Krzysztof Jarosz

Immanence et transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011



Immanence et transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde



Nr 2863

Krzysztof Jarosz

Immanence et transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Regina Bochenek-Franczak

Table des matières

7 Abréviations utilisées dans le texte

9 Introduction

Chapitre i
17 Le Rouge et le Blanc : la quête d'une impossible unité
(*Le Dernier Été des Indiens*)

Chapitre ii
35 Contre la science morte
(*Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*)

Chapitre iii
73 La folie, l'amour, la réconciliation
(*Le Fou du père*)

Chapitre iv
107 Le corps de l'Indien s'est fait verbe
(*Sept Lacs plus au Nord*)

Chapitre v
135 De l'allotexte à l'autotexte
(*L'Ogre de Grand Remous*)

Chapitre vi
161 La naissance mythique de la poésie québécoise moderne
(*Le Petit Aigle à tête blanche*)

Chapitre vii
201 Dans le sillage des maîtres
(Yourcenar, Giono – *Un jardin entouré de murailles*)

Table des matières

En guise de conclusion :
233 Quelques réflexions sur les « Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire »
(*Le Monde sur le flanc de la truite*)

249 Bibliographie

271 Streszczenie

273 Summary

Abréviations utilisées dans le texte

DEI – *Le Dernier Été des Indiens,* Paris, Les Éditions du Seuil, 1982.
FDP – *Le Fou du père,* Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1988.
OGR – *L'Ogre de Grand Remous,* Paris, Les Éditions du Seuil, 1992.
SLN – *Sept Lacs plus au Nord,* Paris, Les Éditions du Seuil, 1993.
PAT – *Le Petit Aigle à tête blanche,* Paris, Les Éditions du Seuil, 1994.
MFT – *Le Monde sur le flanc de la truite,* Montréal, Les Éditions du Boréal, collection « Boréal compact », 1999.
JEM – *Un jardin entouré de murailles,* Montréal, Les Éditions du Boréal, 2002.
QVD – *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2005.

Introduction

Né en 1947 à Oka, petit-fils d'une Mohawk, ayant grandi à la lisière d'une réserve iroquoise de Kanesatake, au Nord-Ouest de Montréal, Robert Lalonde est un comédien reconnu et l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages littéraires, publiés en France et au Québec : romans, essais, pièces de théâtre, ainsi que de traductions. Curieusement assez, l'œuvre de ce lauréat de plusieurs prix littéraires, bien que fort appréciée par la critique de presse et prisée par le public, est nettement sous-étudiée par la critique académique, si l'on tient compte de la place qu'elle occupe dans la littérature québécoise contemporaine.

À cause de ses origines partiellement amérindiennes que l'écrivain assume ouvertement, on est parfois tenté de percevoir l'œuvre de Lalonde comme proposition d'un métissage culturel en vertu duquel l'identité québécoise, outre son traditionnel volet canadien-français, contiendrait une composante autochtone[1]. Dans plusieurs interviews, ainsi que dans certains de ses romans, comme *Le Dernier Été des Indiens, Le Diable en personne* ou *Sept Lacs plus au Nord*, l'écrivain lui-même encourage cette interprétation et j'avoue que c'est sous cet angle que j'avais premièrement envisagé d'aborder son œuvre. Cependant, à force de l'approfondir, je

[1] Notons que cette vision de l'identité québécoise qui comporte une composante amérindienne transparaît aussi, sur un mode ludique, dans *La tribu* de François Barcelo (Libre Expression, Montréal 1981), roman dans lequel la tribu imaginaire des Clipocs adopte un jeune marin de France, Jean-François. Vu qu'il est incapable d'apprendre le clipoquois, pour communiquer avec lui les Indiens apprennent le français. *Volkswagen blues* de Jacques Poulin (Québec / Amérique, Montréal 1984) propose une version amérindienne de l'histoire de l'Amérique du Nord, parallèle à celle des colons français et souvent constituant un contrepoint critique de celle-ci. Il est à mon avis important de ne pas oublier ces quelques ouvrages parus dans la première moitié des années 1980 (comme *Le Dernier Été des Indiens* de Lalonde de 1982) qui proposent une relecture intéressante de l'histoire du Canada français.

me suis rendu compte que si ce versant de l'écriture lalondienne est bien réel, il est d'abord numériquement minoritaire et, deuxièmement, passablement mythifié, puisque, sans nier l'empreinte indélébile d'une enfance passée à la lisière du territoire de Kanesatake en contact avec ses cousins Mohawk, avec tout ce que cela comporte ensuite de nostalgie et de souvenirs, Lalonde appartient culturellement au monde « blanc », non seulement canadien-français, mais bien celui de la littérature et culture mondiales, et en premier lieu « occidentales ».

L'analyse de ses œuvres m'a donc révélé qu'au lieu d'une indianité ou métissage prétendument omniprésents ou dominants chez Lalonde, c'est ailleurs il faut chercher son originalité que je formule dans le titre de cette étude comme immanence et transtextualité. Ma thèse est que ces deux ingrédients de la vision lalondienne du monde et de sa littérature, apparemment dichotomiques, s'avèrent dans le cas de son œuvre complémentaires et formant un alliage inédit qui décide de sa spécificité.

La notion d'immanence, et celle de transcendance à laquelle l'immanence s'oppose et par rapport à laquelle elle se définit, sont des termes philosophiques qui pendant des siècles ont acquis plusieurs significations dont l'analyse n'est pas l'objet de la présente introduction. On observe cependant tant en français que dans d'autres langues (comme l'anglais et le polonais) une certaine tendance d'utiliser dans les discours des sciences humaines, mais surtout dans des énoncés qui n'ont pas d'ambition scientifique, ce couple de termes (immanence, immanent *versus* transcendance, transcendant) dans l'acception proche de celle que je présente ci-dessous. L'idée générale qui semble présider à cet usage relève de l'étymologie de ces mots latins : « *immanens*, restant (*manens*, part. prés. de *manere*, rester) dans (*in*) à l'intérieur de » vs « lat. *transcendere : scandere* (monter, s'élever), *trans* (au-delà) »[2]. Je considère donc ici l'immanence d'abord comme une conviction, fréquente dans le monde de la civilisation occidentale, et particulièrement dans un Québec post-duplessiste, qui n'admet l'existence d'aucun au-delà. Cette non-croyance, qui s'oppose à la transcendance au sens religieux du terme, est la première condition de ce que j'appelle ici immanence, mais n'épuise pas sa définition. L'attitude envers le monde que manifeste dans ses ouvrages Lalonde se caractérise aussi par l'attention qu'on consacre au moment présent, par la recherche d'un contact immédiat et direct avec la nature, qu'en empruntant ce terme à Camus on pourrait appeler les noces[3].

---

[2] Foulquié, Paul, 1986 : 346–348 et 733–736. *Le Petit Robert* donne respectivement : « lat. scolast. *immanens*, de *immanere* 'résider dans' » et « *transcendens*, de *transcendere*, de *trans*, et *ascendere* 'monter' ».

[3] Il s'agit évidemment du titre d'un recueil de textes du jeune Camus. Dans ses

Cette précision fait élargir le champ que recouvre la notion opposée de transcendance. Dans un premier rapprochement de la définition du mot, celle-ci se bornait aux idéologies eschatologiques au sens religieux du terme. Il convient cependant d'y ajouter aussi des idéologies apparemment immanentes, puisque non directement transcendantes, comme celle du progrès, ainsi que des attitudes et modes de vies qui éloignent l'homme moderne du contact direct avec le monde-nature. Or, l'idéologie du progrès[4] qui fait fuir le contact direct avec le monde apparaît comme fortement téléologique et quasi-eschatologique également dans ce sens qu'elle diffère la réalisation d'un désir que l'homme de l'immanence assouvit *hic et nunc* dans la fusion exaltante avec la nature, tandis que les systèmes transcendantalistes impliquent la réalisation d'un projet entendu comme une activité ayant pour but d'obtenir un résultat dans l'avenir (*pro iectare*, « jeter en avant », *Le Petit Robert*). Autre différence majeure : à l'immédiateté du contact avec le monde ayant pour objectif de s'auto-réaliser et de s'auto-connaître les idéologies transcendentalistes opposent une appréhension du monde médiatisée par un discours-écran qui s'interpose entre l'homme et le monde[5] (voire un 'écran qui discourt'

---

commentaires de *Noces* de l'édition critique d'*Essai* d'Albert Camus (« la Pléiade »), Louis Faucon réunit en une phrase des citations éloquentes provenant de la plupart des textes du recueil, qui rendent compte de ce que Camus entend par noces : « 'Grand libertinage de la nature et de la mer', 'mariage des ruines et du printemps', 'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer', 'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde' (« Noces à Tipassa ») – 'noces de l'homme avec la terre' (« L'Été à Alger ») – 'entente amoureuse de la terre et de l'homme', 'entrée de l'homme dans les fêtes de la terre et de la beauté' (« Le Désert ») : le chant et le contre-chant de *Noces* détachent, sur la symphonie qui célèbre l'union des éléments, l'épithalame de l'homme et de la nature » (Camus, Albert, 1965 : 1332).

