

CONSTELLATION TRAGIQUE

Christina H. Roberts-van Oordt

L'ÉCLOSION DU ROMAN QUÉBÉCOIS au cours des années cinquante semble coïncider avec l'arrivée dans ce pays des idées existentialistes. C'est André Langevin qui, l'un des premiers, les a introduites dans notre littérature et Jean-Louis Major a souligné en 1964 (dans *Archives des Lettres canadiennes*, III, 207-229) les affinités entre le romancier québécois et des écrivains comme Dostoïevski, Sartre et Camus.

Dans une conversation que j'eus avec Langevin à Montréal en septembre 1970, celui-ci confirma que Dostoïevski et Camus avaient tous deux fait grande impression sur lui, bien qu'il ne s'agisse pas, à son avis, d'influences conscientes sur ses propres romans (v. *Liberté* 2, no. 1, p. 51). Il précisa qu'il avait découvert le romancier russe à l'âge de dix-sept ans et qu'il lisait Camus au moment d'écrire ses romans des années cinquante.

En plus de l'apport existentialiste, l'originalité des romans de Langevin vient évidemment de la *manière* dont ce dernier exprime sa révolte contre l'hypocrisie et l'étroitesse d'esprit du milieu. Or, nous savons tous que Dostoïevski et Camus ont extériorisé dans leurs oeuvres le même type de révolte. Comme eux, Langevin pose des questions philosophiques profondes, au niveau de l'individu aussi bien que sur le plan social et universel. Comme eux également, mais contrairement à un Robert Elie ou à une Gabrielle Roy, par exemple, qui dans chaque roman concentraient leur attention sur une seule classe sociale, que ce soit la bourgeoisie ou le prolétariat, Langevin peint toutes les classes de la société à la fois, tout en atteignant un niveau esthétique et philosophique supérieur à celui de ses prédécesseurs.

Pour ces raisons, la connaissance des romans de Dostoïevski et de Camus fait ressortir le sérieux et l'originalité de ceux de Langevin, car il s'agit, n'en doutons pas, d'une affinité profonde et non d'une imitation servile. Une comparaison, même brève et incomplète, entre les trois premiers romans de Langevin et l'oeuvre

romanesque des deux grands romanciers étrangers nous aidera, je crois, à la mieux comprendre et apprécier.

Les allusions à Camus et les ressemblances partielles entre les deux écrivains abondent dans les romans de Langevin. On n'a qu'à penser, par exemple, aux nombreuses références à Sisyphe (v., par exemple, *Poussière sur la ville*, 8e éd., p. 139), à l'emploi constant d'expressions comme "ma révolte", "mon combat", "la justice", etc., au style sobre et au monologue intérieur dans *Poussière sur la ville*, qui rappelle ainsi *L'Étranger*, au rôle important des prêtres et des médecins, aux univers clos et aux symboles tels les prisons et les chaînes. Par contre, les aspects dostoïevskiens sont plus subtils mais, il me semble, d'autant plus profonds. Il y a certainement les histoires d'ivrognes et d'orphelins, la neige fondue, etc. qui font penser au Russe, mais les fortes ressemblances dans la tonalité et la structure me paraissent les plus significatives.

