

2022

20^e édition

Horizons

LA REVUE LITTÉRAIRE
DU COLLÈGE AHUNTSIC
NUMÉRO 20 /// 2022

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE. ENJEUX MODERNES

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Enjeux modernes

L'HOMME RAPAILLÉ
GASTON MIRON

LA FEMME QUI FUIT
ANAÏS BARBEAU-LAVALLETTE

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU
ALAIN GRANDBOIS
ANNE HÉBERT
HUBERT AQUIN

Horizons

CRÉDITS

DIRECTION LITTÉRAIRE

Caroline Proulx

AUTEUR.E.S

Iliana Berson-Dietsch

Maristeve Mbikayi

Philippe Labarre

Patrick Moreau

Monique Boucher

Caroline Proulx

RÉVISION LINGUISTIQUE ET CORRECTION D'ÉPREUVES

Jocelyne Hénen

Marie-Hélène Lapointe

Caroline Proulx

DIRECTION ARTISTIQUE

Valtère Thériault

DESIGN GRAPHIQUE

Lily Cattel

Jason Do

Magalie Element

Chan Nary Hout

Ève Martineau

IMPRESSION

Michel Éric Gauthier

TYPOGRAPHIE

Adobe Caslon Pro

Futura Std

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada
Périodicité : 1 numéro par année, numéro 20 (2022)
ISSN : 1705-8465 Horizons
Éditeur : Collège Ahuntsic
Adresse postale : 9155, rue Saint-Hubert
Montréal (Québec) H2M 1Y8
Téléphone : 514 389-5921, poste 2823
Courriel : caroline.proulx@collegeahuntsic.qc.ca

SOMMAIRE

6 ÉDITORIAL

**14 LA « RÉCONCILIATION BATAILLEUSE »
OU LE « POÈME » CONTRE « LE NON-POÈME »
CHEZ GASTON MIRON**

Iliana Berson-Dietsch

26 REGARD SUR UNE TERRE CHANGEANTE

Iliana Berson-Dietsch

32 MON MONDE EN-VERS LE POÈME

Iliana Berson-Dietsch

**40 UN REGARD CONTEMPORAIN
SUR LES ORIGINES DE LA MODERNITÉ
AU QUÉBEC: LA FEMME QUI FUIT
D'ANAÏS BARBEAU-LAVALLETTE**

Maristevé Mbikayi

52 L'EXCEPTION

Maristevé Mbikayi

**64 PROBLÉMATIQUE ET ALCHEMIE DE L'ÉTOILE
CHEZ SAINT-DENYS GARNEAU**

Philippe Labarre

76 LA MODERNITÉ D'ALAIN GRANDBOIS

Patrick Moreau

88 ANNE HÉBERT: CLASSIQUE OU MODERNE?

Monique Boucher

**102 L'INVENTION D'UNE ÉCRITURE: FRAGMENTATION
ET VIOLENCE CHEZ HUBERT AQUIN**

Caroline Proulx

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Enjeux modernes

La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens. Elle ne cesse de laisser derrière elle les Assis de la pensée, ceux dont les idées sont arrêtées, et qui confondent leur ancienne jeunesse avec le vieillissement du monde¹.

Henri Meschonnic

Il y a déjà une tradition révolutionnaire, dans l'art et la littérature québécois, qui remonte à la publication en 1948, à Saint-Hilaire, d'un petit livre intitulé *Refus global*. [...] Ces pages incendiaires ont déclenché chez les artistes québécois une volonté de libération qu'on retrouve, encore toute chaude, dans les poèmes les plus récents de Chamberland ou de Miron, ainsi que dans les romans de Godbout ou dans les livres violents de Marie-Claire Blais. Il serait difficile de parler ici d'influence au sens strict du mot, [...] il faudrait plutôt parler de parenté secrète ou de filiation inconsciente. [...] Maintenant que Borduas est mort, le cri de libération qu'il avait lancé en 1948 s'est amplifié².

Hubert Aquin

Ère du sujet, certes, la modernité se définit depuis ses débuts par la rupture qu'elle instaure avec les traditions à la fois littéraires et sociales. Aborder certaines œuvres sous le signe de cette modernité au Québec implique donc de revenir sur des moments de fractures avec une tradition qui s'est maintenue longtemps, trop longtemps le pensait déjà un écrivain

¹ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, p. 9.

² Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », dans *Mélanges littéraires II : Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel, Tome IV, vol. III de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 261-263.

incontournable tel qu'Arthur Buies au XIX^e siècle. Ainsi, penser la modernité implique de revenir à l'histoire de cette littérature, ses manifestations, à travers les corpus de certains auteurs³ qui l'annoncent, l'incarnent ou jettent *a posteriori* un regard sur ce qu'elle a pu être dans un Canada français qui allait devenir le Québec d'aujourd'hui.

Acteurs ou précurseurs d'un monde en changement, les écrivains de la modernité apparaissent tardivement dans l'Histoire d'ici. Annoncée en quelque sorte par Émile Nelligan, lecteur admiratif de Baudelaire, et l'École littéraire de Montréal, puis véritablement incarnée par des poètes tels que Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois et Anne Hébert, il faudra attendre la Révolution tranquille pour qu'elle s'installe de manière définitive. Si elle se manifeste tardivement, cette modernité littéraire n'en est pas moins explosive, radicale et incontournable. Elle donne lieu à des œuvres inédites, à de nouvelles voix qui invitent les lecteurs à sortir des sentiers battus. Au début des années soixante, elle fait écho aux changements profonds de la société québécoise et actualise en quelque sorte ce qu'avaient précédemment souhaité Paul-Émile Borduas et les signataires du *Refus global*⁴. Durant cette période, les changements se produisent notamment sur le plan politique où une identité proprement *québécoise* émerge, ce qui est tout particulièrement lisible dans les œuvres de Gaston Miron et d'Hubert Aquin. En effet, chez Aquin comme Miron, l'écriture apparaît vraisemblablement comme le lieu par excellence où un sujet cherche à advenir contre un passé aliénant, mais il faut reconnaître que cette subjectivité était déjà le socle des œuvres de Saint-Denys Garneau, de Grandbois et d'Hébert, révélant le fait que si la Révolution tranquille constitue un moment charnière, cette modernité, elle était bel et bien déjà là, elle exhibait parfois timidement ses multiples visages. Elle ne demandait au fond qu'à se faire entendre grâce au « contact vivifiant des poètes maudits⁵ ». Dans cette optique, il faut reconnaître que ces générations d'écrivains inventent une parole nouvelle et donnent de cette façon à entendre une langue qui inscrit les couleurs et la singularité d'une littérature qui rejoint la scène culturelle internationale, s'ouvre à elle et y laisse sa marque. Par son parcours, Anne Hébert ne peut être plus exemplaire, mais on pourrait aussi évoquer Réjean Ducharme.

3 Je tiens à préciser que le présent texte n'a pas été écrit de manière épïcène, mais qu'il n'évacue en rien la place primordiale des auteures, écrivaines, actrices et précurseuses de la modernité au Québec.

4 Le manifeste invitait effectivement à une rupture sans appel et tous azimuts : « Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais facile d'évitement. Refus de se taire – faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre – refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang ! » (En capitales dans le texte. Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits. Essais*, Montréal, Éditions Typo, 2010 [1948], p. 27-28)

5 Borduas poursuit : « ces hommes [et ces femmes, j'ajoute] qui, sans être des monstres, osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffent tout bas dans la honte de soi et de la terreur d'être engloutis vivants. [...] Les réponses qu'ils [elles] apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe. » (*Ibid.*, 16-17)

L'ironie de l'entrée dans la modernité au Québec est sans conteste le fait qu'elle advient au moment même où l'on est déjà aux portes de ce qui vient *après*, ce qui est repéré par la génération des Jean-François Lyotard, Guy Debord, Gilles Lipovetsky⁶. Si la Révolution tranquille rattrape en quelque sorte ce temps perdu à travers les balbutiements d'une Histoire complexe où le Clergé, mais aussi toute une société sclérosée a trop longtemps freiné les élans créateurs au Québec, elle est elle-même prise de vitesse par ce qui pourrait se résumer comme l'essoufflement des grands récits modernes dont le premier est très certainement celui où l'artiste se distingue par la rupture et l'innovation. Sans vouloir entrer dans le débat de ce que serait le terme juste pour désigner l'époque contemporaine – *post* ou *hyper* moderne, par exemple –, il n'en demeure pas moins que les discours qui la circonscrivent posent sur elle un regard à la fois critique et nostalgique. Nostalgique d'un temps où tout semblait à faire, possible, loin de la surconsommation, des changements climatiques, du SIDA, de la banalisation des conflits, de la violence, d'un narcissisme devenu planétaire, celui de cette *ère du vide*, où « les pratiques artistiques [vont] de pair avec la personnalité narcissique avide d'expression de soi⁷ ». Nostalgique d'un temps qui pouvait apparaître peut-être plus réalisant, plus propice aux Grandes Œuvres comme aux projets collectifs, aux révolutions – même tranquilles –, à la pensée, au désir, ne serait-ce⁸.

Ainsi, dans ce vingtième numéro d'*Horizons*, « Littérature québécoise. Enjeux modernes », nous avons souhaité ouvrir les perspectives et ne pas nous limiter à l'étude d'une période en particulier. On ne sera donc pas étonné de trouver une analyse de *La femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette qui jette un regard à la fois contemporain et singulier sur les débuts de la modernité au Québec. À cette œuvre récente, s'ajoute *L'homme rapaillé* de Gaston Miron qui ouvre le numéro, puis des textes sur Hector de Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Anne Hébert et Hubert Aquin placés en annexe qui font entendre chacun à leur manière cette modernité.

À ce propos, on remarquera que ce numéro est un peu différent des derniers de par le nombre et le type de contributions. En effet, cette troisième année sous le sceau de la pandémie aura laissé ses marques et dans le nombre de nos finissantes sans aucun doute. Je

6 Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979), Guy Debord, *La Société du spectacle* (Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1996 [1967]), Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993 [1983]).

7 « Le modernisme était une phase de création révolutionnaire d'artistes en rupture, le post-modernisme est une phase d'expression libre ouverte à tous. Le moment où il s'agissait de faire accéder les masses à la consommation des grandes œuvres culturelles s'est trouvé dépassé par une démocratisation spontanée et réelle des pratiques artistiques allant de pair avec la personnalité narcissique avide d'expression de soi, de créativité, fût-ce à la manière cool, les goûts oscillants, au gré des saisons, de la pratique du piano, à la peinture sur soie, de la danse moderne aux jeux du synthétiseur. » (*Ibid.*, p. 180).

8 « Que s'est-il donc passé – que se passe-t-il donc – pour qu'ainsi, régulièrement, la jouissance l'ait emporté – l'emporte – sur le désir ? Nul ne contestera que nous sommes aujourd'hui face à une crise des repères. Quelle que soit la pertinence de cette expression, la tâche de penser le monde dans lequel nous vivons s'impose plus que jamais. » (En italique dans le texte. Jean-Pierre Lebrun, « Avant-propos », dans Charles Melman (entretiens avec Jean-Pierre Lebrun), *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2005, p. 10)

ne peux en ce sens que saluer le courage d'Iliana Berson-Dietsch et de Maristeve Mbikayi qui ont persévéré dans ce contexte jusqu'au bout et j'ajouterais que la qualité de ce numéro n'en est pas moindre pour autant, bien au contraire. Le résultat ne peut que témoigner de l'investissement qui a été leur marque dès le départ du projet – projet qui est d'abord et avant tout la consécration de leurs études au sein du profil Études littéraires du programme Arts, lettres et communication. Iliana et Maristeve ont travaillé, je dois le dire, sans relâche et elles ont pris sur leurs épaules le projet à mes côtés. Aussi, comme *Horizons* fête cette année son vingtième anniversaire et que le sujet de la revue ne pouvait qu'interpeller bien des enseignants du programme, à la voix des finissantes se joignent celles de Philippe Labarre, Patrick Moreau, Monique Boucher et la mienne pour faire entendre de différentes manières – parfois plus près de l'étude, parfois dans ce qui est de l'ordre de l'essai ou d'un propos plus personnel – des auteurs qui ont marqué et marquent toujours notre parcours à la fois d'enseignant, d'intellectuel, voire d'écrivain. Je remercie mes collègues pour leurs lumières et leur générosité. Je pense que cette idée était finalement plus que prometteuse.

Afin de marquer le coup, nous avons de surcroît décidé de présenter les couvertures de tous les anciens numéros. Cela m'enjoint à remercier aussi tout spécialement mon collègue Valtère Thériault, du département de Graphisme, avec qui la collaboration a été fort agréable et qui m'a proposé cet ajout. Je tiens également à souligner son ouverture et sa disponibilité, tout comme je tiens à souligner du même souffle la qualité du travail des finissantes et des finissants du programme de Graphisme qui nous ont proposé une diversité plus qu'intéressante de maquettes. Je tiens à souligner la belle collaboration que nous avons eue avec les deux équipes gagnantes qui ont travaillé conjointement. Sans oublier le dévoué Michel-Éric du département de Techniques de l'impression grâce à qui *Horizons* sera imprimé et qui a aussi cette année fait partie du processus, en amont. Sans lui, *Horizons* n'aurait pas cette qualité qui l'a fait reconnaître à travers tout le réseau. J'en profite d'ailleurs au passage pour rappeler à quel point la collaboration entre nos trois départements est précieuse, tout comme l'apport de Marie-Hélène Lapointe pour la révision des textes et de Jocelyne Hénen pour la correction d'épreuves. Le premier prix de l'Intercollégial gagné l'an dernier avec le dix-huitième numéro, «Trangression. La littérature au-delà des interdits», nous a confirmé la qualité de notre travail et les bienfaits d'une telle collaboration. Il nous a confirmé en même temps la qualité du profil *Études littéraires* au sein du programme en lequel nous croyons et qui contribue très certainement à la spécificité de notre Collège à la vocation tout aussi artistique, préuniversitaire que technique.

Caroline Proulx

Co-responsable du profil Études littéraires
Directrice du projet



L'HOMME RAPAILLÉ
GASTON MIRON

LA « RÉCONCILIATION BATAILLEUSE » OU LE « POÈME » CONTRE « LE NON-POÈME » CHEZ GASTON MIRON

Iliana Berson-Dietsch



Les vrais grands écrivains sont ceux dont la pensée occupe tous les recoins de leur style¹.

Victor Hugo

Depuis plusieurs décennies, Gaston Miron apparaît comme le grand poète moderne du Québec. Pierre Nepveu qualifiera d'ailleurs ce personnage emblématique de « légende vivante² ». Si on le décrit comme l'un de ceux qui incarnent le mieux la modernité littéraire au Québec, c'est grâce à son unique recueil intitulé *L'homme rapaillé* qui lui vaudra plusieurs distinctions, notamment le prix France-Québec et le prix *Études françaises* l'année de la publication de son recueil, soit en 1970. Ainsi, l'écrivain a pu accéder à une certaine notoriété, en plus d'avoir eu la chance d'être le premier poète québécois publié chez Gallimard³. Malgré qu'il soit né en 1928, Miron rejoint les aspirations de la « génération lyrique », ainsi nommée par François Ricard et déterminée par « la facilité de l'action sur le monde, ce monde qui [...] attend en quelque sorte que la volonté d'agir s'empare de lui et le transforme⁴ ». En effet, son œuvre dénonce les effets

aliénants de l'Histoire québécoise et se fait le portevoix de sa génération par une écriture qui devient un véritable combat visant à changer le visage du Québec.

Dans le contexte littéraire québécois, la poésie de Miron apparaît comme novatrice et moderne, puisqu'il aborde de manière nouvelle la question du patriotisme à travers l'opposition du « poème » et du « non-poème ». Si le « poème » consiste en une écriture qui se veut en rupture avec les traditions conservatrices ainsi qu'une histoire où le peuple québécois fait figure de *colonisé*, le « non-poème » incarne tout ce qui freine le « poème » dans son évolution, c'est-à-dire une réalité où ce qui est souhaité – l'avènement d'un Québec libéré – n'est pas encore advenu. Dans cette optique, le « je » lyrique utilisé par Miron tout au long de son œuvre « fusionne avec l'univers » pour rencontrer le « TU du lecteur » afin de former un « je », « sujet d'énonciation⁵ » qui se trouve à correspondre dans ce cas-ci à un sujet collectif. La langue devient ainsi la voie sacrée, un lieu à la fois d'invention et d'inscription où peut se dire le sujet à la fois singulier et collectif qui cherche à advenir contre ce qui contribue à une certaine déchéance du peuple québécois, d'où cette idée de combattre le « non-poème » par le « poème ».

¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, Édition Albin Michel, 1942, p. 241.

² Pierre Nepveu, *Gaston Miron : la vie d'un homme*, Montréal, Édition du Boréal, 2011, p. 15.

³ Ajoutons le fait que Miron a notamment cofondé les Éditions de l'Hexagone en 1953 dans le but de créer une littérature commune au Québec, en plus de donner davantage de chance aux jeunes auteurs d'être publiés. Débutant avec des recueils de poésie, les Éditions de l'Hexagone se sont aujourd'hui agrandies.

⁴ François Ricard, *La génération lyrique – Essai sur la vie et l'œuvre des premiers nés du baby-boom*, Paris, Éditions Climats, coll. « Sisyph », 2001, p. 110.

⁵ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figure du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires France, 2001, p. 18.

UNE FORME MODERNE POUR INSCRIRE LE DÉSIR MIRONIEN

Depuis les innovations formelles dans la littérature québécoise faites, entre autres, par Alain Grandbois et Hector de Saint-Denys Garneau qui cessèrent d'utiliser des formes fixes et des rimes classiques, beaucoup de poètes devenus des modèles au sein de la modernité ont repris cette manière d'écrire. L'utilisation délibérée d'une autre forme poétique permet au poète d'inventer une langue qui inscrit son désir. Ainsi, la forme et le propos entretiennent un lien direct dans leur composition, comme on peut le voir dans l'extrait suivant de *L'homme rapaillé*:

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

Le non-poème
c'est de la dépolitisation maintenue
de ma permanence⁶

Ici les strophes de longueur variable dépourvues de rimes montrent la liberté que prend le poète pour s'exprimer et transmettre la nécessité d'écrire contre les « signes aliénés de [sa] réalité ». En outre, la métaphore liée au lyrisme du poème qui dit qu'il « ne sai[t] plus reconnaître » ses propres « marécages » montre d'un même souffle la situation déplorable d'une langue qui participe toujours d'une aliénation, dans un esprit similaire à celui de Jean-Paul Desbiens dans son essai intitulé *Les insolences du frère Untel*⁷. De cette manière, on comprend mieux la « dépolitisation maintenue » qui désigne le manque de vision politique globale, une des facettes de cette aliénation au Québec. Le rythme saccadé des deux derniers vers où un enjambement vient séparer le propos montre l'aspect oratoire du texte et la conviction de l'auteur. Le discours du poète souligne ainsi les effets déréalisants

La langue devient ainsi la voie sacrée, un lieu à la fois d'invention et d'inscription où peut se dire le sujet à la fois singulier et collectif qui cherche à advenir contre ce qui contribue à une certaine déchéance du peuple québécois, d'où cette idée de combattre le « non-poème » par le « poème ».

■ ■ ■

du « non-poème », et Miron utilise donc la langue « au nom d'une liberté d'expression⁸ » et d'un projet politique typique de sa génération.

Dans l'optique d'engager une lutte contre le « non-poème », Miron s'inspire sur le plan formel de pré-décèsseurs qui lui ont ouvert la voie tels que Mallarmé et Valéry⁹. Au Québec, l'influence, par exemple, de Hector de Saint-Denys Garneau est visible, ne serait-ce qu'à la lecture de son poème « Accompagnement » qui sort des normes classiques en mettant en retrait certains vers. À une échelle moindre, un procédé semblable se retrouve effectivement dans la « Marche à l'amour » de Miron, poème constitué de strophes compactes entrecoupées de segments plus aérés comme celui qui suit :

ah violence de délices et d'aval
j'aime
 que j'aime
 que tu t'avances
 ma ravie
frileuse aux pieds nus sur les frimas de l'aube
(p. 62-63)

Comme on peut le voir, la forme poétique suggère ici l'idée d'une évolution, d'un attachement pour ce qui « avance » et la liberté prise par Miron sur ce plan sert ici à symboliser une émancipation face à ce qu'il désigne comme le « non-poème ». Ainsi, le texte se retrouve à marquer un écart avec le contenu « et se réalise contre le code régulier et dénotatif du langage¹⁰ », ce qui se traduit par l'invention d'une langue qui, à travers ses accents lyriques, demeure le lieu d'un combat.

Tel qu'on l'a évoqué ci-haut, ce désir de combattre le « non-poème » chez Miron s'inscrit dans le vent de changement qui souffle sur le Québec et qui nourrit l'espoir d'une véritable révolution. En effet, les années 60 constituent une période de forte contestation sociale et politique comme le montre l'implication du poète. Il s'agit d'un moment où dominant « la critique et le rejet de tout un passé obscur et aliénant » et « une fièvre de modernisation et d'innovation sans précédent¹¹ ». Les artistes des années 60 ont donc toutes les cartes en main

pour parvenir à réformer la société à leur image. C'est dans cette perspective que la langue devient un des lieux privilégiés d'une lutte menée par Miron et la génération lyrique, les « premiers habitants d'un nouveau matin du monde¹² ». Le combat politique des artistes s'inscrit donc dans une forme, une forme ici singulière qui prend divers chemins pour exprimer le désir du poète souhaitant contribuer au changement. Ainsi, « la littérature n'est pas seulement l'expression d'une société, elle se veut un moyen de transformer celle-ci¹³ ». Toutefois, l'espoir attaché à ce futur qui commence tout juste à prendre forme crée une certaine incertitude chez les artistes de cette génération lyrique comme le note Miron dans ses « [n]otes sur le non-poème et le poème » qui embrassent le poème en prose et d'autres particularités textuelles :

CECI, figé, avec un murmure de nostalgie, se passe tout aussi bien en 1930 qu'en 1956. Je suis jeune et je suis vieux tout à la fois. Où que je sois, où que je déambule, j'ai le vertige comme un fil à plomb. (p. 129)

Dans ce passage, Miron se fait le « je » de toute une collectivité, à la fois présente et passée – « Je suis jeune et je suis vieux à la fois » –, il devient l'incarnation de la Nation, une nation *plombée* par le pronom démonstratif – CECI – qui tombe comme un pavé dans le texte. On remarque en ce sens que l'image du funambule qui marche au-dessus du vide sur un « fil de plomb » révèle le fait que le poète est au cœur de son propre recueil comme un « Moi lyrique¹⁴ » qui demeure, incertain et peut-être inconfortable à cause de ce CECI qui se trouve là en travers de son chemin et qui l'oblige à déambuler sur ce « fil ». Le sens de ce pronom démonstratif écrit en capitales est d'ailleurs éclairé au tout début du texte :

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ Michel Poiron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 363.

¹⁴ Dominique Combe, « Le référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 39.

⁶ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Édition Typ. (coll. « Poésie »), 1996 [1970], p. 126. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

⁷ Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1988 (1927), 257 p.

⁸ Michel Poiron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 364.

⁹ Miron le revendique d'ailleurs explicitement avec les sous-titres des pages 34 et 36, respectivement « Sur un ton faussement valéryen » et « Sur un ton faussement mallarméen ».

¹⁰ Paul Rompré, « Poésie, sens et fonction », *Liberté Art et Politique*, Volume 12, Numéro 1, 1970, p. 84.

¹¹ François Ricard, op. cit., p. 87.

Je parle de CECI.

CECI, mon état d'infériorité collectif. CECI, qui m'agresse dans mon être et ma qualité d'homme espèce et spécifique. En dehors tous ensemble qu'en dedans. Je parle de ce qui sépare. CECI, les conditions qui me sont faites et que j'ai fini par endosser comme une nature. [...]

CECI est agonique

CECI de père en fils jusqu'à moi (p. 125)

Ici, Miron qualifie le « non-poème » d'« état d'infériorité collectif » qui « agresse » le « poème » qu'il défend envers et contre tout. Par « CECI », il s'agit de nommer ces « conditions qui [lui] sont faites et qu'[il a] fini par endosser comme une nature », une agonie qui s'est transmise « de père en fils ». Or, devant CECI comme devant cette « nature » d'être, le « je » n'a d'autre choix que de s'affirmer dans la lutte :

L'œuvre du poème, dans ce moment de réappropriation consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. **Le poème refait l'homme.** (Je souligne. p. 134)

UN POÈTE ET UNE CAUSE À DÉFENDRE

D'ailleurs, l'une des singularités du recueil *L'homme rapaillé* – et qui rejoint en ce sens toute sa génération – est le fait que le « je » mironien est celui d'un poète qui se fait le porte-parole d'une cause qui déborde l'univers poétique pour rejoindre le « dehors », dans l'optique d'une ouverture aux autres grâce à la poésie¹⁵. Ainsi, comme l'indique le début de « Notes sur le non-poème

et le poème », le poète se positionne de manière claire et radicale sur la réalité sociopolitique du Québec marquée par son Histoire :

Accepter CECI c'est me rendre complice de l'aliénation de mon âme de peuple, de sa disparition en l'Autre. Je dis que la disparition d'un peuple est un crime contre l'humanité, car c'est priver celle-ci d'une manifestation différenciée d'elle-même. (p.128)

Avec cet extrait, il devient effectivement incontournable que Miron expose une poésie « tournée vers l'extérieur, vers le monde social ou politique, vers l'actualité dramatique du « nous »¹⁶ ». Dans cet extrait, le « je » et le « nous » sont donc en symbiose dans une radicalité que l'on entend avec l'expression de sa lutte qui combat « un crime contre l'humanité ». Ainsi, si le « non-poème » l'incite à devenir complice de par son silence, Miron fait l'inverse et le dénonce de façon véhémement en écrivant le « poème ». En ce sens, on peut assimiler l'« Autre » dont il est ici question au « non-poème », qui incarne tout ce que le poète souhaiterait qu'on évacue la société québécoise, c'est-à-dire ce qui la menace de « disparition ». La poésie de Miron peut ainsi être lue comme ce combat contre ce qui est l'effet de « l'emprise d'un Autre¹⁷ », par « une manifestation différenciée d'elle-même » (p. 128).

Ainsi, *L'homme rapaillé* permet à Miron de s'exprimer et d'appuyer ses opinions politiques, mais aussi d'en décrire les conséquences sur son intériorité et sa psychologie, ce qui a un effet inévitablement sur son écriture comme on peut le voir dans le poème « Sur la place publique ». Par ailleurs, ce titre rappelle « ce personnage mironien qui déclame ses poèmes au coin des rues¹⁸ », comme durant la Nuit de la poésie de 1970 :

Mes camarades au long cours de ma jeunesse si je fus le haut lieu de mon poème, maintenant je suis sur la place publique avec les miens et mon poème a pris le mors obscur de nos combats (p. 99)

On peut voir que les deux derniers vers en particulier mettent en relation le « poème » avec « les mors obscurs de nos combats », soit entre la poésie et la politique. En s'exprimant ainsi, le poète assume pleinement que sa lutte politique repose sur une réflexion poétique au préalable qui demeure, elle aussi, une lutte perpétuelle, un « mors obscur ». De plus, l'adresse « mes camarades », très courante dans les milieux marxistes de gauche, peut faire penser aux membres du parti politique de Miron. L'appartenance à un groupe, que Miron revendique dans plusieurs poèmes, renforce la rupture de celui-ci avec les traditions culturelles du Québec, dans lesquelles le poète était considéré comme un marginal en avance sur son temps. Cette posture où le poète se dit « avec les miens » participe pleinement à

¹⁵ Cela pourrait peut-être correspondre à ce que Michel Collot nomme « être hors de soi », c'est-à-dire « avoir perdu le contrôle de ses mouvements intérieurs, et de ce fait même, être projeté vers l'extérieur. » (« Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 114).