[4] Mais aussi les convictions politiques et autres idéologies propres à l'homme moderne qui s'interposent entre lui-même et le monde.

[5] La référence que je frôle ici, sans la traverser, est celle de Montaigne avec sa conception de trois écrans qui s'interposent entre l'homme et le monde (l'imagination, l'amour-propre et la coutume, Montaigne, Michel, 1937 : entre autres Livre I, 21, 23, Livre II, 12, 30), reprise environ un siècle plus tard par un Pascal qui y ajoute la crucifixion de l'homme entre l'infiniment grand et l'infiniment petit (Pascal, Blaise, 1954, *Pensées*, « Chapitre II – Misère de l'homme. Les puissances trompeuses » : 1113–1154). On se sera déjà aperçu que je ne cherche pas, coûte que coûte, à attribuer à l'œuvre de Lalonde une théorie capable d'expliquer sa spécificité mais, pour décrire celle-ci, j'ai recours aux conceptions qui n'ont pas forcément l'apparence de théories au sens strict et scientifique du mot. C'est qu'il me semble, en l'occurrence, inapproprié de revêtir d'une lourde armure théorique les opinions d'un écrivain qui se réfère non pas aux philosophes et penseurs, mais

– ou qui abêtit par la profusion d'images qu'il débite, comme c'est le cas de la télévision[6]).

Ce naturisme de Lalonde s'allie, paradoxalement, avec l'autre volet du titre : la transtextualité que l'auteur de ce terme, Gérard Genette, définit comme « transcendance textuelle du texte [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, Gérard, 1982 : 7).

Le paradoxe dont je parle ne consiste pas en l'utilisation du terme de « **trans**cendance » alors que je m'efforce de prouver que Lalonde se place décidément du côté de l'**im**manence. Finalement, ce n'est qu'une preuve supplémentaire de l'utilisation fréquente d'un des termes du couple antinomique que l'on sait, sans se borner au rigorisme terminologique des philosophes. Qui pis est, c'est la signification même du mot – la transtextualité renvoyant à un monde écrit – qui semble être (et qui, logiquement parlant, **est**) contradictoire à ce mode d'être-au-ras-du-monde (d'appréhension directe du monde) que je viens de proclamer comme typique de Lalonde.

Or, tant pis pour la logique, mais tel est le cas de son œuvre et, à bien y regarder, ce paradoxe apparent n'a rien de vraiment paradoxal. Tous les tenants de l'indicible, des moments privilégiés, de l'intuitionnisme, etc., qu'ils soient des croyants visités par leur dieu sous forme de buisson ardent ou des naturistes qui se rassasient du moment présent dans un doux tête-à-tête avec les éléments, du moment où ils ont l'intention de transmettre leur expérience spirituelle (ou tout simplement sensuelle) aux autres, sont obligés de la verbaliser, et, pour quelqu'un qui est né juste après la Deuxième Guerre mondiale et qui a reçu une instruction classique, le moyen le plus habituel de transmettre son message au plus grand nombre de récepteurs est de devenir écrivain.

Tel est le cas de Lalonde que son premier métier de comédien et la passion d'écrire font vivre dans le monde de la culture en profond respect pour ses prédécesseurs. S'il parvient à se libérer finalement de l'empreinte d'abord paralysante de leur génie, il passe inévitablement par l'étape de

---

surtout à ses pairs et à sa vision du monde. Si je cite plus loin certains théoriciens, c'est par un réflexe d'habitude et d'analogie (parfois aussi, pourquoi le cacher, par celui d'auto-défense), bien que je sois persuadé de l'inanité de cette démarche.

[6] Comme le dit Annie Dillard citée (et traduite) par Lalonde qui la considère comme un de ses écrivains fétiches : « Pourquoi faut-il que la mort nous prenne par surprise et l'amour aussi ? N'avons-nous pas sans cesse le désir de venir au monde ? Nous devrions nous rassembler, à demi nus, en longues files, comme les membres d'une tribu primitive, et secouer nos calebasses aux oreilles les uns des autres, afin de nous réveiller. Au lieu de cela, nous regardons la télévision et manquons le spectacle » (*MFT* : 36).

l'éblouissement après laquelle vient celle où il s'approprie leurs ouvrages, en enrichissant sa propre œuvre.

Or, celle-ci m'apparaît comme un entrelacs inédit tant de l'attention portée à la nature que de la lecture des autres, dont l'écriture de son propre texte est le point d'intersection, le point d'aboutissement et la synthèse. Dans l'optique de Lalonde, la transtextualité (donc d'abord la lecture des autres) n'est donc pas un écran qui le sépare de la réalité, mais – bien au contraire – un moyen d'appréhender celle-ci sous un angle juste qui permet de mieux percevoir la richesse du monde ou bien qui entérine ses propres intuitions. En espérant que les analyses subséquentes confirmeront cette hypothèse de lecture, je livre ici d'emblée, et sans commentaire, trois citations, exemples que je suppose suffisamment éloquents de cette fusion de la vision immanentiste du monde et de la lecture des auteurs préférés. Ils sont extraits de l'art poétique de Lalonde qu'est *Le Monde sur le flanc de la truite* (1997) auquel je reviens dans la conclusion de ce livre :

> [Le narrateur lit *Desert Notes* de Barry Lopez, K. J.] Un petit livre que je lis en écrivant, en regardant, partout, ses pages pleines remuant avec mes pages blanches, dans un de ces coups de vent plein de soleil de ce commencement d'avril, pascal, généreux, presque oppressant.
>
> *MFT* : 12

> Je marche dans le vent et médite cette phrase d'Annie Dillard, écrite pour moi, pour aujourd'hui, pour le vent, l'enfance, la mort et le printemps.
>
> *MFT* : 13

> [En revenant de la ville en voiture avec sa femme il voit un busard Saint-Martin qui sème la terreur parmi les menus mammifères vivant dans une prairie, K. J.] En rentrant je cherche, avec avidité, quasiment, du busard en chasse, une phrase de Danièle Salenave, qui dit bien ce que je viens de voir et désire déjà raconter. Je la trouve, la relis, et suis comme étourdi. C'est qu'elle signifie plus encore, aujourd'hui, pour moi, contient plus d'exactitude, chante avec plus de justesse le nécessaire engrangement des choses perçues, avec l'aide des mots.
>
> *MFT* : 37

Dans ce qui suit, je propose l'analyse successive de sept romans lalondiens, suivie d'une conclusion consacrée à une brève présentation du *Monde sur le flanc de la truite*, un manifeste littéraire de Lalonde dans lequel se

concentrent de manière spectaculaire les deux facteurs qui constituent l'objet du présent livre.

Dans les quatre premiers chapitres, j'étudie les romans qui font partie de ce qu'on pourrait appeler le cycle familial-initiatique qui est le courant dominant dans l'œuvre de Lalonde surtout dans les années 1980 et au début des années 1990, pour revenir en force en 2005, avec *Que vais-je faire jusqu'à ce que je meure ?* que Lalonde affirme avoir écrit en premier, avant ses autres romans et récits à filon autobiographique que sont, outre le roman de 2005, *Le Dernier Été des Indiens*, *Une belle journée d'avance*, *Le Fou du père*, *Sept Lacs plus au Nord* et *Le Vaste Monde*. Ces ouvrages possèdent des traits communs identifiables comme des fragments de biographie d'un même protagoniste qui présente des similitudes frappantes avec l'auteur. Les avatars de ce héros principal ont respectivement : treize, treize – quatorze, plus de trente et ensuite plus de quarante ans ; le protagoniste est parfois anonyme, parfois prénommé Michel. Dans trois de ces ouvrages il assume la fonction de narrateur en première personne, d'autres fois le récit est assumé par un narrateur en troisième personne. Suivant la variante de cette biographie fictive, le protagoniste entretient avec ses parents une relation privilégiée, d'autres fois, le père s'avère être – dans des proportions différentes – une brute, un sauvage, un malheureux (ou tous les trois à la fois). Dans la plupart des ouvrages du cycle apparaît la figure du grand-père paternel, marié à une Iroquoise, qui est l'initiateur du protagoniste. Dans deux romans du cycle, c'est un Indien, Kanak, qui entame ou bien complète et parachève le processus d'initiation du protagoniste. Le cadre topographique renvoie toujours au même espace nodal que rien n'interdit d'identifier comme celui d'Oka où a grandi le futur romancier.