Ce qui me semble frappant, c'est qu'au point de vue du développement thématique et au point de vue de la structure fondamentale, les romans de Langevin, comme ceux de Dostoïevski, sont plus dramatiques, moins stylisés et plus tragiques (dans tous les sens du mot) que ceux de Camus. Grâce à l'emploi de perspectives et de voix multiples à l'intérieur de chaque roman — même de ceux qui sont à la première personne — et grâce aussi à l'emploi de dialogues en discours direct, c'est-à-dire de vraies confrontations et de conflits déchirants, se déroulant devant nous et extériorisés par les paroles et dans les actes des personnages, lesquels vivent tous une grande crise dans leur vie privée, l'art romanesque de Dostoïevski et de Langevin me paraît plus explicitement "dramatique" ou, pour emprunter les mots de Mikhaïl Bakhtine (*La Poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, 1970), "polyphonique" et "dialogique". En outre, l'organisation spatiale et temporelle très concentrée, et le rôle du scandale, du crime et de la violence chez ces deux romanciers sont plus proprement tragiques. L'usage qu'ils font de ces éléments leur permet non seulement de critiquer leur milieu et de poser des questions existentielles, mais aussi d'apporter des réponses à ces questions, ce qui m'a toujours semblé l'une des fonctions importantes de la littérature tragique. Camus lui-même écrit en 1950: "Toute mon oeuvre est ironique." (*Carnets* II, 317). *L'Étranger* et *La Chute* sont des monologues; le narrateur de *La Peste* ne cherche pas à pénétrer la vie intérieure des autres personnages ou à dévoiler la sienne; ni Meursault, ni Rieux, ni Clamence ne confrontent les autres aussi directement que les personnages du Russe et du Québécois, qui se révèlent toujours dans une interaction constante et intime avec autrui. Meursault tue un Arabe qu'il ne connaît pas, tandis que Madeleine tue celui qu'elle croyait aimer, et Ivan et

Smerdiakov tuent leur propre père. Rieux soigne des malades et observent ses concitoyens de près, mais il ne communique pas intimement et directement avec ses proches. Ainsi, par ses idées aussi bien que par la tonalité et la technique romanesque qui les reflètent, Langevin semble s'apparenter plutôt à Dostoïevski.

LA RESSEMBLANCE THÉMATIQUE entre les trois romanciers nous paraissant indiscutable, nous examinerons surtout les grands thèmes à la fois dostoïevskiens et camusiens que Major et d'autres (par exemple André Renaud dans *Europe* 47, nos. 478-479, pp. 36-40) ont décelés chez Langevin: la communication, la dualité et l'absurde. L'on pourrait ajouter les problèmes de la liberté, du bien et du mal. Mais quand on examine de près la mise en œuvre esthétique, Langevin paraît plus proche de Dostoïevski que de Camus.

Par exemple, en ce qui concerne le "drame de la communication entre les humains" (Major, p. 209), Langevin, comme Dostoïevski, nous présente d'une part des exemples d'un manque de communication; d'autre part, des personnages qui réussissent à établir un contact profond et authentique avec autrui. Camus, par contre, tend à ne montrer que des personnages isolés qui ne sont pas encore capables de communiquer directement avec les autres. Cela fait que notre compatriote se rapproche également de Dostoïevski en ce qui concerne la question de l'absurde, car il peint des hommes qui s'affirment en refusant de blesser les autres et en leur offrant l'amour, dépassant ainsi le stade d'une révolte stérile contre la condition humaine pour atteindre la vraie liberté et la vraie communication. A ce point de vue Dupas, le héros du *Temps des Hommes*, nous rappelle non seulement le Prince Mychkine (v. Major, p. 225), mais aussi Sonia Marmeladova, Chatov et Aliocha Karamazov; tandis que Micheline, l'héroïne d'*Evadé de la nuit*, fait penser à Lisa dans *Le Sous-sol* et à Dacha dans *Les Possédés*.

Comme chez Dostoïevski et Camus, la question de l'absurde chez Langevin est intimement liée à celle de la souffrance, car c'est la difficulté de la communication entre les humains, la solitude devant la mort et l'impuissance devant la souffrance des autres qui causent l'angoisse morale de ses personnages. Et la souffrance physique — la maladie et la mort — aussi bien que la souffrance morale, surtout chez les enfants, obsèdent les trois romanciers.

Mais la souffrance est, paradoxalement, nécessaire et même salutaire, car les personnages suffisants, trop sûrs d'eux-mêmes, à la carapace dure — ceux qui, insensibles à la souffrance d'autrui, n'admettent pas qu'ils sont malheureux — sont moralement des morts vivants. A ce point de vue Zverkov dans *Le Sous-sol*;

le Père Karamazov; les juges dans *L'Étranger*; Jim, le curé et le commerçant dans *Poussière sur la ville*; et les supérieurs ecclésiastiques dans *Le Temps des Hommes*, sont tous de la même famille. Ce n'est qu'en souffrant que les héros deviennent conscients — c'est au moment de reconnaître leur impuissance et leur dénuement qu'ils deviennent lucides. Curieusement, cette conscience de l'impuissance n'est pas un échec, puisqu'elle précède nécessairement le moment de la révolte contre la solitude et la souffrance, en un mot — contre l'absurde. Et cette volonté de lutter est la seule force de l'homme. Comme Camus l'a prouvé dans *Le Mythe de Sisyphe* et montré dans *La Peste*, cette lutte, ce refus d'être le complice du mal, est la seule réponse admissible à toutes les questions existentielles.