¹⁶ Michel Poirion, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, op. cit., p. 376.

¹⁷ Michel Collot, op. cit., p. 114.

¹⁸ Julie Buchinger, *Gaston Miron : posture et postérité d'un poète*, Montréal, Université McGill, 2009, p. 63.

une « mouvance visant à inscrire l'histoire littéraire québécoise hors du « canon national », perçu comme étant synonyme de limite d'utilitarisme de l'art, d'exclusion des auteurs¹⁹ ». Le poète revendique donc une position moderne à travers son recueil qui se veut transgressif.

On peut aussi penser à un vers du même poème : « et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte » (p. 99). Outre l'insistance apportée par la répétition du verbe « lutter » qui met en relief son implication militante, on peut ressentir une certaine souffrance dans ses vers. L'adverbe « pourtant » montre également la pugnacité du poète à poursuivre la lutte, ainsi que la difficulté que cela engendre. Par ailleurs, le vers « je te le jure » peut se comprendre comme le fait qu'avant d'être une entreprise personnelle, la lutte qu'entreprend le poète est destinée à servir les intérêts de la société, et plus spécifiquement des francophones. Le « te » pourrait ainsi symboliser le Québec, et le vers en entier une promesse de victoire. Ce nouvel esthétisme met en avant une façon de penser plus moderne, que ce soit dans l'engagement collectif ou dans une volonté commune flagrante. On entend par là que la présence du poète comme « haut lieu de son poème » apporte une vision personnelle à cette cause.

Par ailleurs, Gaston Miron est issu d'une époque marquée par un fort lyrisme en accord avec « l'amorce de la révolution esthétique²⁰ » annoncée par le *Refus global* signé en 1948. L'héritage littéraire laissé par ce texte se fait surtout sur le plan de la rupture avec un passé aliénant et déréalisant. S'inspirant de ses textes fondamentaux, les artistes des années 60 sont engagés socialement pour défendre cette cause qui portera de nombreux noms. Pour Miron, rappelons-le, il s'agit de combattre le « non-poème » sous toutes ses formes grâce au « poème ». On retrouve cette idée de confrontation dans le poème « Ma désolée sereine » qui permet d'expliquer les sentiments du poète :

Ma désolée sereine
ma barricadée lointaine
ma poésie les yeux brûlés
tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie
dans ma ville et les autres
avec nous par la main d'exister (p. 41)

On peut remarquer ici l'image d'une « poésie les yeux brûlés » qui peut symboliser la désolation de l'écrivain face à la révélation que l'observation de la société lui a apportée. Le caractère presque tragique de ce vers renforce un sentiment d'appartenance à un groupe qui se trouve « dans [sa] ville et les autres/avec nous ». En ce sens, on peut donc dire que Miron reconnaît sa tristesse en autrui et qu'il en fait un point de ralliement rassembleur.

La confrontation avec ce qu'implique le « non-poème » rejoint également la dimension historique que sous-tend ce dernier. En ce sens, la génération lyrique et les autres artistes des années 60 contribuent grandement à faire avancer le « poème » grâce à un patriotisme qui prend donc « la forme d'un vaste courant de redéfinition et de recommencement²¹ » et qui replace la destinée des Québécois entre leurs mains. L'on ressent ce sentiment de contestation dans *L'homme rapaillé* de Miron, et plus particulièrement dans les vers qui suivent :

Je dis que personne n'a le droit d'entraver la libération d'un peuple qui a pris conscience de lui-même et de son historicité. En CECI le poème se dégrade. (p. 128)

La première phrase montre la position d'autorité dans laquelle se positionne le « je ». De cette manière, on peut penser que la formulation utilisée enjoint fortement le lecteur/le peuple à prendre « conscience de lui-même et de son historicité », ce qui constitue à la fois le rêve de l'auteur et l'essence même du « poème ». Miron le dit lui-même dans son œuvre en affirmant que « le poème ne peut se faire que contre le non-poème » (p. 136), et que par conséquent « le poème ne peut se faire qu'en dehors du non-poème » (p. 136). Ici, on reconnaît l'idée d'un nationalisme patriotique qui se rattache à l'expression « la libération d'un peuple » et qui passe par la littérature face à l'Histoire qui est à l'origine même de l'aliénation.

Maintenant que la lutte apparente du poète est bien établie, il importe à présent d'observer la manière dont le poète se place vis-à-vis de sa poésie. On reconnaît ce lien dans un vers précis du poème « Paris » : « J'avance en poésie comme un cheval de trait » (p. 146). La représentation de ce cheval, qui laboure inlassablement les champs malgré la difficulté de sa tâche, montre l'état d'esprit d'acharnement dans lequel se trouve le poète, et donc sa pugnacité. De plus, cela va de pair avec le fait que sa lutte, tant poétique que politique, prend « le mors obscur [des] combats » (p. 99) du poète, c'est-à-dire qu'elle le guide. On notera aussi que, si le cheval de trait est associé au poète, Miron ressent donc en même temps la lourdeur de sa charge d'écrivain engagé.

Parmi les éléments concrets présents dans *L'homme rapaillé*, on retrouve également la notion de justice sociale, la mémoire des ancêtres ou encore le patriotisme que l'on a précédemment évoqué. Si l'on observe le passage qui suit, on peut nettement observer une volonté de transgression des normes sociales conservatrices en accord avec le concept du « poème ».

Pays de jointures et de fractures [...]

sur tes pentes hirsutes
la courbure séculaire des hommes
contre la face empierrée des printemps montagnoux

je me défais à leur rencontre
de la longue lente prostration des pères (p. 164)

Il est intéressant de parler du troisième vers qui allie la position du pays à une « courbure séculaire », soit à une posture de soumission. Le vers « Je me défais à leur rencontre » est fort si on entend l'obligation du poète à se plier devant « la face empierrée des printemps montagnoux », image qui trouve peut-être un écho dans celle « de la longue lente prostration des pères », ceux qui ont causé l'aliénation du peuple ou encore ceux qui ont combattu comme les patriotes cette même aliénation. Toujours est-il qu'il y a l'idée ici d'une filiation, ce que le poète indique à plusieurs reprises dans *L'homme rapaillé*, et qui ne fait que renforcer l'image d'un homme de lettres lié à la politique et à ses racines. On le voit apparaître dans les vers du poème « Monologues de l'aliénation délirante », dont le titre amorce déjà le point de vue du poète :

Je voudrais m'étendre avec tous et comme eux
corps farouche abattu avec des centaines d'autres
me morfondre pour un sort meilleur en
marmonnant
en trompant l'attente héréditaire et misérable
(p. 92)

Le vers où le poète dit se « morfondre pour un sort meilleur » présente un désir de parler – même sous la forme de balbutiements – de la société en parlant de lui. On peut voir dans cette volonté d'écrire le monde pour le réinventer un des traits de la Révolution tranquille qui s'amorce dès les années 60, et qui tend à détruire « les bases sur lesquelles s'appuyait le vieil ordre, [...] et de rendre ainsi

¹⁹ Celine Philippe, *Sur les traces de la question nationale dans la littérature québécoise*, Montréal, Édition de l'Université du Québec à Montréal, 2021, p. 37.

²⁰ Yannick Gasquy-Resch, *Gaston Miron – Le forcené magnifique*, Montréal, Hurtubise HMH, 2003, p.48.

²¹ François Ricard, *op. cit.*, p. 91.

le changement à la fois possible et inévitable²²». En outre, on peut aller plus loin en émettant l'hypothèse que le caractère « héréditaire » et « misérable » de l'attente décrit par le poète est lié à l'attente d'un changement radical dont rêvent les francophones depuis les révoltes patriotes.

Aussi, en plus de l'engagement chez Miron, le moteur de l'écriture semble se consigner dans son amour pour sa patrie. En effet, si son engagement lui procure de la tristesse, sa seule raison de poursuivre est son amour pour son pays, qu'il s'agisse du territoire ou de la culture. Il s'agit d'un thème central dans son recueil comme on peut le voir dans les mots qui suivent :

Enfin je peux te regarder face à face
dans le plus végétal maintien de l'espace
terre tour à tour taciturne et tourmenteuse
terre tout à la fois en chaleur et frileuse...
(p. 166)

Dans ce passage, on peut observer une certaine dualité dans la description du Québec que donne Miron en tant que territoire. L'association d'images opposées telles que « taciturne et tourmenteuse », ou encore « chaleur et frileuse » nous font faire un tour d'horizon du pays qu'il affectionne tant. De plus, en rassemblant les émotions que lui apporte cette « terre éprise » (p. 166), on ressent la voix personnelle du poète qui exprime une « revendication de l'appartenance à la « Terre-Québec²³ », bien que la création de celle-ci soit laborieuse.

L'IMAGE D'UNE FEMME À LA FOIS DÉSIRABLE ET PATRIOTIQUE

À la lumière de ce qui précède, on peut voir un autre thème – ou figure – récurrent(e) dans le recueil de Miron, celui de la femme aimée qui est décrite par Miron comme une représentation de la nature du Québec. Nous pouvons ainsi constater que la « passion

mironienne²⁴ » envers cette femme prend ainsi plusieurs formes, notamment celle d'une femme fictive représentée par des éléments naturels comme dans cette première strophe de la « Marche à l'amour » :

Tu as les yeux pers des champs de rosées
tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière
la douceur du fond des brises au mois de mai
dans les accompagnements de ma vie en friche
avec cette chaleur d'oiseau à ton corps craintif
(p. 59)

En donnant à l'être aimé des caractéristiques propres à la nature québécoise, le poète fait d'elle une allégorie de la beauté féminine inégalable, inatteignable et au « corps craintif » qui représente le Québec. Ce qui devient une véritable figure ici est ce qui accompagne la « vie en friche » du poète et lui donne sans aucun doute de la force ainsi que de l'espoir. Ainsi, l'amour n'est pas traité de manière traditionnelle de par le lien de la femme avec le poète et le Québec. Par ailleurs, malgré le fait que l'amour et la nature grandiose soient des sujets communs car récurrents en art, l'association originale des deux en fait une figure qui incarne la modernité au Québec. On peut en ce sens affirmer que le « poème » se présente comme une véritable « effraction dans la poésie du lyrisme amoureux [avec] une subtile rupture de ton²⁵ ».

L'amour et la grandeur morale associés à cette femme par le poète contrastent avec son intériorité, à tel point qu'on a l'impression de voir une représentation parfaite du patriotisme chez cette Femme face à l'imperfectibilité humaine du poète.

De plus, les artistes, et plus particulièrement les poètes, ont trouvé une autre manière de parler de la femme tout en incorporant à ce discours amoureux leur engagement sociopolitique. Il s'agit de la figure de la femme-pays, typique de la génération lyrique des années 60 au Québec. Cette figure, à la fois féministe et patriotique, « est avant tout un symbole idéalisé et renvoie à une mythologie de la terre-mère », tout en étant « une promesse d'avenir²⁶ ». Cette pensée est d'autant plus moderne qu'elle renvoie à l'essor du féminisme qui se déroule sur la même période²⁷. Le devenir de la femme comme égale de l'homme trouve écho à la lutte d'émancipation pour devenir l'égal du Canada anglais. Ainsi, la femme-pays « annonce à la fois la reconstruction d'un parcours et un nouveau départ qui sera la raison d'être²⁸ » du poète dans la poésie.

Dans cette optique, le discours du poète envers cette figure démontre son attachement pour son pays mais aussi pour la modernité. Au cœur des poèmes de Miron, deux axes émotionnels se dégagent du recueil. Le premier concerne la tristesse et les autres sentiments douloureux qui entourent son engagement social. L'amour et la grandeur morale associés à cette femme par le poète contrastent avec son intériorité, à tel point qu'on a l'impression de voir une représentation parfaite du patriotisme chez cette Femme face à l'imperfectibilité humaine du poète :

Pour ce rendez-vous de notre fin du monde
c'est avec toi que je veux chanter
sur le seuil des mémoires les morts d'aujourd'hui
eux qui respirent pour nous
les espaces oubliés (p. 40)

Dans cette strophe en particulier, il est intéressant de noter que le lexique de la mort est associé à un « rendez-vous » amoureux. Puisque cette femme représente le Québec aimé par le poète, on peut penser qu'elle fait aussi parti du « poème », ou du moins qu'elle est un outil pour l'atteindre. Malgré la tristesse reliée aux « morts », le poète poursuit ainsi sa lutte contre le « non-poème », et la victoire contre celui-ci peut être symbolisée par « la fin du monde » telle que formulée par Miron dans son texte. Ce poème prend donc un tout autre sens en prophétisant son succès sur le « non-poème » au côté du « poème », soit d'un Québec libéré.

Le deuxième point important rattaché à la figure de la femme-pays permet de sublimer le patriotisme du poète, ainsi que son engagement social. Dans *L'homme rapaillé* de Miron, le poème « Marche à l'amour » est particulièrement révélateur de ce trait caractéristique où le pouvoir de séduction de la femme est associé aux envolées lyriques que le poète utilise pour décrire le Québec comme dans ces vers :

Tu es mon amour
ma clameur mon brament
tu es mon amour ma ceinture fléchée d'univers
ma danse carrée des quatre coins d'horizon
le rouet des écheveaux de mon espoir
tu es ma réconciliation batailleuse (p. 61)

²² François Ricard, *op. cit.*, p. 94.

²³ Axel Maugey, *Gaston Miron : une passion québécoise*, Québec, Humanitas, 1999, p. 81.

²⁴ Pierre Ouellet, « Gaston Miron – un poète dans la cité », *Études françaises*, Volume 35, Numéros 2-3, p. 42.

²⁵ Gilles Marcotte, « Poésie des deux rives », *Études françaises*, Volume 35, numéro 2-3, 1999, p. 63-64.

²⁶ Michel Poiron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 376.

²⁷ La lutte d'émancipation de la gent féminine débute au Québec dans les années 60 en même temps que la Révolution tranquille. Elle s'appuie sur les valeurs d'égalité et de solidarité, et a pour but d'abolir les inégalités et les préjugés à l'encontre des femmes.

²⁸ *Ibid.*, p. 382.

En posant l'idée que la femme aimée représente le Québec, il est tout de suite possible de voir la portée patriotique du premier vers. En effet, en disant « Tu es mon amour », Miron proclame en réalité son amour pour le Québec grâce à la poésie. On notera également l'expression « ceinture fléchée » qui renvoie à un tissu porté à la taille par les patriotes francophones²⁹. De plus, l'image du « rouet des écheveaux de mon espoir » fait encore une fois le parallèle avec cette étoffe artisanale que le poète associe à un sentiment d'espoir. On soulignera également le fait que ces étoffes artisanales sont aussi mises à l'honneur par le titre « Six courtpointes » d'une section de *L'homme rapaillé*³⁰. De plus, « l'espoir » mentionné dans ce vers est autant lié au poète qu'à la collectivité. La « réconciliation batailleuse » renvoie par ailleurs au dualisme entre, d'une part, le fantasme d'une osmose entre le Québec et le poème et, d'autre part, la réalité où la lutte politique et sociale est encore nécessaire. On peut donc dire que le combat de Miron se fait dans un esprit de continuité par rapport à celui de ses ancêtres, et que sa volonté transgressive face au « non-poème » cherche à atteindre un idéal social d'indépendance que les patriotes n'avaient pas réussi à obtenir.

Il semble ainsi important de noter que l'intériorité du poète dans cette expression du thème de la femme-pays se fait par le dialogue avec ladite femme. Effectivement, le recueil de Miron présente les sentiments du poète comme le ferait un journal intime. Dans la « Marche à l'amour », ce sont des sentiments liés à la révolution et à son engagement sociopolitique qui sont mis en avant comme dans ce court passage :

A cause de toi
Mon courage est un sapin toujours vert (p. 61)

On peut d'abord mettre en évidence le fait qu'un sapin n'est vert que lorsqu'il est en vie, et qu'il brunit en mourant. Ainsi, le poète dit implicitement que c'est grâce à cette femme, donc au Québec, qu'il demeure vivant. Sa cause est donc plus qu'une inspiration. En ce sens, le premier vers souligne le fait que « la lutte contre une domination et une aliénation qui semblent perdurer lui [apparaît] comme un devoir³¹ », comme le soulignera Pierre Nepveu, l'un des grands spécialistes de Miron au Québec : « Mais il est vrai aussi que pour lui la littérature se déborde toujours elle-même, que la poésie ne trouve son plus haut sens que dans l'acte même de vivre, dans la présence la plus intense à ce qui est³² ». Face à cette pugnacité envers son combat, il faut tout de même ajouter que celle-ci est le fruit de plusieurs années de réécriture et de silence afin de saisir l'essence du « non-poème » et du « poème », ayant pour résultat une forte « critique de l'élitisme³³ ». Cela le poussera notamment à invoquer la justice sociale à travers sa poésie. Cette provocation dépasse ainsi l'ordre littéraire pour tenter d'influer sur la scène politique.

³¹ Michel Poirion, *op. cit.*, p. 380.

³² Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 307.

³³ Julie Buchinger, *Gaston Miron : posture et postérité d'un poète*, Montréal, Université McGill, 2009, p. 63.

²⁹ Différentes en fonction des régions du Québec, cet élément patriotique rappelle la révolution du Bas-Canada qui secoua le Québec en 1837. Cette insurrection de la majorité canadienne-française prenait sa source dans un conflit de longue date entre les deux populations principales du Canada. Les différentes tensions politiques ont abouti à une révolte violente au sein du Bas-Canada afin que celui-ci puisse être géré par l'assemblée élue et non par le gouverneur britannique.

³⁰ Le titre même du recueil va dans ce sens puisque *L'homme rapaillé* veut littéralement montrer l'image d'un homme qui a besoin d'être rassemblé à la manière d'une chaise ancienne.

L'APPORT LITTÉRAIRE DE GASTON MIRON AU QUÉBEC

Comme nous l'avons vu au cours de notre étude, Gaston Miron fut un poète et un homme très important pour le Québec. Son écriture lui a permis de communiquer son engagement politique et social, et son besoin d'écrire et de partager ses sentiments intérieurs l'amène à utiliser des images poétiques, telle que la femme-pays, afin de montrer son attachement envers le Québec, que ce soit le territoire ou la culture qui s'y rattache. En effet, l'incertitude de la génération lyrique est mise en toile de fond dans plusieurs poèmes de Miron, tout en laissant la place au poète qui souhaite affirmer son identité, une identité forcément ancrée dans un destin collectif.

La forme moderne de ces textes participe également au rendu global de l'œuvre qui affirme un engagement sans limites envers le « poème ». On terminera en disant que Gaston Miron a grandement contribué à redorer le blason de la littérature québécoise, et que celle-ci est encore influencée par ses écrits. Cela étant dit, nous pouvons conclure cette étude par quelques mots du poète qui rend grâce aux auteurs qui l'ont précédé, les Mallarmé et les Valéry, tout comme ces poètes québécois qui annoncent bien avant lui la modernité – ou encore ceux qui, comme Octave Crémazie, ont pavé la voie à une poésie résolument patriotique :

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
poètes de tous pays, de toutes époques,
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frères,
c'est bien un hommage à vous
car aujourd'hui, ici, entre nous, il y a
d'un homme à l'autre des mots qui sont
le propre fil conducteur de l'homme,
merci. (p. 157) ■

REGARD SUR UNE TERRE CHANGEANTE

Iliana Berson-Dietsch



Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
Est remplie de regards de fantômes étrangers,
Émissaires de l'humanité.
Cet assemblage hétérogène,
Forme un pays neuf, riche de ses identités.

Je vois plein d'yeux miroiter dans les vitrines :

Des yeux occidentaux,
Des yeux orientaux...

Des pupilles où brillent des contrées sauvages

Inconnues et connues,
Éparses de par le monde.

Je ne me questionne pas

Sur Nous,

Sur Vous,

Sur Moi.

Le monde est tel qu'il est
et j'en fais partie.

J'y découvre de nouveaux horizons,

De nouvelles personnes

aux habits bariolés,
aux habits monochromes,
aux habits sans couleurs.

Ce n'est que le cours normal de l'évolution,

Dans une société

comme la mienne,

Où les oiseaux de métal sillonnent le ciel

aux côtés des oies migratrices
et des oisillons tout juste sortis du nid.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
 Peut voir les rocheuses lointaines de nos voisins,
 Nous aimons la matière brute,
 Nous les craignons pour leur langue,
 Qui nous attire et nous fait peur malgré les lois.

Ce monde,
 Une couronne portant les idéologies
 les plus primaires
 et les plus spirituelles,
 Est une véritable énigme à mes yeux
 qui ne voient qu'à travers un rire d'enfant.
 La jeunesse reste une source d'innocence :
 innocence ingénue,
 innocence maltraitée,
 innocence passée.

Ce pays contrasté qui nous tend les bras
 ne comprend pas les mots jumeaux
 qui ont du mal à s'accorder,
 Comme deux pôles d'un aimant
 Le Nord et l'Ouest,
 Le Sud et l'Est,
 brisés.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
 Élève l'étude des nombres et des mots au rang d'art.
 Médicaments et chirurgies,
 Toges noires et code pénal,
 L'admission constitue un dédale funeste.

Je plains toutes ces âmes hagarde,
 désabusées,
 frileuses :
 À l'agonie.

Poussées par les espoirs déçus de leurs parents
 ou par les envies de gloire et d'argent,
 Je ne conçois pas une vie ainsi :
 ennui,
 résignation :
 Une existence mort-née
 où les visages sont marqués par le quotidien.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
 Est engluée dans des nuages de fumée :

Pastilles de joie illusoires,
 Seringues cathartiques éphémères...
 Les sentiments sont morts sous cette triste science.

Je suis au cœur d'une étreinte familiale.
 Je sens des ailes
 de mes amies,
 de ma famille,
 m'envelopper
 pour me retenir dans cette réalité
 qui fait mal,
 qui reconforte,
 où il me semble que le bonheur a disparu.
 Avant que le soleil ne brille de nouveau,
 Afin que la raison chasse la dépression.
 Ils étaient et sont mes piliers,
 Ils sont
 et resteront ma force.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
 Est une tour de métal, un prisme de verre,
 De l'acier, des briques, du ciment.
 Entre banquiers et travailleurs,
 Nous vivons au sein de visions artificielles.

Je ne suis pas spécialiste des réseaux virtuels,
 Mais je connais
 ces faciès qui m'entourent.
 Quelques photos ne me berneront pas,
 Il n'y a que les fenêtres de l'âme,
 qui peuvent dire la vérité,
 qui ne peuvent pas nous mentir.

Dans ce lieu de dépravation
 qu'est notre monde,
 Le bonheur simple et difficile,
 que ce soit pour l'atteindre
 ou pour le conserver,
 dans une ville faite d'écrans.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
 Est une armée omnipotente d'aiguilles vertes,
 Et d'érables rouge sang.
 Un territoire de croix morales,
 Où les traditions passées se mêlent au présent.

C'est ma destination d'hiver,
Mon monde imaginaire :
Mon évasion.
Où le froid accueille chaudement
 Les nuances de blanc et de bleu
 Sur les reflets craquelés de l'acier.
Et les bruits mécaniques des machines,
 recouvrent
 les traces des écureuils
 dans la poudreuse.
Je ressens aussi les couleurs des fleurs sauvages,
qui subliment l'azur estival,
 au ravissement de mes yeux de citadine.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
Une terre indéfinissable par la plume
Tant le mouvement est de mise,
Un coup de peinture rapide,
Les gouttes d'encre sont emportées par le vent.

De son temps chaque artiste a essayé,
Dire tout d'un infini
 sur un tableau,
Consigner les joies et les cris d'un peuple
 entre des pages,
Creuser l'argile, le bronze, l'acier
 pour imprégner une émotion
dans le temps.
Plus d'un million de pulsations,
 éparses dans leur consistance
 et dans leurs objectifs
viennent germer dans plus d'un million d'esprits.

Cette terre qui est nôtre et qui est vôtre,
Est une photographie d'un instant critique,
Une balançoire solitaire,
Un éternel sourire figé,
Un battement d'ailes au-dessus d'un miroir aqueux.

Comment la définir ?
Comment définir une terre
 qui était,
 est et sera
 toujours la nôtre,
 toujours la vôtre,
Si ce n'est par le sentiment qu'elle nous provoque ?
Cachée tout au fond de nos souvenirs,
 ou juste sous nos yeux,
notre inspiration douce
 et tumultueuse,
est aussi personnelle que celui qui la voit,
Car cette terre intouchable est en chacun de nous.
Dans l'œil
 de chaque personne qui la contemple,
Dans le creux de l'oreille
 de celui qui l'entend,
Dans chaque senteur
 qu'elle nous fait respirer,
Dans son contact
 au creux de notre main.
Mais avant tout,
Dans chacune de ces paroles
 que nous utilisons
 pour parler d'elle.

Je ne saisis pas bien
 la mascarade que produit le monde.
Je parle comme je l'entends,
Je pense comme je suis,
Je suis ce que je dis,
Je suis ce dont je parle.
Je suis une unité,
 face à vous tous. ■

MON MONDE EN-VERS LE POÈME

Iliana Berson-Dietsch



Mon monde a coulé.

Il a coulé depuis bien longtemps, sans qu'aucune amarre ne le rattache aux sociétés humaines à qui il manque terriblement. Les sabots des chevaux l'ont piétiné, les sabres lui ont tranché la gorge, et personne n'est plus là pour le regarder rendre l'âme en lui tenant fidèlement la main. Nous avons oublié sa présence car il est enterré sous les cendres d'un idéal qui se reflète pâlement sur les murs de notre caverne. Même ici, alors que si peu de choses nous séparent, l'eau trouble m'empêche de le voir clairement. Quand je pense avoir enfin deviné sa forme et sa nature véritable, une ombre aquatique l'emporte plus loin, le soustrayant à ma curiosité. Je le poursuis en demeurant immobile sur le rivage, mais je voudrais courir pour lui échapper. J'ai peur de voir ce que me réserve cette expérience, mais j'avance à reculons. Chaque distraction de la surface me fait détourner les yeux de ma muse, avant que son chant ne vienne tourmenter mes nuits et ne me fasse revenir auprès d'elle. Sa voix envoûtante me fait rêver à un monde idéal et merveilleux qui sauverait mon âme de la damnation.

Lorsque mes yeux croisent leur reflet dans ce miroir liquide, ce n'est plus MOI que je vois. Ce MOI que je connais depuis toujours et que j'ai vu grandir a disparu. Il devient insignifiant face à cette utopie pleine de réalisme. Je vois un écueil antique redorer par la couleur des blasons de la reconquête de soi. Car c'est de cela qu'il s'agit : redéfinir notre unité et notre personnalité face à toute la crasse qui nous imprègne. Je ne peux plus fuir ce nouveau MOI qui s'impose à mon esprit comme une évidence de pureté, alors je regarde, car c'est encore tout ce que je peux faire pour me faire pardonner mon abandon.

