coeur agonisant de la maison" (S 75), il se demande de quoi il est "coupable et déjà condamné" (S 79). Aussi Serge se retrouve-t-il figurativement dans un lieu mnémorique où les souvenirs obsédants de la mort s'inscrivent et se réinscrivent par association avec sa famille qui se dissout peu à peu dans le temps, comme le désirait La Rocque dans ses notes préparatoires. L'aspect objectif, en apparence, du titre original cède la place dans le titre définitif, ainsi qu'au cours de la formulation et la reformulation du texte final, à une focalisation constante, celle de la subjectivité du protagoniste-narrateur. Ce changement de focalisation qui découle de l'actualisation de la métaphore centrale du titre original, explicitée par la subjectivité du protagoniste-narrateur, témoigne chez La Rocque du glissement dans les discours de la subjectivité, qui sait communiquer sur un ton urgent et avec lucidité l'omniprésence de la mort dans cette maison.

Le dossier génétique révèle aussi au niveau de la narration une stratégie perspicace. Afin de créer "la dissolution des individus dans le temps et par le temps" (DGS), La Rocque a recours à une chronologie linéaire qu'il voulait "impitoyablement bannie" (DGS) Il est question dans ses notes "d'illustrer *une continuité où nous glissons*, sans point de repère (à cause de l'uniformité des jours)—*Éternel présent*, qui ne se déroule pas [et qui] consiste seulement à *être*, aussi immobile et inconsistant qu'un brouillard où nous tournons en rond sans pouvoir jamais en sortir" (DGS). L'emploi d'images extravagantes, encadrées les unes après les autres dans cet "éternel présent" et sans lien logique apparent, s'explique par ailleurs dans le dossier génétique:

Le roman vu comme un flot d'images contradictoires, sans autre lien entre elles que celui de l'analogie, oui un flot noir se déversant dans la tête et l'âme de Serge qui, à ce moment, est en train de poser un geste *décisif* et sans retour—un geste qui implique toute sa vie passée et une potentielle qui lui reste à vivre, liquidant du même coup l'histoire agonisante de sa famille. *Ce geste n'en est pas un de désespoir*. C'est une prise de position face au futur, perçu comme le *grand possible*, où tout peut arriver, où se réaliseront peut-être les rêves les plus extravagants ou les plus simplement légitimes. (DGS)

Dans la version finale, le roman s'ouvre ainsi sur la voix de Serge:

Mais moi je savais, (cela avait eu lieu et durait parmi les court-circuits de ma mémoire et les fluctuations de ma conscience, cela se transformait en mots que je laissais partir au fur et à mesure que les choses et les âmes et tous les mouvements secrets de la vie s'emparaient de moi et me déposaient peu à peu de mon temps, au fur et à mesure de mon éloignement vers une forme d'oubli et d'absence [. . .] le moment était venu, [. . .] de regarder ce que j'avais laissé derrière—comme popa avait laissé en son éclatement ultime un gros bouquet de tripes fumantes jaillies de son ventre jusque sur le tableau de bord de son auto scarpée dans le tournant de Saint-Elphège—, il fallait à présent que je nomme ce qui me poursuivait et s'accrochait à mon dos comme un sac de voyage de plus en plus lourd, les voix et les mains et les visages qui vivaient toujours quelque part dans le faux oubli de ma tête et de mon cœur [. . .]. (S 9-10)

Nosce te ipsum, connais-toi toi-même: voilà l'impulsion à laquelle cède Serge. Ces quelques premières lignes pourraient bien servir de déclaration liminaire à l'oeuvre entière de La Rocque, car elles évoquent avec acuité l'impuissance éprouvée par le protagoniste larocquien à lutter contre la hantise du passé.