J'ai d'abord voulu traiter ces romans ensemble. Si j'ai fini par les analyser chacun séparément et sans les mettre sous une même enseigne (celle de cycle familial-initiatique), différente des romans analysés ultérieurement, c'est que – en dépit de la mise en relief de la transtextualité – celle-ci se greffe, en contribuant à en compléter le sens, à la structure de chaque œuvre de fiction, en nouant des relations multiples et complexes avec la texture interne de l'ouvrage qu'on pourrait appeler l'intratexte, quoique la distinction entre la part allogène et autogène d'une œuvre littéraire ne soit pas toujours facile à établir. Chaque œuvre, enrichie par l'apport d'éléments allotextuels qu'elle s'approprie, forme ainsi une entité structurale et sémantique à part, même si elle entretient des relations de similitude avec d'autres œuvres d'un même auteur. Ceci est d'autant plus visible dans le cas de ce que j'appelle le cycle familial-initiatique, vu que chaque roman de cet ensemble informel présente (on vient de le dire) une version et/ou une étape différentes du passé familial et du processus d'initiation du protagoniste.

En faisant état des liens indubitables qui les unissent, je préfère, dans cette étude qui a pour sujet l'amalgame spécifique de l'immanence et de la transtextualité, prendre en considération l'évolution de ces deux notions dans l'œuvre de Robert Lalonde, en évitant – dans la mesure du possible – l'analyse des relations qui existent entre les univers représentés de ses romans et les données autobiographiques qui sont à leur origine. Outre ma réserve de principe pour une telle approche appliquée à un écrivain vivant, ce choix est d'autant plus naturel que, face au manque d'informations détaillées concernant la biographie de Robert Lalonde (que je n'ai pas essayé à tout prix de combler dans mes conversations avec l'écrivain), toute démarche qui viserait à les expliciter serait fruit d'hypothèses invérifiables et inutiles.

Les trois chapitres suivants (V–VII) sont consacrés à trois romans de Lalonde qui me paraissent importants non seulement parce que ce sont sans doute ses œuvres les plus réussies, mais aussi parce que chacune d'elles réalise à sa manière et dans des proportions qui lui sont propres la fusion de l'immanence et de la transtextualité en dehors du cadre thématique du cycle familial-initiatique à visible teinte autobiographique. J'ai abandonné l'idée de les unir dans le cadre d'une partie distincte qui leur serait consacrée, vu que chacun d'eux représente un autre aspect de la problématique de cette étude.

Ainsi *L'Ogre de Grand Remous* réalise-t-il la fusion de l'immanence avec ce que Genette appelle l'architextualité, c'est-à-dire les marques génériques en littérature et les traits typiques des discours. En même temps, le roman se cristallise autour de deux références intertextuelles de l'épigraphe sans que ce tressage parallèle d'une double trame exogène atteigne les dimensions d'hypotexte, autrement dit de modèle global de l'œuvre sur laquelle il a été enté.

Le Petit Aigle à tête blanche constitue une tentative intéressante de réflexion sur la littérature québécoise moderne qui dévie vite vers un mythe personnel de l'artiste, l'attitude de vadrouilleur-lecteur-créateur prédestinant même le poète national à la solitude et au non-engagement.

Un jardin entouré de murailles est un hommage à un des maîtres incontournables de Lalonde qu'est Marguerite Yourcenar assimilée en l'occurrence comme personnage de la fiction lalondienne. Ce roman est une « salutation » d'un intercesseur artistique dont le modèle est d'abord l'œuvre de Jean Giono. *Un jardin entouré de murailles* est le seul des ouvrages analysés dans lequel le thème de l'immanence au sens défini plus haut est presque absent.

La bibliographie critique de l'œuvre de Robert Lalonde se ramène à une centaine d'articles de presse (dont certains ne sont que de simples mentions de parution d'un de ses ouvrages) et à une vingtaine d'articles

savants. Dans le courant de mes analyses, j'ai recours à ces articles et critiques de presse dans la mesure où ils touchent à la problématique qui fait l'objet de cette étude, ce qui n'est pas souvent le cas. Cependant, dans l'écrasante majorité des cas, je suis le premier à proposer une exégèse des ouvrages lalondiens au risque de commettre des erreurs d'interprétation de cette œuvre à laquelle j'ai dû appliquer mon bagage culturel et littéraire qui n'est pas nord-américain et mes connaissances qui ont certainement influencé mes tentatives d'analyse.

Chaque chercheur apporte à l'analyse son expérience du passé. J'ai abordé l'univers de Lalonde après avoir consacré une dizaine d'années à l'œuvre de Giono qui est l'écrivain fondamental pour Lalonde. Paradoxalement, ce savoir (de l'œuvre de Giono et de son influence sur Lalonde) ne joue pas en ma faveur parce que, si l'on excepte *Le Monde sur le flanc de la truite*, l'écrivain québécois transforme profondément les références gioniennes en les dissolvant pour ainsi dire dans ses ouvrages; je me crois donc capable de repérer dans ses textes des intertextes gioniens possibles sans pourtant pouvoir apporter à mes intuitions d'autre preuve que la perception d'une subtile analogie qui échappe à la plupart d'autres chercheurs moins habitués à frayer avec la prose du solitaire de Manosque.

Par contre, ma quête des intertextes états-uniens est sans doute mieux documentée, parce que – ne disposant pas, dans ce secteur, d'un savoir aussi vaste – je procédais plus prudemment en ne signalant que les références explicitement repérables dans les textes de Lalonde.

Entre ces deux pôles, on trouve une profusion de traces intertextuelles originaires surtout des littératures française et québécoise, dont je propose ici une première explication, conscient d'entreprendre dans la plupart des cas un travail d'éclairage et de reconnaissance au sens militaire du terme.

Ceci dit, malgré mes réticences, j'ai finalement décidé de ne pas supprimer la plupart des interprétations que je croyais plausibles en laissant à mes successeurs la décision de séparer le bon grain de l'ivraie. Et, vu le caractère risqué et pionnier de cette entreprise, décidé de ne pas me cacher derrière la palissade d'un pluriel académique.

Chapitre I

Le Rouge et le Blanc : la quête d'une impossible unité (*Le Dernier Été des Indiens*)*

L'argument du *Dernier Été des Indiens* est bien simple : l'adolescent Michel, habitant, à l'époque de la Grande noirceur, un village canadien-français, s'éprend de l'Indien Kanak, et connaît avec lui une initiation sexuelle, accompagnée de rites de passage qui lui révèlent ce qu'il savait ou pressentait lui-même avant de connaître son mentor indien : que la vraie vie est au sein de la nature et que, en tant qu'habitant d'un village de Blancs, il vit dans un monde dénaturé, tout d'abord parce qu'il se situe du côté de la civilisation et ensuite à cause de la religion catholique professée par ses habitants[1] orientée vers un au-delà qui le coupe des vraies racines de chaque homme qu'est l'existence dans le monde naturel. La famille de Michel et ses voisins du village condamnent l'amitié et les relations homosexuelles qui unissent le garçon avec le « sauvage » et, en septembre 1959, à la fin de l'été, on décide d'envoyer Michel au collège.

Ma thèse est que l'originalité de cet ouvrage, dont l'intrigue est des plus simples, vient du recours à une métaphorisation complexe et de la vision de l'Indien comme la moitié manquante, indispensable pour retrouver l'unité et l'identité du narrateur.

---

* Le présent chapitre est une version remaniée de l'article « L'image de l'Indien en moitié manquante dans *Le Dernier Été des Indiens* de Robert Lalonde » (Jarosz, Krzysztof, 2008a : 85–98).

[1] Dans le sens de celui qui habite un territoire et dans un sens, plus spécifiquement canadien-français, de paysan. Plus loin, on va retrouver de temps en temps cette polysémie à laquelle n'est pas habitué le lecteur hexagonal.

Dans le chapitre initial qui ouvre *Le Dernier Été des Indiens*, la description de l'Indien[2] est non seulement hautement significative pour l'opposition Indiens / Blancs (les « habitants » canadiens-français) mais aussi par son recours à la symbolique universelle qui s'accorde ici parfaitement avec l'idée directrice du roman et d'une partie de l'œuvre lalondienne.