Une cité pleine de lumière et de vie semble se tenir devant MOI, à portée de main, mais trop parfaite pour que j'ose y toucher car je ne peux la souiller avec l'impureté de ma réalité. Impossible de ne pas s'extasier devant ces immeubles de verre et de cristal où se mirent de majestueux arbres centenaires, la sagesse de l'Histoire. Étendant leurs branches au-dessus des citoyens du monde tel des ailes bienfaitrices, l'équilibre est maintenu par leur présence. Si le vert est la couleur de la vie, il me semble, MOI simple spectatrice de ce mirage noyé dans les nuages, que ces humains étrangers en portent la sympathie. Comme ils paraissent heureux, ainsi parés de la paix universelle. Qui n'aimerait pas leur ressembler et sourire avec tant de franchise ?

En regardant ces personnes qui semblent nous ressembler physiquement, je vois aussi que les descendants d'Ève et d'Adam sont véritablement devenus égaux. Ce n'est plus d'une simple côte que naquit la femme, mais de sa propre volonté d'écrire son identité face au sang chaud de son homologue masculin. Calme et intuition se sont alliés à la force et à l'intrépidité pour former une génération dépourvue de préjugés aliénants. Chacun vit heureux de son sort, car plus rien ne bride leur âme. Les désastres terrestres se sont apaisés lorsque les Hommes ont cessé de cracher leur fumée noire et de creuser les sols. Enfin il existe une harmonie entre le règne naturel et nos doubles.

Depuis la petite fenêtre sur ce paradis que l'eau m'offre gracieusement, je peux entendre des voix parler un millier de langues différentes, pourtant tous semblent se comprendre. Les intérêts individuels se sont tassés pour laisser respirer la collectivité. Je peux même voir un dictionnaire ouvert dans un somptueux jardin où le mot guerre s'en est allé en rampant hors de vue des Hommes. Nulle trace de pomme funeste puisque la connaissance est un cadeau divin. Les dieux, connus et inconnus du monde, se sont tous rassemblés autour d'une table ronde et surveillent ceux qui les aiment pour qu'aucun sacrilège ne soit perpétré en leurs noms. Leur regard se pose aussi sur moi qui les épie honteusement, et m'enseigne par leur lumière toutes les joies qui ont remplacé les convoitises futiles d'autrefois.

Dans cet espace de rédemption inespérée, je ne vois plus aucun enfant regarder les autres jouer ensemble en s'endeuilant de solitude. Je souris et pleure devant cette vision magnifiée que nulle douleur ne vient troubler.

Alors que cette image enchanteuse commence à s'estomper, leurs rires résonnent encore douloureusement en MOI ; car, oui, c'est être au martyr que de voir une beauté aussi parfaite, avant de lever les yeux et de retrouver l'imperfection de notre monde si laid. Où que se porte mon regard, la violence fait rage. Que ce soit dans le cœur des êtres ou dans le souffle du vent, l'amour est tenu en laisse par la haine. Assise sur les ossements de la liberté et de la fraternité, la haine cornue influence quiconque l'approche en se propageant tel un virus meurtrier.

L'air est imprégné du feu qui ravage les villes, et les terres saintes sont noyées sous le sang des fidèles aveugles et sourds. Alors que les dirigeants ont renoncé à la pureté de l'azur, ils ont enfoncé leur tête dans le sable jusqu'à pouvoir atteindre le Tartare brumeux. Leurs yeux brûlés par la corruption nous enjoignent à les rejoindre, tandis que les larmes pleuvent sur les joues des orphelins, aussi sûrement que les balles qui les ont fait naître. La douleur est présente dans les plaies du corps et de l'âme pour nourrir la haine de la génération suivante. Ce cercle infernal qui relie chaque humain de son feu, toujours affamé, nous rogne inexorablement, sans que nous ne sachions comment l'arrêter car nous n'en connaissons pas l'origine.

Même à l'autre bout du monde, il m'est impossible de ne pas entendre leurs cris d'agonie qui résonnent en moi pour tenter d'y planter les germes de la rancœur. Il serait facile de leur céder le contrôle de ma raison, mais alors qui écrirait CECI ? Comment puis-je changer les choses avec un simple crayon ? Une voix seule ne fait pas de bruit au milieu d'une foule, et je sais qu'elle sera étouffée par les filles dénudées des applications numériques, ou une nouvelle menace venue d'une contrée aussi lointaine qu'obscur. Je voudrais crier, mais seul un murmure franchit mes lèvres.

Alors je regarde de nouveau l'eau sans fond dans l'espoir d'y découvrir un semblant de l'étincelle de paix de cet univers. Pourtant je ne vois plus rien. Seule une plume vient se poser délicatement à la surface de l'eau en troublant d'ondes cette porte vers l'ailleurs. Cette plume devrait servir à écrire. Oui à écrire avec de l'encre vivante qui irait chercher l'amour au fond des cœurs pour qu'ils se débarrassent de leur haine. Elle devrait avoir pour but d'écrire des messages de paix pour tisser un voile protecteur au-dessus des villes bombardées. Elle reconforterait

les démunis et leur offrirait un avenir meilleur. Elle écrirait des balades et des comédies qui feraient sourire les gens, et même la croix brillerait d'un nouvel éclat de bonté.

Voilà le rôle de cette plume, et c'est à celui ou celle qui la tient qu'il incombe de choisir les bons mots pour rompre la chaîne du sang. Il me suffit de la saisir et de commencer mon ouvrage. Même si je dois le dénouer chaque nuit pour le rendre plus beau la journée, je sais qu'un jour il sera terminé. Peut-être serais-je déjà morte lorsque cela se passera, mais je n'ai aucune certitude. Si les anciens ont craint de ne pas réussir, ce n'est pas mon cas. Je sais que le pouvoir de cette plume se transmettra.

Je hisse hors de l'eau ce futur incertain aux formes floues à chaque lettre que je trace, et à chaque mot que je prononce. Il devient de plus en plus clair et bientôt, peut-être, il émergera des flots poisseux pour éclairer nos vies. À ce moment-là, mon ouvrage sera enfin fini.

La plume s'envolera vers le ciel pour s'accrocher à l'aile d'un ange rédempteur. ■

The background is a horizontal, blue-toned landscape painting. It depicts a wide, flat expanse, possibly a field or meadow, with subtle variations in blue and white tones suggesting texture and light. A dark, low horizon line is visible in the upper third of the image. The overall style is soft and atmospheric, with a focus on color and light.

LA FEMME QUI FUT
ANAÏS BARBEAU-LAVLETTE

UN REGARD CONTEMPORAIN SUR LES ORIGINES DE LA MODERNITÉ AU QUÉBEC: LA FEMME QUI FUIT D'ANAÏS BARBEAU-LAVALLETTE

Maristeve Mbikayi



Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

Paul-Émile Borduas¹

L'autrice de *La femme qui fuit*, Anaïs Barbeau-Lavalette, s'est d'abord fait connaître dans la sphère artistique du Québec grâce à son talent de réalisatrice. *Le Ring*, son premier succès critique, est un film de 2007 dans lequel la conscience sociale de cette artiste transparait à travers les thèmes abordés et le regard qu'elle pose sur la dure réalité des enfants qui habitent dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. La plupart de ses œuvres postérieures se caractérisent d'ailleurs par cet engagement social. Au début de son parcours, Anaïs Barbeau-Lavalette se lance dans le documentaire engagé et elle voyage à travers le monde pour braquer sa caméra sur les injustices sociales. Elle réalise ensuite des films et elle finit par élargir ses horizons artistiques en publiant, en 2010, son premier roman intitulé *Je voudrais qu'on m'efface*.

Ainsi, Anaïs Barbeau-Lavalette se présente comme une artiste multidisciplinaire et, en ce sens, elle propose une approche de l'art qui rappelle celle de sa lignée familiale maternelle puisque sa mère et sa grand-mère sont des artistes aux multiples talents: la première en tant que scénariste et réalisatrice et la seconde en tant que peintre et poète. De son côté, Anaïs Barbeau-Lavalette est célébrée par la critique et le grand public grâce à son récit *La femme qui fuit* paru en 2015. Honorée

par des prix littéraires, dont le Grand Prix du livre de Montréal, cette autofiction pose un regard postmoderne sur la vie de Suzanne Meloche, la grand-mère maternelle de l'autrice. Les choix et les actions de cette aïeule ont causé du tort à la mère d'Anaïs Barbeau-Lavalette et cette dernière les revisite dans son récit pour tenter de mieux comprendre cette grand-mère qu'elle n'a jamais connue. L'œuvre plonge ainsi le lecteur dans la vie de cette femme atypique pour l'époque de la Grande Noirceur² et qui a fait d'immenses sacrifices pour préserver sa liberté. En trame de fond, un grand pan de l'histoire du Québec est mis en relief, ce qui permet, entre autres, de lever le voile sur les raisons qui incitent le groupe des automatistes, dont font partie les grands-parents de l'autrice, à se rebeller contre la société conservatrice des années 1940. En dirigeant son regard sur cette facette de l'histoire québécoise, qui est intimement liée à son histoire personnelle, Anaïs Barbeau-Lavalette met en lumière le début de la modernité au Québec qui s'oppose à la Grande Noirceur et, de cette manière, elle éclaire ce moment de rupture qui aboutira à la Révolution tranquille au début des années 1960. *La femme qui fuit* nous éclaire donc à la fois sur

¹ Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres récits*, Montréal, Typo, 2010, p. 35.

² La période de la Grande Noirceur est spécifique au Québec. Elle correspond au règne du premier ministre Maurice Duplessis qui s'étale de 1936 à 1939 et de 1944 à 1959. Elle se caractérise par sa rigidité politique ainsi que son conservatisme religieux et social qui place le Québec dans une position de retard par rapport aux autres sociétés occidentales. (Source: Robert Laliberté et Aleksandra Grzybowska, *Le Québec, connais-tu?: Littérature québécoise*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 27.)

l'éclosion de la modernité ainsi que sur l'histoire, postérieure, d'une narratrice qui cherche à se définir en tant que sujet en tentant de combler les trous d'une histoire familiale douloureuse.

UN RÉCIT TEINTÉ DE POSTMODERNITÉ

Comme mentionné ci-haut, *La femme qui fuit* s'inscrit dans une littérature considérée par plusieurs comme étant postmoderne. D'ailleurs, l'autofiction qui caractérise ce texte est reconnue comme étant un élément de la postmodernité littéraire³. Dans cette œuvre, le récit autofictionnel prend naissance dans les tumultes émotionnels d'une déchirure familiale. Cette souffrance franchit les barrières des générations pour rattraper la narratrice, qui amorcera son projet d'écriture sur la vie de sa grand-mère avec le dessein de colmater cette fissure de son passé familial. Cette œuvre d'Anaïs Barbeau-Lavalette s'inscrit, entre autres, dans une véritable quête visant à lever le voile sur un pan obscur de son histoire familiale : l'abandon de sa mère par sa grand-mère. À cet égard, l'écrivaine a grandi en se questionnant sans cesse sur ses racines. Elle confie d'ailleurs, dans une entrevue, qu'elle a toujours souhaité « recoudre le trou béant dans son histoire⁴ ». L'emploi du verbe « recoudre » renvoie à la couture et à l'action de raccommoder une pièce de vêtement présentant un trou. Or, dans le langage familier, « raccommoder » possède une seconde signification qui fait référence à la réconciliation entre deux personnes. Anaïs Barbeau-Lavalette cherche justement une forme de réconciliation avec sa grand-mère et c'est dans son projet d'écriture inspirée par l'absence de celle-ci qu'elle parviendra à un certain apaisement.

Le style d'écriture dans *La femme qui fuit* est le reflet de la contemporanéité de l'époque actuelle, bien que le propos de l'œuvre s'attarde à une période lointaine de l'histoire québécoise du XX^e siècle. Dans le récit, la narratrice s'adresse directement à sa grand-mère, qui est en fait la destinataire du texte. L'utilisation étendue de la deuxième personne du singulier donne une couleur particulière au récit, puisque l'omniprésence du « tu » laisse parfois entendre un ton accusateur. Ce choix de narration donne une certaine autorité à la petite-fille qui se place en témoin et même en juge. Elle apparaît alors en mesure de raconter la vie de son aïeule directement à celle-ci, jusqu'à se placer dans une position de supériorité où elle sait d'avance ce qui arrivera à Suzanne. Par exemple, à la suite d'un concours oratoire à Montréal où elle a rencontré le groupe des automatistes, la protagoniste, qui n'a alors que dix-huit ans, revient chez elle à Ottawa et la narratrice annonce d'emblée qu'elle ne s'ancrera jamais dans un seul lieu : « Tu sais maintenant que tu as un ailleurs. Ce que tu ne sais pas, c'est que tu en auras toujours un, et jamais le même. Ce sera ta tragédie⁵. » (p. 87) La petite-fille possède donc une certaine maîtrise de l'histoire de sa grand-mère, ce qui lui confère, par le biais de la narration, un pouvoir sur cette dernière qu'elle n'aurait pu avoir par le passé.

Elle est également capable d'expliquer à Suzanne les raisons de ses propres actions, comme lorsqu'elle décide d'être une épouse infidèle et de prendre

Paul-Émile Borduas comme amant. La narratrice explique alors qu'elle a une grande soif de vivre : « Tu as 26 ans et tu es assoiffée. » (p. 213) En outre, l'emploi du « tu » remplit une autre fonction dans le récit. En tant que petite-fille de la protagoniste, la narratrice porte un regard subjectif sur la vie de cette dernière et, lorsqu'elle s'inclut dans le récit, elle indique sa présence en utilisant la première personne du singulier. La présence du « je » de la narratrice permet de tisser un lien avec le « tu » du personnage principal. Le « tu » crée une zone d'intimité où la narratrice parle à son aïeule. La présence de la première et de la deuxième personnes du singulier fait donc office de pont entre la petite-fille et sa grand-mère. En s'adressant directement à son aïeule, l'auteur crée une connexion qu'elle n'a jamais eue avec cette dernière dans la réalité et cela lui permet de combler un des trous de leur relation déficiente.

Au début du récit, la narratrice décrit sa rencontre avec sa grand-mère alors qu'elle était un poupon d'à peine une heure. Bien que cette scène soit née de son imagination, le message qu'elle porte est bien réel : « Je me retrouve près de ton visage. Je bouche le trou béant de tes bras. Je plonge mon regard de naissante dans le tien. Qui es-tu ? » (p. 8) Dès ses premiers instants, l'écrivaine s' imagine touchée par le trou laissé par sa grand-mère dans son histoire. Ce trou est évoqué de manière métaphorique par le vide qui émerge des bras de son aïeule. Cette faille a des impacts sur la narratrice en tant que sujet. Cette plongée dans le regard de son aïeule, lors de leur premier contact, suggère qu'elle a besoin de connaître sa grand-mère pour se définir elle-même. D'ailleurs, la question « Qui es-tu ? » fait écho au moteur même de son projet d'écriture, qui consiste à découvrir qui est sa grand-mère pour combler le trou

laissé par l'absence de celle-ci. Or, la naissance de la narratrice soulève cette question, mais c'est la mort de la grand-mère qui ouvre une porte permettant d'y répondre. Paradoxalement, à la suite de son décès, Suzanne ne peut plus fuir et sa petite-fille a soudainement accès à ses effets personnels. Elle décide alors de briser cette barrière qui faisait de sa grand-mère une inconnue : « Il fallait que tu meures pour que je commence à m'intéresser à toi. » (p. 19) En vidant l'appartement de la défunte, elle retrouve des morceaux de ce qui constituait cette dernière :

Au pied de ton lit, des livres sont empilés. J'en lis des passages, au hasard, soudain avide d'indices de toi.

Entre deux essais sur le zazen bouddhiste : une pochette de carton jaunée. Dedans, des lettres. Des poèmes. Des articles de journaux.

[...] Je feuillette Nietzsche, jauni par le temps. Entre deux pages, un article de journal plastifié.

La photo d'un autobus en feu.

1961, Alabama

En caractères gras : « *Freedom riders, political protest against segregation.* »

Autour de l'autobus, des jeunes Noirs, des jeunes Blancs, sous le choc, rescapés des flammes. À genoux, une jeune femme. Elle me ressemble. (p. 18-19)

Les différents fragments qui composent ce passage sont un moyen d'évoquer la connaissance lacunaire que l'écrivaine a de sa grand-mère. L'écriture fragmentaire permet à chaque image de se détacher avec plus de netteté, tout en créant un rythme rapide, presque comme une succession de photographies prises de manière instantanée. Cet effet stylistique réussit à révéler la vivacité des émotions ressenties par la narratrice au contact de ces objets, mais aussi la difficulté à les retenir et à les comprendre à cause de la méconnaissance qui la sépare de sa grand-mère. Cet effet évoque également les questions qui émergent en elle à propos du récit à faire. Cet intérêt pour les objets ayant appartenu à son aïeule constitue un premier geste visant à lever le voile sur le trou qui les sépare.

³ Contrairement à l'autobiographie, l'autofiction reconnaît que la présence de la fiction est inévitable dans une œuvre où l'on parle de soi. Les récits de soi soulèvent des questionnements qui portent sur l'amenuisement des frontières entre le privé et le public ainsi qu'entre la fiction et la réalité. Michel Biron, François Dumont et Elisabeth Nardou-Lafarge précisent, dans leur ouvrage *Histoire de la littérature québécoise*, que cela ne s'effectue pas sans heurt : « Ces récits autofictionnels explorent volontiers la question de la filiation, familiale aussi bien qu'artistique, souvent dans l'inquiétude et le trouble ». (*Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 624.)

⁴ Bibliothèque de Repentigny, *Capsules au fil des mots* (invitée: Anaïs Barbeau-Lavalette), <https://www.youtube.com/watch?v=yHrDbHCu8> (Page consultée le 19 février).

⁵ Anaïs Barbeau-Lavalette, *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles, 2015, p. 87. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

Il s'en suit un désir d'aller à la recherche de cette femme qui fait partie de son histoire. En effet, les choix de Suzanne ont laissé des marques sur sa fille, qui se sont répercutées sur l'écrivaine: «Parce que je suis en partie constituée de ton départ. Ton absence fait partie de moi, elle m'a aussi fabriquée. Tu es celle à qui je dois cette eau trouble qui abreuve mes racines, multiples et profondes.» (p. 376) La métaphore de l'«eau trouble» renvoie au malheur qui pèse sur sa mère d'avoir été une enfant rejetée par un de ses parents. Pour sa mère, cette douleur prend sa source dans l'incompréhension du geste de Suzanne. D'ailleurs cette «eau trouble» évoque également la nature sibylline de cette femme qui se désiste de son rôle parental. D'autre part, les «racines» font référence au lien familial qui unit ces trois générations de femmes et elles rappellent l'arbre généalogique auquel elles appartiennent. C'est donc dans une perspective de se définir en tant que sujet qu'Anaïs Barbeau-Lavalette se lance dans le projet d'écriture en regardant en arrière. Pour ce faire, elle entreprend de rejoindre cette femme opaque et lointaine, et d'arriver un jour à reconnaître cette filiation à travers l'amour: «Je ne t'aime pas encore. Mais attends-moi. J'arrive.» (p.19) Cette affection à première vue impossible naîtra à travers son projet d'écriture, que nous connaissons aujourd'hui sous le titre de *La femme qui fuit*. Il effectuera un retour dans chaque période importante de la vie de Suzanne. Après l'enfance, l'autrice nous plonge dans la rencontre cruciale de sa grand-mère avec les automatistes.

CRÉER À CONTRECOURANT

En effet, peu de temps après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Suzanne, la protagoniste, s'associe au groupe des automatistes et elle y développe des liens d'amitié qui se consolident par une même vision artistique prônant un art éclaté, sans normes et expérimental. Ce groupe s'inspire du courant du surréalisme qui a vu le jour en France à la suite de la Première Guerre mondiale. Dans son ouvrage consacré au *Refus global*, Sophie Dubois explique cette influence:

À cet égard, Anaïs Barbeau-Lavalette parvient à montrer que ce n'est pas tant l'objet nouveau qui dérange, mais plutôt sa nature même de chose nouvelle, car si les spectateurs rejettent d'emblée cette performance, c'est parce qu'ils ne la reconnaissent pas. Ils ne possèdent aucun référent pour la comprendre. Or, c'est bien cette nouveauté impossible à saisir entièrement au premier contact qui est porteuse de modernité.



Le mouvement automatiste s'inscrit dans la filiation du surréalisme français dont il poursuit les explorations, lui empruntant notamment l'idée d'une écriture automatique – littéraire et plastique – non régie par la raison et permettant d'atteindre l'inconscient. Il pousse toutefois cette idée plus loin grâce à l'abstraction qui accentue la portée non intentionnelle du geste pictural⁶.

Le désir des automatistes de créer un art qui brise les chaînes de la tradition constitue un premier pas vers la modernité. La répugnance de Claude Gauvreau, un des membres du groupe automatiste, au sujet de l'état stagnant et étouffant de sa société est détectable dans une lettre qu'il adresse à Suzanne: «D'une plume amicale, il s'empare contre le climat de contrainte dans lequel il

évolue. Il crache sur la censure, dénonce la loi du cadenas qui bafoue ses élans artistiques.» (p. 87) Les réactions contestataires qui abondent dans cet extrait dessinent parfaitement le profil rebelle de l'artiste qui est prêt à faire une croix sur le passé pour entrer dans l'ère moderne. Le récit suggère aussi que Claude Gauvreau est un homme d'action. En ce sens, Suzanne ressemble à son ami, car elle concrétise elle aussi ses idées en actions, par exemple, en plaçant la liberté à l'avant-plan de son existence au lieu de simplement en rêver. De son côté, Claude Gauvreau transcende son rôle de dénonciateur pour incarner activement le changement qu'il souhaite voir dans le monde artistique au Québec. Pour ce faire, il présente au Congress Hall son spectacle *Bien être*, qu'il a écrit en brisant le moule de la tradition littéraire. Or, son texte à tendance surréaliste, donc résolument moderne, est reçu dans l'incompréhension la plus totale par le public selon ce que nous en résume la narratrice: «On a peur de la folie. On a besoin de repères. S'aventurer en de nouveaux territoires créatifs, franchir effrontément les balises établies par les académiciens, ça relève de l'indécence puérile et ça n'a résolument rien d'artistique!» (p. 120) Cet extrait met l'accent sur la rupture avec le passé en dévoilant comment, toujours selon l'autrice, les spectateurs ont repoussé cette nouvelle proposition artistique. C'est d'ailleurs cette rupture qui les déstabilise tant. À cet égard, Anaïs Barbeau-Lavalette parvient à montrer que ce n'est pas tant l'objet nouveau qui dérange, mais plutôt sa nature même de chose nouvelle car, si les spectateurs rejettent d'emblée cette performance, c'est parce qu'ils ne la reconnaissent pas. Ils ne possèdent aucun référent pour la comprendre. Or, c'est bien cette nouveauté impossible

⁶ Sophie Dubois, *Refus global: Histoire d'une réception partielle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 16.

à saisir entièrement au premier contact qui est porteuse de modernité. Cependant, Suzanne se détache du public conventionnel et elle accueille la pièce avec un esprit ouvert, en applaudissant même à la fin du spectacle.

Dans le groupe des automatistes, Suzanne est en contact étroit avec le chef de file : Paul-Émile Borduas. À l'instar de Claude Gauvreau, il incarne cette révolution intérieure et s'applique à la transposer à sa société en adoptant une attitude non conformiste. Fidèle à sa vision d'un art libéré et innovateur, Borduas enseigne aux étudiants de son cours de peinture à l'École du meuble à se libérer des carcans artistiques du passé : « Son enseignement est orienté vers l'individu, vers le processus créateur. Celui de ses collègues plutôt vers le produit fini, vers l'objet à fabriquer. » (p. 118) La narratrice définit l'approche créatrice de Borduas en l'opposant à celle de ses collègues enseignants. Ce professeur se détache de la norme en transmettant une nouvelle vision moderne de l'art par l'intermédiaire de l'enseignement. Il prépare ainsi ses étudiants à rompre avec leur attachement à la tradition. Il désire leur communiquer cette « ferveur automatiste qui place la spontanéité de l'expression au cœur de la création⁷ ». Pour les automatistes, rien ne doit être admis d'emblée dans la démarche artistique. Celle-ci doit être nourrie par l'inconscient qui lui permet de prendre forme graduellement jusqu'à la complétion de l'œuvre. Avec sa vision avant-gardiste de l'art, Borduas bouleverse l'ordre établi et il se fait le porte-parole du changement, ce qui inspire Suzanne qui élabore une œuvre poétique hors norme aux couleurs des automatistes. Borduas tente de transmettre son point de vue artistique à ses élèves de l'École du meuble et aux automatistes, mais il ne s'arrête pas là, son rôle de porte-parole de la liberté s'accroît lorsqu'il devient l'auteur principal du manifeste du *Refus global*. La conception de l'art défendue dans ce pamphlet est dissidente pour l'époque de la Grande Noirceur. Le groupe de Borduas auquel s'est greffée Suzanne défriche des sentiers artistiques pratiquement jamais explorés au Québec. Avec son projet d'écriture sur sa grand-mère, la narratrice fait un retour en arrière sur cette période charnière de l'art québécois. Elle dévoile alors l'élan de son aïeule vers l'art moderne. Avec son groupe, Suzanne

Il vaut la peine de rappeler à quel point le brûlot de Borduas et de ses acolytes est une prise de position artistique contre les valeurs passésistes qu'ils souhaitent éradiquer. *Refus global* est un cri du cœur en faveur de la modernité dans tous les domaines de la société.

■ ■ ■

fait émerger une nouvelle vision de l'art dans la province. Elle est d'ailleurs consciente, lors de la première lecture du *Refus global*, de vivre un moment à saveur historique : « Tu sens que tu avances en funambule sur un fil de l'histoire. » (p. 154) Dans un sens, son implication dans l'éclosion de la modernité a permis à la narratrice d'appartenir, des années plus tard, à cette modernité qui est maintenant une chose tenue pour acquise.

Chez les automatistes, cette révolution incarnée s'exprime également par le désir de jouer sur le territoire de l'interdit. Or, durant la période de la Grande Noirceur, il existe une catégorie de livres qui sont frappés d'interdiction, ce qui leur confère une aura d'attraction aux yeux des automatistes : « Ce jour-là dans un coin, Marcel, Claude et toi lisez à voix basse des passages de Balzac. » (p. 135) À cette époque, l'œuvre de Balzac est

⁷ Musée d'art contemporain, *La révolution automatiste*, Montréal, Ministère des affaires culturelles, 1980, p. 15.

inscrite dans la catégorie des livres mis à l'Index⁸ par le clergé. En contrevenant aux règles cléricales, Suzanne et son groupe se positionnent en défaveur de cette institution conservatrice qui met un frein à la modernité. La présence du pronom personnel « toi » met l'accent sur la participation de la grand-mère à la lecture prohibée de l'auteur de la *Comédie humaine*. Elle montre le désir de son aïeule de participer à une culture plus contemporaine et transgressive. Elle révèle ainsi la mentalité moderne de Suzanne qui expliquera plus tard les choix déchirants qu'elle posera.