Le dossier génétique de *Serge d'entre les morts* souligne l'importance qu'accorde La Rocque à la structure narrative du récit et, donc, à l'emploi de stratégies narratives qui produisent l'effet d'un "présent éternel" au cours duquel se manifesteront des motifs "destinés à illustrer la mort de la famille (maison et grand-mère)" (DGS). Le titre provisoire "La Maison" élucide, par sa structure matricielle et sa figuration de métaphore filée, le niveau discursif du récit, et ce faisant jette une lumière sur les composantes narratives et discursives fondamentales du texte publié.

Les Masques, couronné par le Prix Canada-Suisse (1981) et le Grand Prix du *Journal de Montréal* (1981), a reçu le meilleur accueil critique de tous les romans de La Rocque. Le dossier génétique des *Masques*—plans de travail, explicitations d'intentions et de stratégies narratives et discursives—révèle une planification astucieuse et soignée de l'oeuvre, et notamment de la narration et des éléments diégétiques. Il devient vite évident, comme on le verra, que La Rocque concevait sous une optique structurale les composantes narratives, actantielles et actorielles du texte. Il révèle dans une entrevue avec David Smith qu'il a trouvé le titre " . . . bien longtemps après après avoir terminé le roman. Le titre s'imposait." Selon l'auteur, "[l]e sens même de l'oeuvre d'art consiste à démasquer la réalité, c'est-à-dire à voir derrière les apparences" (Smith 15). On découvre dans le dossier génétique que le titre original du récit est "Le Bel été,"⁵ titre paradoxal puisque c'est

au cours de l'été que le protagoniste, Alain, perd son fils, Eric, qui se noie dans la rivière des Prairies. Il est intéressant de noter par ailleurs que La Rocque termine son texte sur ce syntagme, les derniers mots du récit étant: "[. . .] ça fait des années qu'on n'a pas eu un aussi bel été."⁶ La Rocque a expliqué au cours d'une entrevue avec Gérald Gaudet toute la valeur qu'il entrevoit dans ces mots: "Ce sont les mots les plus importants du roman. Ils ont d'ailleurs scandalisé plusieurs personnes. C'est que, quoi qu'il arrive, la vie continue [. . .] On aura toujours assez de malheurs qui nous arrivent peu à peu ou des malheurs qui nous prennent au jour le jour. Il nous faut continuer à vivre" (147).

Les notes préparatoires copieuses font état des soucis de La Rocque quant à l'originalité des voix narratives auxquelles il réfléchit. Le texte final porte la voix de deux narrations: celle qui raconte impersonnellement, par le biais de *il*, et à travers une focalisation zéro la vie d'Alain, et celle d'Alain, subjective, qui se raconte à travers *je* dans un récit d'inspiration autobiographique.⁷ Alain est véritablement celui qui porte des masques, car il est à la fois auteur, homme, père, fils, personnage. Cette multiplicité d'identités est l'objet de commentaires *programmatisques* de la part de La Rocque, qui entrevoyait la possibilité de créer un récit énoncé par des narrations homodiégétiques d'aspects différents:

L'auteur (*Je*-auteur) porte en lui une virtualité de personnages: ceux-ci sont multiples, et il n'y a pas de raison pour qu'un seul tienne le crachoir. Au contraire, le *Je*-auteur se fragmente en tous ses personnages et il aide la narration, à son gré et selon les besoins de la construction du roman [. . .] d'où diversité des points de vue et des tons de narration (l'unité de ton, le lien stylistique étant assuré par le *Je-Alain* et le *Je-Auteur*).

Donc, inclure vers le début de la première partie une séquence où je (moi, le *Je-Auteur*) exprime la multiplicité des points de vue—foisonnement des témoignages. . . . Mais pas, comme l'ont déjà fait certains, d'une façon pour ainsi dire logique, démarquée comme au cordeau, chaque narrateur assurant une section définie du roman.—Non, les divers narrateurs doivent prendre la parole à leur tour, tout simplement, de la façon la plus naturelle possible, dans le cours même du récit (articulations souples et capables de se plaquer exactement sur les exigences du sujet [sic]). (DGM)

