

ROMANS DE LA PAROLE (ET DU MYTHE)

Laurent Mailhot

“Petit à petit, j’entrais dans mon histoire” —

JACQUES POULIN, *Le Coeur de la Baleine bleue*

ACÔTÉ DE LA PRODUCTION romanesque théorique, expérimentale, métaphysique — de Nicole Brossard à Louis-Philippe Hébert ou à François Hébert — il existe dans la littérature québécoise contemporaine une fiction qu’il faut situer quelque part entre l’oral et l’écrit, entre la tradition et la modernité, entre l’épopée et la critique (l’autocritique). Je ne pense pas ici aux “dynasties” de Jacques Lamarche, aux tableaux de moeurs villageoises de Bertrand B. Leblanc ou à d’autres veines d’un pittoresque daté. Les textes donc je voudrais parler sont d’une autre teneur: ils mélangent le sang à l’encre, le vécu au représenté, le transmis au construit.

D’apparence folklorique ou populiste, mais d’une rhétorique sophistiquée, ouvrant le réalisme au fantastique, ces oeuvres plus ou moins romanesques vont d’*Un dieu chasseur* aux *Anthropoïdes*, des cycles ferroniens (*Le Saint-Elias*, *La Chaise du maréchal-ferrant*) aux “voyageries” de Victor-Lévy Beaulieu, des déserteurs d’André Major à *L’Emmitouflé* de Louis Caron, des dérives de Jacques Poulin au “samedi 2 mai 1942” de la famille Tremblay. Ces romans ou récits se situent dans le prolongement du conte (chez un Carrier, un Ferron, un Thériault), à proximité du théâtre (monologues, chœurs, découpage). Alors que les romans de l’écriture affichent une intertextualité européenne, les romans de la parole sont plutôt (nord-)américains. Ceux-là sont volontiers intellectuels, abstraits, schématiques, brillants, d’un formalisme étudié; ceux-ci, pragmatiques, se donnent jusque dans le mythe une apparence de *naturel*.

Au commencement de l’histoire

Il s’agit de prendre la parole au mot, d’attraper les “histoires” au piège, d’articuler le *je* au *il*, aux *ils*. Remonter à des affluents, à une source? Fixer un *Repère*, c’est-à-dire devenir père à son tour, “renouveler l’alliance avec le commencement de l’histoire,” comme le fait Joseph Bonenfant dans un roman de l’écriture, de la culture? Remonter le temps et l’espace sans quitter le lieu actuel du travail, de l’oeuvre. Les “Pays d’en haut” ne sont plus au Nord ou à l’Ouest, hors frontières, ils sont repérés, dessinés par des “cartographes de l’imaginaire.” *Les Grands*

Marées entourent l'île Madame, *L'Emmitouflé* se cache près des marécages du lac Saint-Pierre.

“J’ai été parlant — sans l’être — toute ma vie,” observe *Moi, Pierre Huneau*, dont le jeu pronominal n’est pas sans rappeler d’autres *Anthropoïdes*: “(dit Guito se dit Guito moi Guito je me dis).” La “terre promise” d’Agaguk, la “montagne” sacrée d’Antoine, *L’Île introuvable*, le “paradis” érotique, écologique, ethnologique, ont toujours à voir avec la tradition, le mythe, la création continuée. Parmi tous les héros d’Yves Thériault, contestataires, marginaux, minoritaires, passionnées, cruels, délirants, le plus radical, le plus primitif est une sorte de poète *naturel* qui connaît les signes et les pistes. L’initiation (sexuelle, technique, socio-politique) est d’abord un accès aux symboles, aux légendes (*Le Ru d’Ikoué*).

Plus haut encore dans l’histoire, dans la préhistoire, chez les *Anthropoïdes* de Gérard Bessette, “l’épreuve rituelle de la parole” est “plus éprouvante et plus terrible (au dire de Lato) que le rite du coupoir.” Et le texte n’a pas été coupé. . . . Chez Bessette comme chez Thériault ou Jean-Yves Soucy, l’épopée antique est signalée par la chasse et/à l’amour, les épithètes homériques, les archaïsmes, la solennité, le hiératisme. Les “parolades” et “parolages” de Guito sont un brillant exercice scolaire. L’hominien a beau “imager” — “penser en images,” “se rappeler des souvenirs (visuels),” selon la définition donnée en appendice — il n’imagine guère. Le roman d’aventure(s) des *Anthropoïdes* fait partie des sciences humaines appliquées.