Les livres mis à l'Index nourrissent d'ailleurs une envie d'oser chez le groupe des automatistes. Claude se rend à la cérémonie matrimoniale de Suzanne et Marcel Barbeau avec « un exemplaire de Lautréamont sous les bras, qu'il ne lâchera pas de la cérémonie. » (p. 147) Ce geste répréhensible pour l'époque a une portée symbolique. En effet, Lautréamont s'inscrit dans la lignée des poètes transgressifs et modernes du XIX^e siècle en France. Il est surtout connu pour son œuvre *Les chants de Maldoror* (1868), qui renverse les rôles des structures traditionnelles en les brisant complètement. Le ton, les personnages ainsi que le point de vue changent

⁸ Les livres à l'Index sont proscrits par l'Église. Cette dernière condamne la vente et la possession des livres qu'elle considère comme dangereux, dans le sens qu'ils propagent de nouvelles idées allant à l'encontre de l'idéologie catholique. Une véritable censure plombe la culture au Québec jusqu'à l'abolition de l'Index en 1966. Étonnamment, *Refus global* n'a jamais été l'objet de censure de la part des autorités religieuses québécoises. La preuve est que la dernière œuvre mise à l'Index au Québec est le roman *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey en 1934 alors que *Refus global* est paru plus d'une décennie plus tard en 1948. (voir Sophie Dubois, *op. cit.*, p. 371.)

de manière inattendue à travers ce long poème en prose. Cet auteur se présente comme étant un homme qui est déterminé à détruire l'humanité et Dieu. Tenir entre ses mains l'œuvre d'un individu qui écrit des choses d'une telle nature, amener une voix aussi sombre dans un lieu aussi sacré, empli de « lumière », cela constitue une révolte dans son essence la plus profonde. Cette rébellion exprime un désir de rupture avec les valeurs du passé et un enthousiasme envers les livres dissidents qui annoncent la modernité à venir. Ce sera maintenant au tour des automatistes d'entrer dans la sphère littéraire et transgressive de la modernité en rédigeant *Refus global*. Ce texte est le fruit de toute cette révolte, comme la concrétisation d'un désir gravé profondément en soi. Ce désir habite aussi Suzanne, bien qu'elle se désiste à la dernière minute en refusant de signer le manifeste.

Il vaut la peine de rappeler à quel point le brûlot de Borduas et de ses acolytes est une prise de position artistique contre les valeurs passésistes qu'ils souhaitent éradiquer. *Refus global* est un cri du cœur en faveur de la modernité dans tous les domaines de la société. Pour écrire ce pamphlet, le groupe des automatistes puise sa motivation dans leur dégoût du statu quo qui règne encore au Québec en 1948. En effet, la province accuse du retard par rapport aux autres sociétés industrialisées d'Occident qui sont déjà entrées de plain-pied dans la modernité. À la tête de ce groupe, il y a Paul-Émile Borduas, qui clame haut et fort le rejet de toute forme de traditionalisme dans le processus artistique. Il refuse de rester accroché au passé et il déclare dans son manifeste : « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé.⁹ » Dans *La femme qui fuit*, la narratrice raconte que Borduas est conscient que cette situation ne peut plus durer. Il souhaite absolument impliquer son groupe d'artistes automatistes, car il refuse que ces intellectuels soient maintenus dans la noirceur pendant que le reste de l'Occident s'éclaire à la lumière de la modernité : « Il veut publier et c'est avec vous qu'il veut le faire. Il souffre de vous voir tenus à l'écart de l'évolution de la pensée universelle, et dans l'ignorance des grands faits de l'histoire. » (p. 153) La narratrice reprend ici deux passages du *Refus global* qu'elle amalgame avec ses mots afin d'exprimer la pensée de Borduas. Cela permet de

⁹ Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 30.

révéler le désir du chef de file des automatistes d'inclure son groupe avant-gardiste dans son action contestataire. Il est conscient de la valeur de ces artistes et il considère que ceux-ci méritent mieux que ce que le Québec a à leur offrir au moment de leur révolte. De son côté Suzanne refuse de signer le manifeste car, selon la narratrice, la qualité du texte laisse à désirer¹⁰. Cette dernière présente alors sa grand-mère comme une femme posée, mais indéfectible : « Tu restes calme, mais élèves la voix d'un ton, pour ajouter solennellement que tu trouves que ça n'est pas assez bien écrit. » (p. 163) Cette prise de position dévoile une artiste intègre en même temps qu'une pionnière des valeurs féministes. Effectivement, en n'ayant pas peur de donner son opinion sur la qualité du texte de la principale figure d'autorité masculine de leur groupe, c'est-à-dire Borduas, Suzanne pose un geste que peu de femmes de son époque auraient osé. La force de sa parole, la confiance en son expertise littéraire et sa prise de position assumée prouvent que cette femme se considère l'égale des hommes qui gravitent autour d'elle. En outre, bien que sa signature n'apparaisse pas au bas du pamphlet, la grand-mère d'Anaïs Barbeau-Lavalette adhère tout de même au désir de changement des automatistes. Ces éléments contribuent à la définir en tant que figure de la modernité dans le récit. C'est justement la posture moderne de son aïeule qui permettra à la narratrice de comprendre les choix cruels de celle-ci et qui ont laissé un immense vide dans l'histoire familiale de la petite-fille.

Dans la naïveté de leur idéalisme, les signataires du manifeste n'ont pas mesuré au préalable toute l'ampleur des conséquences de leur geste incendiaire. En réaction au *Refus global*, la société québécoise rejette durement ces intellectuels, et la modernité tant souhaitée leur est brutalement refusée. Les critiques du pamphlet automatiste sont destructrices : « Pendant une semaine, plusieurs critiques acerbes s'étaient dans les journaux, condamnant à la fois le texte et ses signataires.

Borduas, à cause de ses propos « échevelés et injurieux » de son manifeste, est particulièrement visé. » (p. 166) Conséquemment, la publication du *Refus global* engendre des ruptures. Le groupe amical se fragilise à cause des différents exils et déménagements de ses membres. Ces derniers sont aussi victimes de censure et de rejet de la part de leur société : « Le nom de chacun est rayé presque partout. Bannis des rangs, indésirables. » (p. 189) Cet extrait dresse un portrait sombre de l'existence des automatistes après la parution de leur manifeste. L'expression « bannis des rangs » suggère qu'ils sont maintenant tenus à l'écart de la société et qu'ils doivent apprendre à vivre en marge de celle-ci. Ils deviennent des marginaux contre leur gré et il s'ensuit une grande difficulté à subvenir à leurs besoins. En tant que membre des automatistes et épouse de Marcel Barbeau, un des peintres signataires du *Refus global*, Suzanne subit également ces contrecoups. Rapportés par la narratrice, ceux-ci font naître en elle un sentiment qui l'invite à se réconcilier avec sa grand-mère. Elle comprend que l'ostracisation sociale dont elle a été victime l'a plongée dans une existence misérable qui ne correspondait en aucune façon avec ses aspirations d'artiste et la vie qu'elle souhaitait mener. Cette situation sans issue et dans laquelle il était laborieux de pratiquer son art l'a poussée à quitter sa famille pour recouvrer sa liberté et son élan de création.

¹⁰ Il existe d'autres sources qui infirment la version d'Anaïs Barbeau-Lavalette. Dans une autre version, il serait notamment question du groupe des automatistes qui n'aurait pas offert à Suzanne Meloche de signer *Refus global* par crainte qu'elle le montre à son directeur de conscience. [Source : France Théoret, « Peindre est une passion nécessaire à la société », *Les écrits*, numéro 151 (automne 2017), p. 134, dans *Erudit*, <https://www.erudit.org/fr/revues/lesecrets/2017n151/lesecrets03254/86834ac.pdf> (Page consultée le 12 mars 2022).

La femme qui fuit. Ironiquement, le titre s'énonce de manière très objective pour un récit qui prend sa source dans un regard à ce point personnel.

De plus, en plaçant l'art au centre de son existence, le personnage de Suzanne Meloche adopte une attitude résolument moderne pour son époque. De par sa position de femme, elle est soumise à une multitude d'obligations sociales qui minent son élan artistique. Sa société s'attend à ce qu'elle se conforme à l'idéal de la mère au foyer et de l'épouse dévouée. Or, Suzanne adopte une approche plus moderne par rapport à sa féminité : elle se réalise en tant que femme en s'accomplissant en tant qu'artiste, les deux étant indissociables chez elle. Alors qu'elle expérimente la peinture dans un contexte qui ne souscrit pas aux traditions et à la rigidité académique, elle touche à la liberté d'être l'artiste et la femme auxquelles elle aspire. En peignant un oiseau sans modèle didactique, elle parvient à ressentir le pouvoir de sa féminité : « Un oiseau rouge, aux ailes immenses et au bec élégant. Tu te sens femme. Peindre sans compas ni règle. Tu ne te rappelles pas que ce te soit déjà arrivé. » (p. 170) Cette toile a une portée symbolique puisque l'être ailé qui y figure représente la liberté. Qui plus est, l'ampleur des ailes de cet oiseau est une métaphore de l'insatiable besoin de liberté chez Suzanne. Cet état d'indépendance doublé d'une vie sans attaches constitue ce qui la définit dans le récit de sa petite-fille. En somme, la liberté qu'elle s'octroie en tant que femme et artiste la place dans la lignée des précurseurs de la modernité au Québec.

Cette première tentative d'avancée moderne par les automatistes au Québec ne s'est certes pas faite sans heurt, mais elle a le mérite d'avoir mis à l'avant-plan la nécessaire liberté afin que nous puissions collectivement – et donc individuellement – nous émanciper. Suzanne Meloche a d'ailleurs eu le courage d'accorder ses actions à ses paroles en sacrifiant sa famille pour être libre. Bien que la narratrice demeure ambivalente à l'égard de ce choix, elle révèle tout de même que ce renoncement a permis à son aïeule de sortir la tête de l'eau et de finalement s'accomplir par le biais de son art. Prélevés de sa poésie, les vers qui suivent prouvent qu'elle est maintenant libre d'entrer dans la danse de la création :

UNE LIBERTÉ QUI S'INSCRIT DANS LA MODERNITÉ

À cause du manifeste subversif, la pauvreté frappe Marcel et Suzanne et les oblige à vivre très modestement. Cette dernière subit les conséquences des choix de son mari et le malheur s'abat sur elle. Marcel est contraint de délaisser sa femme et ses deux enfants durant de longues périodes pour vivre de son art hors du Québec, là où il n'est pas victime de la censure. La solitude et les responsabilités familiales pèsent lourd sur Suzanne. Elle en souffre jusqu'à atteindre un point de non-retour. C'est, entre autres, pour cette raison qu'elle décide d'abandonner ses enfants, ce que la narratrice décrit à la fois sobrement et avec une image forte : « Tu t'expulses. Ce soir-là, tu annonces à Marcel que tu pars. » (p. 218) La présence du verbe « expulser » rappelle que ce départ s'est fait presque contre son gré, comme si on lui avait fait quitter de force sa famille. En fait, ce sont les circonstances combinées à sa nature profonde, qui s'ancre dans un fort besoin de liberté, qui l'ont forcée à partir.

Cette déchirante décision lui permet de se délester de son rôle de mère. Cet acte est inusité pour l'époque, car le rôle maternel est souvent le seul que la femme peut embrasser ; les options étant extrêmement limitées pour elle. En se donnant le droit d'exister égoïstement pour elle-même, Suzanne accomplit un acte qui déboulonne les rôles sociaux féminins conventionnels. Elle s'inscrit dans l'avant-garde du féminisme qui est un mouvement pilier de la modernité. Elle fuit son rôle de mère et d'épouse, en plus des carcans que sa société impose aux femmes, donnant ainsi son titre au récit :

Je danse comme un maniaque
Joyeuse acrobatie de mousseline
Le bras, la jambe
Le cou vers la pointe des aspirations¹¹.

Ici, la danse évoque l'élan artistique de Suzanne. Ces vers indiquent que l'acte de création se fait dans la joie et avec ferveur. Plusieurs parties du corps de la poétesse tendent vers le désir d'un idéal artistique qui, on peut le supposer, s'accorde avec la vision moderne de l'art. Cet extrait dégage une impression de légèreté et de félicité qui contraste avec l'existence misérable de Suzanne lorsqu'elle est mère au foyer dans *La femme qui fuit*.

LA RÉCONCILIATION PAR L'ÉCRITURE

En tentant de colmater les trous de son histoire familiale maternelle au moyen de l'écriture de *La femme qui fuit*, Anaïs Barbeau-Lavalette lève, en parallèle, le voile sur l'émergence de la modernité au Québec. À travers les pages de son récit, l'autrice nous entraîne dans un univers avide de nouveauté, de liberté et d'avant-gardisme qui tranche avec le statu quo ambiant de l'époque. Cette modernité naissante se façonne au contact du groupe d'artistes fondateurs de l'automatisme, elle s'affirme à l'aide de la parution du manifeste du *Refus global* et elle s'accroît avec la préséance accordée à l'art.

À la fin de cette œuvre, Anaïs Barbeau-Lavalette revisite les scènes du début où elle rencontre sa grand-mère, selon le point de vue de cette dernière. En effectuant un retour sur les scènes de rencontre entre l'aïeule et sa petite-fille, la narratrice parvient à boucler la boucle. Les deux perspectives sont alors connues. Les deux voix ont été entendues et, grâce au retour sur la vie, les aspirations et les motivations de Suzanne, nous voyons les choses à travers son œil, bien qu'elles soient racontées par sa petite-fille. Il est alors dévoilé que la souffrance que Suzanne a causée à ses descendantes a aussi d'abord et avant tout jailli en elle : « Au creux de ton

Moi que tu voudrais épuré, un trou noir. Qui t'aspire. » (p. 354) Cette brèche sombre fait écho au trou laissé par l'absence de l'aïeule chez sa fille et sa petite-fille. Pour la narratrice, il sera finalement possible d'anéantir ce vide grâce à son projet d'écriture sur sa grand-mère et, pour sa mère, c'est la mort de Suzanne qui lui apportera un certain degré de sérénité. À ce sujet, le décès de la grand-mère vient nourrir de plus belle la réflexion de la narratrice sur la filiation qui relie les trois générations de femmes de sa famille. L'enterrement des cendres de Suzanne vient ultimement combler la brèche dans le passé de la narratrice et de sa mère. Cette dernière accède ainsi à une certaine forme de quiétude : « Ta fille te plante derrière chez elle, dans ce champ immense qu'elle connaît par cœur [...]. Sous la pluie elle s'acharne. Elle te mêle à sa terre. Là où elle saura te trouver. C'est fini. Tu ne pourras plus t'enfuir. » (p. 371) Bien que, dans cet extrait, la symbolique de la pluie suggère la peine qui accompagne la perte, une certaine forme d'apaisement survient avec l'enterrement. En outre, le verbe « planter » renvoie à l'idée des racines et de l'arbre généalogique qui rappelle la filiation qui unit les trois femmes. Dorénavant, la grand-mère ne peut plus fuir, la narratrice et sa mère ont maintenant le contrôle sur leur relation avec Suzanne. Elles peuvent se recueillir sur sa tombe et ressentir sa présence quand elles le veulent. Il est d'ailleurs révélateur qu'elle soit ensevelie sur le terrain de la mère d'Anaïs Barbeau-Lavalette et non dans un cimetière : sa fille et sa petite-fille ont souffert de son absence tout au long de leur existence, mais elles trouvent une certaine forme de réparation en se l'appropriant au-delà de la vie.

¹¹ « Les aurores fulminantes », *Laurentiana*, 11 août 2016, <https://laurentiana.blogspot.com/2016/08/les-aurores-fulminantes.html> (Page consultée le 15 février 2022).

De plus, pour l'écrivaine, il est indéniable que la réconciliation a eu lieu grâce à son projet. Avec le recul, la réconciliation s'est même consolidée en bienveillance à l'égard de son aïeule, bien qu'une certaine incompréhension persiste. Dans une entrevue accordée au quotidien *La Presse*, Anaïs Barbeau-Lavalette confirme avoir trouvé une forme d'apaisement en écrivant sur sa grand-mère :

Le fait de l'ancrer dans son époque, mais aussi dans son corps de femme et son manque d'outils, dans sa jeunesse, m'a émue. Ça mène, oui, à une réconciliation. Sans que je comprenne nécessairement le geste – ça a été le moment le plus difficile à écrire pour moi, le moment de l'abandon –, je l'ai humanisée. Je ne la condamne plus. À la fin, je salue la femme pour ce qu'elle a eu le courage d'être, malgré les blessures¹². ■

¹² Marc Cassivi, « Anaïs Barbeau-Lavalette : la petite-fille de *Refus Global* », *La Presse* (25 janvier 2016), <https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201601/25/01-4943515-anaïs-barbeau-lavalette-la-petite-fille-de-refus-global.php> (Page consultée le 19 février 2022).

L'EXCEPTION

Maristeve Mbikayi



Tu arrives à la maison de la rue Cambridge. D'innombrables lunes ont passé depuis la dernière fois où tu y as mis les pieds.

Aujourd'hui, tu fais une exception à ta règle. Une exception pour celui que tu aimais plus que quiconque. Le véritable homme de ta vie et le pilier de ta jeunesse. Peut-être le seul homme que tu auras jamais aimé. Et que tu continueras à aimer par-delà la mort. Achille. Ton père.

Tu ouvres la porte de la maison de la rue Cambridge. La demeure familiale t'attend pour les obsèques. Tu franchis le seuil à reculons. Tu as le cœur gros. Tu n'as pas envie de voir qui que ce soit. Tu n'es pas d'humeur à entretenir des conversations vides. Tu te concentres sur le corps que tu entrevois au fond de la pièce principale.

Ta tristesse est indéniable.

Tu as l'impression qu'elle sera à jamais inépuisable, qu'aucune trace du temps ne pourra l'altérer.

Tu te diriges vers le corps que tu entrevois au fond de la pièce principale.

Ta mère est là.

Elle fait un barrage entre toi et ce corps. Ce corps que tu souhaites voir pour une dernière fois. Pour un ultime au revoir.

Tu cherches brièvement de la sollicitude dans ton être pour cette femme postée devant toi. Tu n'en trouves pas. Alors tu te rabats sur les condoléances d'usage. Tu lui assènes une phrase convenue et toute faite à l'avance. Une phrase sans chaleur qui a déjà été rabâchée maintes fois dans toutes les funérailles qui ont eu lieu par le passé. Une phrase froide à ton image.

Puis tu t'éloignes.

C'est avec un cœur chargé d'affection et de respect que tu te recueilles devant le corps statique de ton père. Tu ne parviens pas à empêcher le regret de défoncer un des murs que tu ériges en toi en guise de protection.

Tu t'en veux ne pas avoir profité de sa présence lorsqu'il était encore vivant. Tu regrettes de ne pas l'avoir revu depuis tes dix-huit ans. Cela fait si longtemps.

Tu déposes un baiser, comme un pardon muet, sur son front glacial.

Plus rien ne te retient. Tu as accompli ce pour quoi tu étais venue. Tu es impatiente de quitter cette demeure. Tu n'en peux plus. Déjà.

En te dirigeant vers la sortie, tu croises ta fratrie. Tu examines les membres de ta famille. Tu ne te reconnais intrinsèquement dans aucun de ses visages lointains et familiers. Tu détonnes avec ta solitude. Avec ton absence de mari et de famille. Orpheline d'enfants par ta propre faute. Tu détonnes et cela t'étonne. Tu ne pensais pas que tes frères et sœurs étaient aussi bien établis dans une petite vie aussi bien rangée.

Tu constates que ton frère Paul a cinq enfants. Sa famille semble heureuse et unie. La plus jeune de ses filles porte fièrement ses cinq printemps. Elle a un front bombé comme le tien. Tu reconnais en même temps le front de ta propre fille. Tu frémis de manière imperceptible à cause de la douleur que ce constat fait jaillir en toi.

Ta sœur Claire ne te laisse pas partir sans t'avoir parlé. Elle t'approche avec une telle mansuétude que tu as soudainement envie de baigner dans son aura de bonté. Ta peine a fait naître en toi une certaine vulnérabilité qui rend la bienveillance fraternelle étrangement attirante. Elle te parle avec bienveillance, elle est ravie d'être en ta présence et d'avoir des nouvelles de toi.

Elle n'ose pas te demander des nouvelles de Marcel et des enfants. Encore faudrait-il que tu en aies.

Si seulement elle savait; tu ne cherches plus à en avoir depuis des mois. Tu vois bien qu'elle aimerait te questionner à leur sujet, mais elle se retient. Elle te décrit plutôt sa congrégation. Avec un enthousiasme empreint de béatitude, elle te parle des œuvres de charité auprès desquelles elle s'implique. Tu as subitement une grande commisération pour ta petite sœur. Son cœur débordant de bonté te fait du bien et, en même temps, il consolide ton désir de partir.

Tu lui confies que tu travailles à l'écriture d'un recueil de poèmes. Tu es comblée, car la poésie accapare tout ton temps. Elle sourit, car elle voit tes yeux briller quand tu parles de ton art.

Tu préfères partir avant que le sourire suspendu à vos lèvres ne s'évanouisse.

Tu prends un taxi jusqu'à la gare et tu attends la prochaine correspondance pour Montréal. Une fois assise dans le train, tu repenses à tes frères et sœurs. Ils représentent le parfait modèle du Canadien français. Ils sont tout ton contraire. Tu réalises qu'ils perpétuent les valeurs traditionnelles qui te révoltent tant. Ton frère Paul avec sa progéniture nombreuse se présente dans ta tête comme le porte-étendard des valeurs de la famille. Parallèlement, ta sœur Claire avec son amour indéfectible pour Dieu s'exhibe comme étant la fière représentante des valeurs catholiques.

Tu ne peux t'empêcher de remarquer à quel point tu es différente d'eux. Ta différence te rend simultanément fière et honteuse.

Avide de cette liberté qu'ils ne connaîtront jamais, tu souris amèrement en pensant à eux. Ils sont condamnés à l'avilissement, à vie. Entre ta liberté lourde de conséquences et leur prison dont leur innocence est tributaire, le choix a été évident à faire pour toi.

Le train amorce son mouvement de départ. Il quitte Ottawa.

Tu respires enfin.

Tu laisses la vague d'émotions déferler encore quelques instants en toi. Tu t'ouvres à elle. Tu la laisses t'envahir avant de construire un barrage pour la contenir au creux de toi. Loin, très loin, pour ne plus qu'elle t'atteigne. Mais avant, tu saisis la vague au passage pour qu'elle te propulse dans un élan de création.

Tu ouvres ton carnet où des pages vierges t'attendent, invitantes comme une plage chaude et ensoleillée, et tu écris :

Suis-je digne de la terre de mes ancêtres ?
 Elle qui m'a vue naître,
 Elle a façonné mes ignorances,
 Elle a bercé mon innocence.
 Elle a nourri ma peau de ses généreuses bontés.
 Témoin oculaire de mon installation,
 Dans les bras,
 De celle qui a compté les étoiles avant moi.
 Elle m'a dirigée vers le soleil qui éclaire,
 Autant qu'il dévoile,
 Vers l'amour qui guérit,
 Autant qu'il fait mal.
 La force de ses frontières protège mes incertitudes.
 Je repose ma tête hivernale,
 Sur ses épaules chaudes brasiers,
 Je réfugie mes brûlures de juillet,
 Au creux de ses grandes mains gelées.
 La splendeur de son paysage embellit mes journées.

Suis-je digne de la terre de mes ancêtres ?
 Survécu à l'angoisse d'extinction,
 Sous la menace d'assimilation,
 Battue pour ses mots et sa diction,
 Elle m'a offert une histoire, un territoire
 En mon nom.
 La terre de mon père, de son père, de son père.
 Terre d'élégance naturelle, de neige abondante.
 Terre de patriotes légendaires, de combattants immémoriaux.
 Elle a son charme, elle a ses lois.
 À la hauteur de toutes ses gloires,
 Elle possède une lumière divine qui ne m'éclaire pas,
 Ne me comble pas,
 Ne me connaît pas,
 Ne me permet pas de voir au-delà,
 De ses impositions,
 Ses limitations,
 De la ferveur passion,
 De ses traditions,
 De la présence sacrée,
 De sa religion.

Suis-je, moi, pêcheuse, digne de la terre de mes ancêtres ?
 Ancêtres morts dans la frayeur d'oser,
 Reniés suite à l'audace d'exister,
 En dehors de ce qui est offert.
 Mes ancêtres morts dans l'indifférence des maîtres,
 Rejetés par la haute puissance.
 Êtres ténébreux, êtres solaires.
 De quelle terre parle-t-on ?
 De la vôtre ou de la leur ?
 Terre audacieuse ou terre de peur ?
 Terre d'ici ou terre d'ailleurs ?

Suis-je digne de la terre de mes ancêtres ?
 Le chez-moi inconnu,
 Les grands murs qui me maintiennent sous l'eau,
 Eau bénite au goût maudit.
 Insupportable aveuglement,
 L'illusion n'a duré qu'un temps.
 Les innombrables pièces qui me relient
 Ne sont pas d'ici.
 La passion fleurit à travers mes os.
 Au-delà de la marge tracée, je vois.

À l'autre bout où le bleu de l'océan vire au rouge passion,
 Où le risque tue autant qu'il rend vivant.
 Là où la révélation est célébrée.
 J'entrevois de rejoindre cette folie
 Esprit identique à ce qui m'habite.
 Sculptée pour les plaisirs,
 Mon âme ne peut survivre de contraintes.
 L'inconnu me solidifie.
 J'ai bravé l'interdit,
 Nos âmes se sont entremêlées,
 Telle une symphonie muette.
 Notre passé commun
 S'est révélé,
 Nos erreurs sont jumelles.
 Ses mélodies morbides m'ont accompagnée,
 Elles ont façonné mes connaissances
 Elles ont bercé mes impuretés.
 Nos gémissements en chœur,
 Ont résonné dans toute leur splendeur.

Suis-je digne de la terre de mes ancêtres ?
 Du haut de ma révolte ?
 Si cela n'est point un attribut qui la constitue
 D'où suis-je ?
 Quelle réalité m'a donc affinée ?
 Mes frères ne sont donc pas les miens ?
 Je suis à la recherche d'un mythe fondateur,
 D'une entité,
 Qui justifierait la rébellion qui m'habite,
 Mes nuits étoilées où l'alcool joue ses tours
 Mes longues marches à contempler le vide,
 Qui habite vos cœurs, qui remplit vos amours.
 Qui pourrait expliquer la lourdeur de mes jambes sur vos chemins ?
 Dépourvue du corps qui est mien,
 Revêtant une peau étrangère,
 Pour survivre à l'horreur de vos droitures.
 Qui pourrait expliquer,
 Que l'incendie d'ailleurs,
 Me semble moins funeste que le calme de vos demeures.

Qui pourrait expliquer
 Mes errances tel un agneau dans un pâturage,
 Trop près d'un abattoir.
 Le cœur si lourd de porter votre justice,
 Lourd de me réduire à vos incapacités.

Suis-je digne de la terre de mes ancêtres ?
 Malgré les sacrilèges qui abreuvent mes désirs,
 Qui parfois trouvent demeure dans mon lit.
 Ces êtres cruels, mais honnêtes,
 Qui partagent mon dégoût pour votre prudence,
 Ceux-là qui nourrissent mes passions dévorantes
 Et alimentent mes questions existentielles.
 L'audace qui produit leurs actions ne passe pas inaperçue,
 Ils défient vos enseignements, leur place est à mes côtés.
 Ils complètent chaque doute et construisent avec charme
 La muraille qui vous sépare de moi.
 Ils protègent l'insécurité dans laquelle je me noie.
 Sont-ils dignes de la terre de leurs ancêtres ?
 Vous, dites-le-moi, je ne sais pas.

Suis-je digne de la terre de mes ancêtres ?
 J'ai ralenti l'élan de vos mensonges,
 J'ai dévalué l'or.
 Mon corps, cette pierre arrondie,
 A vaincu la force de vos torts.
 Je vois clair dans la lumière défaite.
 Au diable les chaînes promettant l'éternité !
 De Dieu la liberté menant vers l'enfer, vers la mort !
 Je ne suis pas digne de la terre de mes ancêtres,
 C'est elle qui est digne de moi.