Il est donc à noter que La Rocque a réfléchi sur les voix narratives et la diégèse avant de poursuivre les modalités respectives de la focalisation externe et la focalisation interne: "*Je = multiple* > n'intervient que dans les anses ou accidentellement dans le fil de l'eau . . . *Il*—Narrateur impersonnel quand il s'agit des faits chronologiques, qui constituent le lit, le courant de la rivière" (DGM). On lit également dans le dossier génétique: "Donc, récit

linéaire assurant le fil principal du roman: ce sera le récit comme tel, à la troisième personne (plus, évidemment, les incursions intérieures à la première personne [. . .])” (DGM). La version définitive, narrée aux formes pronominales de la première personne et de la troisième personne du singulier, portera les traces d’une modalisation narrative cohérente, qui se complète par les deux voix distinctes. Et pourtant, on fait tôt de reconnaître que la narration impersonnelle à la troisième personne du singulier, ou narration hétérodiégétique, et celle, implicitement subjective car énoncée à la première personne du singulier, ou narration homodiégétique, énoncent toutes les deux la subjectivité d’Alain devant la perte tragique de son fils. La stratégie narrative déployée par La Rocque a pour but en fin de compte de nous livrer un personnage, uniforme et cohérent dans ses manifestations, et dont l’exactitude de l’énoncé en *je* est confirmée par la voix narrative anonyme.

Le dossier génétique comporte aussi plusieurs notes sur le caractère et l’identité d’Alain, bref sur son rôle actoriel. Dans un premier temps, La Rocque envisage de faire d’Alain celui qui, en perdant son fils, s’affranchira du joug de l’hérédité biologique qui exige que l’on assure la survie de la famille:

Alain est fils unique et il n’a qu’un seul fils. Avec la mort de ce fils s’éteindra tout espoir de survie du sang de son père (du moins directement, car, bien sûr, les frères et sœurs de son père ont des enfants, qui perpétueront, eux aussi, le sang et le nom)—la survie d’autre chose que le simple héritage génétique qu’un nomme souvent ‘famille’: c’est-à-dire la continuation d’un esprit tourné vers des valeurs fausses, d’une race dans la race, d’une forme d’humanité encore trop empreinte de quelque souillure originelle pour qu’on puisse espérer un jour la voir accéder à son état supérieur. (DGM)

Si, dans le texte final, Alain a su passer outre à la douleur de perdre son fils, passer “à travers l’étape animale du chagrin” (*M* 190), c’est pour mieux affronter l’avenir puisque, comme La Rocque le signale: “Il nous faut continuer à vivre” (Gaudet 147).

La temporalité romanesque n’est évidemment pas passée sous silence car, comme l’on a vu dans les notes préparatoires, cet élément narratif préoccupe énormément La Rocque, qui décide que le *il* désignant Alain sera le “[n]arrateur impersonnel quand il s’agit des faits chronologiques, qui constituent le lit, le courant de la rivière” (DGM). De même, l’image centrale de la rivière des Prairies l’emporte sur toute autre imagerie car elle véhicule la thématique centrale de l’identité: “Mais, que l’image de la *rivière des Prairies* demeure d’un bout à l’autre du roman comme un fil conducteur, un leitmotiv, un support physique et mythique sur et dans lequel structure toute vie de roman” (DGM). Le rôle que jouera la thématique de l’identité,

inscrite dans la scène de la noyade du fils, remonte aux notes du dossier génétique: “Avant tout > Moïse *ou* Le *droit* à l’identité *mais* Le *manque* d’identité *donc* L’*invention* de l’identité” (DGM). La rivière reste donc, comme l’on a vu dans les notes préparatoires, le fil principal du roman, et est l’objet de la métaphorisation suivante, esquissée ainsi:

La Rivière

- I. *L’embouchure* (origines et causes lointaines) [. . .]
- II. *Le Ventre* (la vie et les gens [. . .]) [. . .]
- III. *La Dilution* (la mort et le retour aux sources) [. . .]. (DGM)