Les Cornes sacrées de Roger Fournier pointent vers une Antiquité gréco-latine, des Humanités savoureuses, une Méditerranée ensoleillée. Des chroniques beauceronnes ou abitibiennes (*Johnny Bungalow*) se tournent avec nostalgie vers la Passé de l’enfance, de l’agriculture, de la guerre. Le Michel Beauparlant de *L’Isle au dragon* est beau parleur — “dans le vide du fleuve,” avec ses bouteilles à la mer — plutôt que bien parlant. Il est celui “qui ne fait que parler,” donc ni Gilles Vigneault ni Réjean Ducharme, malgré ce qui prétend l’auteur,¹ qui rattaché laborieusement sa dragonnade écologique aux *Mille et une nuits* — par le pétrole et les Arabes! Va-t-on du mythe à la parole ou du “parolage” (parlage) à la mythologie?

Le cycle “du plateau Mont-Royal,” de Michel Tremblay, se concentre sur une date, un jour, et rayonne du passé au présent, sans régression, sans fixation. Le décor de *Pierrette et Thérèse à l’école des Saints-Agnes* est visiblement théâtral: façades baroques, “ange suspendu,” coulisses d’une Fête-Dieu populaire. *La Grosse Femme d’à côté est enceinte* allait plus loin, non pas avec Duplessis et Godbout (chat et chien), mais avec les trois Parques, Mauve, Violette et Rose, avec la prostituée ouatouaise, le Violoneux, l’homosexuel, l’enfant, avec la grosse femme elle-même remplie de lectures et de rêves exotiques.

Avec son air très sage, Adrienne Choquette (*Le Temps des villages*) affirme tranquillement: “Là où l’on a commencé à aimer ou à haïr, là était le village.”

Mais où commence la passion? Où se trouve le village actuellement, sinon dans la fiction? *C'est ici que le monde a commencé*, prononce avec assurance Adrien Thério au seuil d'un "récit-reportage" plus anecdotique que fondateur. Ne commence pas qui veut, ni où il veut. "C'est justement de commencer qui est difficile," reconnaît Victor-Lévy Beaulieu (*Pour saluer Victor Hugo*). Il faut de longs détours, via les U.S.A., *On the Road*, jusqu'au XIX^e siècle puritain. Ventre-de-soufre (*Blanche forcée*) sera pour Beaulieu ce commencement, cet enfantement dans la douleur et la violence.

Parole, parabole, parolade, parade: le roman/récit québécois cherche son commencement, son histoire, son sens. "Mais moi je n'ai jamais commencé. Mais moi je suis comme mon pays, je suis la demi-mesure même de mon pays," écrit Beaulieu à la fin de *Monsieur Melville*. Il est déjà beau de pouvoir mesurer, fut-ce à moitié, l'immensité d'un territoire imaginaire. Beaulieu mesure sa propre "impuissance," son propre "échec" à ceux de l'auteur de *Moby Dick*. Voilà au moins une borne, une frontière, un horizon à la médiocrité ("demi-mesure") du pays.

Hubert Aquin se mesurait à Joyce, Jacques Ferron se mesure à Molière, à Lewis Carroll, à l'éloquence indienne; Emile Ajar et Le Clézio pourraient se mesurer à Ducharme. Mais la démesure de la parole, du mythe, passe les bornes et déplace les frontières. Où situer telles nouvelles fantastiques? *Rue Saint-Denis*, est-ce au coeur du nouveau quartier latin et de la bohème touristique? Qui sont ces "hydrocéphales adultes," ces "buveurs attardés" que font parler Charbonneau-Tissot ou Michel Tremblay? Sont-ils sans commune mesure avec les enfants, les vagabonds, les aïeux des "grands contes"? "Dans le contexte où il s'écrit aujourd'hui, le conte est une forme critique, une machine de guerre dirigée contre le roman et la vision historique du monde qu'il transporte," remarque Gilles Marcotte.² Les machines sont primitives, épiques, carnavalesques, théâtrales. La guerre se fait à l'intérieur même de l'univers fictionnel d'Antonine Maillet, de Carrier, de Ferron. . . .

Des grands-pères aux "grands contes": ils sont une fois . . .

Les grands-pères qu'on rencontre, çà et là, dans le roman québécois contemporain — du spectre de *Serge d'entre les morts* au nonagénaire *Moi, Pierre Huneau*, sans compter l'immense Grand-Mère Antoinette d'*Une Maison dans la vie d'Emmanuel* — sont moins des personnages (émouvants) que des moyens (efficaces). Plutôt que de parler d'eux, et même de les faire parler, la narration passe par eux. Ils font le pont entre l'ici-maintenant du conteur-scripteur et l'ailleurs-autrefois du mythe. Ils *sont* une fois, multipliée, actualisée par chaque lecture. Ils sont eux-mêmes auditeurs des histoires lues ou écrites par leurs petits-fils.