Cependant, Dostoïevski et Langevin vont plus loin que Camus, car chez eux ce refus de blesser les autres ouvre quelquefois "les voies larges et droites de l'amour", permettant d'établir un contact profond et direct. Cela arrive, par exemple, entre Micheline et Jean dans *Évadé de la nuit*; Alain et Madeleine dans *Poussière sur la ville*; Dupas et Laurier, Gros-Louis et Yolande dans *Le Temps des Hommes*; Sonia et Raskolnikov; Mychkine et Rogozhine; Grouchevka et Dmitri Karamazov.

On remarquera que dans les exemples cités il s'agit le plus souvent d'une communication établie entre un homme et une femme. Chez le Russe et le Québécois la femme possède en effet un grand pouvoir rédempteur; c'est souvent elle qui, en stimulant son amour, apprend l'humilité et la compassion à l'homme. Par contre, dans les romans de Camus le manque de contact spirituel semble correspondre à l'absence de la femme, ou dans le cas de Marie Cardona, au rôle exclusivement physique qu'elle joue dans la vie du héros. A mon sens, le seul roman camusien où l'on voit des personnages atteindre un degré de communication authentique bien qu'indirecte, est *La Peste*, où Rieux et son ami Tarrou se baignent dans la mer et trouvent la paix, reconnaissant les liens de fraternité qui les unissent en tant qu'"alliés contre l'absurde cruauté" (*Poussière sur la ville*, p. 153). Pour Alain Dubois aussi, le lien indestructible qui l'unit à Madeleine est leur alliance contre l'absurde, mais Langevin va plus loin que Camus en ce que les relations entre ces deux personnages changent radicalement grâce à la découverte de leur souffrance et de leur révolte communes. C'est la compassion d'Alain envers sa femme qui lui ouvre les yeux et le cœur, l'amenant, à deux reprises, à demander pardon à son mari (p. 152, p. 186). Madeleine, femme d'abord si enfantine et en même temps si lointaine, mûrit en devenant lucide — c'est-à-dire consciente de la souffrance dont elle est la cause. En admettant ainsi une certaine responsabilité morale envers Alain, elle fait preuve,

pour la première fois, d'une humilité sincère. Alain ne peut empêcher sa mort, mais il a néanmoins réussi à atteindre son âme avant qu'elle disparaisse. De même, Grouchevka ne peut empêcher la mort "trop peu digne" de Zossime, mais elle réussit à comprendre et à consoler Aliocha, ce qui leur permet (à tous deux) de progresser encore sur le plan psychologique et spirituel.

EN ME LISANT on s'étonnera peut-être que je tiens tellement à souligner la réussite plutôt que l'échec des personnages de Langevin dans leur tentative d'établir le contact avec autrui. Je le fais intentionnellement, car il m'a toujours semblé que plusieurs de nos critiques québécois (par exemple Major, Falardeau dans le numéro d'*Europe* déjà mentionné; Denis Saint-Jacques dans *Etudes Littéraires* (août, 1969) et Tougas dans son *Histoire de la littérature canadienne-française* (P.U.F., 1960, pp. 175-176)) ont exagéré l'élément d'échec. Tout en reconnaissant que l'oeuvre de Langevin est tragique, c'est-à-dire (à mes yeux) qu'elle est une oeuvre où l'on s'attend à trouver une certaine victoire morale, ces critiques tendent à souligner la défaite de Jean Cherteffe, Alain Dubois et Pierre Dupas vis-à-vis de Micheline, de Madeleine et des bûcherons respectivement. En accentuant trop l'échec matériel de ces héros on néglige le fait que tous ces personnages évoluent radicalement sur le plan spirituel et que leurs relations avec autrui s'approfondissent sensiblement. Cet épanouissement, cette intensité nouvelle de vie, cette conscience que les héros acquièrent et qu'ils font éclore chez ceux qui les entourent, sont payés de plusieurs morts, il est vrai, mais il me semble que c'est justement en cela que consiste le processus tragique. (Ainsi l'angoisse de Marcel Cherteffe, que son frère considère à tort comme la preuve d'un échec, n'est que la première étape dans ce que Quilliot — dans sa Préface à Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, P.U.M., 1973, p. x — appelle "le triptyque révolte/dépassement/amour" et que j'appellerais plutôt le processus "conscience/révolte/amour-dépassement".)