Aux trois séquences de cette esquisse correspondent dans la version publiée trois mouvements temporels, à savoir le passé lointain d’Alain; le passé qui engendre la nausée de son “cinéma intérieur” dans lequel il joue sans cesse la noyade de son fils; et le passé immédiat qui fait entrevoir chez Alain l’optimisme après les affres de la mort d’Éric. L’imagerie fondamentale de la rivière, soulignée dans le dossier génétique, est en effet actualisée dans le texte final, dans une symbolique subtile qui représente non seulement la localisation spatiale où le jeune Eric a trouvé la mort, mais aussi la forme que prendra le roman qu’écrit Alain:

[. . .] il pensait l’histoire de cette rivière, la forme de cette histoire qui allait avoir la forme de la rivière, et les multiples plans, les innombrables facettes de cette histoire se juxtaposaient bellement dans sa tête et même se superposaient, car à vrai dire, c’était la même chose ou du moins il les percevait comme un tout, la rivière et le livre, [. . .] le même écoulement [. . .] ah oui la vie fuyant et s’écoulant comme un roman-fleuve, un livre-rivière, avec sa source, son ventre, et sa dilution terminale, remonter à l’origine, en voir la naissance [. . .]. (M 25)

Source, ventre et dilution: images conçues dans le dossier génétique et transmises dans le texte publié pour représenter la naissance, le rite initiatique, qui, dans le cas d’Alain, s’apparente aussi à la nouvelle vie qu’il trouve paradoxalement, confronté à la noyade de son fils. La référence dans le dossier génétique à Moïse, déjà mentionnée, se retrouve, à peine voilée, dans la version finale. Alain se souvient de son enfance:

[. . .] je connais l’histoire du bébé parce que memère Vieille m’avait montré les images dans son livre, et ils l’avaient mis dans un panier d’osier et alors ils l’ont poussé sur le fleuve sa moman l’abandonnait [. . .] et alors il a flotté et flotté sur l’eau et le petit panier dansait sur l’eau sans couler le bébé n’était même pas mouillé quand les filles du roi l’ont trouvé et ramassé, c’était comme s’il n’avait jamais eu de commencement. . . . (M 65)

Si les origines de Moïse sont peu connues, mais que, adulte, il est devenu un prophète et une figure légendaire aux yeux de son peuple, Eric est exemplaire

de l'individu mort avant son temps, avant de se tailler une place dans sa société. La rivière évoque ainsi non seulement la vie et la mort tout comme le passage du temps, mais aussi les vagues des mots qui constituent "le roman-fleuve, le livre-rivière" d'Alain, l'oeuvre qui permet à ce dernier de sonder les profondeurs de son être afin de survivre à la mort de son fils. Le terrain qui descend vers la rivière se cristallise dans la conscience d'Alain de la manière suivante: "un interminable mouvement brunâtre vers l'est, vers la dilution fluviale et océanique, le recommencement, le cycle de la vie et de la mort en passant par le pourrissement" (M 79). Dans son imagerie et dans sa symbolique, la rivière joue un rôle des plus subtils dans le vécu et dans l'imaginaire d'Alain. Elle véhicule le discours qui met en relief la thématique des plus anciennes du cycle de l'existence tout en inspirant la forme coulante de la trame du récit, construite habilement à partir des souvenirs du père qui a perdu son fils.

Le dossier génétique des *Masques* révèle l'attention particulière que La Rocque a prêtée à l'élaboration de la narration et du discours du récit. L'imagerie fondamentale de la rivière est saisissante, et informe, comme l'on a vu, la réception du texte. Baignant dans la mythologie biblique de Moïse, la symbolique de la rivière évoque la thématique de l'identité de l'individu qui se découvre à travers l'angoisse de la mort, et qui cherche difficilement à se la communiquer. Dans le dossier génétique, les réflexions chez La Rocque sur la stratégie narrative de juxtaposer deux voix narratives qui se corroborent et se complètent—celle, anonyme qui se réfère à Alain à travers *il*, et celle d'Alain, subjective et sensible, qui s'énonce en *je*—témoigne du fait que La Rocque restait très conscient du pouvoir accaparant d'une narration peu conventionnelle.