Le Vieux-Thomas de Roch Carrier (*Il n'y a pas de pays sans grand-père*) est sauvé — non pas de la mort, mais de l'attente sans objet, de la bouillie mentale — par les histoires de Jean-Thomas, son quasi-homonyme. Ces deux Thomas, du nom

de l'apôtre du doute, ont une certitude: "Les paroles donnent la vie." Elles la retiennent aussi. Jusqu'à un certain point. "Oh, pourquoi l'impuissance des mots si facilement vaincus par la mort?" demande le *Jos Connaisseur* de Victor-Lévy Beaulieu. Facilement vaincus? Grâce à la mémoire, à la tradition orale, à l'inter-texte, la victoire de la mort n'est pas absolue. Toujours, un mot attend l'autre, attend tous les autres. S'ils n'ont pas un pouvoir direct sur la mort, les mots exercent leur action sur la mémoire et l'imagination du futur. "Ne restait plus qu'à s'exprimer une dernière pensée qui ne se formulerait pourtant que de l'autre côté du miroir, dans le pays immobile et blanc," peut-on lire (indéfiniment) à la fin des *Grands-pères* de Victor-Lévy Beaulieu, au moment où le sabbat envahit la nuit, où des diables aux "queues puissantes" montent "de la cave et d'entre les murs," bientôt suivis d'anges, d'incantations, d'exorcismes: "tout avait goût de chair grillée et de sang trop chauffé dans les veines." Milien, alias le Vieux, est vivant jusqu'au dernier mot.

Les premiers contes de Roch Carrier, *Jolis deuils*, en 1964, étaient présentés comme de "petites tragédies pour adultes," sobres, sèches, désabusées sinon cyniques. La série suivante, parue dans les *Ecrits du Canada français* en 1969, s'intitulait magnifiquement "Contes pour mille oreilles": petits drames sans tragique, contes ouverts à une écoute multiple. *Les Enfants du bonhomme dans la lune*, dix ans plus tard, sont des récits plus ou moins autobiographiques, des Mémoires d'enfance pour adultes et enfants. N'allons pas jusqu'à dire, cependant, avec René Dionne, qu'il s'agit là d'"essais en forme de récits" et que "Carrier n'écrit de contes que ses romans."³ Carrier écrit divers types de contes, du tableau à la fable et au monologue. *La Guerre, yes sir!* est un conte, même au théâtre.

"L'originalité du roman québécois consiste peut-être à tenir grande ouverte la contradiction entre un désir de conter qui demeure extrêmement vif, indéracinable pour ainsi dire, et une conscience non moins vive de la fragilité du récit, voire de son illégitimité."⁴ Ducharme, Victor-Lévy Beaulieu, quelques autres poussent au bout et à écartèlement. Ils se font un sang d'encre, une histoire toujours à venir appelée, refusée, reprise. Ils écrivent "à perte" (Aquin), "de force," devant et derrière le miroir, dans une zone extrême qu'ils ne veulent ni conquérir ni brader.

Dans l'"échec fabuleux" de Melville, ce qui fascine Beaulieu, ce n'est pas l'échec, c'est évidemment la fable, le monstre, le mythe à retuer, à récrire. Son *Don Quichotte de la démanche* est un microscope-télescope, un microcosme géant. "Nous sommes arrivés bien au-delà de la continuité." Nous sommes dans les châteaux en Espagne, les romans de chevalerie, les moulins à vent. Nous sommes dans le sablier lui-même, dans le temps répandu (comme du sang), renversé, détrôné (comme un roi). Dans le temps qui recommence sans commencer. Mais ce pays *démanché*, désarticulé, convient à la gesticulation folle de *l'homme rapaillé*. Homme et pays, écriture et histoire se mesurent l'un à l'autre. Comment?

Là où l'écriture se contente d'adapter ou de mimer un discours, elle n'est fidèle

ni à ses origines ni à sa fin. Le commencement de l'histoire (racontée) n'est pas à retrouver, mais à inventer. De l'oral à l'écrit, le pont est un passage incessant.