Tu fermes les yeux. L'évocation de ta rencontre avec ta famille t'irrite au plus haut point. Tu n'as plus envie de ressentir quoi que ce soit. Tu te courrouces contre toi-même. Tu te culpabilises d'être retournée dans la demeure de ton enfance.

La peine qui étouffe ton cœur te rappelle que tu n'avais pas le choix. Qu'un dernier au revoir s'imposait.

Tu te promets de ne plus jamais recommencer.

On ne t'y reprendra plus.

Tu ériges féroce un barrage pour cesser le flot d'émotions qui afflue en toi. Tu enterres le souvenir des obsèques de ton père dans un creux abyssal de ton être.

Tu ouvres les yeux. Autour de toi, tu aperçois plusieurs familles parmi les passagers. Elles dévouent leur attention à leurs enfants qui babillent et gazouillent. Tu accueilles cette scène comme un affront.

Tu détournes ta tête vers la fenêtre à ta droite.

Tu laisses ton regard fuir vers l'horizon. ■



HECTOR DE
SAINT-DENYS GARNEAU

PROBLÉMATIQUE ET ALCHEMIE DE L'ÉTOILE CHEZ SAINT-DENYS-GARNEAU

Philippe Labarre



A-t-on le droit de faire la nuit Nuit sur le monde et sur notre cœur Pour une étincelle

Hector de Saint-Denys Garneau,
*Regards et jeux dans l'espace*¹

TROIS VERS TOMBÉS DE HAUT

Avant même de les (re)lire pour une première fois je ne me souviens plus quand, j'avais peut-être déjà éprouvé inconsciemment l'effet de ces vers tant ils ont souvent dû descendre, du haut de l'immense murale en céramique où on les aura inscrits comme sur un firmament, pour venir me chatouiller de leurs rayons mystérieux chaque fois qu'il m'a fallu attendre sur la rampe de métro de la station Crémazie en rentrant du travail.

La murale, c'est celle de Georges Lauda et Paul Pannier, inaugurée en 1968 et intitulée *Le poète dans l'univers*. Outre ces vers tirés de « Faction » – c'est à une lecture de ce poème singulièrement hermétique de *Regards et jeux dans l'espace* que cet essai sera essentiellement consacré² – on peut y lire ces trois vers d'Octave Crémazie, qui seraient sinon demeurés oubliés :

Tous ceux dont le cœur pur n'écoute sur la terre
Que les échos du ciel, qui rendent moins amère
La douloureuse voie où l'homme doit marcher³

¹ Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013, p. 59. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

² Je tiens à ajouter ici que je ne tiendrai généralement pas compte de la critique sur Garneau. À la fois plus et moins qu'une étude critique, ce texte se veut d'abord et avant tout un essai littéraire, genre dont il assume à la fois la subjectivité et la part de risque.

³ Octave Crémazie, « Les morts », *CŒuvres complètes*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1882, p. 121.

On sera peut-être plus familier avec ces deux vers de Nelligan, qui apparaissent aussi sur la murale :

Ma pensée est couleur de lumières lointaines
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs⁴

En associant dans une même composition ces trois fragments poétiques évoquant tous le ciel ou le lointain, des masques en fer représentant les trois auteurs ainsi que des symboles du zodiaque et des planètes, le tout selon une plastique où les courbes coniques et des couleurs comme le bleu, le noir, le blanc, le rouge et l'orangé sont censées rappeler des corps, des trajectoires célestes, les deux artistes auraient cherché à représenter l'esprit poétique dans le cosmos.

On peut toutefois se demander si l'inclusion de Saint-Denys Garneau dans cette murale ne relèverait pas d'un malentendu quant à la portée ou à la signification de ses vers. Loin d'engager un rapport au ciel comme symbole rassurant, voire complaisant d'une éternité à jamais accessible à une poésie elle-même éternelle dans ses formes, Garneau – en ces vers qui, tant par leur forme que par leur polysémie, rompent avec la tradition poétique incarnée par les prédécesseurs qui lui sont associés – chercherait au contraire à problématiser l'éternité même du ciel devant l'irruption d'un présent dont la modernité serait vécue non seulement comme une crise affectant le monde et le cœur humain, mais comme une nuit affectant forcément le ciel lui-même. On peut en effet facilement reconnaître et situer l'élan moral et religieux des alexandrins un peu ronflants de Crémazie, de même que l'apitoiement mélancolique et gothique de ceux plus langoureux de Nelligan, mais que nous disent les vers libres et mystérieux de Saint-Denys Garneau ? Quelle est cette étincelle pour laquelle on se serait donné le droit de faire la nuit sur le monde ? Et surtout de quelle nuit est-il question ?

C'est dans leur recueil que les vers de Garneau scintillent de leur plus belle lumière. Or ils y apparaissent dans une première strophe non moins mystérieuse :

On a décidé de faire la nuit
Pour une étoile problématique
A-t-on le droit de faire la nuit
Nuit sur le monde et sur notre cœur
Pour une étincelle
Luira-t-elle
Dans le ciel immense désert (p. 59)

⁴ Émile Nelligan, « Clair de lune intellectuel », *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1952, p. 41.

Lorsque je tente d'expliquer ce poème à mes étudiants, j'insiste toujours sur le choix du mot « problématique ». Un terme théorique, intellectuel, voire scientifique, illustrant parfaitement ce besoin qu'a éprouvé l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* d'y employer une langue aussi peu conventionnellement – et malgré cela aussi – poétique que possible. Qu'est-ce qu'une étoile peut bien avoir de problématique ? Les deux autres strophes du poème, sur lesquelles nous devons revenir tantôt, ne feront qu'épaissir le mystère. Mais cette étoile étant déjà associée ici à « une étincelle » dont il n'est pas certain qu'elle « luira », on peut supposer que le caractère problématique de l'étoile relèverait de son intangibilité, de sa fugitivité et de son éventuelle invisibilité, trois traits d'autant plus problématiques qu'ils paraîtraient forcément paradoxaux à un lecteur qui en saurait un minimum scientifique sur les étoiles – et qui ne mesurerait pas tout à l'aune de la seule éternité.

CE QUI TIENT À PEINE AU CIEL

Pour mieux commencer à nous familiariser avec ces paradoxes, il faut retourner presque au commencement et relire le deuxième poème du recueil, intitulé « Le jeu » :

Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un compté
Et qui sait
Tantôt, l'univers. (p.13)

Il faut retourner dans la chambre où joue cet enfant bien vite promu démiurge d'un univers où l'on verra « tantôt » l'étoile de Garneau faire sa première apparition – la seule dans tout le recueil avant « Faction », et il n'y en aura pas d'autre ensuite. Cet univers aura d'abord été marqué dès le premier vers par l'interdit de l'adulte :

Ne me dérangez pas je suis *profondément*⁵ occupé (p. 13)

En amorçant aussi brusquement son poème – on ne sait pas encore qui parle à qui et le mode impératif instaure une relation d'autorité entre ces deux figures pour l'instant inconnues – Garneau espérait sûrement, non sans un « espiègle plaisir » (p. 15), que le lecteur se trompe en croyant lire dans cet interdit celui de l'adulte trop occupé et ne souhaitant pas être dérangé par des enfants tapageurs. C'était pour mieux surprendre ce lecteur en lui faisant réaliser rétroactivement que c'est dans son poème au tour de l'enfant d'expliquer à l'adulte qu'il est occupé par des choses trop *profondes* pour ce dernier, qu'une trop grande expérience du monde réel aura rendu incapable de voir l'invisible. C'est pourquoi l'avertissement est reformulé ainsi quelques strophes plus tard :

⁵ C'est moi qui souligne, comme ce sera le cas à chaque fois qu'on retrouvera des italiques dans les passages cités par la suite.

Et surtout n'allez pas mettre un pied dans la chambre
On ne sait jamais ce qui peut être dans ce coin
Et si vous n'allez pas écraser la plus chère
des fleurs invisibles (p. 14)

Plus encore qu'avec « ces cubes », « cette planche » ou tel paquet « de cartes » sur le « tapis » (p. 13) de sa chambre – les démonstratifs employés un peu partout dans ce poème nous rappellent à chaque fois la présence presque tangible d'un jeu qui nous est d'autant plus interdit qu'on nous en parle comme si nous y étions –, c'est avec ce qu'il y a de plus *cher*, c'est avec cet *invisible* qu'il est encore capable de cultiver pour le faire fleurir que joue l'enfant. Un invisible trop délicat pour résister à la lourdeur du pas de l'adulte. Or c'est pour conclure la série d'avertissements visant ce dernier que Garneau introduit son étoile intangible :

Une tendre chiquenaude
Et l'étoile
Qui se balançait sans prendre garde
Au bout d'un fil trop ténu de lumière
Tombe dans l'eau et fait des ronds (p. 14)

L'étoile, plus délicate encore que la fleur – et comme celle-ci une fantaisie de l'enfant – demeure invisible à l'adulte qui ne saura voir que la matérialité de la chambre de jeu. Or comme elle se balance attachée au firmament du plafond par un « *fil trop ténu de lumière* », elle demeure donc trop occupée par ce qu'elle fait là-haut pour « prendre garde » à ce qui se passe ici-bas. Et c'est pourquoi elle risque à tout moment de *tomber*. Ici-bas, le geste le plus « tendre » et le mieux intentionné demeure toujours un geste destructeur.

Cette attirance du regard pour ce qui repose là-haut, pour ce qui demeure en suspension dans l'espace – anticipons un peu : pour tout ce qu'attirerait une gravité céleste plutôt que terrestre – demeurera l'affect constitutif de la subjectivité du poète tout au long du recueil. C'est un affect qui s'exprimait déjà dans le poème liminaire, où le poète, s'identifiant d'emblée à un enfant, demandait à son lecteur – l'adulte – de ne pas le forcer à demeurer assis sur place à la maison – anticipons encore : dans l'immobilité parménidienne de l'être – et de le laisser plutôt jouer dehors au-dessus de ces eaux héraclitéennes où *l'on ne se baigne jamais deux fois* :

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 (p. 11)

Si Garneau refuse de s'arrêter sur « les roches » ou de prendre position sur « les choses », ce n'est pas tant pour plonger dans le flux perpétuel du « torrent » – et l'irrationalité du devenir – que pour se donner un instant de repos aussi extatique qu'éphémère dans l'entre-deux, dans la grâce impondérable – autrement dit imprévisible et, étymologiquement, dépourvue de poids ou de mesure – de cet équilibre précaire entre ciel et terre que le poète ne peut

expérimenter que pour un instant, au sommet de la trajectoire dessinée par son saut, avant de retomber éventuellement sur terre – ou bien dans l'eau. Les figures de l'attachement au ciel ou de ce qui tient à plus haut que soi deviennent donc rassurantes, incarnent autant de liens privilégiés qu'on ne veut pas perdre, mais que menace toujours la gravité terrestre. C'est ce qu'exprime aussi cette strophe du « Jeu » où la feuille – qui tient à l'arbre par le fil ténu de son pétiole – vient se substituer à l'étoile dans le double regard de l'enfant capable à la fois de se moquer du visible terrestre et de s'attacher à l'invisible céleste :

Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit
Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille
d'un arbre
Comme si cela pouvait avoir une grande importance
Avait autant de *poids* dans sa balance
Que la guerre d'Éthiopie
Dans celle de l'Angleterre (p. 15)

Seulement on voit ici que la gravité en vient à s'incarner dans cette figure par excellence du monde adulte et de ces dures réalités terrestres qui ont tant ravagé la modernité durant la première moitié du XX^e siècle : la guerre, l'impérialisme. Retenons pour le moment que les jeux d'enfants finissent toujours soit par être interrompus, soit par se transformer en jeux d'adultes.

L'APOCALYPSE SELON SAINT-DENYS

Il faut garder à l'esprit les leçons inaugurales du recueil lorsqu'on lit « Faction », puisque notre « étoile problématique », sans perdre son lien privilégié au ciel – et sans perdre cette intangibilité, cette fugitivité et cette invisibilité que nous avons cru deviner dans la figure de l'étincelle et qui se sont confirmées dans notre lecture des tout premiers poèmes – y devient néanmoins un motif de destruction d'une portée – et exprimée dans un langage – apocalyptiques :

On a décidé de faire la nuit
pour sa part
De lâcher la nuit sur la terre
Quand on sait ce que c'est
Quelle bête c'est
Quand on a connu quel désert
Elle fait à nos yeux sur son passage (p. 59)

La nuit devient dans cette deuxième strophe de notre poème une « bête » qu'on a lâchée « sur la terre », « faisant » partout – plutôt que ces « ronds dans l'eau » qui paraîtront maintenant inoffensifs – quelque « désert sur son passage ». L'emploi même du mot *bête* – on retrouve ce mot près de soixante fois dans l'apocalypse selon Saint Jean, une œuvre non moins

politique que religieuse dès lors que l'on considère qu'elle a été écrite dans le contexte des relations tendues entre l'Empire romain et la Judée durant la deuxième moitié du premier siècle après J.-C. – nous amène donc à nous redemander ce que peut représenter cette « nuit » prophétique dans l'univers politique de Saint-Denys Garneau. On sait maintenant pour avoir lu « Le jeu » que ce qui a le plus « de poids » dans la « balance » de l'adulte, c'est « la guerre ». Peu importe le caractère intimiste du recueil et la distance au monde qu'implique la notion même de jeu *dans l'espace*, Saint-Denys Garneau, sachant ce qui agite le monde au moment de publier son recueil en 1937, ne pouvait pas se permettre d'y occulter entièrement les grandes préoccupations de son temps.

Il importera ultimement peu de savoir si c'est vraiment la guerre que cette « nuit sur le monde et sur notre cœur » désigne dans ce poème. Ce qui compte ici, c'est que « la nuit » est une catastrophe à la fois individuelle et collective, et que si c'est « pour une étoile » qu'on avait décidé de la faire dans la première strophe, c'est désormais « pour sa part » qu'on a décidé de la faire dans cette deuxième strophe. Ce parallélisme nous force à considérer l'étoile comme d'autant plus « problématique » qu'elle est désormais devenue figure de l'égoïsme, de l'avidité ou de la partisanerie, trois causes morales de la guerre – ou de cette catastrophe plus générale – symbolisée par « la nuit ». C'est ce qui ressort le plus manifestement de la troisième et dernière strophe du poème :

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 qui 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 (p. 59)

Le terme de « faction » comporte deux significations résonnant intimement dans ce poème où le titre lui-même consiste en ce seul mot. On sait communément qu'une faction, c'est un sous-groupe cherchant à renverser l'ordre politique, à diviser une collectivité. Mais « prendre » faction, c'est exercer une surveillance armée sur un espace que l'on protège de l'ennemi. Or puisqu'ici la faction est « solitaire », chacun en est arrivé à défendre son petit espace à soi dans une guerre de tous contre tous. Et c'est à nouveau pour « une étoile qui n'est pas sûre » et « qui sera peut-être une étoile filante » que cette guerre universelle est déclarée.

Maintenant que le monde adulte joue avec elle, il se passe quelque chose de mal avec cette étoile intangible et invisible qui incarnait pourtant, tel le plus beau et le plus fragile des idéaux, l'attachement de l'enfant ou du poète à ce qui « repose » là-haut. Le poème s'achevant sur une énigme philosophique où l'étoile finit par être comparée au « faux éclair d'une *illusion* », il devient tentant d'identifier les unes aux autres toutes ces figures d'une transcendance dans la rigidité de l'être que sont le

firmament, le plafond de la chambre et cette « caverne » de nos prunelles où ne sauraient paraître, selon l'allégorie platonicienne, que les « faux » reflets des formes idéales.

Le problème de l'étoile, c'est le problème de l'idéal et de ce qu'on en fait selon qu'on porte sur lui le regard contemplatif du poète et de l'enfant ou celui du philosophe et de l'adulte qui brisent les liens vivants entre les choses de là-haut comme d'ici-bas pour se les approprier. C'est parce que nous sommes adultes que « nos avides prunelles » ont pris cette « faction » qui est devenue notre seul rapport possible à l'étoile dès lors qu'on n'arrive plus à se contenter de la contempler, dès lors qu'on n'arrive plus à la recevoir avec cet « œil gauche » qui est seul capable de s'attacher aux choses invisibles, aux choses « de l'autre monde ».

Que l'idéal soit individuel ou collectif, éthique ou politique, esthétique ou économique – on dit que des milliers d'étoiles seraient visibles à l'œil nu : il n'y a pas de limites à ce dont on peut rêver – le regard adulte a toujours été tenté de s'approprier ce qui devait demeurer fugitif, intangible et invisible, soit pour en faire telle idée fixe de tel système philosophique qui se voudrait plus parfaitement rigide que tel autre, soit plus catastrophiquement pour le transformer en cause finale d'une idéologie cherchant à le convertir en seule et unique ultime réalité terrestre, en patrimoine à surveiller, à défendre et à accroître coûte que coûte, quitte à faire « la nuit » dans un ciel désormais dépourvu de toute autre étoile que celle que chacun aura élue « pour sa part » comme seule qui pèse « dans la balance », quitte à faire de la terre aussi un « immense désert ».

D'UNE TRANSFORMATION À L'AUTRE

C'est à la toute fin du « Jeu » que Garneau nous montre le regard de l'enfant sur le point de se transformer en regard adulte. Alors qu'il vient juste d'évoquer le poids de « la guerre » dans « la balance » de ce dernier, Garneau s'adresse maintenant pour une première fois à nous tous en même temps, adultes et enfants, mais d'une façon qui finira par se révéler ambiguë :

■ Nous ne sommes pas des comptables (p. 16)

Si le comptable est précisément cet adulte capable de calculer puis de dresser le tableau complet des flots de valeurs constituant la « part » de ses clients, s'il est à la fois le maître et le serviteur de toutes ces choses moins idéales et plus terrestres pouvant devenir – depuis bien plus longtemps que l'étoile – l'objet de notre avidité, il n'en demeure pas moins que nous tous, adultes ou enfants, « ne sommes pas des comptables ». Or la fin du poème semble contredire immédiatement l'optimisme universel de ce rappel :



ALAIN GRANDBOIS

LA MODERNITÉ D'ALAIN GRANDBOIS

Patrick Moreau



Alain Grandbois (1900-1975) n'est certes pas le premier poète québécois à s'inspirer de la modernité de son temps, ni le dernier. Pour la simple raison que le terme modernité est forcément relatif et change de référent à chaque époque, voire à chaque génération. Avant lui, Octave Crémazie, Louis-Honoré Fréchette étaient allés puiser leur inspiration chez les Romantiques, qui incarnaient ce caractère moderne dans les premières décennies du XIX^e siècle; Émile Nelligan avait quant à lui mis sa poésie au diapason de celles de Verlaine et Rimbaud, chantres d'une autre modernité; tandis que Paul Morin cultivait pour sa part les fleurs formelles et exotiques du Parnasse, modernes elles aussi, à leur manière, puisqu'elles s'opposaient, au nom de l'art pour l'art, au courant romantique que ses détracteurs considéraient désormais comme désuet.

Si Grandbois est, à mon sens, l'un des premiers poètes québécois authentiquement modernes (avec Hector de Saint-Denys Garneau), ce n'est donc pas parce qu'il est allé chercher son inspiration du côté de ses contemporains européens, mais parce qu'il fut d'emblée de plain-pied avec cette modernité, signe que les temps changeaient et que la littérature québécoise du XX^e siècle n'était plus à la remorque de celle du Vieux-Continent. Il est parmi les premiers à s'approprier véritablement les codes contemporains de la poésie tels que le vers libre ou les images non figuratives (si on peut risquer ce parallèle entre images poétiques et peinture), pour ne nommer que ceux-là; et il se les approprie sans la servilité avec laquelle, par exemple, un Fréchette avait calqué le modèle hugolien. Sa modernité, autrement dit, n'est pas d'emprunt, mais fait partie de lui.

Contrairement aux poètes susnommés, on chercherait d'ailleurs en vain un modèle précis à sa poésie. Il y a bien un peu de surréalisme chez lui (certains le lui reprocheront lors de la parution des *Îles de la nuit*¹), mais ce qu'il retient de ce courant (l'audace des images, voire une certaine obscurité) n'est pas l'apanage des seuls Surréalistes et appartient de plein droit à toute la poésie moderne, depuis Rimbaud, au moins. On a pu aussi le

¹ Ainsi qu'en juge René Chopin (Cf. Marcel Fortin, *Histoire d'une célébration. La réception critique immédiate des livres d'Alain Grandbois 1933-1963*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 87).

rapprocher de Saint-John Perse pour le souffle épique qui traverse ses meilleurs poèmes. Ce rapprochement tourne toutefois rapidement court lui aussi. Grandbois ne fait usage ni du verset, comme le diplomate et poète français, ni n'écrit de longs poèmes où la verve épique de ce dernier peut se déployer tout à son aise. Cette originalité de la poésie d'Alain Grandbois est donc la meilleure preuve de l'authenticité d'une inspiration qui éprouve enfin son autonomie en n'étant plus tributaire d'aucun modèle.

Les artisans de la revue *Liberté*, tout comme les poètes-éditeurs de l'Hexagone (au premier chef desquels Gaston Miron) ne s'y sont pas trompés. Ils feront de Grandbois une icône de la modernité littéraire québécoise qu'ils appelaient de leurs vœux. Les premiers lui consacreront un numéro spécial dans l'avant-propos duquel on lit, sous la plume de Jean-Guy Pilon, cet éloge sans retenue :

*Dans ce Canada français qui se cherche souvent des raisons de vivre et de grandir, l'œuvre d'Alain Grandbois est au nombre des rares choses auxquelles nous tenons par-dessus tout et dont nous sommes totalement fiers.*²

Les seconds accorderont à son œuvre une seconde vie en republiant en un volume ses trois recueils antérieurs sous le titre *Poèmes* (L'Hexagone, 1963). Alain Grandbois échappe ainsi, pour un temps, à la malédiction des poètes et des écrivains québécois de n'être connus que de leurs stricts contemporains, d'une génération de lecteurs tout au plus, et de sombrer dans l'oubli dès que celle-ci quitte la scène. Ce sont ces poètes de la « jeune génération »³, comme ils se nomment eux-mêmes, du début des années 1960, qui voudront faire de lui l'un des « Classiques » des lettres québécoises. Ce qu'il est devenu, du moins s'il faut en croire Richard Gingras, qui qualifiait Grandbois de « monument de la littérature nationale » et voyait en lui l'archétype de l'auteur classique du Québec⁴.

UN PERSONNAGE

Avant cependant de devenir un « Classique », c'est-à-dire un homme enseveli sous ses livres, Grandbois fut aussi, à l'instar de quelques autres écrivains tels que Goethe, Byron, Hugo, Malraux, un être au destin singulier comme il en est peu, même aujourd'hui, dans le paysage littéraire québécois. Il fait partie du cercle choisi de ces auteurs dont la vie vaut la peine d'être racontée tout autant que leur œuvre mérite d'être lue.

Issu d'une famille bourgeoise très aisée, selon les standards de l'époque (son père possédait dans le comté de Portneuf une prospère entreprise forestière), Alain Grandbois put se permettre, entre ses 25 et ses 39 ans, de ne pas travailler et de vivre à Paris une vie de rentier, grâce à une pension que son père lui versait quelques fois par année et aussi à un legs, semble-t-il, que lui avait fait son grand-père en mourant⁵. Il mena ainsi dans la capitale française et sur la Côte d'Azur une existence plus ou moins mondaine, fréquentant quelques écrivains alors célèbres (il fit notamment la connaissance de Blaise Cendrars et d'André Malraux), pratiquant de nombreux sports (la natation, la boxe, la course automobile). Mais surtout, il mit cette aisance financière qui était la sienne à profit en voyageant. Grandbois fut un voyageur insatiable : il parcourut la France ; il parcourut l'Europe, visitant l'Italie, l'Espagne, la Belgique, l'Allemagne ; et, ce qui était plus rare dans ces années-là, il parcourut le monde, réalisant plusieurs voyages en paquebot qui le menèrent en Afrique, en Terre-Sainte, en Inde, en Asie du Sud-Est (Cambodge, Vietnam) et jusqu'en Chine, pays qui le fascina.

Il y a peut-être une part d'invention dans les récits aventureux et les souvenirs qu'il ramena de ces périodes lointaines (il exagère sans doute lorsqu'il prétend avoir voulu s'engager dans la Guerre d'Espagne aux côtés des Républicains, et il n'est pas sûr non plus qu'il ait visité Moscou). Mais il n'en reste pas moins qu'il fut un véritable globe-trotter. C'est d'ailleurs lors d'un séjour en Chine qu'en 1934, sur les instances d'un Français installé là-bas et avec lequel il s'était lié d'amitié, il publia son premier recueil de poésie, connu sous le titre de *Poèmes d'Hankéou*, dont le tirage presque entier aurait été perdu en mer à la suite d'un naufrage. Il s'inspira certainement aussi de ses multiples pérégrinations lorsqu'il écrivit *Les Voyages de Marco Polo* ou les nouvelles d'*Avant le chaos*, dont l'action se déroule dans divers pays ou met en scène des personnages cosmopolites.

Grandbois avait donc de quoi fasciner, et cette fascination bénéficia sans doute à son œuvre, lorsqu'il fut contraint de revenir au pays en 1939 parce que la Seconde Guerre mondiale était sur le point d'éclater.

² En italique dans le texte. « Un geste nécessaire », *Liberté* 60, vol. 9-10, mai-août 1960, Éditions de l'Hexagone, Montréal, p. 147.

³ *Ibid.*

⁴ « L'avènement d'un grand poète : le cas institutionnel d'Alain Grandbois », dans Denis Saint-Jacques dir., *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, 2000, p. 127. Quelques années plus tard, son premier recueil, *Les Îles de la nuit*, sera également retenu comme une des quinze œuvres littéraires phare du Québec dans l'ouvrage collectif *Quinze classiques de la littérature québécoise* (paru chez Fides en 2015, sous la direction de Sylvain Campeau et Patrick Moreau).

⁵ Fernand Ouellette, « Il est d'étranges destins... », *Liberté* 60, vol. 9-10, mai-août 1960, Éditions de l'Hexagone, Montréal, p. 150.

LE POÈTE

Après ces *Poèmes d'Hankéou*, Grandbois, une fois de retour au Québec, publia trois recueils de poèmes : *Les Îles de la nuit* (1944), *Rivages de l'homme* (1949) et *L'Étoile pourpre* (1957).

Comme on l'a écrit plus haut, ses poèmes sont tous composés en vers libres, et Grandbois joue des possibilités nouvelles qu'offre ce vers libéré des contraintes du mètre et de la rime pour créer un rythme propre :

Parmi les détresses neuves et les plus vieilles joies
 la foule ou la solitude au choix c'est
 indifférent
 Parmi les désirs aux dents de loup
 Parmi les blêmes assouvissements dans l'éparpillement des
 membres mous
 (« Parmi les heures... », p. 108)⁶

En même temps, le poète est marqué par la poésie plus traditionnelle qui a contribué à l'éveil de sa vocation poétique, et l'on retrouve dans ses poèmes de nombreux vers réguliers (alexandrins, décasyllabes, etc.). Par exemple, le vers qui ouvre ce poème que l'on vient de citer est un bel alexandrin tout ce qu'il y a de plus classique comme on en trouve plusieurs sous sa plume :

Parmi les heures mortes et les heures présentes

Il est ainsi à la fois moderne et traditionnel, ou du moins sa modernité, indéniable, ne se veut pas une rupture complète et radicale avec la poésie et la littérature qui l'ont précédée.