Le dernier roman de La Rocque, *Le Passager*, évoque au passé l'existence troublée de l'écrivain, Bernard Pion, jadis passager dans l'auto de son père alcoolique et abusif, et maintenant adulte peu satisfait de sa vie d'écrivain. Dans ses notes préparatoires, La Rocque médite sur le noyau de l'intrigue ainsi que sur les niveaux actantiel et actoriel du protagoniste:

Le drame du *désespoir*—la fausse lucidité—l'humour *grinçant*—un constat d'échec (personnel et artistique).

C'est aussi beaucoup *le drame d'un écrivain qui a perdu la foi en son oeuvre et en son talent*, qui se sent posé en porte-à-faux sur des romans qu'il exècre. Il se trouve dans une impasse. Cinq ans qu'il n'a rien écrit. Rien. Les illusions perdues.⁸

D'autres notes cernent de façon schématique les rôles qui seront assignés à ce héros:

- Bernard chancelle *sur le bord du vide*.
- Il n'y a plus *rien* en lui.
- Plus le *goût*—ni la *puissance*—de crier.
- Son *moteur* ne tourne plus.
- *Ecrasé* devant le déroulement obscène et ravageur des temps et du destin.
- *Insignifiant*, absurdement *infime* devant *l'Histoire* qui avance, qui passe en emportant arrachant tout comme un fleuve en folie.
- *Faillite de sa vie*—même sentimentale.
- *Démission* devant l'écrasant fardeau de vivre sans *foi* ni *espoir*. (DGP)

Le drame existentiel qu'affrontera Pion, et qui mènera à sa tentative de suicide, engendrera chez La Rocque, comme l'on a vu dans le cas du travail préparatoire pour *Les Masques*, des réflexions d'ordre théorique sur la stratégie narrative la plus apte à rendre compte de cette angoisse. La Rocque estime que le roman "doit jouer sur deux niveaux: • la vie réelle, où il n'arrive rien sauf le suicide • le monde de l'imaginaire où tout peut arriver" (DGP). En effet, La Rocque choisit une stratégie narrative qui se fonde sur "l'interpénétration des deux mondes—trouver le moyen d'opérer les *transitions* d'un plan à l'autre" (DGP). Pour ce faire, La Rocque propose de "[c]ommencer les scènes peut-être imaginées, fantasmeuses [sic], par des formules d'introduction qui peuvent suggérer cette éventualité au lecteur attentif. *Comme*. Il sut que—Il crut se souvenir —" (DGP).

La Rocque planifie ainsi son récit. Le prologue sera à la première personne du singulier, et les parties suivantes, y compris l'épilogue, seront narrées par la troisième personne du singulier: "On pourra laisser *sous-entendre* que tout le récit à la troisième personne est *plus ou moins raconté*, imaginé-fantasmé, par le narrateur-acteur-romancier (moi) du prologue . . ." (DGP). Cet emploi successif de *je* et de *il* ne saurait pas pour autant guider le lecteur vers une appréhension approfondie ou complète du réel du monde romanesque. L'énonciation, différenciée entre ces déictiques, doit s'effectuer subtilement afin de "glisser *IMPERCEPTIBLEMENT* dans l'action de la section à la 3^e personne [. . .]" (DGP). En plus, "ce glissement doit se faire *graduellement* de sorte qu'on se trouve devant le fait accompli sans qu'on ne sache plus très bien si les péripéties racontées dans la partie centrale sont *vrais* [sic] ou *racontés* [sic] par le *je* du prologue [. . .]" (DGP). La Rocque cherche ainsi à entraîner peu à peu le lecteur, à son insu, dans la psyché du protagoniste afin de créer un texte définitif dont les points de repère autoréférentiels ne laissent pas distinguer entre le réel et l'imaginaire, un texte qui se veut énigmatique, et qui communique la voix d'une conscience des plus troublées. Malgré ses commentaires et suggestions dans le

dossier génétique, La Rocque a choisi en fin de compte d'écrire un récit uniquement à la troisième personne du singulier, mais dont les ambiguïtés en ce qui concerne les péripéties sont en effet perçues par le lecteur averti. Celui-ci demeure sensible à la possibilité que tout fût imaginé par Pion, individu et écrivain qui vit sous le fardeau de l'impuissance.