Le conte fait l'histoire, mais *une autre histoire*, différente de celle qui construit le roman; non pas séquentielle, linéaire, axée sur l'idéologie du progrès, mais revenant sans cesse sur ses pas, retournant au 'grand commencement' pour en repartir de nouveau et, par ce mouvement, ouvrir le présent à l'infini des possibles.⁵

Gilles Marcotte suggère que, pour la conteuse et romancière Antonine Maillet, "l'Acadie est un lieu propice à la création — à toutes les formes de création — dans la mesure même où elle n'est pas un vrai pays, dans la mesure où elle n'est que la région, le 'coin', le 'boute'."⁶ Et le Québec est-il, lui, un vrai pays? Où? Pour qui? Les *Romans du pays* qu'étudie Gabrielle Poulin sont les récits, contes, nouvelles d'un territoire (de l')imaginaire. Pays de papier, du sang, des jeux, "pays-manège" ou pays fantastique, dans aucun cas il ne s'agit du même pays. Sa seule parenté — équivoque — est avec le fameux thème du pays de la poésie des années soixante: *Terre Québec, l'Homme rapaillé, Pays sans parole*. . .

"Québec de mes fesses!" et "maudit pays de zouaves," dit Limoilou, héroïne à la Ducharme de Jacques Poulin (*Faites de beaux rêves*). Par toutes sortes de greffes (*Le Coeur de la baleine bleue*), d'errances (*Mon cheval pour un royaume*), de circuits, de dérives, les jeunes héros de Poulin se dépaysent radicalement. Leurs messages sont bloqués. Pilote sur pilotis, *Jimmy* émet des signaux de détresse, des "questions pour les chaises." "Je suis prêt à tout raconter, mais je n'ai jamais réussi à parler vraiment avec quelqu'un," dit-il. Jimmy pourrait être, après quelques années de naufrage, le héros des *Grandes Marées*. Pour parler, celui-ci dessine, écrit: "Dans les bandes dessinées, il faut obtenir un ton intermédiaire entre le langage parlé et le langage écrit. . ."

La parole comme lieu de travail

Depuis quinze ou vingt ans, le roman québécois est passé "d'un *discours humaniste* à un *humanisme du discours*," note Jacques Michon. Après la recherche angoissée "d'un être, d'une vérité et d'une identité de l'homme universel," on a mis l'accent "sur le sujet particulier qui s'énonce au Québec et sur la diversité de son langage."⁷ Au "Qui suis-je?" a succédé un "Qui parle?" à la fois plus littéraire et plus politique, ainsi que les questions connexes: d'où parle-t-il? à qui? comment? Le conte est toujours sans commencement, et le roman sans fin.

C'est dans cette perspective qu'on peut situer l'utilisation systématique dans le roman des niveaux de langue populaires, de l'autobiographie et du témoignage, de la parodie, de la rhapsodie. . . "Les limites de la littérature sont désormais celles de la société elle-même, et non plus celles d'une convention ou d'un public lettré restreint," conclut Michon.⁸ Là-dessus, je ne suis pas d'accord. Société et littérature ne coïncident pas. Les bornes de l'une sont les seuils de l'autre. Les conventions changent, sans cesser d'être des conventions. Par delà la "solidarité his-

torique” de l’écrivain et du peuple (grâce à l’intégration des langages), des clivages se manifestent, des ruptures s’annoncent. Une société n’est jamais *totale*. Le public “lettré” est passée de la bourgeoisie libérale, clérico-conservatrice, aux milieux de l’enseignement, des communications, et à divers secteurs marginaux. Dans la société comme en littérature, cependant, la somme des minorités qui parlent — fussent-elles la jeunesse, les femmes — constitue rarement une majorité (silencieuse).

Le Dragon multinational et polluant de Jacques Godbout (*L’Isle au Dragon*) est un polichinelle à côté de la Baleine melvillienne de Victor-Lévy Beaulieu. Godbout réussit mieux la caricature politique et la bande dessinée (voir son film *Ixe-13*, interprété par les Cyniques); Beaulieu traverse l’actualité, préférant la passion à l’action. Le *je* de Godbout est un jeu grammatical, rhétorique, *moderne*; le *je* de Beaulieu est métaphysique. Signataire de nombreuses chroniques, tribunes et lettres ouvertes, VLB romancier n’a (presque) rien du journaliste: quelques allusions, quelques clés. “Moi, décalcomaniaque reproduisant tout mais n’étant jamais” (*Don Quichotte de la démanche*)? C’est pousser la mauvaise conscience trop loin. Heureusement, Beaulieu répond à Victor-Lévy: “Par la déformation du mot, l’on entre dans une espèce de paradis de la parole, dans un lieu de liberté dont l’expérimentation peut déboucher sur quelque chose d’important (*Race de monde!*).

De la parodie livresque (*Mémoires d’outre-tonneau*) aux grandes “voyageries,” par toutes sortes de nuits, de rêves, de délires, Beaulieu se dirige, à travers les calembours, viols du langage et autres violences, au centre du monde et de lui-même. Sa quête a quelque chose de la géographie intime, cosmique, d’Alain Grandbois. La navigation du romancier croise les îles, rivages, étoiles, feux à la dérive du poète. Ils plongent tous deux à l’origine, à la racine, à la fin du monde.