On pourrait dire la même chose de son usage des images. Celles-ci sont souvent audacieuses, par exemple :

Les glaïeuls blessaient le bleu
 Le souvenir des jardins cernait les remords
 Et des hommes penchaient leurs épaules
 Il y avait quelque part sur une île
 Des pas d'ombre et de paons (p.120)

Mais pour autant, elles demeurent évocatrices et ne découlent d'aucune recherche de l'absurde, comme il arrive parfois chez les surréalistes.

Ces images sont fréquemment répétitives, et c'est à travers ces répétitions que se dessine un réseau de signifiants qui révèle l'imaginaire du poète et donne un premier accès au sens de ses poèmes. Par exemple, l'idée de verticalité, symbolisée par les « grandes étoiles ouvertes » (p. 106), par le « Soleil plein d'appels lointains » (p. 127), ou encore par le « mât » du navire (p. 104) et les « voiles » (p. 111) qu'il porte, exprime une aspiration à l'idéal, à l'infini qui est omniprésente dans sa poésie. Celle-ci se voit parfois traduite également dans un registre mythique et utopique qui fait penser à des rêves naïfs et enfantins, comme lorsqu'est évoquée la tentation « d'appareiller les caravelles vers les îles miraculeuses », « de recréer les royaumes enchantés des pâleurs de l'aube » (p. 129).

Mais ce désir d'absolu se révèle illusoire. Le monde moderne dans lequel vit Grandbois est un monde désenchanté. Non seulement les « temples sont abolis » (p. 136) et les « dieux noyés » (p. 115), autrement dit, les croyances traditionnelles n'ont plus vraiment cours, mais la quête elle-même de cet absolu s'avère vaine : l'éternité est qualifiée de « fuyante » (p. 110), les étoiles, figures de cet « Inaccessible Absolu » (p. 123), sont « épuisées » (p. 119). Le poète se voit alors abandonné avec ses questions angoissées : « Ô vie fatale et glacée comme le cristal/Pourquoi POURQUOI » (p. 129), et « [s]es cris glacés » lancés « dans ce vide inhumain » n'obtiennent pour seule réponse qu'un « grand rire de pierre inattaquable » (p. 125).

Cette quête vouée à l'échec que chante Grandbois n'est pas seulement celle d'une vérité transcendante disparue. C'est aussi une incarnation de l'espoir amoureux, du désir de vaincre la solitude qui sépare le poète de la femme (ou des femmes) qu'il a aimée. Plusieurs des poèmes de Grandbois, sinon la plupart sont en effet des poèmes d'amour dans lesquels cette amoureuse anonyme est souvent directement interpellée : « Ô Bien-Aimée » (p. 127) ; « Ô Fiancée » (p. 136) ; « Mais toi ô toi » (p. 143), comme si ces poèmes lui étaient prioritairement adressés et le désir sexuel y est souvent évoqué, quoiqu'assez discrètement, ce qui fit dire à Madeleine Greffard que Grandbois était « le premier poète québécois à chanter l'érotisme »⁷.

Mais cette quête amoureuse est, tout comme celle de l'absolu, placée sous le signe de l'illusion et de l'empêchement. Mis à part lors de quelques instants fugaces de bonheur, la rencontre de l'autre s'avère impossible. Tel « un rêve déjà perdu » (p. 121), l'amante demeure aussi inaccessible que le ciel étoilé, comme si la possibilité même de l'amour était plombée dès l'origine par une sorte de défiance, d'inquiétude, de suspicion, dont la mention plus ou moins allusive revient sans cesse d'un poème à l'autre :

⁶ *Poésie I*, édité par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, coll. Bibliothèque du Nouveau Monde, Les Presses de l'Université de Montréal, 1990. C'est à cette édition que j'emprunterai dans la suite toutes les citations de ses poèmes.

⁷ *Alain Grandbois*, Montréal, Fides, 1975, p. 85.

Et ma souffrance vivait des serpents de ton prochain oublié
 Guettant l'heure du couteau de ton absence
 Guettant l'ombre où se perdrait ton ombre
 Guettant le premier mot sur ton visage de morte
 Guettant le nœud profond des cyclones inévitables
 Guettant le Signe et le Nombre choisis
 Guettant les pitoyables sourires de la première trahison (p. 112)

Cette impossibilité de la rencontre de l'autre est notamment exprimée par des images récurrentes évoquant autant d'obstacles placés entre les êtres aimés : « Pourquoi le mur de pierre dites-moi » (p. 104). L'autre semble toujours se retirer derrière une « Porte intérieure refermée à jamais » (p. 134). Même le visage ou les yeux, qui représentent a priori ce qui permet cette rencontre d'autrui, se dérobent à leur fonction première dans ce vers : « la nuit m'a enseigné la cloison de ton visage » (p. 107) ; ou dans cet autre : « Paupières de plomb » (p. 134). Cet échec condamne des individus irrémédiablement isolés à une terrible « solitude d'acier » (p. 103).

On pourrait qualifier la tonalité tragique de la poésie de Grandbois de lyrisme désespéré. Le poème chez lui apparaît comme ce cri tenaillé entre espoir et déception, entre lucidité et obstination, la trace de la recherche entêtée d'un sens de l'existence et d'un bonheur qui sans cesse se dérobent, le poète « [c]herchant en vain au bout de ses doigts crispés » à attraper le « mortel instant d'une fuyante éternité ». Mais, bien sûr, ce serait insuffisant : ces quelques mots ne donnent qu'une vue très partielle de cette œuvre poétique qui est plus riche, et de loin, que ce que j'ai cherché à exprimer très synthétiquement dans ces pages.

LE PROSATEUR

Bien qu'Alain Grandbois soit aujourd'hui surtout reconnu comme poète (c'est à ce titre qu'il apparaît en règle générale dans les anthologies ou dans les histoires de la littérature québécoise), il a également laissé une abondante œuvre en prose, constituée de témoignages (sur ses voyages, notamment *Visages du monde*, publié en 1971), mais aussi de nouvelles (dont la plupart furent réunies en 1945 dans le recueil *Avant le chaos*) et de récits quelque peu singuliers.

Il s'est ainsi fait connaître tout d'abord de ses contemporains par deux récits biographiques de personnages historiques : le premier, *Né à Québec* (1933), racontant la vie de l'explorateur canadien-français Louis Joliet et sa découverte du Mississippi ; le second, *Les Voyages de Marco Polo* (1941), reprenant à nouveau frais les aventures du célèbre voyageur vénitien du Moyen Âge qui l'avaient mené jusqu'en Chine du temps où y régnait l'empereur mongol Koubilai Khan.

Même s'ils ont été plusieurs fois réédités, ces deux récits sont rarement commentés et vraisemblablement peu lus de nos jours. Ils ne manquent pourtant pas d'intérêt⁸. Loin de constituer, comme leur présentation pourrait le laisser penser, des biographies historiques, ce sont de véritables œuvres littéraires dans lesquelles Grandbois traduit, à travers le regard de l'explorateur ou du voyageur médiéval foulant des contrées inconnues, son amour des voyages et sa fascination pour la diversité non seulement des paysages, mais aussi des peuples et de leurs us et coutumes. Elles sont en outre servies par un style où l'usage de la parataxe et de nombreuses énumérations⁹ souligne le déploiement de cette hétérogénéité du monde, dont métaphores et comparaisons révèlent en parallèle l'aspect esthétique et pittoresque. À travers cette célébration du divers, ces deux ouvrages constituent un véritable hymne à l'humanité et à la beauté du monde.

Au-delà de ce dernier aspect, ces deux livres dissimulent aussi une authentique modernité, qui est longtemps parue inaperçue. Ils transgressent en effet l'un comme l'autre les frontières génériques qui séparent récits historiographiques et fictions, transgression dont on a voulu faire une caractéristique de la littérature moderne, sinon postmoderne, et surtout, ils ont une dimension intertextuelle. Dans *Les Voyages de Marco Polo*, par exemple, Grandbois ne se contente pas de réécrire en le modernisant *Le Livre des Merveilles* dans lequel Marco Polo lui-même avait conté son long voyage en Chine, il entrelace ce récit premier avec des légendes ou des anecdotes tirées de vieilles chroniques et des citations nombreuses empruntées à des historiens contemporains. Il fait ainsi de son récit un véritable palimpseste, au sens où l'entend Gérard Genette¹⁰, c'est-à-dire un texte qui cite ou réécrit des textes antérieurs.

Par ce moyen, Grandbois donne à son livre une dimension plurivocale ou dialogique. La figure de l'auteur, traditionnellement garante de l'univocité du sens de l'œuvre, se voit en quelque sorte détrônée à la faveur de cette multiplication des citations. Le sens se diffracte alors au gré de ces multiples voix, engendrant un texte ouvert, irréductible

⁸ Ce que j'ai tenté de montrer dans mon essai *La Prose d'Alain Grandbois*, ou lire et relire Les voyages de Marco Polo, Montréal, Nota bene, 2019.

⁹ Cf. Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974 ; Pierre Nepveu, « Le Continent enchanté (Alain Grandbois : *Né à Québec*) » dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998 et *La Prose d'Alain Grandbois*, dont un chapitre est consacré à l'analyse de la prose de Grandbois.

¹⁰ Cf. Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

à un discours autoritaire unique. Ce dialogisme qui est à l'œuvre dans les récits d'Alain Grandbois rejoint évidemment par là ce qui a été dit plus haut de la diversité du monde, il contribue lui aussi à dessiner un portrait pluriel de l'Humanité.

CONCLUSION

Si Alain Grandbois a connu son heure de gloire dans les années 1940-1970, il est aujourd'hui certainement moins lu qu'un Gaston Miron ou un Michel Tremblay. Son œuvre pourtant mérite d'être découverte et demeure susceptible d'apporter à ses lecteurs comme un appel d'air venu de ces horizons lointains qu'il parcourut, horizons réels et imaginaires dont ses poèmes et ses récits conservent le souvenir et la nostalgie. ■



ANNE HÉBERT

ANNE HÉBERT : CLASSIQUE OU MODERNE ?

Monique Boucher



Enseigner Anne Hébert, au collégial, en 2022, c'est en quelque sorte enseigner un classique, tant son œuvre immense (dans sa densité comme dans ses qualités intrinsèques) vient rejoindre les Émile Zola ou les Victor Hugo français. C'est aussi une littérature qui semble, du moins en apparence, s'éloigner du vécu quotidien des jeunes d'aujourd'hui, par la lenteur qu'elle exige dans sa lecture. On ne lit pas *Le Premier Jardin* comme on peut lire un roman policier ou la série des *Harry Potter* ! On ne le lit pas, non plus, comme on lit des messages textes...

AUX SOURCES DE L'ŒUVRE

Et pourtant, dès le début de son œuvre, Hébert opte sciemment pour la modernité, sa poésie suivant les traces de son petit-cousin Hector de Saint-Denys-Garneau ou celle d'Alain Grandbois, qu'elle appréciait et dont elle se rapprochait, sans pourtant et fort heureusement les imiter¹. Et si la lecture du poème « Le bateau ivre » d'Arthur Rimbaud a marqué profondément l'auteure en une révélation de la puissance d'une parole poétique comme le souligne sa biographe², les romans d'Anne Hébert, quant à eux, empruntent volontiers cette voie et cette voix, en la présentant, en ce qui concerne la seconde, comme une part indissociable du fil narratif qui est le sien. En d'autres mots, la modernité narrative des romans d'Anne Hébert est fortement teintée de son art premier, soit l'art poétique en son « mystère³ » que toute sa vie elle explorera :

¹ Marie-Andrée Lamontagne, *Anne Hébert, vivre pour écrire*, Boréal, 2019, p. 77.

² *Ibid.*, p. 75.

³ Je fais évidemment référence au poème intitulé « Mystère de la parole » qui décrit, en quelque sorte, le feu qui anime la parole hébertienne (Anne Hébert, « Mystère de la parole », dans *CŒuvre poétique, 1950-1990*, Boréal compact, 1992, p. 65).

Écrire un poème c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché. Un peu comme une source souterraine, qu'il s'agirait d'appréhender dans le silence de la terre. Le poète est une sorte de sourcier, sans baguette de coudrier, ni aucune baguette magique, qui se contente d'être attentif [...] au cheminement le plus lointain d'une source vive. La moindre distraction de sa part suffirait pour que disparaisse et se cache ailleurs ce souffle d'eau dans le noir, cette petite voix impérieuse qui cogne contre son cœur et qui demande la parole⁴.

Dans une revue consacrée justement à l'aspect moderne de l'œuvre hébertienne⁵ et publiée en 2000, soit l'année du décès de la poète, Michel Gosselin, auteur d'une « biographie » romancée des dernières années d'Anne Hébert⁶, propose une entrevue avec celle-ci. Il suggère une transition dans l'univers romanesque de l'auteure en lui demandant : « Trouvez-vous que la littérature qui s'écrit aujourd'hui au Québec a beaucoup changé depuis que vous écrivez ? Je pense à ce thème majeur de la religion que nous retrouvons dans la majorité des romans d'une certaine époque. » Et l'auteure de lui répondre simplement :

Je crois que le Québec change et c'est normal que sa littérature change aussi. [...] [E]lle suit son époque de plus en plus près. Avant, il y avait vraiment un grand décalage entre la littérature française et la littérature québécoise qui est enfin devenue une littérature moderne. Avant Gabrielle Roy et Roger Lemelin, il était toujours question du retour à la terre. Ce sont ces romanciers qui ont commencé à écrire des romans urbains⁷.

Et c'est ce qui me fascine entre autres chez cette auteure, cette capacité à suivre le Québec, même de loin, de Paris où elle a vécu la majeure partie de sa vie adulte, mais aussi cette capacité à écouter le monde autour d'elle, les changements, les passions, la jeunesse, l'humain, simplement. Répondant à Gosselin qui lui demande pourquoi il n'y a aucun personnage de nationalité canadienne dans le roman *Un habit de lumière*⁸, elle affirme :

Les êtres vivants, qu'ils soient d'origine québécoise, française ou espagnole, m'attirent et me passionnent. Je tâche d'atteindre en chacun d'eux ce qu'il y a d'humain et d'unique. Je cherche leur âme solitaire et cachée sous les apparences extérieures d'une caste ou d'une nationalité⁹.

⁴ En italique dans le texte. Anne Hébert, « Écrire un poème », dans *Œuvre poétique*, op. cit., p. 97.

⁵ Michel Gosselin, *Anne Hébert et la modernité*, Les Cahiers Anne Hébert, no 2, Fidès/Université de Sherbrooke, 2000.

⁶ Celle-ci est d'ailleurs présentée comme un récit (voir Michel Gosselin, *En route et pas de sentiment. Anne Hébert, entre Paris et Montréal*, Hurtubise, 2010).

⁷ « Entrevue avec Anne Hébert », Michel Gosselin dans *Anne Hébert et la modernité*, *ibid.*, p. 11.

⁸ Anne Hébert, *Un habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

Cette affirmation prouve hors de tout doute, il me semble, la modernité de l'auteure dans sa vision même d'une littérature qui dépasse les frontières géographiques et temporelles pour aller dans ce qu'il y a de commun entre tous les êtres/personnages que nous sommes, soit la vie et ses passions, simplement. Mais elle révèle également le refus de cataloguer, de classer ou d'enfermer la littérature et l'art d'écrire dans un monde figé de convenances, de conventions ou de rôles prédéfinis, tout comme le fait d'être identifiée, en tant qu'auteure, à un cadre nationaliste qui pourrait être exigu. En cela, Hébert nous offre sur un plateau d'argent l'aspect visionnaire de son œuvre, soit celle d'une planète devenue « une » et « plurielle » à la fois, tant les communications et les images instantanées proposées par les réseaux sociaux abolissent les frontières, géographiques et nationales tout en affirmant la diversité comme nouvelle référence.

C'est ce que je tente de montrer aux jeunes qui suivent bien malgré eux parfois le parcours de l'œuvre gigantesque de cette écrivaine et qui, selon moi, tout en ayant mérité les nombreux prix qui lui ont été accordés¹⁰, auraient pu mériter celui qui manque à son palmarès, le prix Nobel... Mais cela, c'est la passionnée d'une œuvre qui l'écrit ! Je tente donc ici d'illustrer le caractère moderne de cette visionnaire qu'a été Hébert en nous présentant son « *Mystère de la parole*¹¹ », transcendant ainsi le temps et l'espace, car de Paris à Montréal, elle a participé aux grands changements qui ont marqué l'histoire du Québec du XX^e siècle.

MODERNITÉ NARRATIVE

Dès ses premiers romans, Anne Hébert propose une narration non linéaire qui peut parfois dérouter sans toutefois briser le plaisir de la lecture. Si on prend par exemple *Kamouraska*¹², il faut reconstituer l'histoire d'Élisabeth en passant par les réminiscences du personnage principal ; c'est un des romans que j'ai eu du mal à quitter, une fois la dernière page tournée, tant la passion d'Élisabeth et l'angoisse qui ne la quittait plus depuis le meurtre de son premier mari, violent, violeur et grossier interpellaient la jeune femme que j'étais à l'époque. J'avais l'impression de recevoir les confidences chuchotées d'une femme que l'histoire avait détournée de son destin. Une histoire en kaléidoscope, en allers-retours successifs entre le présent et le passé dans un avenir incertain où l'agonie de son deuxième mari plonge Élisabeth dans les images d'une vie qui défile sans qu'aucune joie puisse compenser la perte de son seul amour. Le fait de soigner son deuxième mari, Jérôme Rolland, la plonge dans les souvenirs du meurtre de son premier mari, Antoine Tassy, le seigneur de Kamouraska ainsi que dans sa folle histoire d'amour avec le docteur George Nelson,

¹⁰ Elle a reçu une vingtaine de prix, notamment Le prix des Libraires de France (deux fois), le prix du Gouverneur général, le prix Fémina et quatre Doctorat *honoris causa*.

¹¹ Voir le poème, à la fin du présent texte.

¹² Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.

médecin qui la soignait lorsque le seigneur, trop violent, avait laissé ses traces; accusé du meurtre, il s'enfuit aux États-Unis pour échapper à la justice, laissant Élisabeth seule face à celle-ci et en deuil de leur passion, beaucoup plus que de son époux violent. Or, les deux récits s'entremêlent sans que soient indiqués, pour le lecteur, les passages d'une époque à l'autre :

Le roman se présente ainsi comme un ensemble d'analepses consécutives, un mouvement continu de va-et-vient entre passé et présent, entre l'époque reconstituée par la mémoire et le rêve d'Élisabeth (l'amour clandestin et le meurtre du premier mari) et le moment de la remémoration elle-même (les heures précédant la mort de Jérôme Rolland) [...] Ce passé affleure sans permission : le souvenir n'est pas le fruit d'un effort de mémoire ou de conservation, mais bien ce qui s'impose puissamment à Élisabeth. En ce sens, *Kamouraska* est moins un « roman de la remémoration » qu'un roman du surgissement¹³.

Et comme l'affirme Christiane Kègle :

Pour échapper à l'angoisse, la figure d'Élisabeth d'Aulnières en arrive à s'effacer de son discours, au profit d'un personnage figé, statufié, chargé de l'incarner à l'intérieur même de ses propres représentations mentales : « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. » (*Kamouraska*, p. 71) La duplication de la figure dominante du roman coïncide avec l'éclatement d'un discours passionnel, alors que la structure du roman repose sur le maintien fragile d'une tension permanente entre des forces antagonistes, soit le retour du refoulé et son occultation incessante¹⁴.

En 1970¹⁵, au Québec, les romans québécois venaient tout juste de sortir d'une longue période de tableaux du passé colonisateur associés aux romans de la terre, puisque les premiers romans urbains n'ayant été publiés qu'en 1945, c'est donc à peine une génération de cette voix moderne qui ouvre la porte à la complexité narrative de *Kamouraska*. Sa réception n'en a pas moins fait l'objet d'un prix, mais il reste que l'originalité de l'auteure se manifestait plus nettement que dans son roman *Les Chambres de bois*¹⁶, par exemple, publié en 1958, plus linéaire en quelque sorte que *Kamouraska*. Dans *Les Chambres de bois*, le lecteur suit plus aisément le destin de Catherine, de l'adolescence à l'âge adulte, de l'enfermement à la liberté finale. On note cependant que le destin du personnage annonce en quelque sorte une longue série de voix féminines qui refusent de se plier au diktat d'un ordre patriarcal qui étouffe le désir des femmes, leur sensualité, leurs passions.

¹³ Alex Gagnon, « Mémoire traumatique et mémoire collective dans *Kamouraska* », *Voix et Images*, volume 42, numéro 2 (125), hiver 2017, p. 139-140.

¹⁴ Christiane Kègle, « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie » dans *Anne Hébert et la modernité*, op. cit., p. 149.

¹⁵ Année de publication du roman.

¹⁶ Anne Hébert, *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

Mais qu'il est difficile à apprivoiser pour les jeunes lecteurs et les jeunes lectrices des cégeps, ce *Kamouraska* d'un Québec colonial où les privilèges des seigneurs tiennent compagnie à l'omniprésence d'un clergé étouffant ! La complexité narrative dédouble le caractère un peu poussiéreux de ce roman inspiré pourtant d'un fait divers bien réel. Je préfère enseigner l'histoire via *Le Premier Jardin*¹⁷ qui nous plonge au cœur même du sens des origines, celles de l'humanité, celles du pays et celles des êtres ; ce roman réunit en quelque sorte les deux éléments de la modernité hébertienne que je tenais à souligner.

En effet, la narration, très proche de l'univers poétique, est encore une fois complexe et non linéaire. Il faut reconstituer l'histoire de Flora et celle de Maud, sa fille, en remplaçant les morceaux du puzzle proposé. De Pierrette Paul à Flora en passant par Marie Éventurel, la mémoire du personnage principal qui retrouve son pays natal après des années d'exil est tout aussi syncopée qu'elle l'était dans *Kamouraska*. Mais elle s'accompagne d'un questionnement sur ses origines qui traduit une quête identitaire qui se résoudra dans l'avenir et non dans le passé.

On comprend aisément que cette quête identitaire est vaine, puisque l'enfant abandonnée aux portes de l'orphelinat des religieuses qui la recueillent n'a ni père ni mère ; pour elle, la généalogie commence avec cet abandon. Le couple Éventurel qui l'adopte après l'incendie de l'orphelinat n'arrive pas à lui donner des racines qui combleraient ce vide. C'est donc elle qui décide de son identité en choisissant la profession de comédienne. Ainsi, les centaines d'identités qu'elle doit incarner combrent en partie le vide. Et c'est à travers sa fille, Maud, qui ne connaîtra jamais son père mais qui vit ses premiers mois dans un lien osmotique avec sa mère, que Flora arrive à calmer l'angoisse du vide. Tout comme dans *Les Fous de Bassan*¹⁸, la lignée matrilinéaire déjoue, en quelque sorte, l'ordre patriarcal. Or, dans ce roman, le récit mémoriel de Flora est entrecoupé par des références aux premières femmes du pays, les Filles du roi, par une reconstitution de leurs vies, de leurs destins divers et parfois tragiques :

Ce parallèle entre le destin de Flora et celui des filles du Roi favorise un questionnement commun à celles-ci et celle-là : ayant fait, en sens inverse, le parcours de ses aïeules, Flora, tout aussi dépouillée qu'elles dans son statut d'orpheline, ne peut qu'apprivoiser le sens de sa vie qu'en interrogeant une lignée matrilinéaire trop longtemps tue par les récits de l'histoire officielle¹⁹.

¹⁷ Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, 1988.

¹⁸ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁹ Monique Boucher, « La réécriture mythique dans *Le Premier Jardin* », dans *Anne Hébert et la modernité*, op. cit. p. 48.

Ce double destin, celui du personnage et celui des Filles du roi, est ainsi juxtaposé à celui de l'humanité, par le biais des références au jardin d'Éden, comme l'indique le titre et surtout à Ève, la première mère selon l'Ancien Testament. Il faut souligner ici que le personnage de la Genèse présenté par l'auteure s'éloigne considérablement du récit biblique, tant la « faute originelle » est effacée au profit de la fertilité :

Ève, les filles du Roi, Flora : Anne Hébert nous suggère ici fortement une relecture biblique centrée non plus sur la descendance patriarcale d'Adam, mais sur celle plus obscure [...] de la première femme. Et pour que le lecteur ne se méprenne pas sur sa relecture de l'histoire de la Nouvelle-France, l'auteure propose une réflexion sur un destin encore plus obscur associé aux origines nationales, par le biais de Céleste²⁰.

En effet, Céleste, amie de sa fille Maud, se moque gentiment des réminiscences de Flora et de Raphaël, petit copain de sa fille fugueuse, étudiant en histoire, avec qui le personnage parcourt les rues de Québec et imagine le destin des Filles du roi. Elle affirme clairement : « Le premier homme et la première femme de ce pays avaient le teint cuivré et des plumes dans les cheveux. Quant au premier jardin, il n'avait ni queue ni tête, il y poussait en vrac du blé d'Inde et des patates²¹. » On est ici clairement dans l'actualité !

MODERNITÉ THÉMATIQUE

En présentant de cette façon des personnages féminins forts et très puissants, Anne Hébert était aussi « moderne », annonçant une parole féministe de plus en plus présente dans le roman québécois, depuis les années soixante-dix, justement. On pense à Marie-Claire Blais, entre autres, qui, au-delà d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*²² (roman souvent enseigné et cité), propose une œuvre où le personnage de Pauline²³ pourrait aisément côtoyer la jeune Catherine des *Chambres de bois* ou encore la jeune Nora des *Fous de Bassan*. Et justement, dans les *Fous de Bassan*, il s'agit encore d'un aller-retour intéressant entre le passé et le présent, puisque l'histoire racontée, soit le viol et le meurtre de deux cousines par leur cousin, propose également des témoignages sous forme de souvenirs surgissant des mémoires de chaque personnage-narrateur des « livres » du roman, mais reprend en quelque sorte la structure biblique :

²⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

²¹ Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, op. cit., p. 79.

²² Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du jour, 1965.

²³ Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Éditions du jour, 1968.

La romancière ne fait pas que citer, intégrer savamment des textes sacrés dans sa narration, elle ira même jusqu'à structurer un de ses romans, *Les Fous de Bassan*, à partir d'un de ses livres, celui de la *Genèse*. [...] Cette histoire nous est présentée de façon polyphonique, en six récits par différents acteurs du drame qui apportent chacun leur point de vue, sous différentes formes. Même le fantôme de Nora viendra en témoigner²⁴.

Le va-et-vient entre passé et présent n'est donc pas que thématique, narratif, il l'est aussi dans cet appel au premier livre imprimé relatant l'histoire de la naissance de l'humanité pour les croyants. On ne peut faire plus ancienne, comme source d'inspiration... dans un roman qui raconte une histoire somme toute et malheureusement encore trop d'actualité²⁵.

Lors d'un colloque auquel j'ai eu le plaisir de participer, en 1990, Anne Hébert et d'autres femmes-écrivains, dont Jovette Marchessault, étaient invitées à révéler leurs principales sources d'inspiration dans les événements qui avaient marqué l'année 1989. Anne Hébert a immédiatement souligné l'importance qu'avait eue pour elle la tuerie de la Polytechnique. Elle avait été profondément bouleversée par cette tragédie. Pourtant, elle vivait encore à Paris à cette époque et j'avais été émue de constater son attachement pour l'actualité québécoise, aussi tragique soit-elle. J'ai souligné plus haut la place des femmes dans l'œuvre hébertienne comme dans celle de Marie-Claire Blais. Quiconque est familier avec l'œuvre d'Anne Hébert ne peut que le constater, même si cette présence n'est pas nécessairement positive, comme dans la nouvelle « Le Torrent » où la mère domine complètement son fils pour que celui-ci la venge d'un village qui l'avait rejetée, compte tenu de sa grossesse hors mariage.