Et pourtant, dans la version publiée, malgré la figuration constante de la voix narrative impersonnelle qui se réfère à Pion par le biais de *il*, on fait tôt de reconnaître, grâce à la focalisation narrative interne, que l'on a accédé aux manifestations de l'être-au-monde du protagoniste, à la formulation de ses réflexions et au va-et-vient des analepses qui juxtaposent son enfance traumatisée et sa vie d'adulte terriblement frustré. L'énonciation de la subjectivité n'est certes donc pas passée sous silence dans le texte définitif. En somme, l'opération narrative par laquelle La Rocque y parvient—l'emploi de la focalisation narrative interne à travers le récit entier—rend encore plus difficile chez le lecteur la distinction entre le réel et l'imaginaire.

Dans le texte définitif, la métaphorisation de *passager* souligne une impuissance évidente dont les origines remontent à l'enfance, à son assujettissement au pouvoir paternel. Lors d'une soirée littéraire, Pion se dispute avec un critique littéraire, qui, à son avis, "écrit avec une pelle," et, par la suite, imagine qu'il assassine ce dernier. Voilà, en effet, la péripétie centrale du *Passager*, qui éveille chez Pion des souvenirs violents du passé, venus hanter le présent, et décider inéluctablement de son avenir. Les notes préparatoires soulignent cet élément fondamental de l'intrigue:

Bernard Pion > lors d'un cocktail en dispute avec un critique littéraire > catalyseur qui précipite le processus de dépossession et d'autodestruction annoncé depuis la petite enfance de B. En porte-à-faux sur la frontière de la réalité, cela jusqu'au décrochage ultime, la dépossession même de son destin. (DGP)

Au fond, Pion serait "l'idéaliste écrasé par le réel" (DGP). "À vrai dire, il [Pion] n'y pensait plus très souvent" (P 9), incipit du texte final, qui, à travers son ambiguïté, souligne la récurrence de l'analepse, cette "sorte de spasme de la mémoire" (P 9), élucidant cet objet fuyant de la mémoire qui se manifeste pourtant ainsi: "[. . .] quelque chose se décollait bel et bien du fond du lui et se mettait à grouiller, des cellules de *temps mort* venaient crever comme des bulles à la surface d'un lac empoisonné" (P 9).

L'inscription explicite du temps mort dans *Le Passager* renchérit sur la figuration implicite de ce premier temps—passé/mort—que l'on a vu dans *Serge d'entre les morts*. La récurrence d'un élément précis de ce temps mort pousse Pion non seulement à revivre un événement des plus grotesques de

sa jeunesse, mais également à refaire le même geste meurtrier. Ayant été battu un soir par son père, le lendemain, le jeune Bernard

[. . .] s'assit au bord du lit, [. . .] alors il enleva la serviette de sur la cage et le canari s'agita tout tremblant dans ses plumes jaune pâle et il se mit à chanter tandis que l'enfant s'habillait [. . .] quelque chose l'exaspérait [. . .] il ouvrit la cage, dans sa main l'oiseau n'était qu'un frémissement tiède et doux, et l'enfant serra, il serra de toute sa force jusqu'à ce qu'il eût mal aux jointures [. . .]. (P 11-12)

Ce temps mort, imprégné de révolusion, trouve son pendant dans la vie adulte de Pion, car après avoir imaginé l'assassinat du critique, il