La démiurgie de Beaulieu a des résonances bibliques. *Race de monde!* est-il un titre de malédiction ou d’amour? Un romancier nommé Abel, fils prédestiné, préside à la destinée des Beauchemin. La tribu connaît l’exode, le désert, l’exil; elle a ses petits rois, ses femmes-esclaves, ses prophètes. Pour rendre Job jaloux, la fidèle France, après avoir délégué Ruth en vain, imagine à ses côtés la présence d’un certain Abraham. Le “cantique” de *Sagamo Job J* est un long prologue (pp. 11-172) et un épilogue chantés par la voix de France, compagne délaissée, entre lesquels se glisse un bref intermède. “J’appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu . . .,” écrit le héros-victime de *N’évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*. Cette “lamentation” est un hymne pascal, une Passion active, la mort et résurrection du *moi-je*.

La vie peut-elle passer toute entière dans (par) l’écriture? “La vie est des mots,” mais “la vie ne s’écrit pas, il n’y a que l’imagination de la vie qui s’écrit . . .” (*Mémoires d’outre-tonneau*, dont le sigle serait M.O.T.). Alors, forçons (sur) l’imagination. Il faut que celle-ci l’emporte constamment sur la vie. La lutte est

épuisante, sans victoire ni défaite définitives. L'écriture est elle-même de l'imagination en acte, en mouvement. *Blanche forcée*, comme toutes les figures de la Baleine mythique, c'est le viol de la conscience trop claire, l'irruption du réel (de la mort, de l'oubli) dans le tissu des mots et des images.

Comment savoir, non seulement qui je suis, mais "si je suis vraiment et que signifie ce mot exister?" se demandait *Malcomm Hudd*. La question du quoi dire ou du pourquoi vivre ne peut s'aborder, difficilement, que par un comment dire (vivre). Où, par où commencer? Il faut d'innombrables recommencements pour qu'un sens, une direction se dessine. Le temps a besoin d'espace, d'épaisseur où loger sa mémoire. L'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu, qu'on a pu croire surabondante, bâclée, est pressée par le temps. Elle n'avance si vite que pour mieux prendre sa distance par rapport à elle-même. Quel chemin parcouru de Victor Hugo à Jacques Ferron, de Kerouac à Melville, de Diogène à Don Quichotte, de Miami à Morial-Mort, de Satan Belhumeur à Job, à Jonas. . . .

De même que Blanche pourrait être "le fantôme d'Una, la forme dont Job a revêtu l'absence de sa petite fille,"⁹ ainsi l'écriture est la forme — pas seulement le vêtement — d'une absence signalée: celle de la parole immémoriale, quotidienne. La "ténèbre blanche de l'écriture," comme dit avec bonheur Gabrielle Poulin, est une contradiction indépassable: relire ici le poème "Soir d'hiver" de Nelligan. Nul chasseur-pêcheur, nul reporter ne saurait capturer, disséquer ce Ventre-de-soufre. On peut à peine éclairer de l'intérieur, par intermittences, cette bête scandaleuse. Tout commence et se termine avec Ventre-de-soufre. Non plus un ventre (de femme) qui souffre, qui enfante, mais un antre (de sorcière) qui souffle, qui insuffle. Chez Victor-Lévy Beaulieu, la parole et l'écriture meurent, vivent l'une de l'autre. La "vraie saga" des Beauchemin est à venir, jamais à suivre.

NOTES

¹ Dans une entrevue accordée à André Renaud, "Jacques Godbout romancier: le voyage, le dragon et l'Amérique," *Voix et images*, 5, no. 1 (automne 1979), p. 30.

² Gilles Marcotte, "La problématique du récit dans le roman québécois d'aujourd'hui," *Revue des sciences humaines* (Lille), 173, no. 1 (1979), 66.

³ Dans Gabrielle Poulin, *Romans du pays* (Montréal: Bellarmin, 1980), p. 135.

⁴ Gilles Marcotte, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ Jacques Michon, "Le roman québécois des années soixante," *The French Review*, 53, no. 6 (mai 1980), 815. Voir aussi Laurent Mailhot, "Le roman québécois et ses langages," *Stanford French Review* (Spring-Fall 1980), pp. 147-70.

⁸ *Ibid.*

⁹ Gabrielle Poulin, p. 411. "Elle s'appelle Blanche. Qui est-elle, sinon la mémoire de Job, comme un immense blanc; la page blanche sur laquelle il devra faire surgir, une à une, les lignes comme autant de chemins du passé" (p. 417).