Tel que vu dans le souvenir obsédant de Michel – le narrateur homodiégétique du roman –, l'Indien apparaît d'abord de l'extérieur : « il luit […] et toujours sa peau a cette même couleur » (*DEI* : 9). La couleur semble être ici la traditionnelle référence au rouge selon l'usage consacré suivant lequel on désigne les Amérindiens (des « Peaux-Rouges »). Notons cependant une étrange utilisation du déictique « cette » en position anaphorique lequel, dans l'incipit, ne dénote que par référence au souvenir en train de se dévoiler aux yeux du lecteur et anticipe les précisions qui ne vont pas tarder; celles-ci, tout en complétant la description poétique de l'Indien, superposent à la dénotation d'usage (Indien – Peau-Rouge) une connotation propre à l'ouvrage analysé : « Le soleil n'est pas sur sa peau. L'Indien est né avec le soleil dans sa peau, comme un sang lumineux, phosphorescent » (*DEI* : 9).

Si ce fragment confirme l'hypothèse sur le sens dénotatif de « cette couleur » (Indien = Peau-Rouge), sa signification ne se réduit pas à cette vérité banale, d'autres équations, de loin plus originales, s'entremêlant ici afin de créer une unité qui dépasse celle-là. Tout d'abord, notons que le rouge demeure implicite, caché dans la synecdoque de « sang » (synecdoque par rapport au corps et par rapport au rouge) qui établit, par surcroît, un court-circuitage sémantique avec « cette couleur » à laquelle il constitue une réponse indirecte. Deuxièmement, « le sang » lui-même est différé dans une comparaison ajoutée à la seconde phrase, celle-ci constituant à son tour une reprise partielle de la première qu'elle précise et développe, et dont l'essentiel opère un déplacement important de la surface du corps de l'Indien (« Le soleil **n'est pas sur**[3] sa peau ») vers son intérieur (« L'Indien est né avec le soleil **dans** sa peau »). Troisièmement, remarquons que « cette couleur » trouve son équivalent sémantique direct non pas dans le « rouge », voire même dans le « sang », mais dans le soleil qui est d'abord « sur » et ensuite « dans » la peau. Le premier trait de la peau est ici son caractère luisant et pour ainsi dire lumineux (« Il luit »), associé à cette source principale et vitale de la lumière qu'est l'astre diurne. Ce n'est qu'à travers la luminosité de la peau éclairée (et sans doute chauffée) par le soleil qu'apparaît le sang (« comme un sang lumineux » et, deux

[2] Il s'agit évidemment de Kanak, mais l'article défini de « l'Indien » peut renvoyer aussi bien à un Indien précis qu'au sens générique (« tous les Indiens »).

[3] Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne (K. J.).

lignes plus tard, « cette lumière de son sang ») étroitement lié au soleil et pratiquement synonymique à l'astre diurne. Or, comme le dit le *Dictionnaire des symboles* : « Le sang symbolise toutes les valeurs solidaires du feu, de la chaleur et de la vie qui s'apparentent au soleil. À ces valeurs s'associe tout ce qui est beau, généreux, élevé » (Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1997, T. 4 : 144)[4]. Qu'il s'agisse d'une pure coïncidence ou d'une profonde compréhension intuitive (voire d'un usage délibéré des symboles universaux), le fait est là : Lalonde identifie le sang au soleil en construisant, dans l'espace du premier paragraphe du roman, un système de connotations personnelles, toute une constellation de significations greffée sur la traditionnelle dénotation de l'Indien – Peau-Rouge. Celui-ci, qu'il soit implicitement envisagé dans son acception générique (tous les Indiens) ou concrète (Kanak), acquiert de ce fait une valorisation nettement et uniformément positive d'un être solaire, mais solaire par le biais des propriétés symboliques véhiculées par le sang et, inversement, par une correspondance implicite, mais facile à repérer, car le soleil renvoie à la vitalité représentée par le sang lequel évoque la couleur conventionnelle de Peau-Rouge.

La seule modification, dans cet incipit hautement significatif, consiste dans un passage progressif de la surface (peau) vers l'intérieur (sang) de l'Indien, en passant par un espace intermédiaire que signifie l'expression « dans la peau » qui, associée au « soleil », introduit le registre surtout affectif par référence aux figements : « avoir quelque chose dans la peau » et – par voie de personnalisation anticipatrice de la suite du texte – « avoir quelqu'un dans la peau »[5]. Comme on l'a vu, la description commençait

---

[4] À ma connaissance, cette parenté entre le soleil et le sang n'est pas relevée dans les travaux d'anthropologues, p. ex. de Gilbert Durand qui cite des cas de la manducation du soleil par des figures thériomorphes (Durand, Gilbert, 1969 : 93–94). Tout au plus, la ressemblance exploitée par Lalonde qui consiste en ce que aussi bien le sang que le soleil signifient un principe de vie fait penser aux rites aztèques, à cette différence (capitale) près que la triade sang – soleil – rouge (Rouge), propre au roman analysé, ne contient aucune signification négative ni cruelle.

[5] Par un effet voulu ou inconscient, dans ce passage, extrêmement riche en références qui se superposent, « dans la peau » semble en effet véhiculer à la fois l'expression « avoir quelque chose dans la peau » (qui signifie tant « se passionner pour quelque chose » que « être particulièrement disposé pour quelque chose ») et celle d' « avoir quelqu'un dans la peau » (« en être éperdument amoureux »), locutions en somme sémantiquement proches qui sont ici symboliquement et fictionnellement l'effet du soleil pénétrant à l'intérieur de la peau. L'anticipation (ou prolepse au sens genettien) dont je parle ici ne l'est évidemment que pour le lecteur, vu que le narrateur n'assume qu'après coup, plusieurs années plus tard,

par une vision de l'extérieur : « il » devient vite « peau », donc la surface du corps, pour cependant glisser très vite de « sur sa peau » à « dans sa peau » et, finalement, pénétrer symboliquement à l'intérieur de l'Indien dans un voyage euphorique et initiatique :

> À chaque fois, je suis sûr qu'en insistant un peu, je pourrais plonger en lui, aller naviguer dans cette lumière de son sang, oui, je pourrais baigner dans son sang, nager dans l'effervescence de sa beauté.
>
> *DEI* : 9

Effervescence, lumière, beauté, vitalité, sang (le rouge implicite) forment un écheveau de termes qui s'évertue moins à désigner par le biais d'une métaphorisation l'appartenance de l'initiateur à une race qu'elle ne fait de Kanak un astre autour duquel le protagoniste gravite, telle une planète satellite autour du Soleil. L'Indien est à la fois le soleil et le sang. Cette double identification bifurque à son tour en deux isotopies : la première, solaire et planétaire, n'apparaît dans le texte qu'allusivement, tandis que la deuxième, bien plus explicite et développée, est celle de la plongée, d'un bain régénérateur dans le sang, dans la vitalité de celui qui apparaît plus tard comme un Ménalque[6] amérindien, mais aussi en quelque sorte comme l'incarnation de la nature, entendue comme « la rivière rouge de [l]a vie » (*DEI* : 9) avec laquelle l'adepte aspire à fusionner.

En même temps, l'incipit n'en remplit pas moins sa fonction narrative d'ouverture d'un récit assumé après coup, c'est-à-dire des années après l'aventure qu'il relate, tout en insistant sur l'impossibilité actuelle de revenir à l'épanouissement que le narrateur-héros a connu grâce à l'Indien, ce qui suppose l'existence actuelle d'une frontière infranchissable entre deux races[7] et le retour impossible au bonheur d'antan qui constitue un mythe personnel du héros-narrateur.

La vitalité de l'Indien suppose, de la part de l'initié, un manque que l'initiateur est seul capable de combler. Ce manque, facile à repérer, s'inscrit dans le système d'oppositions primordial qui informe tout ce roman, comme d'ailleurs plusieurs autres ouvrages de Lalonde : ce deuxième

---

le récit de l'initiation qu'il a connue à l'été 1959, décisive pour sa formation spirituelle et sexuelle, ce qui fait que tout le corpus du texte est antérieur à l'acte de sa narration et constitue en fait une grande rétrospection ou, comme dirait Genette, une analepse externe.

[6] Évidemment, il s'agit ici du célèbre mentor de la vie ardente, personnage de libérateur des *Nourritures terrestres* d'André Gide.