[. . .] sentait couler dans ses bras une force animale et démente, une puissance extravagante [. . .] et sans même s'en apercevoir il la [son amante, Liliane] redressa rudement dans son lit. . . Oh non, il ne voulait pas faire cela mais il n'y pouvait rien, ou plutôt comme si ce n'avait pas été réellement lui qui serrait dans ses mains folles les épaules frêles de Liliane [. . .] il pouvait entendre ou voir ses dents s'entrechoquer car il la brassait vraiment fort et elle avait la tête qui branlait de tous les côtés, et en faisant cela il criait, criait du fond du ventre [. . .] cri de mort de la libération trop longtemps contenu. (P 138)

Le "temps mort" (P 9) ou le temps d'alors de la première page du roman vient s'installer ainsi dans le temps énonciatif, le temps de maintenant, ce qui confirme ce que Pion lui-même a entrevu: "[. . .] peut-être avait-il perdu la notion du temps?" (P 38) ou encore: "[. . .] le temps se mit à glisser et à se dérober [. . .]" (P 91). Situé donc hors du temps, en marge d'une temporalité référentielle, Pion vit les effets de ce temps mort. Après avoir imaginé l'assassinat du critique, Pion "[. . .] venait d'entrer dans son passé, presque abstraitement, comme un nouvel échec dont il lui faudrait encore porter tout le poids" (P 116). Ce statut fatidique donne lieu à son impuissance à diriger sa propre vie, et engendre chez lui la prise de conscience "[. . .] qu'un rouage venait de claquer quelque part en lui et qu'il ne lui restait plus qu'à attendre ce qui allait venir. . ." (P 73).

Il n'est pas sans intérêt de signaler que La Rocque a dressé une liste de noms de famille de son protagoniste: Houle, Rigaud, Hériault, Martineau, Jolicoeur, Bernier étant les possibilités avant de choisir Pion (DGP). Aussi la métaphorisation de l'impuissant opérée par "passager" se complète-t-elle par celle engendrée par "pion."

Figé ainsi dans le temps mort, Pion se voit "condamné dès sa naissance à n'être guère plus qu'un spectateur, placé légèrement en retrait de cette vie qui vibrait et flambait autour de lui" (P 33). Il "se voyait soudain minuscule, infime, poussière à jamais anonyme et perdue dans le cosmos, ténébrion emporté par l'immense souffle des temps et des espaces, [. . .]" (P 72).

Effectivement, Pion se dédouble dans “[. . .] le mélodrame où il allait être à la fois comédien et spectateur, une tragédie noire en un seul acte [. . .]” (P 104). À la fin, ayant tenté de se suicider, Pion “[. . .] se voyait pendiller, violacé, avec une langue informe et noirâtre qui lui sortait de la bouche [. . .] affublé de cette corde ridicule autour du cou [. . .] jouant le grand jeu de la mort et se donnant en spectacle pour soi seul” (P 202-03). Désintégré physiquement et spirituellement, exilé dans le temps mort, Pion n’existe à la fin de son trajet que pour permettre à sa destinée de se replier, comme le serpent, sur elle-même. Le dédoublement du protagoniste se manifeste à travers la métaphore du spectateur, et se concrétise dans l’image de celui qui se voit agir de l’extérieur, emprisonné dans le temps mort du passé et aux prises avec des souvenirs obsédants qui font rallumer chez lui des images de violence ou de mort.

Dépossession de Pion; opérations narratives et discursives subtiles par lesquelles se textualisent cette destruction; et interpénétration du réel et de l’imaginaire chez le protagoniste et, donc, chez le lecteur: voilà les points saillants formulés dans le dossier génétique qui décideront du chemin que suivra ce passager. Celui-ci, étant assujéti aux souvenirs grotesques de la mémoire involontaire dans le texte publié, confirme que La Rocque a su mener à bien son projet de broser le portrait de “l’idéliste écrasé par le réel” (DGP).