Cette omniprésence, je le crois, annonce toute l'importance de la parole féminine dans la littérature québécoise, de Gabrielle Roy à Fanny Britt, en passant par Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Monique Proulx, etc. En cela aussi, Hébert est précurseuse, car toute jeune, elle a dû faire sa place dans un univers où l'écriture féminine pouvait passer comme une littérature mineure, car plus « intime » ou personnelle, donc moins « littéraire ». On pense à Henriette Dessaulles dont on a publié le journal très tardivement, par exemple²⁶. Mais pour revenir à la place des femmes dans l'œuvre même d'Anne Hébert, place qui s'accorde donc avec les différentes « (r)évolutions » de la deuxième moitié du XX^e siècle, il est évident qu'elles donnent un sens qui dépasse leur simple rôle social, qu'elles s'apparentent même à une sorte de Grande déesse, en une « épiphanie moderne », comme j'ai eu l'occasion de l'écrire il y a quelque temps déjà²⁷. On connaît l'influence des images bibliques dans l'œuvre

²⁴ Antoine Siros, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 124.

²⁵ Est-il nécessaire de rappeler que vingt-six femmes ont été tuées par un ex-conjoint violent, en 2021 ?

²⁶ Jean-Louis Major, *Henriette Dessaulles, journal*, Édition critique, Les Presses de l'Université de Montréal, 1989.

²⁷ Monique Boucher, *L'enfance et l'errance pour un appel à l'autre ; Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Nota Bene, collection « Terre américaine », 2005.

hébertienne, mais on peut aussi y déceler une influence plus sous-terrainne, plus archaïque, celle de la mythologie celtique. Sachant que l'immigration irlandaise a été considérable au XIX^e et au XX^e siècle, on peut penser que la mythologie a également traversé l'océan, d'une façon ou d'une autre ! Mais au-delà de cette supposition, on ne peut que constater l'importance de la matrilinearité dans les romans d'Anne Hébert. Dans *Les Fous de Bassan*, Nora et Olivia, les deux cousines « sacrifiées », sont intimes avec leur grand-mère commune qui les accompagne dans le passage à l'âge adulte, tout comme leurs mères « tissent » leur destin en Parques contemporaines :

[Extrait du livre de Nora Atkins] Voici ma grand-mère et ma cousine qui m'attendent au bord de la route. [...] Félicity ma grand-mère se réveille de plus en plus tôt, devançant l'aube parfois, elle nous entraîne, Olivia et moi, en pleine noirceur, pour mieux voir venir la barre du jour. [...] Ma grand-mère est un dauphin. Ma mère et la mère d'Olivia sont des tricoteuses. Les voici sur la grève, à l'ombre du gros pin, qui font cliqueter les aiguilles et se dérouler la laine à l'infini²⁸.

On sait en effet que les Celtes privilégiaient un univers où les femmes étaient non seulement actives dans les rituels, mais également présentes sur le plan symbolique, tant par le caractère maritime et tellurique des références que par leur position égalitaire dans la hiérarchie des dieux²⁹.

On ne peut savoir si Anne Hébert connaissait réellement la mythologie celtique, mais on ne peut nier la présence d'un héritage celtique dans la culture québécoise. L'auteure n'a jamais voulu s'identifier au mouvement féministe, question qui lui avait d'ailleurs été posée au colloque dont j'ai parlé plus tôt. Cependant, il est évident que les personnages féminins dans ses romans et récits, positifs comme négatifs, apparaissent à l'opposé de la femme-objet. On est bien dans une parole qui annonce un XXI^e siècle où il serait bien difficile, en occident du moins, de retourner les femmes à leurs casseroles ! La question ne se pose même plus.

Anne Hébert pressentait-elle les mouvements sociaux ou était-elle simplement sensible aux signes qui les annonçaient ? Il est évidemment impossible de l'affirmer, mais il serait difficile de passer outre le fait que son tout dernier roman, *Un habit de lumière*, explore nettement la question du « genre », très actuelle, en présentant des personnages masculins travesti et transgenre, tout en revisitant le mythe d'Œdipe d'une façon tout à fait moderne. La narration, encore une fois non linéaire, adopte le ton des confidences, qui s'accorde bien aux thèmes explorés. On sait que l'auteure est morte en janvier 2000, c'est donc en quelque sorte son dernier regard sur l'univers qui l'entoure, sur cette humanité qu'elle aimait tant, comme je l'ai exprimé au début de cet article. On aurait pu parler de sa poésie, aussi, tant

²⁸ Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, op. cit., p. 112-113 et 115.

²⁹ Monique Boucher, *L'enfance et l'errance*, op. cit., p. 152-153.

les thèmes évoluent en conformité avec la parole narrative. Les derniers poèmes publiés questionnent en effet l'avenir de la planète, en un effroi qui répond bien aux angoisses environnementales que nous traversons :

Le vent qui tombe
Le vent qui tombe en courant
S'abat sur la chaussée qui se déchire
Creuse des galeries profondes
Où l'on peut voir des villes souterraines
Des continents engloutis qui luisent en secret
Pareils à des étoiles mortes
Se relève d'un bond
Ramasse ses cyclones et ses ouragans
Reprend sa course au delà³⁰ des nuages
Quoique blessé dans sa chute
Ignore tout du monde étrange
Enfoui sous son ombre furibonde³¹.

La modernité, donc, tant dans la narration que dans les thèmes abordés. Anne Hébert s'éloigne considérablement des traditions littéraires du début du XX^e siècle au Québec, qui l'a vue naître. Qu'on pense à la complexité temporelle de *Kamouraska*, ou encore aux *Fous de Bassan*, qu'on pense aux thématiques abordées dans *Un habit de lumière*, on ne peut que saluer le caractère visionnaire de l'auteure, de cette grande dame de notre héritage littéraire.

³⁰ « au-delà » : présenté ainsi dans le texte original, sans le trait d'union.

³¹ Anne Hébert, « Le vent qui tombe », dans *Poèmes pour la main gauche*, Boréal, 1997, p. 33.

MYSTÈRE DE LA PAROLE

Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion du monde,
épée nue sur nos deux mains posée

Notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous fut ainsi remis,
et sa lumière creusa l'ombre de nos traits

C'était avant tout faiblesse, la charité était seule devant
la crainte et la pudeur

Elle inventait l'univers dans la justice première et nous avions
part à cette vocation dans l'extrême vitalité de notre amour

La vie et la mort en nous reçurent droit d'asile, se regardèrent
avec des yeux aveugles, se touchèrent avec des mains précises

Des flèches d'odeur nous atteignirent, nous liant à la terre
comme des blessures en des noces excessives

O saisons, rivière, aulnes et fougères, feuilles, fleurs, bois
mouillé, herbes bleues, tout notre avoir saigne son parfum,
bête odorante à notre flanc

Les couleurs et les sons nous visitèrent en masse et par
petits groupes foudroyants, tandis que le songe doublait
notre enchantement comme l'orage cerne le bleu
de l'œil innocent

La joie se mit à crier, jeune accouchée à l'odeur sauvagine
sous les joncs. Le printemps délivré fut si beau qu'il nous
prit le cœur avec une seule main

Les trois coups de la création du monde sonnèrent
à nos oreilles, rendus pareils aux battements de notre sang

En seul éblouissement l'instant fut. Son éclair nous passa
sur la face et nous reçûmes mission du feu et de la brûlure.

Silence, ni ne bouge, ni ne dit, la parole se fonde, soulève
notre cœur, saisit le monde en un seul geste d'orage, nous
colle à son aurore comme l'écorce à son fruit

Toute la terre vivace, la forêt à notre droite, la ville profonde
à notre gauche, en plein centre du verbe, nous avançons
à la pointe du monde

Fronts bouclés où croupit le silence en toisons musquées,
toutes grimaces, vieilles têtes, joues d'enfants, amours, rides,
joies, deuils, créatures, créatures, langues de feu au solstice
de la terre

Ô mes frères les plus noirs, toutes fêtes gravées en secret;
poitrines humaines, calébasses musiciennes où s'exaspèrent
des voix captives

Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne
en charge comme un cœur ténébreux de surcroît, et n'ait
de cesse que soient justifiés les vivants et les morts
en un seul chant parmi l'aube et les herbes

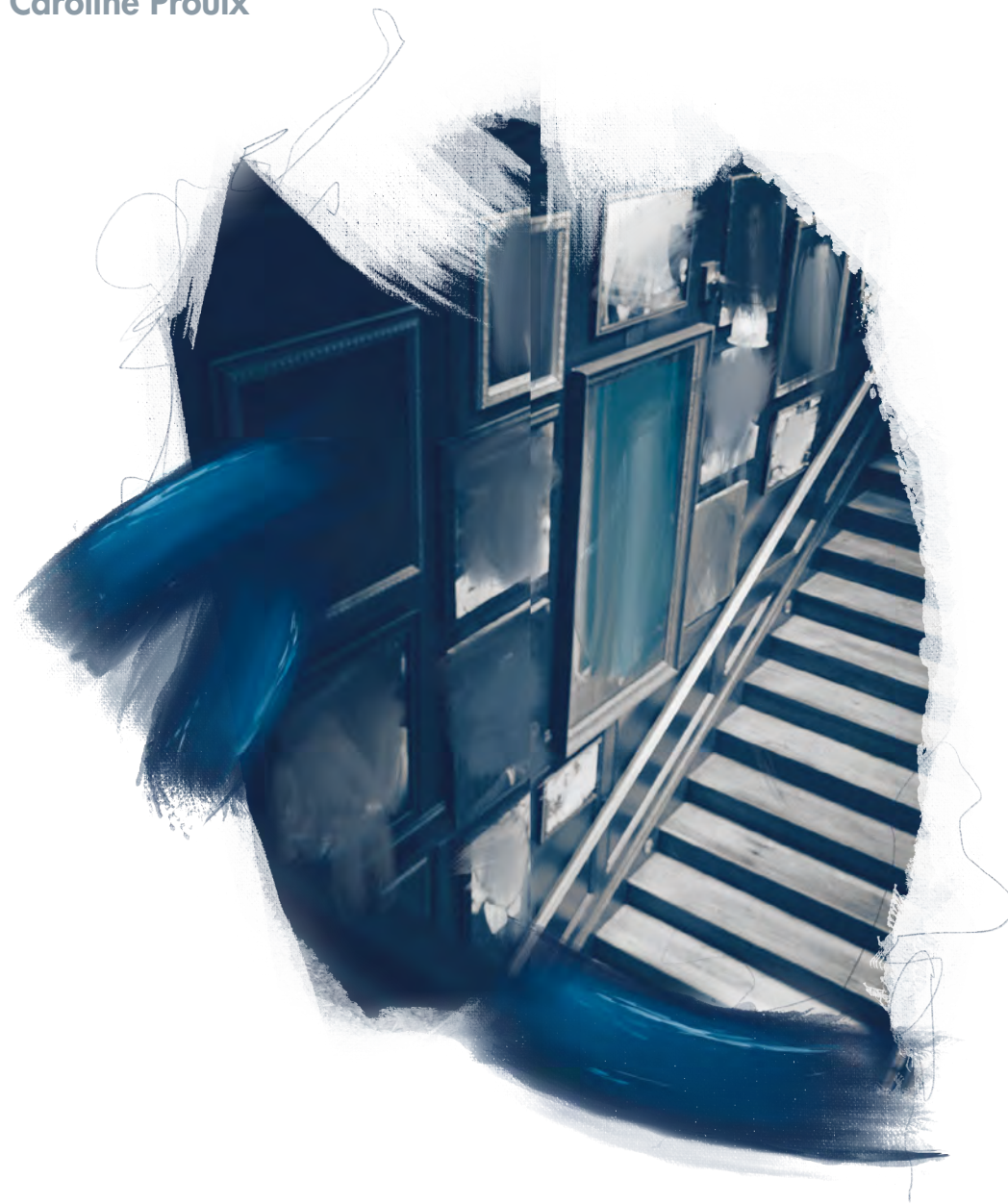
Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960 ■



HUBERT AQUIN

L'INVENTION D'UNE ÉCRITURE: FRAGMENTATION ET VIOLENCE CHEZ HUBERT AQUIN

Caroline Proulx



L'auteur est absent, mais son ombre encre chaque caractère. C'est moi la flocculation granuleuse du livre qui n'existe pas. J'éjacule du noir. La détresse me guette, lecteur, ne me lâche pas tout de suite, car l'ombre est là, tout près, qui m'envahira et brisera ce délicieux clavier sur lequel je suis en train de jouer la noèse des noèses.

Hubert Aquin, *Obombre*

Et l'œuvre qui surgit en pleine lumière, après une violence que tous ignorent même celui qui la contenait, même l'« artiste », l'œuvre est elle-même une violence, une irruption de nouveauté, d'une vie jusque-là qui n'existait pas. En tant qu'unique, sans précédent, c'est une violence originelle: dans le vide de l'être et l'indéfini du réel, une intensité émerge et commence un nouveau cycle du temps; elle s'offre à être nommée par ce seul commencement, au terme d'un processus qui se décharge en elle.

Daniel Sibony, *Violence. Traversées*

Auteur important de la scène littéraire et intellectuelle du Québec durant la Révolution tranquille, Hubert Aquin a longtemps fait l'objet de la critique qui s'est particulièrement intéressée à la dimension politique incontournable de l'œuvre ainsi qu'à son rapport à l'Histoire. «La fatigue culturelle du Canada français» ou encore des romans comme *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, renvoient effectivement le sujet collectif à son symptôme¹. Or, l'œuvre aquinienne dont la langue s'éloigne du joul,

¹ Il s'agit du symptôme qui est l'effet de l'aliénation collective qu'avaient déjà dénoncé avant lui Arthur Buies ou encore Paul-Émile Borduas dans son *Refus Global* et qui deviendra la marque distinctive des écrivains des années 60. Chez Aquin, le symptôme est nommé à la manière heideggerienne comme celui de «l'être-pour-la-défaite» («l'art de la défaite. *Considérations stylistiques*», in *Mélanges littéraires II: Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel, Tome IV, vol. III de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 138), mais il emprunte aussi au lexique métaphorique de la maladie: «Le Canada français, culture fatiguée et lasse, traverse depuis longtemps un hiver interminable; chaque fois que le soleil perce le toit de nuages qui lui tient lieu de ciel, ce malade affaibli et désabusé se met à espérer de nouveau le printemps. La culture canadienne-française, longtemps agonisante, renaît souvent, puis agonise de nouveau et vit ainsi une existence faite de sursauts et d'affaissements.» («La fatigue culturelle du Canada français», dans *Mélanges littéraires II, Ibid.*, p. 103). À propos d'une filiation entre Buies, Borduas et Aquin qui s'érige sur la dénonciation du symptôme, voir Caroline Proulx, «Dire le mal. Arthur Buies, écrivain maudit», *Voix et Images*, vol. XLV, no 2 (134), hiver 2020, p. 139-152.

qui a été le porte-flambeau d'une génération politisée d'écrivains québécois (rappelons-nous « Le joual-refuge² »), s'adresse à un lectorat qui ne se limite pas au Québec et incarne une modernité qui déborde le plan sociopolitique et historique. En effet, tel que le rappellent les auteurs de l'*Histoire de la littérature*, « [l]a modernité dans laquelle il se reconnaît vient exclusivement d'ailleurs : c'est celle de Flaubert, Joyce, Kafka, Faulkner, Borges ou Nabokov, parmi d'autres. Pour plusieurs lecteurs et critiques, Aquin symbolise la modernité québécoise en ce qu'elle a de plus international et de plus radical³. »

Si examiner les traces de la modernité chez Aquin s'avère un projet beaucoup trop ambitieux ici, nous allons néanmoins tenter d'apporter un éclairage sur une dimension qui rend compte de cette radicalité par-delà les enjeux strictement québécois propres à la Révolution tranquille⁴. Pour tenter de le dire simplement, je rappellerai que l'œuvre aquinienne se présente comme l'invention scripturale d'un sujet qui parle à travers les personnages, les scènes, les lieux, les figures que l'on retrouve dans les romans, tout comme dans ce qui fait l'œuvre au sens *d'écriture* (les nouvelles et les récits, le journal, les articles, les conférences, les textes inclassables, les lettres). À suivre son parcours, on finit par percevoir que ce sujet est déterminé par un certain désir l'entraînant sans cesse aux confins d'une *limite* – limite au-delà de laquelle le langage s'arrête, ce qu'en des termes lacaniens on nomme le réel⁵. Ainsi, le « je » qui s'énonce apparaît dans un combat permanent avec ce « lieu » qui lui résiste, cela éclairant la violence incontournable de l'œuvre qui s'éprouve dans les propos comme dans la forme d'une poétique qui en est profondément marquée.

² Hubert Aquin, « Le joual-refuge », dans *Mélanges littéraires II*, op. cit., p. 333-341.

³ Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010 [2007], p. 426.

⁴ Le regard que je propose ici est un aperçu de travaux antérieurs et tout particulièrement de ma thèse *Violence du réel et fragmentation chez Hubert Aquin et Marguerite Duras* dont l'intégralité se trouve à l'adresse suivante : <https://archipel.uqam.ca/5536/1/D2492.pdf> Le lecteur y trouvera ce qu'il m'est impossible de développer ici.

⁵ Depuis Lacan, le réel est ainsi nommé et entendu dans le champ psychanalytique, c'est-à-dire comme ce qui échappe inexorablement à la parole et à la représentation, ce qui est en reste, mais qui ne se fait pas moins sentir pour le sujet puisqu'il le structure (voir en particulier *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1964] 1973, p. 187-188, ainsi que Serge Leclaire, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 11). Selon Barthes, il s'agit de l'objet même de la littérature : « La littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement: le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable mais seulement démontrable — peut être dit de plusieurs façons soit qu'avec Lacan on le définit comme l'impossible, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. » (Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 22)

L'ÉCRITURE D'UN SUJET AUX PRISES AVEC LE RÉEL

C'est de cette manière que l'œuvre d'Hubert Aquin s'inscrit effectivement dans la modernité qui a fait du sujet sa pierre d'assise, et ce, selon une perspective où ce sujet *en acte* est particulièrement lisible dans une écriture fragmentée. Si l'on veut bien considérer cette vision d'un phénomène qui commence dès la Renaissance en littérature, on pourrait aller jusqu'à dire qu'en voulant *s'engendrer*⁶, Aquin rappelle le projet de Montaigne qui reconnaissait être lui-même « la matière de [s]on livre⁷ ». Or, son œuvre s'inscrit surtout dans ce que la modernité devient durant la deuxième moitié du XX^e siècle et plus particulièrement dans *l'ère du soupçon* ainsi nommée par Sarraute, c'est-à-dire une période où la littérature se voit de plus en plus dominée par un « être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien⁸ ». Comme le dit Dominique Rabaté qui parle pour sa part d'une *littérature de l'épuisement*, le « je » devient également une « voix » qui, « [s]e prenant pour objet », « scrute ses traces », « conteste ses effets », « se retourne sur et contre elle-même⁹ ».

Dans cette optique, la modernité et la radicalité de l'œuvre aquinienne proviennent précisément de cette omniprésence d'un « je » qui cherche à *se voir* afin de parvenir à se saisir *totalemment* dans le champ de la représentation, l'écriture devenant le moyen privilégié pour répondre à ce qui s'éprouve à plusieurs reprises comme une *dissolution*. Dans le Journal, l'écrivain note ce qu'il en va d'une nécessité :

Sans la création artistique, je me dissous : l'art est mon affirmation authentique, il est l'acte uniquement positif (loin de l'autocritique), au-dessus de quoi il ne reste plus que la vie. L'autocritique ne reste pas moins ma faculté la plus agissante : mais sa tournure destructrice me serait funeste si elle ne pouvait se confisquer dans une œuvre, y aboutir. Me regarder est inachevé : Je veux créer. (*J*, 46)

Or, loin d'être véritablement satisfaisante, l'écriture ramène le « je » à une impossibilité de parvenir à ses fins, ce qu'il reconnaît en désignant d'un même souffle ce qui génère son style : « Il y a toujours trop de mots dans une œuvre d'écrivain, je voudrais les réduire à l'indispensable. Ces chroniques reposées, faciles il ne faut pas les écrire. Il y a toujours trop de mots entre moi et moi : ils encombrant, et à force d'en mettre leur transparence devient opacité. » (*J*, 56)

⁶ Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1992], p. 190. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées dans le texte par une abréviation suivi du folio.

⁷ En italique dans le texte. Michel de Montaigne, *Les Essais. Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », [1924] 1992, p. 3.

⁸ Nathalie Sarraute, *Op cit., L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 61.

⁹ À propos de cette voix, il ajoute : « Elle est objet et sujet, produit et production, présence et absence. » (Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti Éditions, 2004, p. 9).

Dès le premier roman d'Aquin, non publié du vivant de l'auteur, tout le récit se noue à partir d'un désir d'en finir avec ce qui menace le « je », tout en retardant le moment de la satisfaction. Sur le plan imaginaire, cela se joue dans l'*invention* fantasmagorique de la mort que devient le récit, manière imagée de maîtriser l'inéluctable et d'en finir avec son combat en se jetant dans le fleuve :

Le moment approche où je plongerai dans l'eau dissolvante qui me métamorphosera en eau. [...] Je ferai mon entrée, inconscient, dans ce nouvel univers [...]. Enfin, mes parois mentales se dilateront et je deviendrai, après cet épanouissement suprême, pur liquide. Je serai enveloppé de ma vraie substance, cette eau dans laquelle toute vie a germé et qui dissout tout ce qu'elle porte. L'eau pénètre tout et se glisse dans tous les interstices du réel¹⁰.

Fantasmée par la disparition dans « l'eau dissolvante du fleuve », la rencontre avec le réel permettrait d'en finir, peut-on croire, avec une tension vive qui à la fois anime et mine le sujet. Perceptible de différentes manières dans l'œuvre, cette rencontre se présente également à répétition sous la forme d'un face-à-face avec le divin, ce qu'énoncent déjà des nouvelles telles que « Dieu et moi » (1949) et « Tout est miroir » (1950) :

Il me plairait maintenant de vous parler de Dieu. J'avais jadis essayé de l'atteindre par symboles, mais toutes les images que je m'étais plu à fabriquer de son infinité me faisaient tourner en rond¹¹.

En vous racontant cette fantasque aventure, j'ai passé près de devenir Dieu [...]. Moi, installé au nombril de son univers, j'étais l'être le moins à sa place. Mais tout cela dont j'étais le souverain, était tellement déplacé, que cela faillit n'être rien du tout... Alors j'allais presque recréer le monde, mais je me suis arrêté, car la concurrence de Dieu le père me contrariait. C'est entendu qu'il sera toujours le plus fort, et je suis mauvais perdant¹².

¹⁰ Hubert Aquin, *L'invention de la mort, L'invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Tome III, vol. II de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 [1991], p. 119. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées dans le texte par une abréviation suivi du folio.

¹¹ Hubert Aquin, « Dieu et moi », *Récits et nouvelles : tout est miroir*, édition critique établie par François Poisson, Tome III, vol. I de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998, p. 23.

¹² Hubert Aquin, « Tout est miroir », *Ibid.*, p. 38.

Ainsi, face à son désir – « atteindre » et « devenir Dieu » par les « symboles » et les « images » que l'œuvre invente –, le sujet aquinien est sans cesse renvoyé à une impossibilité et se trouve à « tourner en rond ». On comprend d'autant plus pourquoi le narrateur de *Prochain épisode* qui cherche « l'innommable¹³ », le fameux « mystère impénétrable par excellence » (*PE*, 17) incarné par un cryptogramme, devient non seulement le représentant d'une impasse politique dans *Prochain épisode*, mais aussi un signifiant du désir de l'écriture qui, jusqu'à la fin et en vain, veut faire advenir le « théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées¹⁴. » Propulsée par la recherche de ce qui permettrait de suturer le manque et de faire cesser ce qui s'éprouve de manière violente, l'écriture se diffracte autour du « point oméga » (*IM*, 78 ; *NN*, 278), elle appelle dans toute la menace que cela suppose (le silence dans le cadre de l'écriture) la rencontre avec l'impossible tout en étant constamment renvoyé à son inévitable échec.

En effet, malgré le projet de l'écrivain qui souhaite « [b]ousculer le langage », « [b]riser ses articulations, le faire éclater sous la pression intolérable de [s]a force : désécrire s'il le faut, crier, hurler plutôt que des phrases, utiliser des structures motiles comme des haut-parleurs de [s]a fureur et de [s]a cruauté » (*J*, 263), il n'en demeure pas moins qu'il finit toujours par se sentir, à l'instar de son narrateur, coincé dans le fait même d'écrire, « [e]ncaissé dans [s]es phrases », « figé, bien planté dans [s]on alphabet qui [l]'enchaîne », où « [é]crire une histoire n'est rien, si cela ne devient pas la ponctuation quotidienne et détaillée de [s]on immobilité interminable et de [s]a chute ralentie dans cette fosse liquide. » (*PE*, 5-7) Cette logique se retrouve également dans *Trou de mémoire* avec P.X. Magnan qui écrit pour se dire jusqu'à l'épuisement et qui finit lui aussi par tourner « en rond » :

J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. Au lieu de me mettre à écrire avec suite et un minimum d'application, je tourne en rond. Je ne fais absolument rien : je me contemple avec une sorte d'ivresse. [...] Le roman, d'ailleurs, c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes les coutures, car, il faut bien l'avouer, j'ai tendance à déborder comme un calice trop plein¹⁵.

¹³ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Tome III, vol. III de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1965], p. 18. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées dans le texte par une abréviation suivi du folio.

¹⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocuquais, Tome III, vol. VI et VII de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974], p. 278. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées dans le texte par une abréviation suivi du folio. Comme dans *Trou de mémoire* et bien d'autres textes dont « Profession : écrivain », le motif du « théâtre » est une manière de désigner la scène de l'écriture. Le « théâtre illuminé » qui enchâsse « toutes les œuvres humaines » parle de cet absolu que cherche le texte.

¹⁵ Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Tome III, vol. IV de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], p. 17. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées dans le texte par une abréviation suivi du folio.

Pour n'en donner qu'un autre exemple, on peut voir que dans *L'Antiphonaire*, Christine, la narratrice, sera, elle, « pulvéris[é]e en diverses séries atonales et entrecroisées de mots ou de symboles¹⁶ » à force d'énoncer ce qui la déréalise, ce qui la ramène de plus en plus vers une jouissance qui finit par coïncider avec sa mort.