[7] « Et, à chaque fois, mes yeux s'ouvrent avant le temps voulu. Avant que je tombe et me noie dans la rivière rouge de sa vie » (*DEI* : 9).

terme, antagoniste au premier, est constitué par le village, le « clan » familial du protagoniste-narrateur, prénommé Michel. La petite société canadienne-française du village se caractérise par des traits qui en font l'exacte contrepartie du mode de vie que pratiquent les Indiens :

> Il est là, en bas, à mes pieds, le village. Il a tout oublié, déjà. Ou il a renoncé. N'importe, le village dort. Même s'il est bien là, visible dans la clarté du soir [...] même s'il se répand ce soir, comme les autres soirs [...] l'absence du village me surprend et, tout de suite après, elle ne me surprend plus. Ils sont assoupis, ils dorment et ils rêvent depuis si longtemps que je ne les connais pas. Ils ne vivent pas sur la même planète. Ils s'inventent puis ils s'oublient à mesure. Affalés sur leur vérandas, ils songent au faste de la procession de demain, la procession de la Fête-Dieu. Il est huit heures du soir et c'est le plus beau temps de l'année et le village n'existe plus. Abandonné à sa bonne conscience ou à sa digestion, ce qui revient au même, le village rumine sa propre absence, béatement. Ni les lilas nouveaux, ni le fracas des grands vents d'hier, ni la rupture des glaces pourtant si violente et qui a eu lieu sous leurs yeux, dans leurs oreilles, puis leur descente lente, tout le long de la rivière, vers le grand fleuve, ni les senteurs fraîchement éclatés : rien ne les a tirés de cette torpeur bien à eux qui sait franchir les saisons sans s'éveiller. [...] tout cela leur est passé sous le nez [...].
>
> *DEI* : 11–12

La description du village complète donc l'opposition par l'ajout de son deuxième terme. Notons d'abord la disposition spatiale : dans l'optique de Michel, le village se trouve « en bas, à [s]es pieds ». Il est donc en position d'infériorité réelle, hypsométrique, qui met en relief l'élévation que le narrateur connaît en s'abandonnant à l'initiation solaire de l'Indien (spatialement liée à la butte du Bria, lieu privilégié de leurs rencontres). Cette disposition spatiale accentue en même temps le caractère sélectivement tellurique des « habitants » canadiens-français au sens de leur ancrage non pas à la terre en tant que telle, mais à l'espace dé-naturé et clos du village, c'est-à-dire de cette partie de l'espace qu'ils ont arraché à la nature sauvage en défrichant autrefois la forêt. Les congénères de Michel vivent repliés sur eux-mêmes dans un état de béatitude passif qui les coupe des « vraies richesses »[8] du monde naturel qu'ils ont oubliées ou auxquelles ils

[8] Titre de l'essai de Giono, publié en 1935, qui est en quelque sorte la continuation de son roman *Que ma joie demeure* publié l'année précédente. Par « vraies richesses » Giono entend la nature, considérée comme valeur primordiale, à

ont renoncé, les deux éventualités présupposant un état antérieur d'acceptation par les villageois de ces « nourritures terrestres »[9]. Le thème de l'oubli du paradis terrestre (entendu au sens de la vie en harmonie avec les lois de la nature) n'est ici que signalé au détour d'une phrase, comme d'ailleurs les références gidiennes et gioniennes qui demeurent implicites dans ce texte fondateur de l'immanence lalondienne. Il ne deviendra l'un des sujets principaux que plus tard, dans *Le Petit Aigle à tête blanche*.

Dans l'incipit du *Dernier Été des Indiens* cet oubli (voire le rejet) du monde naturel n'est qu'un prélude à la description du comportement des villageois dans laquelle prédominent les thèmes entrelacés et complémentaires du sommeil, de l'absence et de la digestion. Malgré la clarté du soir, « le village dort », ses habitants sont « assoupis », « [a]ffalés sur leurs vérandas » et plongés dans la « torpeur », ils « dorment » d'un sommeil digestif. Le village, c'est-à-dire ses habitants, est absent, donc n'existe pas vraiment : il « rumine sa propre absence ». Par son contexte le plus proche, le verbe « ruminer » (se référant aux « rêveries » auxquelles s'adonnent les paysans) dénote ici une certaine activité cérébrale qui consiste à se déplacer mentalement dans un ailleurs imaginaire, ce qui situe nettement ce(s) « ruminant(s) »-là dans la position de ceux qui se coupent volontairement du monde, ne vivent pas vraiment, puisque, tout en étant des êtres matériels, ils se tournent vers un espace imaginaire dans lequel ils voient le but de leur existence terrestre. La description du village assoupi et « ru-

---

laquelle il oppose les fausses richesses de la vie aliénante dans la société civilisée. Dans l'univers fictionnel (et mental) propre au Giono des années 1930, les notions de « vraies richesses » et de « joie » représentent le retour à la terre, une tendance environnementaliste avant la lettre qui caractérise ce qu'on appelle la « première manière » de l'écrivain (1929–1939).

[9] Notion gidienne et titre de son ouvrage de 1897 où il expose les idées d'un épicurisme qui s'oppose, dans l'esprit de l'auteur, au puritanisme du milieu protestant dans lequel il a été élevé. *Les Nourritures terrestres* sont un témoignage littéraire de la libération, accompagnée de la découverte de la nature « uranienne » du jeune André lors d'un long voyage en Afrique du Nord, entrepris avec son ami peintre Paul Laurens. Dans *Les Nourritures terrestres* le mentor Ménalque, un homme d'âge mûr, y initie un jeune berger, Nathanaël, à l'idéologie de la libération sexuelle et en général à la libération des entraves d'une éducation trop rigide et fermée aux plaisirs terrestres. Il va de soi que l'analogie entre *Le Dernier Été des Indiens* et *Les Nourritures terrestres* est frappante si on prend en considération l'opposition qui sous-tend les deux ouvrages : celle entre une transcendance chrétienne, considérée comme compromettant le seul bonheur possible et la toute païenne immanence, source de l'unique joie accessible aux humains. Pour le rôle de Gide, et tout particulièrement des *Nourritures terrestres*, voir le chapitre VI relatif au *Petit Aigle à tête blanche*.

minant » introduit ainsi le deuxième terme de l'opposition, cruciale pour Lalonde, entre une attitude qui préconise une existence en contact direct avec le monde (l'être-au-monde) qui caractérise ses héros positifs et ses porte-parole (en l'occurrence Michel et Kanak) et l'autre, jugée négative, qui consiste à accepter l'échappatoire d'une religion. Celle-ci fait voir le bonheur et la vraie vie non pas dans le monde sensuel, directement accessible, mais dans un ailleurs, dans un au-delà problématique. Cette péjoration s'élabore en même temps qu'un détournement subtil mais définitif du cliché de paysan-qui-vit-en-contact-avec-la-nature. L'agent en est le verbe « ruminer » dans son sens digestif et « bovin ». Le contexte concrétise l'équation « ruminer » – s'absenter du monde, puisque le village « rumine **son absence** », expression que suit toute ne litanie de phénomènes naturels auxquels les habitants tournent le dos, préoccupés par la procession du lendemain. Ce qui, de prime abord, dans le fragment cité, pourrait passer pour le parangon de la vie des paysans au ras de la nature (quoi de plus naturel que la digestion des ruminants dans un pré), en constitue un astucieux démenti. Le comparé de cette figure (les paysans), pris dans son acception « animalière », met en relief l'impassibilité et le manque de réflexion, mais surtout le manque d'ardeur, cette dernière expression constituant une référence gidienne à une existence passionnelle à laquelle aspire le héros adolescent[10].

Sauf les parents de Michel, les autres habitants du village sont mal différenciés et forment dans la plupart des cas une masse indistincte qui fait penser à un troupeau de bêtes domestiques, image que renforce non seulement le verbe « ruminer », mais aussi la référence à la religion chrétienne (catholique), particulièrement pertinente à cet endroit du récit, à la veille de Fête-Dieu, pendant laquelle les paroissiens-ouailles vont se déplacer en une transhumance rituelle, dirigés par leur curé-berger.

L'ardeur proprement gidienne de l'Indien, être solaire, mais dont les contacts sexuels et initiatiques avec le narrateur ont pour cadre la nuit, s'oppose donc – dans une figure qui a beaucoup à voir avec le chiasme – à la veulerie des habitants, associés au règne diurne, mais spirituellement et affectivement endormis comme s'ils étaient plongés dans une éternelle nuit.

À côté de ces deux éléments de l'opposition que sont l'Indien et les « habitants », il convient de noter la figure du grand-père, indirectement et pour ainsi dire métonymiquement évoqué par le truchement de son jardin laissé en friche à cause de sa mort récente. Ce jardin non-cultivé contient une antithèse culture / nature, « culture » parce qu'il signifie par définition un espace clos et destiné à la culture des plantes, et « nature » parce

[10] La référence primordiale est ici *Les Nourritures terrestres*.

que, laissé en friche, il est redevenu une parcelle de l'espace sauvage. Il est, à l'intérieur de l'espace civilisé du village, un rappel de ce que Giono nomme le redevenir, c'est-à-dire le retour à la sauvagerie des terres laissées en jachère[11], mais aussi le retour à la nature des hommes qui s'en sont éloignés et qui sont retombés dans un état pré-civilisationnel.

Le jardin du grand-père symbolise et annonce l'enseignement et l'exemple de celui-ci qui a laissé une forte empreinte sur la psychique de Michel. Comme on l'apprendra bientôt, le grand-père était le premier initiateur (trop tôt disparu) de Michel à la révolte contre ce semblant de vie qu'est l'existence morne et plate des villageois, balisée par les manifestations d'une religion qui tourne le dos au monde naturel.