Les dossiers génétiques scénariques de La Rocque comportent des méditations sur l’appareil narratif à déployer afin de créer une ambiguïté temporelle au sein de la diégèse, des ébauches de personnage et de thématique, et avant tout des commentaires qui mettent en relief au niveau discursif la subjectivité du protagoniste. Aussi l’étude du dossier génétique enrichit-elle notre connaissance du texte publié, en élucidant les priorités scripturales auxquelles a réfléchi La Rocque. En plus, grâce à la spécificité et à l’abondance des réflexions pratiques et théoriques, les dossiers génétiques ne peuvent qu’étayer une lecture herméneutique du texte final. “Métalittérature,” support à l’appréhension du processus créatif qu’a suivi La Rocque dans l’écriture et la réécriture de son oeuvre romanesque, les dossiers génétiques nous rappellent les complexités inhérentes à la création littéraire. Cette brève esquisse de la genèse de trois romans de La Rocque permet de voir l’unicité et la cohérence des stratégies narratives et discursives d’un romancier qui reste soumis à la dynamique du texte en devenir.

NOTES

- 1 Voir Meadwell.
- 2 Voir à ce sujet LeBlanc.
- 3 Dossier génétique de *Serge d'entre les morts* (désormais abrégé en DGS). Prière de noter que dans toutes les citations suivantes qui comportent des expressions soulignées, c'est La Rocque qui souligne.
- 4 La Rocque, *Serge d'entre les morts* (désormais abrégé en S) 21.
- 5 Dossier génétique des *Masques* (désormais abrégé en DGM).
- 6 La Rocque, *Les Masques* (désormais abrégé en M) 190.
- 7 Voir à ce sujet Julie LeBlanc, qui commente dans l'introduction de son édition critique des *Masques* "l'effet de tension, entre le 'je' et le 'il'; entre 'la personne subjective' et la 'non-personne'" 12.
- 8 Dossier génétique du *Passager* (désormais abrégé en DGP).
- 9 La Rocque, *Le Passager* (désormais abrégé en P). 54.

RÉFÉRENCES

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Trans. Alfreda Aucouturier. Paris: Éditions Gallimard, 1984.
- Gaudet, Gérald. "Gilbert La Rocque. Le sentiment du temps." *Voix d'écrivains. Entretiens*. Montréal: Québec/Amérique, 1985. 141-50.
- Grésillon, Almuth. "Ralentir travaux." *Genesis* 1 (1992): 9-31.
- La Rocque, Gilbert. *Serge d'entre les morts*. Montréal: VLB Éditeur, 1976.
- . Dossier génétique de *Serge d'entre les morts*. Fonds Gilbert La Rocque, MSS 428. Bibliothèque Nationale, Québec.
- . *Les Masques*. Montréal: Québec/Amérique, 1980.
- . *Les Masques*. Édition critique établie par Julie LeBlanc. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1998.
- . Dossier génétique des *Masques*. Fonds Gilbert La Rocque, MSS 428. Bibliothèque Nationale, Québec.
- . *Le Passager*. Montréal, Québec/Amérique, 1984.
- . Dossier génétique du *Passager*. Fonds Gilbert La Rocque, MSS 428. Bibliothèque Nationale, Québec.
- LeBlanc, Julie. "Glissements déictiques et récit schizophrénique dans *Après la boue* de Gilbert La Rocque." *Voix et Images* 15.3 (printemps 1990): 352-62.
- Meadwell, Kenneth W. "Temporalisation et altérité chez Gilbert La Rocque." *La Création biographique*. Ed. M. Dvorák. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1997. 187-94.
- Mitterand, Henri. "Avant-propos." *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Ed. A. Grésillon et M. Werner. Paris: Minard, 1985. i-xiv.
- Royer, Jean. "Gilbert La Rocque. Une oeuvre de personnalité." *Romanciers québécois. Entretiens. Essais*. Montréal: l'Hexagone, 1991. 188-92.
- Smith, Donald. "Gilbert La Rocque et la maîtrise de l'écriture. Entrevue-témoignage." *Lettres québécoises* 37 (printemps 1985): 13-16.