Toujours est-il que la logique d'un sujet aux prises avec le réel dans son désir d'advenir totalement est à l'origine de ce qui entraîne le corps poétique aquinien à devenir de plus en plus fragmenté dans les romans au fil de l'évolution de l'œuvre. Il s'agit d'un corps marqué par le débordement digressif de la parole qui cherche à dire, à tout dire jusqu'à l'épuisement – d'où le motif récurrent de la fatigue – comme s'il en allait d'une nécessité pour ne plus s'éprouver manquant/perdant, en voie de dissolution ou encore traversé par tout ce qui évoque la fracture (*PE*, 21). D'un texte à l'autre, les effets de la fragmentation apparaissent effectivement multiples, à commencer par les circonvolutions empêchant la parole de se figer (Prochain épisode), les déflagrations répondant au désir révolutionnaire (Trou de mémoire), la cassure narrative engendrée par l'intrusion de la parole scientifique (*L'Antiphonaire*) ou par l'intrusion du scénario et de l'essai dans le récit (Neige noire). Écrire dans cette perspective, réinventer du même coup la forme narrative, jusque dans l'étrange projet non réalisé du roman *Saga segretta*¹⁷, devient une réponse, même dans l'extrême morcellement, à la menace, ce qui sera reconnu par Aquin encore une fois dans son Journal: « L'écriture est l'épave qui me retient alors à la surface. Un roman, une œuvre à faire dressent autour de l'âme errante des parois qui la protègent de l'anéantissement. » (*J*, 181)

SE DIRE EN S'APPROCHANT DU RÉEL PAR LA FIGURATION DU RAPPORT À L'AUTRE

De cette manière, on peut dire que les textes deviennent de véritables fables qui parlent d'une nécessité de l'écriture et ils le font notamment en exposant le rapport à l'Autre complexe, ambivalent et violent qui détermine le sujet aquinien¹⁸. Dans l'œuvre, l'Autre est toujours en quelque sorte *en travers du chemin*, véritable « lieu » qui désigne une fantasmatique position de toute-puissance désirée. Incastré et incastrable, il se présente comme détenant, lui, ce *réel-là* impossible à atteindre, jusqu'en devenir l'incarnation. Or,

loin de n'être qu'antérieur et extérieur au sujet, cet Autre désigne en réalité la force interne qui travaille dans toute la violence que cela suppose le sujet qui voudrait cesser de s'éprouver dans une division, voire une fragmentation constitutive¹⁹.

Principalement, c'est la Femme (liée à la dimension maternelle avec le personnage de Madeleine dans *L'invention de la mort*), l'Histoire et Dieu qui se distinguent comme les grandes figures dans l'œuvre et qui permettent de saisir ce qui se joue dans un rapport où l'Autre semble parfois coïncider avec le réel. Dans les romans et les plus courts récits, la Femme, représentée par bien des protagonistes, est le lieu d'une ambivalence puisqu'elle est l'objet de désir (Élisha dans *Les rédempteurs* et K dans *Prochain épisode* représentent bien cette tendance), mais elle est aussi un objet de haine qui sera souvent violenté physiquement et psychologiquement (Christine), tué (Joan), offert en sacrifice (Sylvie). *L'invention de la mort* s'écrit aussi d'entrée de jeu dans cette dynamique qui va déterminer le rapport au féminin en tant qu'il relève du maternel puisque Madeleine est l'amante à la fois aimée et tyrannisée, mais aussi la mère symbolique et la représentante de l'origine même que cherche à embrasser l'écriture, « cette bague noire d'où s'échappe et où retourne tout homme. » (*IM*, 46) Ajoutons que si le narrateur souhaite retourner à ce « ventre originel » (*J*, 199) par l'acte sexuel, ce n'est d'ailleurs que pour différer l'autre retour, celui-là incontournable, de sa mort qui finit par se présenter comme inéluctable: « Je me suicide, justement, parce que ma vie pourrait continuer comme avant et parce que je suis fatigué, très fatigué de naître et de mourir deux fois par semaine, en fin d'après-midi, dans les bras de Madeleine²⁰. » (*IM*, 114)

Dans Prochain épisode, c'est K qui se présente comme la matrice imaginaire des origines, « ventre peuplé d'Alpes muqueuses et de neiges éternelles » (*PE*, 167-168). Elle est l'« interlocutrice absolue » (*PE*, 66), ce qui la rapproche du divin, mais elle est aussi, sur le plan politique, l'archétype de la Femme-pays²¹ mythique désirée – « Où est-il le pays qui te ressemble, mon vrai pays natal et secret, celui où je veux t'aimer et mourir? » (*PE*, 74). Il s'agit donc du corps-territoire recherché où se joue l'acte sexuel et révolutionnaire, à la fois le lieu du combat et la possibilité d'un devenir, à l'image de ce que vise l'écriture. Or, la

¹⁹ Cela s'éclaire du fait que « [l']Autre dans le sujet n'est pas l'étranger ou l'étrangeté. Il constitue fondamentalement ce à partir de quoi s'ordonne la vie psychique, c'est-à-dire un lieu où insiste un discours qui est articulé, même s'il n'est pas toujours articulable. » (Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998 p. 40)

²⁰ La fatigue apparaît ici vraisemblablement comme l'effet du combat que mène le sujet avec l'écriture, où « tout désir, même un désir de parler, est un désir de vivre », ce à quoi le narrateur veut échapper: « je sais que ma raison est faite et qu'il ne subsiste pas d'autre désir en moi que celui de la mort. [...] Mon corps est un souvenir, mon visage le moule impatient d'un masque mortuaire. » (*IM*, p. 50)

²¹ La « femme-pays » est reconnue par plusieurs dont Jacques Cardinal (*Le roman de l'histoire*, Montréal, Les Éditions de Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993, p. 52) et Jean-François Hamel qui souligne le fait qu'il s'agit d'un trait générationnel: « Il y a bel et bien une femme-pays dans *Prochain épisode* qui en appelle à un territoire mythique toujours à venir, comme dans la poésie de Miron ou de Chamberland, mais il existe aussi une femme-temps qui renvoie au désir d'une expérience authentique et immédiate du devenir. » (« De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3(75), printemps 2000, p. 547-548) Voir aussi la réflexion du texte d'Aquin « Le corps mystique »: « selon la logique propre à cette sexualisation de la Confédération, c'est le Québec qui joue le rôle de la femme. » (dans *Mélanges littéraires II*, op.cit., p. 206)

¹⁶ Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Tome III, vol. V de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1969], p. 229.

¹⁷ Hubert Aquin, « Saga segretta », dans *Mélanges littéraires I: Profession écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy, Tome IV, vol. II de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 317-336.

¹⁸ Anne Élane Cliche précise: « En fait, si l'on veut bien considérer les trois registres lacaniens de l'imaginaire du symbolique et du réel, il s'agit en quelque sorte pour Aquin d'accéder à un réel du symbolique à travers le sacrifice violent de l'imaginaire. Il y a en permanence un sacrifice de la représentation à l'œuvre dans la narration, et ce sacrifice vise chaque fois à isoler le signifiant de l'Autre. » (*Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 30-31)

posture de K est ambiguë (à cause de la présence de l'autre femme blonde) et le narrateur n'arrive pas à la cerner autrement que dans le souvenir et l'imaginaire, «noire Eurydice» (PE, 16), à l'image de Sylvie qui évoque la Méduse dans Neige noire avec «[s]a chevelure blonde répandue comme une pieuvre sur l'oreiller» (NN, 14). Tout comme c'est le cas de Sylvie ou encore de Madeleine, K devient la représentation de l'Autre avec lequel le sujet est dans un rapport conflictuel, dans la mesure où elle semble détenir la «clé» qui permettrait de dénouer l'impasse qui entrave les narrateurs-personnages dans leur quête, mais qu'elle se dérobe là où le «je» pense pouvoir la saisir.

Dans *Trou de mémoire* qui croise explicitement comme dans *Prochain épisode* les scènes politique et érotique, l'objet féminin désiré est littéralement en position de pouvoir puisque la femme est Anglaise. Elle a d'ailleurs un tel ascendant sur P.X. Magnant qu'il finit par s'éprouver dans la posture du conquis aliéné qu'il dénonce : «Étrangement, après cette nuit de noces et de tribulations, je suis redevenu conquis à nouveau tellement j'étais séduit par ma nouvelle conquête: Joan...» (TM, 42) Sa disparition laisse d'ailleurs RR-Joan l'ennemie, même si violée, non seulement se faufiler dans sa propre identité (elle devient «Québécoise pure laine!» TM, 236), mais aussi se glisser comme un gant, usurper sa voix narrative et clore le récit en signant son nom, véritable viol symbolique qui se retourne contre le révolutionnaire meurtrier. La toute-puissance recherchée de P.X. Magnant par la violence qui fait du récit un corps fragmenté et vociférant est donc à double tranchant. Elle peut à n'importe quel moment se retourner contre lui, à moins que RR ne soit une transmutation de P.X. Magnant lui-même qui a liquidé ce qui le minait, faisant de lui la femme-pays fécondée, ce qui ne résout rien et énonce encore ce qui détermine le sujet.

Dans la même perspective et lié à la figure de la Femme-(Mère), le «Dieu inconnu» (IM, p. 43), l'Histoire constituée des nombreuses références à la Conquête de 1763, à la Rébellion de 1837-38 et à la Constitution de 1867, représente également le «lieu» de l'Autre qui participe de la *statufication*²² du sujet pris dans son désir, mais incapable de parvenir à ce qui lui donnerait satisfaction, c'est-à-dire d'en finir ici, avec cette h/Histoire qui l'enchaîne. Devant la scène de l'Histoire, le sujet se trouve donc littéralement *pétrifié* comme s'il regardait la Méduse en face ou qu'il se trouvait devant «Sodome en flammes» (IM, 48) – d'où l'image de la statue de sel qui revient dans l'œuvre comme un motif récurrent (IM, 48; PE, 83; NN, 192). Il s'agit encore ici d'une façon de nommer cette logique où le sujet est en quelque sorte *médusé* devant l'Autre qui vient faire obstacle à la réalisation du

²² C'est notamment en ce sens que l'Histoire semble apparaître problématique, tel que le souligne Jean-François Hamel: «Aquin se situe dans une lignée constituée autant de philosophes que d'écrivains, qui élaborent une critique de plus en plus sévère de l'histoire, interrogeant radicalement la possibilité de son expérience dans le cadre de la modernité. Une image insiste, ne cesse de revenir, jusqu'à trouver dans *Prochain épisode* une énième occurrence: l'histoire comme foire bariolée et vertigineuse, vaste musée aux murs surchargés par les restes des siècles passés, capharnaüm sidérant jusqu'au spectateur le plus sceptique. Face à cet amas de vestiges, lourds et accaparants, l'effet est toujours le même pour celui qui y porte son regard: la statufication qui le constitue subitement en pièce de ce musée tout-puissant lui dénie toute possibilité d'action au sein du temps historique.» («De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode*», *Voix et Images*, vol. XXV, no 3(75), printemps 2000, p. 542).

désir – celui du «révolutionnaire [qui voudrait rompre] avec la cohérence de la domination²³» – et apparaît tel un corps mort qui *est dans le chemin*, corps «étranger qui moisit²⁴» et obsédant sur lequel le sujet bute et duquel il voudrait bien triompher.

Comme on l'a vu avec les extraits de «Dieu et moi» et de «Tout est miroir», la figure de Dieu n'apparaît pas autrement: perçue comme toute-puissante, elle vient rappeler au sujet son impuissance dans sa quête vers l'impossible et la fantasmagorique restitution de ce qui supposément lui manque pour véritablement advenir. On peut par le fait même comprendre pourquoi la référence à la Bible et à la religion catholique se trouve partout intégrée dans l'œuvre au-delà des enjeux sociohistoriques. À ce propos, l'identification au Christ parle également du rapport violent à l'Autre parce qu'elle dit la nécessité du sacrifice et de la mort entendue par le sujet comme seule voie de salut (la résurrection), ce que signifie la dernière phrase qui clôt *L'invention de la mort*: «Ceci est mon corps, ceci est mon sang» (IM, 142). Présente dès le début, la figure christique est reconnue comme nommant la division du sujet qui lui fait violence, ce que précisément l'écriture cherche à apaiser:

Plusieurs fois, à cause du Christ, j'ai été divisé contre moi-même; plusieurs fois j'ai voulu lui rester fidèle et je ne l'aimais plus, d'autres fois je l'aimais et je ne voulais plus lui être fidèle. [...] Mon idéal est sans repos. Le Christ est aussi sans repos pour moi: je ne puis pas m'accorder de répit avec lui. [...] IL EXIGE D'ÊTRE TOUT OU RIEN. [...] Être fidèle au Christ, je sais ce que ça veut dire, c'est être fidèle à moi-même et je ne connais pas d'obligation plus insupportable. [...] Tout le conflit de ma vie est cette alternative de perfection ou de fuite, ce balancement entre la fidélité au Christ et mon propre désagrègement en tant qu'homme²⁵.

Représentée par René Lallemand dans *L'invention de la mort*, la figure christique est tout particulièrement incarnée par Sheba dans *Les rédempteurs* qui jouit littéralement du sacrifice: «Il descendait vers la mort. Sa chair n'avait jamais palpité que pour cette immolation. Ses yeux s'étaient clos sur des visions d'abomination et de peine. Il se précipita dans son vertige, rebondit au bout de sa corde²⁶.» On pourrait ainsi dire que le Christ incarne le sacrifice qui peut permettre de racheter, dans les termes catholiques, la faute originelle d'être ce sujet manquant aux prises avec l'impossibilité d'atteindre un certain absolu recherché par l'écriture, là où les différents plans – érotique, politique, théologique – à la fois se rejoignent

²³ Hubert Aquin, «Profession: écrivain», *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Tome IV, vol. I de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 52. J'insiste au passage sur l'importance de ce texte afin de comprendre la posture aquinienne qui fait écho à ce qu'il énonce dans son *Journal* et dans ses romans.

²⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁵ En capitales dans le texte, Hubert Aquin, «Le Christ ou l'aventure de la fidélité», dans *Mélanges littéraires I*, op. cit., p. 42-44. Notons qu'à d'autres endroits, Aquin se compare plutôt à un «antéchrist» qui n'est pas «agi mais agent» («Profession: écrivain», op. cit., p. 47), ce qui est révélateur du combat interne que mène le sujet.

²⁶ Hubert Aquin, «Les Rédempteurs», dans *Récits et nouvelles: tout est miroir*, édition critique établie par François Poisson, Tome III, vol. I de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998, p. 132.

et sont éclairés par une logique implacable qui se construit dans les textes aquiniens. Cette logique, elle pourrait d'ailleurs se résumer par cette formule : écrire l'œuvre des œuvres ou mourir, tout en sachant qu'il va falloir en mourir pour l'écrire.

DE LA VIOLENCE À UNE ÉTHIQUE DE L'ÉCRITURE

La violence du réel qui se joue dans le rapport qu'entretient l'œuvre aquinienne avec l'écriture – « Écrire me tue²⁷ » –, incarnée autant dans la représentation que dans le corps poétique qui en tient lieu, donne non seulement à Aquin toute sa pertinence au-delà de son époque, mais aussi par-delà même la question de la modernité. À cause du savoir dont ils sont les dépositaires et de leur radicalité, les textes ne peuvent être appréhendés sagement comme de simples objets d'une transmission mémorielle dans le champ des études québécoises, véritables objets de musée consacrés sous la forme de fragments réducteurs dans les nombreuses anthologies. Ils se constituent plutôt comme le lieu d'une *éthique proprement littéraire* qui interpelle le lecteur – pour peu que ce dernier veuille rouvrir les questions épineuses et non résolues qui concernent le sujet par la voie de la fiction et qui impliquent de mettre en lumière une certaine violence, résolument problématique, et par là même ses effets de vérités.

Aller à la rencontre de l'Autre – réel – sans s'y perdre, s'écrire jusqu'à la dernière limite. Toute la radicalité du projet moderne d'Aquin s'inscrit là, dans ce désir, dirait Freud, *au-delà du principe de plaisir*. Et la question n'est pas simple. L'œuvre d'Aquin ne l'est pas non plus, surtout quand on pense que l'homme a écrit et a finalement incarné « cette ultime rencontre avec [s]on destin », le dernier livre, « non pas le meilleur, mais le seul en vérité²⁸ », et ce, jusqu'à la transgression de l'écriture elle-même pour lui préférer la violence inouïe de la mort réelle, perpétrée. La fragmentation de l'écriture chez Aquin devient en ce sens bien davantage qu'une forme : elle pose la question de la Loi, de sa nécessité, tout en voulant la défier. Elle énonce aussi en même temps la violence de vouloir exister tragiquement, jusqu'au bout, elle s'en fait le corps hurlant :

Il n'y a vraiment qu'une tragédie et je veux la trouver — je veux la vivre, ne jamais m'en éloigner car c'est le salut. Je veux m'y perdre et vivre une vie totale. À ce moment — je pourrai peut-être l'écrire. (J, 133)

Je choisis ma destruction, dans ce cas, je le sais, mais ma destruction seule peut me sauver. Je ne construirai mon œuvre que sur les ruines de ma vie que j'aurai consciemment anéantie. On ne prend pas à la fois la sécurité et l'excès, la vie rangée et l'art ! Je veux ma destruction : je veux avoir la force de faire un malheur qui m'enfantera. (J, 204)

Difficilement récupérable, terriblement moderne et en même temps tellement actuel, Aquin convie toujours et peut-être encore davantage aujourd'hui à le lire, à penser plus que jamais les effets de jouissance que produit un tel désir d'advenir. Il nous invite à tout le moins – et certainement à son corps défendant – à comprendre la nécessité de la Loi en nous rappelant la violence de ce que suppose exister sur la scène du monde, cette scène qui demeure la nôtre.

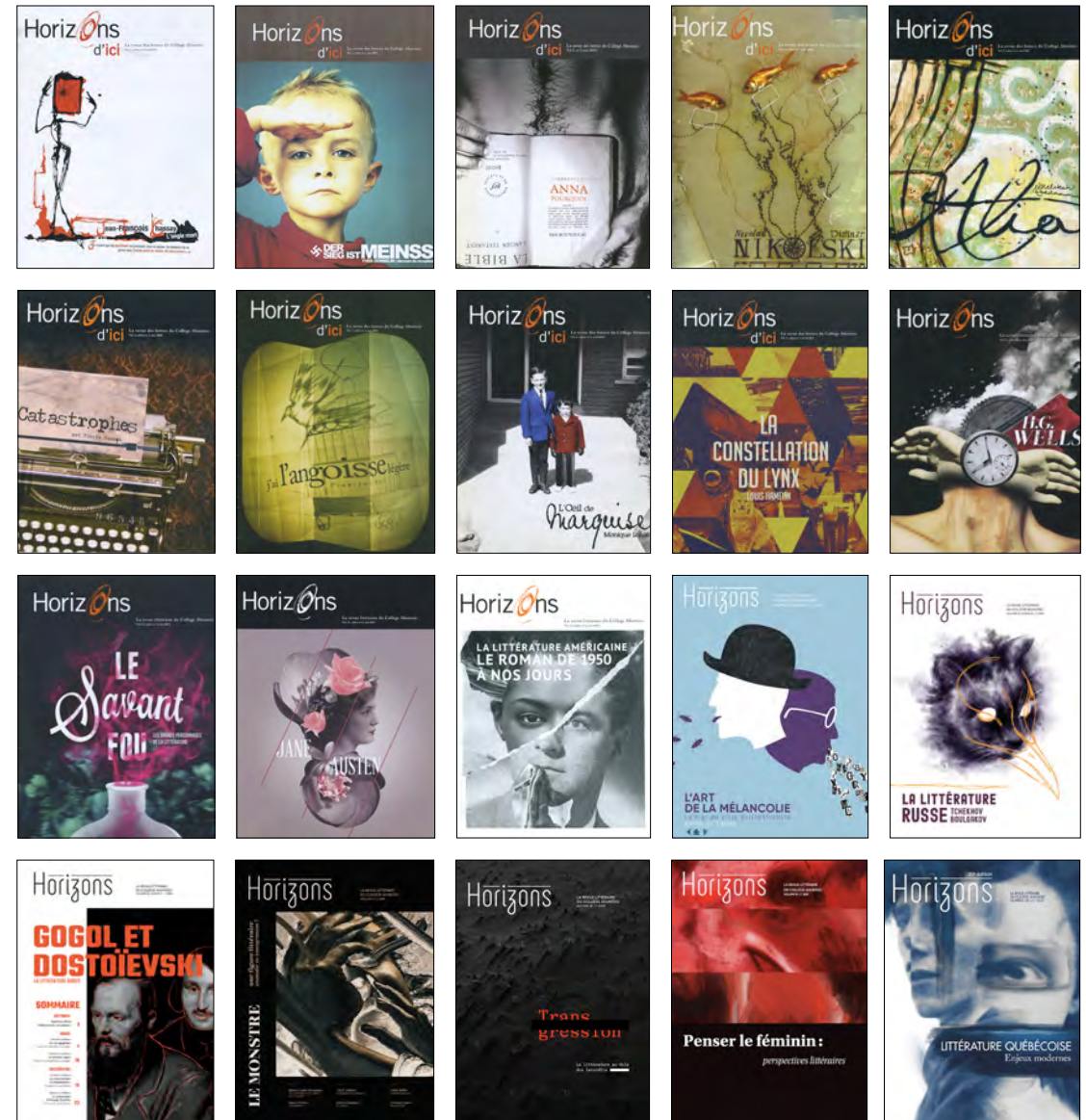
« Je dois maintenant être et ne pas être » (NNV, p. 3), dit-il, vers la fin, citant Kierkegaard. ■

²⁷ Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *op. cit.*, p. 46. Aquin aurait récupéré la phrase dans la correspondance de Flaubert.

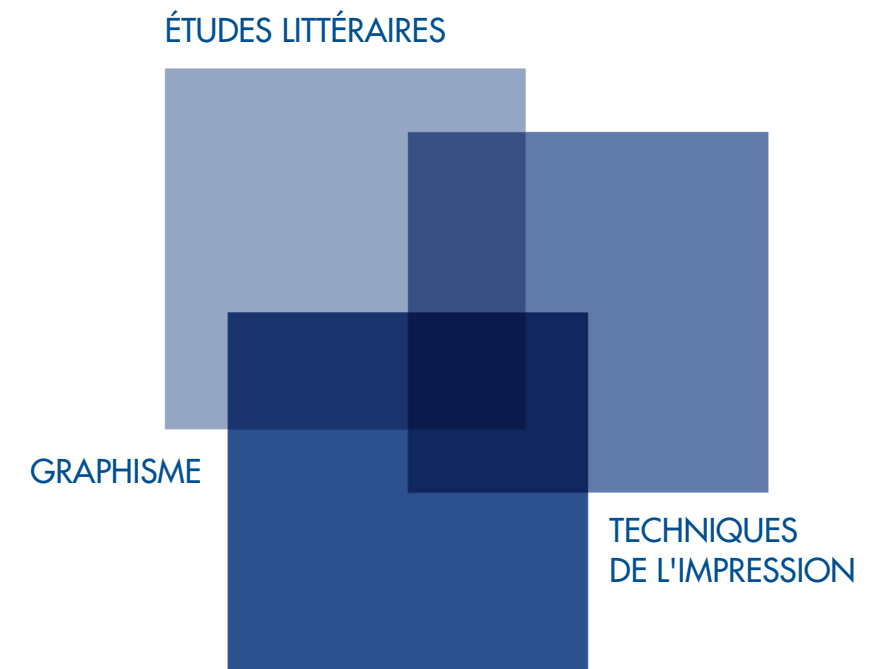
²⁸ Hubert Aquin, « Obombre », dans *Mélanges littéraires II*, *op. cit.*, p. 362.

SOULIGNER LA 20^E ÉDITION

D'abord appelée *Horizons d'ici*, la revue s'est longtemps consacrée aux œuvres qui étaient en lice à chaque année pour le prix littéraire des collégiens. Depuis plusieurs volumes (devenus des numéros depuis quatre ans), elle s'intitule *Horizons*, les sujets permettant dorénavant d'explorer d'autres littératures à différents moments de l'histoire. Le 20^e anniversaire est l'occasion de célébrer tout ce chemin parcouru grâce aux étudiant.e.s. et aux collègues qui s'y sont investis et ont fait la marque de la revue littéraire du Collège Ahuntsic.



COLLABORATION CONTAGIEUSE!



Saluons la collaboration de nos trois programmes dans la réalisation de ce 20^e numéro de la revue littéraire du Collège Ahuntsic.

Horizons

DISTINCTIONS ET RÉCOMPENSES

INTERCOLLÉGIAL DE REVUES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES



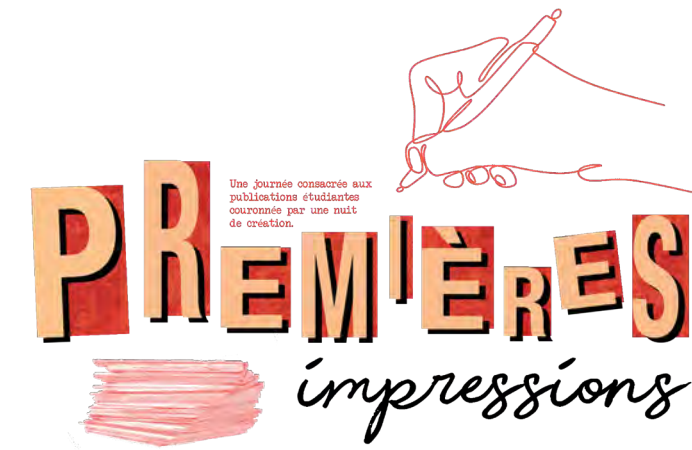
Organisé par le Cégep de Saint-Jérôme, l'Intercollégial de revues littéraires et artistiques est un lieu de rencontre où les étudiant.e.s des différents cégeps assistent à des conférences et participent à des discussions et des ateliers d'écriture. Lors de l'événement, un gala est organisé pour remettre différents prix par les membres du jury formé de personnalités du monde de la littérature et des arts connexes. Par la suite, les étudiant.e.s ont la possibilité de voir leurs textes de création publiés dans la revue *Premières impressions*.

TROPHÉE APOSTROPHÉE

Créé par Jean-Lionel Lapierre

Pour plus d'informations:

<https://etadar.com/programme-intercollégial-premieres-impressions-2022>
<https://etadar.com/prcdents-intercollégiaux/2022/2/21/programme-intercollégial-2021>



2022: PENSER LE FÉMININ APOSTROPHÉE DE LA MEILLEURE FACTURE VISUELLE

Originalité / Identité visuelle

La publication présente une apparence authentique et un graphisme remarquable et reconnaissable. La page couverture ou la page d'accueil représente bien le contenu.

Équilibre du design

La mise en page des textes et des images présente des qualités esthétiques. Les typographies et le contenu visuel sont bien agencés. On observe une constance dans l'esthétique graphique.

Efficacité communicationnelle

La lecture est facile et agréable. La publication est bien structurée. Le contenu est mis en évidence.



2021: TRANSGRESSION APOSTROPHÉE DE LA MEILLEURE REVUE

Page couverture ou page d'accueil et titre

La page couverture ou la page d'accueil est habilement composée et témoigne du contenu de la publication. Le titre est original ou attrayant.

Cohérence de l'ensemble

Le mariage texte/image est heureux, l'organisation de l'ensemble est logique et esthétique.

Originalité

Les textes, les images et l'ensemble de la publication présentent une facture originale, qui se distingue particulièrement.

Appréciation générale

« Le cœur a ses raisons que la raison ignore. »

AGECA

NOTRE
FORCE
ÉTUDIANTE

L'ASSOCIATION GÉNÉRALE DES ÉTUDIANT.E.S
DU COLLÈGE AHUNTSIC



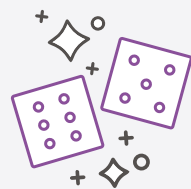
REPRÉSENTATION
ET MOBILISATION



COPIE-CONFORME



CARNAVAL
ÉTUDIANT



CLUBS
THÉMATIQUES



CAFÉ QU'ON SERT



DROITS
ÉTUDIANTS



PLAINTÉ
PÉDAGOGIQUE



VOTRE ASSOCIATION
ÉTUDIANTE

📍 B2.460



(514) 382-2931



AGECA.QC.CA



AGECAHUNTSIC

CollègeAhuntsic

Félicitations aux finissant.e.s des programmes d'Études littéraires et de Graphisme pour la création de cette 20^e édition de la revue *Horizons*. Quelle fierté pour notre Collège de voir la littérature rayonner de si belle façon!