Il ne faut néanmoins pas oublier que dans *Evadé de la nuit* (le roman de Langevin qui fait le plus penser au *Sous-sol* et à *La Chute*) Jean Cherteffe semble hanté par la corruptibilité de la chair (p. 221). Il paraît obsédé par la peur de vieillir et par l'idée qu'il faudrait "briser le crâne" de la femme aimée pour communiquer vraiment avec elle (pp. 131-132). La méfiance de ce héros devant l'amour, le bonheur, en somme devant la vie, semble parvenir en grande partie de cette obsession qu'on pourrait peut-être qualifier de "janséniste québécoise". Et cette obsession paraît liée à la notion cartésienne d'une opposition insurmon-

table entre le corps et l'âme. Le pessimisme indéniable de ce héros reflète-t-il un manque de confiance collectif chez les Québécois de cette époque? Il me semble que l'on pourrait bien, au moins en partie, attribuer l'élément d'échec dans ce roman à un obstacle intérieur, psychologique, ayant sa source dans des circonstances historiques particulières à notre pays, puisque c'est, dans une large mesure, une sorte de méfiance congénitale (en plus de son enfance malheureuse), qui empêche Jean Cherteffe d'accueillir joyeusement la vie. Quoi qu'il en soit, ce manque de confiance lié au spectre de la destructibilité de la chair ne se trouve pas chez Dostoïevski ou Camus et paraît être un aspect typiquement québécois des romans de Langevin. Comme Falardeau l'a si bien montré: "L'époque pourtant toute récente dont témoigne l'oeuvre de Langevin était celle d'une société . . . encore paralysée par des scléroses archaïques. Cette oeuvre . . . permettait et permet encore . . . de rejoindre . . . certains des écrasants obstacles qui retardaient l'arrivée du 'temps des hommes'."

Dans *Le Temps des hommes* et *Poussière sur la ville*, en effet, les héros ne souffrent plus de cette peur de la chair. Peut-être partiellement à cause de cela, ces deux romans plus sobres, dépouillés et serrés qu'*Evadé de la nuit*, sont aussi d'une portée plus ostensiblement universelle. Le désarroi de Dupas vient, il est vrai, de l'interprétation trop étroite, dogmatique et "dualiste" (v. Major, p. 225, p. 228) de la doctrine chrétienne qu'on lui a enseigné au séminaire, mais il n'a pas peur de la vie charnelle. Son triomphe me semble justement de s'être révolté contre l'esprit cartésien et d'avoir découvert tout seul, à l'instar d'Alain Dubois, que la solution unique bien qu'imparfaite à tous les problèmes, c'est d'agir selon la vraie compassion et le véritable amour, en laissant aux autres la pleine liberté de choisir leur propre voie. Là où l'Eglise traditionnelle, représentée par le curé de Macklin et par les supérieurs de Dupas, voulait *forcer* les gens à suivre certaines règles, Dubois et Dupas découvrent qu'il faut inviter leur prochain à suivre de son propre gré le chemin chrétien — celui de l'amour et de la compassion.