Dans cette optique, la religion considère l'existence *hic et nunc* comme une salle d'attente qui précède et prépare la vraie vie, celle d'après la mort du corps. Amoureux d'une splendide « Sauvagesse » de qui il a fait son épouse au grand dam des siens, le grand-père est explicitement et à maintes reprises montré comme le précurseur de Michel, son amour pour la belle Indienne précédant et annonçant la passion du petit-fils pour l'Indien.

Dans un sens, cette passion peut être envisagée comme un « redevenir » dans l'acception gionienne du terme[12], mais avec une connotation de métissage proprement lalondienne que n'avait évidemment pas celle-là[13]. Vu dans cette perspective-là, la génération des parents apparaît uniformément « blanche », puisqu'adoptant sans réserves l'optique des « habitants » décrite plus haut.

C'est ainsi que les parents sont décrits dans *Le Dernier Été des Indiens* : bons peut-être mais bornés et obstinés à maintenir Michel, coûte que coûte, au sein de la communauté blanche et catholique, de l'éloigner à tout prix de l'influence néfaste de Kanak. Il faudra attendre *Sept Lacs plus au Nord*, le septième roman de Lalonde, pour que, au cours d'un voyage-

---

[11] Cf. *Que ma joie demeure*. Cf. aussi *Colline*, le premier roman publié de Giono, où le thème du redevenir apparaît pour la première fois.

[12] En l'occurrence, le redevenir serait le retour à une époque doublement fondatrice de la vision du monde de Michel, premièrement au geste (et à la geste) du grand-père qui se marie avec une « Sauvagesse » et, deuxièmement, à une époque des premiers contacts des Blancs (des Français) avec les Amérindiens, c'est-à-dire à l'époque d'une harmonie ratée que Michel et Kanak, forts de l'exemple des grands-parents paternels du héros, veulent recréer par leur amour-amitié.

[13] Le jardin du grand-père redevenu sauvage est également une métaphore de Michel. Dans un fragment où il compare l'enseignement dispensé au collège dont il va bientôt devenir pensionnaire aux « graines de la certitude blanche », il s'exclame : « […] je ne veux pas y aller ! Je veux rester intact sous le soleil et parmi les saisons, comme le jardin de grand-père redevenu sauvage » (*DEI* : 111).

poursuite[14] de Kanak (devenu entretemps un *mohawk warrior* dans la fameuse crise du golf de 1990), effectué de conserve avec sa mère (appelée ici Angèle), qualifiée d' « Iroquoise blanche », Michel découvre les vrais sentiments de ses géniteurs et surtout l'amour que lui vouait son père, Louis-Paul :

> Ton père avait trop d'amour enfoui en lui. De l'amour qui savait pas comment venir au monde…
>
> *SLN* : 108

> Le collège, elle n'avait pas voulu qu'il y aille, n'avait pas voulu s'opposer à Louis-Paul non plus, c'est vrai. « Mais, Michel, y faut comprendre, y fallait t'instruire et c'était la chance : le curé, la paroisse payaient tes études ! Louis-Paul et moi, on était si pauvres et le collège coûtait si cher ! Et puis, ton téméraire amour t'aurait fait si mal, Michel, si on t'avait pas éloigné de lui, j'en sais quelque chose, moi, et pourtant Louis-Paul n'était que sang-mêlé […] ».
>
> *SLN* : 89

À la lumière de ces révélations, il devient clair que, malgré les apparences d'hostilité et de rigueur pharisienne, l'attitude des parents cachait la volonté de protéger leur fils, tandis que celle, rigide et conformiste, du père avait pour but de faire oublier aux congénères son propre statut de métis[15], tentation que risquait de compromettre l'amitié doublement transgressive (transraciale et homosexuelle) de son fils.

Cette suite du *Dernier Été des Indiens* qu'est *Sept Lacs plus au Nord* complète aussi la saga familiale par l'histoire de l'amour des parents qui va bien au-delà d'un contrat à vie conventionnel et dépourvu de passion, conforme à la morale des bien-pensants. L'insistance sur l'aspect charnel de cet amour qu'Angèle dévoile sans gêne devant son fils qui n'en paraît pas trop étonné, est en flagrante opposition avec l'image des parents dans *Le Dernier Été des Indiens* dans lequel Lalonde insiste sur la carence sentimentale des membres de son « clan » :

> Je suis au courant de ce qu'on dit et de ce qu'on pense dans toutes les maisons sans amour du village […] ils promènent l'amour en

---

[14] Ce voyage est en même temps une périégèse du passé : celui de ses parents et du narrateur lui-même.

[15] À la lumière des romans ultérieurs de Lalonde et surtout de *Sept Lacs plus au Nord*, il est plus aisé de comprendre que *Le Dernier Été des Indiens* soit dédicacé au père dont l'image dans ce dernier roman est pourtant loin d'être positive.

> laisse, comme un chien méchant ou trop curieux, dans les rues du village.
>
> *DEI* : 52–53

L'univers représenté du *Dernier Été des Indiens* est nettement dichotomique et manichéen : d'un côté les bons Rouges qui vivent « la vraie vie », de l'autre les mauvais Blancs qui ne font que végéter dans leur « jour-le-jour », « l'absolu rouge de l'Indien » qui s'oppose aux « vicissitudes blanches du clan » (*DEI* : 24). Rien d'étonnant donc que l'adolescent Michel, qui se révolte contre la veulerie et le pharisaïsme des siens n'a, comme contrepartie de cette vie plate, que l'initiation au mode de vie des Indiens avec toutes les connotations sexuelles que comporte un tel choix de non-conformisme.

Ce partage on ne peut plus explicite s'étend aussi, on l'a vu, à l'espace romanesque. Curieusement, si l'on se rend compte qu'il s'agit des descendants des pionniers canadiens-français, dans *Le Dernier Été des Indiens*, la forêt (donc la nature), est un espace éminemment indien où les Blancs ne se hasardent que rarement et avec précaution, comme c'est visible dans ce retour d'un pique-nique :

> On ne s'est pas aventuré bien loin dans le bois parce que la forêt effraie. Elle recèle trop de mystères. Trop d'herbes piquantes y fleurissent.
>
> *DEI* : 46–47

Cette crainte n'est cependant pas, en tout cas pas uniquement, la peur panique[16] qui s'empare de tout homme qui se voit et se sent infiniment petit et faible face à la force indomptable de la nature. Le contact avec celle-ci, aussi passager et superficiel qu'il puisse être pendant un pique-nique[17], s'avère dangereux puisque suscitant une tentation possible du « redevenir » : « Elle [la forêt, K. J.] stimule trop, elle excite des sens qui ont fini par s'atrophier, vidés de leurs nerfs. » (*DEI* : 47). Ce qu'éprouvent les villageois est en somme l'horreur de retomber à l'état de sauvagerie qu'ils perçoivent comme bestialité, persuadés de leur supériorité de représentants de la civilisation blanche et chrétienne. C'est au niveau des systèmes de valeurs qu'est donc située la première opposition entre les Blancs et les Rouges. En adoptant celui des Indiens, Michel invertit le système des valeurs de

[16] Notion antique reprise par Giono (comp. ses romans de la « première manière » des années 1930).

[17] « On a mangé des sandwiches poivrés de sable et on a aperçu, avec stupeur et agitation, un lièvre beige détaler » (*DEI* : 46).

ses congénères, en le dépréciant au profit de celui des « Peaux-Rouges ». Cette inversion s'opère parallèlement au niveau religieux et s'accompagne du rejet catégorique du catholicisme, qu'on ne peut même pas qualifier de conversion au paganisme, car les Indiens de Lalonde ne semblent professer aucune religion. Chassés par le curé catholique à cause du joyeux tapage qu'ils faisaient à la messe, ils se sont fait anglophones et protestants, mais leur protestantisme ne semble être que la protestation contre le catholicisme borné et xénophobe de la société canadienne-française qui les a rejetés, tout comme l'adoption de l'anglais l'est au niveau linguistique. Dans ses romans, Lalonde limite la « couleur locale » du monde paysan aux rares et furtives allusions aux travaux agricoles. Dans le cas des Indiens, il tait tout trait à l'exotisme, aux mœurs tribales. Il en résulte l'image d'un épicurisme qu'on ne saurait même pas qualifier de païen dans le sens d'une religion autochtone. Le catholicisme des Canadiens français est, par contre, un des principaux traits qui les définissent. Son rejet par Michel signifie donc le choix d'un naturisme areligieux et amoral dans ce sens qu'il ne s'inscrit pas dans une morale quelconque (sauf dans la douce loi naturelle), ni d'ailleurs dans quelque religion que ce soit, y compris celle des Indiens dont on n'apprend d'ailleurs rien à la lecture du roman. Si l'action du *Dernier Été des Indiens* était située une décennie plus tard, en pleine époque de Woodstock, et dans un milieu métropolitain, la libération de Michel aurait le même sens du rejet de la religion qu'elle possède dans le roman de Lalonde sans d'ailleurs perdre sa connotation naturiste et « indienne », mais cette décontextualisation lui enlèverait sa teinte anti-duplessiste et, somme toute, « anti-Grande-noirceur » que suggère la date (l'été 1959).