Vu dans cette optique, l'échec de Jean Cherteffe devant l'ivrogne Benoît est naturel et même salutaire, car sa défaite est du même ordre que l'échec des autorités ecclésiastiques devant Dupas. Tout comme l'évêque tente de le faire avec Dupas, ou comme l'homme du souterrain le fait avec Lisa, Jean Cherteffe essaie d'exercer sa volonté de puissance en poussant Benoît de force dans la voie que *lui* trouve bonne. Mais le naufrage de ces tentatives de dominer un autre, aussi bien que la réussite relative de Micheline, d'Alain Dubois et de Dupas, qui ne cherchent pas à subjuguier les autres, sont la preuve qu'on n'arrive pas à

communiquer de façon authentique avec les autres en les dominant. On n'y réussit qu'en les laissant libres de répondre à l'appel de l'amour, s'ils le veulent et le peuvent. En tout ceci la pensée de Langevin, comme celle de Dostoïevski, est profondément et explicitement chrétienne, tandis que celle de Camus ne l'est qu'implicitement. (Qu'il me soit permis de renvoyer ici à mon article "Camus et Dostoïevski: comparaison structurale et thématique de *La Chute* de Camus et du *Sous-sol* de Dostoïevski", dans *Albert Camus* 4, 51-70.)

Il n'est pas étonnant, alors, de constater que l'une des formes principales de dualité dans les romans de Langevin est analogue à la dualité dostoïevskienne, qui consiste dans une division intérieure entre l'humilité et l'orgueil. Resté orgueilleux et tyrannique devant Benoît, Jean Cherteffe échoue; devant Micheline il renonce à l'orgueil, accepte l'amour et en arrive par conséquent à connaître le vrai bonheur :

Il regarda longtemps tomber la neige, fixement, empli d'une extase qui transcendait la vie, la nettoyait, lui donnait une joie sereine qu'il accueillait sans l'interroger, parce que, pour la première fois, elle comblait sa soif exacerbée. Il ne lui demanderait pas si elle était durable. Les coups du sort ne pouvaient plus l'atteindre. Il marcherait parmi les hommes, inconnu d'eux, soulevé par le bonheur et nul ne pourrait le toucher.

De même, Alain essaie à un moment donné de subjuguier Madeleine physiquement et moralement, mais il reconnaît tout de suite son erreur. (Major souligne beaucoup cette lutte physique (pp. 218-219), mais sans mentionner la réconciliation.) Ce n'est qu'en renonçant à leur orgueil qu'ils arrivent à établir la vraie communication.

Dans le cas de Dupas on voit un homme qui, comme Aliocha Karamazov, veut imposer sa volonté à la nature en exigeant un miracle pour sauver la vie de quelqu'un. L'erreur de Dupas, c'est son refus d'accepter l'absurde de la condition humaine sous la forme d'une mort inévitable. Mais ce héros arrive aussi à toucher un autre homme au fond de l'âme, une fois qu'il a renoncé à son orgueil en s'humiliant devant l'autre :

Ils étaient âme contre âme, liés l'un à l'autre dans le dessein d'un crime. Laurier n'avait pas perdu de temps à prendre la main tendue, à se décharger de son âme, de sa haine, de sa faiblesse. Quand il se serait rayé des hommes il y aurait toujours le *curé* à ses côtés. Il avait aboli la pire conséquence de son acte, la solitude morale.

On pourrait développer longuement encore les affinités et les divergences entre Langevin, Camus et Dostoïevski. J'espère seulement que ces remarques peu

détaillées servent au moins à indiquer que, malgré la grande affinité thématique entre les trois auteurs, Langevin se situe — aux points de vue technique, psychologique, philosophique et religieux — plus près encore de Dostoïevski que de Camus.

STOPPING HERE

Al Purdy

The little skeletons of rabbits
run with their fur still outside them
Animals don't sweat do they?
— but I was sweating and running
from the orchard after stealing apples
I never won anything

Always envied the birds when I got caught
being slow and terrified and hard
of hearing when someone yelled Stop
I kept on going

Was I running from or towards?
— rabbits haunt me with their breathing
guns crack in icy fields beyond the town
on market days the farmers sold their bodies
— it must have been from something

Chickens with their heads cut off still run
an axe leans softly in the backyard
the man said chickens don't know anything
but they do
I fell down sometimes and panted
on the earth the sky leaned up
to cover me with feathers
whatever touched me didn't know my name