Ce contexte outrageusement raciste, conservateur et catholique exige qu'on lui oppose une révolte au signe inverse d'égale intensité. Aussi, tout en gardant les apparences de se conformer aux rites de la religion de son « clan », Michel s'adonne au sacrilège avec une rage qui, pour être secrète, n'en est pas moins violemment transgressive. Par opposition au dieu solaire à qui Michel s'est donné la veille, la procession de Fête-Dieu lui paraît être un rite ridicule en l'honneur d'une divinité abstraite, lointaine et, pour tout dire, inexistante. Aux yeux du protagoniste, la procession n'est qu'un pâle reflet des feux d'artifice du plaisir sensuel qu'il a connus la veille : il n'y a que « le doré », comme il appelle la représentation liturgique du dieu chrétien, un cortège de fidèles traînant rituellement de reposoir en reposoir avec des « étendards décolorés », ses camarades de classe « travestis en archanges boiteux » dans « cette cérémonie sans couleurs » (*DEI* : 21).

Exhorté par le vieux curé à se mettre à genoux devant « le grand poteau », c'est-à-dire la croix dont Michel met ici en relief le statut d'instrument de torture en flagrante opposition avec la joie de vivre qu'il vient de

connaître, le garçon éclate en un monologue intérieur sacrilège qui met un signe d'égalité entre le rite d'eucharistie et la fellation, entre le Saint-Sacrement et le sperme :

> Si je fus à genoux, hier soir, ce fut pour la seule communion, l'unique communion, la vraie communion. Et mon secret vaut d'ores et déjà beaucoup plus cher que tous les Saints-Sacrements du monde, si bien montés et encerclés d'or soient-ils.
>
> *DEI* : 22

Cependant il faut envisager avec prudence la signification de l'été 1959, date qui, si elle équivaut aux derniers moments de la Grande noirceur, n'est importante que pour les Blancs, c'est-à-dire, en l'occurrence, pour les Canadiens français. C'est ici que se dessine la ligne de partage fondamentale entre les Rouges et les Blancs, qui divise le personnel de l'univers du roman lalondien en partisans de l'immanence et ceux de la transcendance, partage qui, se situant au niveau religieux (idéologique[18]), s'applique en fait à toutes les activités vu qu'il implique deux visions du monde totalement opposées.

Comme le dit Michel en parlant de l'Indien, ce dernier terme renvoyant ici avant tout à son sens générique :

> Certains êtres vivent sans se creuser la cervelle et leurs accomplissements dépassent les dogmes de toutes les religions. L'Indien est ainsi fait. Il respire juste à sa bonne hauteur. N'étant embarrassé d'aucune angoisse de mort, d'aucune raison de courir vers sa perte, d'aucune impatience, son identité semble léthargique. Mais on cherche peut-être à se construire un peuple parce qu'on a peur de mourir ? Pour l'Indien, tout arrive en temps voulu, car le temps est ce qu'il est et non ce que nous voulons qu'il soit. Espérer, c'est un sortilège blanc.
>
> *DEI* : 54–55

L'acceptation de son sort, de son statut d'un être vivant en contact direct avec la nature, tel est le choix de l'Indien. Prenons à titre d'exemple ce fragment significatif dans lequel une Indienne, la compagne de Kanak, contemple le ciel qui n'est, ici, porteur d'aucun au-delà, ni chrétien, ni d'ailleurs lié à une quelconque religion autochtone :

---

[18] Idéologie au sens de « [s]ystème d'idées, philosophie du monde et de la vie » (comp. aussi bien *Le Petit* que *Le Grand Robert*), terme qui subsume la religion entendue comme système de croyances.

> Ouna, la tête renversée, regarde le ciel. [...] elle n'interroge pas les astres. Ouna prend tout simplement le bain de firmament. Elle respire profondément. Elle accueille en elle la vastitude de la voûte céleste et ces scintillements. Elle accepte sa condition, sa place. Elle s'oriente. Elle se restitue dans l'univers, elle regagne sa force, son énergie[19].
>
> *DEI* : 143

Le verbe « espérer », se rapportant aux Blancs, qui clôt le fragment cité précédemment (« Espérer, c'est un sortilège blanc ») sera maintes fois repris ailleurs pour fustiger la vision transcendante du monde qui caractérise les Canadiens français. L'espoir renvoie évidemment en premier lieu à une vertu théologale et à l'espérance eschatologique, mais il ne faut pas sous-estimer sa valeur non-religieuse, vu qu'en l'occurrence l'espoir signifie aussi la volonté de changer, ou plutôt d'améliorer la situation présente dans un avenir qu'on considère comme prévisible et susceptible d'être amélioré, bref il présuppose un projet, aussi bien au sens de l'activité de tous les jours que dans le sens général de facteur de toute transcendance qu'assigne à ce terme le langage philosophique.

La transcendance, symbolisée par l'espoir, plus qu'à l'aspect religieux d'eschatologie chrétienne se rapporte ici à l'idéologie laïque et surtout politique, en annonçant peut-être, dans l'esprit de Lalonde, le passage imminent, en cet été 1959, de la société cléricale de la Grande noirceur à celle du Québec contemporain, vite déchristianisée et rapidement devenue consumériste à la suite de la Révolution tranquille[20]. Pour les Blancs donc :

---

[19] Ces exemples montrent bien que l'attribution à l'œuvre lalondienne des catégories anthropologiques n'est pas justifée. Se référer à Gilbert Durand, Mircea Eliade ou Lévi-Strauss ne me semble donc pas fondé. Il est à mon avis erroné de chercher un fond mythique dans l'immanentisme de Lalonde. Par contre, il s'évertue à créer une mythologie personnelle dans ce sens qu'il se met lui-même en œuvre, par personnages interposés, dans des rôles variés et parfois contradictoires. Il va de soi que cette mythologie de l'artiste n'a pas ici son sens scientifique, anthropologique et ethnologique. Qui plus est, sans prétendre que l'œuvre lalondienne soit totalement dépourvue d'une dimension symbolique, il est à mon avis inutile de chercher des significations là où elles n'existent pas, comme dans le fragment cité. Il en est de même des instants privilégiés et pourtant tout à fait naturels pendant lesquels les porte-parole de Lalonde fusionnent avec le monde.

[20] N'oublions pas qu'en se fiant à la date de parution du roman, on peut supposer que le savoir du narrateur (et de l'auteur) est celui d'un homme vivant au début des années 1980.

> Ce qui compte, c'est **espérer** de toutes ses forces que le résultat des prochaines élections soit le bon. **Espérer**, comme à l'église[21]. Détrôner le petit roi[22], voilà de quoi il est question aujourd'hui. Duplessis, le bleu, avec son grand pouvoir, le remplacer par les rouges tout neufs, avec un sang qu'on dit plus frais, plus clair. « Y faut que ça change ! »
>
> *DEI* : 64

Le changement (« Y faut que ça change ! », *DEI* : 107) implique la foi en l'avenir et en progrès. Rivés, le soir, à leurs fauteuils placés devant leurs postes de télévision, les Canadiens français tels que les présente Lalonde, convertis déjà à leur insu à la nouvelle religion laïque du raisonnable et de l'insensible[23], en fait délibérément coupés de leurs racines et du vrai monde actuel par les images en noir et en blanc de la télévision de l'époque, ce qui souligne l'effet de déréalisation, vivent tournés vers un avenir qui n'est plus eschatologique au sens exact du mot, mais dont le but est au fond le même : fuir le passé et le présent, traiter l'existence comme une attente, comme une éternelle projection :

> « Y faut que ça change ! » Il faut avancer et que la mémoire n'entrave pas le chemin de l'avenir. Il s'agit de ne garder, en guise de regret doux et folklorique, qu'un « je me souviens » bleu et blanc, tout juste bon pour les touristes et pour quelques rêveurs.
>
> *DEI* : 107

---

[21] Comme on le voit, l'espoir est, en l'occurrence, une catégorie qui unit la religion et l'idéologie laïque du progrès, les deux présupposant que celui qui professe l'une ou l'autre se détourne du moment présent dans l'attente d'un avenir radieux situé dans un au-delà invérifiable (pour un croyant) ou bien dans des lendemains qui chantent (pour un partisan d'une idéologie du progrès), souvent tout aussi illusoire que l'autre.

[22] Il s'agit évidemment de Maurice Duplessis, le premier ministre du Québec dans les années 1936 à 1939 et ensuite de 1944 jusqu'à sa mort en 1959. Duplessis était considéré comme le symbole de la Grande noirceur, période qui se caractérisait entre autre par une espèce de théocratie et par la ghettoïsation idéologique des Canadiens français. Après sa mort, les élections parlementaires ont porté au pouvoir les libéraux qui ont entamé le processus de modernisation du Québec, connu sous le nom de Révolution tranquille dont les slogans étaient « Il faut que ça change ! » et « Maîtres chez nous ! ». Ce dernier slogan était dirigé surtout contre le grand capital étranger qui exploitait le pays.

[23] Cf. *DEI* : 107. Michel parle aussi de « [l]eur impatience, leur entêtement à vouloir un futur sans tendresse, ni passion […] » (*DEI* : 146).

Les Indiens (qui sont pourtant des « Rouges » par excellence[24]) qui écoutent le discours d'un « rouge » (libéral), venu prêcher l'évangile politique du changement et de l'espoir des lendemains qui chantent, en sont par définition exclus non seulement à cause de l'immanence (y compris l'instantanéité) foncière de leur vision du monde, mais également par le fait que, en tant qu'éternels marginaux de la société des conquérants blancs, ils ne sont pas considérés comme destinataires de discours politique[25]. Êtres immanents par leur vision du monde originaire, vestige d'un mode de vie révolu, ils ne pourraient donc pas, même s'ils le voulaient, dépasser la frontière qui les sépare du monde blanc de la transcendance. Confinés à vivoter dans la réserve, la dernière parcelle de terre qu'on leur ait laissée, ayant au préalable exterminé ou décimé la plupart des espèces animales, ce qui les a mis à la merci de la bienfaisance des Blancs, les Indiens ont perdu les points de repère dans ce monde et dans ce mode de vie qui avaient été les leurs. Au travers de la vision poétique des Indiens – êtres de la nature, libres de contraintes religieuses et épicuriens sans le savoir, transparaît de temps en temps une image des Indiens « blanchis »[26], suspendus dans un vide entre leur ancien monde disparu et la société blanche qui les condamne à l'éternelle exclusion[27].

Cependant la critique sociale ne constitue pas, on l'a vu, le thème essentiel de ce roman, consacré essentiellement au rêve du redevenir, plus mythique qu'historiquement vrai ou possible à réaliser dans l'avenir. L'image

---

[24] Ce que Lalonde met en relief par une répétition de l'adjectif « rouge » dans laquelle la « rougeur » des Indiens apparaît comme la vraie, contrairement au sang des « rouges » politiques qu' « on dit plus frais, plus clair » (comp. plus haut) : « Au bout du quai, les Indiens pêchent sans écouter la voix libérale. [...] Ils sont **rouges**, beaucoup plus **rouges** que vous, monsieur le crieur. Ces pêcheurs et ces pêcheuses sont **rouge** sang, **rouge** cuivre. **Rouge** exaspération, le **rouge** des pierres chauffées. **Rouge** ténacité, **rouge** orgueil, **rouge** du **rouge** des gorges ouvertes des caribous, **rouges** comme l'écorce d'enfance de l'érable, **rouge** framboise, **rouge** cenelle. **Rouge** du **rouge** de la honte. **Rouge** abcès. **Rouge** œil-de-lynx, **rouge** d'écorchement et de colliers de haches. **Rouge** du **rouge** des anciennes victoires, des cheveux blond-**rouge** au bout des piques. **Rouge** attention, **rouge** colère, peut-être ! » (*DEI* : 65, c'est moi qui souligne). Ce fragment dans lequel l'énumération, sous une apparente monotonie sémantique, véhicule en fait une polysémie complexe porteuse de scénarios multiples, mériterait une analyse à part.

[25] Sauf erreur, ils sont même en dehors du système électoral.

[26] Cf. la colère du grand-père de Michel « contre ce qu'il appelait 'le blanchissage' » (*DEI* : 58).

[27] Cf. les visites à la réserve du grand-père qui était médecin, en compagnie de sa femme indienne et du petit Michel, qui montrent que les Indiens ont perdu aussi l'usage de leur médecine traditionnelle (*DEI* : 58).

de Kanak, quoique désigné souvent comme « l'Indien », ce qui laisse entendre une généralisation possible, va cependant à l'encontre de cette vision réaliste des habitants de la réserve. En l'occurrence, le redevenir – dont le point de départ (et sans doute aussi le point d'arrivée) est l'union fraternelle entre deux amis des races différentes – présuppose le retour à une complétude qu'on ne saurait obtenir que par la fusion de la moitié blanche et de la moitié rouge, refonte des deux parties séparées que, vu le thème de l'homosexualité qui le sous-tend, j'hésite à qualifier comme un avatar du mythe de l'androgyne, quoique cette appellation soit étymologiquement légitime au moins en ce qui concerne l'amour des grands-parents de Michel que celui-ci considère comme les prédécesseurs du processus de sa propre libération. « Je ne crois pas que c'est changer qu'il faudrait », pense Michel en réponse au discours du prédicateur libéral qui professe un changement politique dans l'avenir :

> Ce qu'il faudrait, c'est revenir un siècle en arrière et recommencer. Rencontrer l'Indien et qu'une civilisation naisse de cet accouplement unique sur toute la planète. […] ici, aujourd'hui devraient coexister nos races. Cordialement […] il n'est peut-être pas trop tard. On peut encore ressusciter la fumée de la paix dans les calumets.
>
> *DEI* : 64–65

Un redevenir qu'il s'évertue à réaliser au présent, fidèle à la lettre à l'idée d'accouplement, non que ce disant j'aie l'intention de ridiculiser sa démarche, mais bien au contraire, mettre en relief le propre de ce rêve qui est à sa base la réhabilitation du contact tactile, sensuel tant au sens sexuel que large du terme. L'attouchement est entendu ici comme le seul contact vrai, puisque charnel, concret et direct. Son contraire serait un contact abstrait, médiatisé par l'idéologie fidéiste, c'est-à-dire indirect, puisque passant non pas d'individu à individu, mais par l'intermédiaire de Dieu, et décharné. Michel ne dit-il pas en se remémorant la scène de l'initiation :

> Jamais on ne m'avait vraiment touché. Lui [Kanak, K. J.] il m'a pris par le cou, tout de suite, sans un mot[28].
>
> *DEI* : 13

[28] Ce manque d'attouchements est ici d'autant plus invraisemblable et mis au service de la structure manichéenne du roman qu'il est violemment démenti dans tous les autres romans du cycle familial-initiatique, qu'il s'agisse d'un attouchement incestueux (surtout dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*) ou de l'habitude tout à fait innocente de se mettre à poil (le père et le protagoniste dans *Le Fou du père* et la mère avec son fils quadragénaire dans *Sept Lacs plus au Nord*).

Ce mythe personnel aux facettes multiples d'une québécité métisse, que l'écrivain (et son personnage) sait pourtant irréalisable, traverse plusieurs ouvrages de Lalonde. Nulle part ailleurs il n'atteint cependant une telle intensité incantatoire que dans ce roman matriciel de sa saga familiale qu'est *Le Dernier Été des Indiens* dont le titre, nostalgique mais en même temps cruellement lucide, reproduit – contre la datation de l'intrigue, située en plein été – l'expression québécoise bien connue qui désigne les « derniers beaux jours de l'arrière-saison avant les premiers froids » (Dulong, Gaston, 2003 : 212).

Bien qu'une fois l'Indien, mécontent des progrès de natation de Michel, le taquine en le désignant par le sobriquet désobligeant de « Pea soup »[29] (*DEI* : 41), ce qui signifierait qu'il ne s'identifie pas à la communauté canadienne-française, son propre nom – Kanak – peut se lire comme une variante de Cannuck, Canack, Canoque, voire Cannuc, sobriquet donné aux Canadiens francophones par les Canadiens anglophones et par les Américains (cf. Dulong, Gaston, 2003 : 99). Ces « Pea soup » et « Kanak », qui se répondent en écho, considérés comme synonymiques dans ce couple de désignations péjoratives des Canadiens français « de souche », seraient la preuve onomastique de l'affinité ethnique et spirituelle de ces deux « races », non plus ennemies, mais symboliquement fusionnées dans l'union spirituelle et corporelle de Michel-« Pea soupe » et de Kanak-« Canuck »[30].

En décrivant l'autel de son église paroissiale, attifé de voiles blanches, Michel les dit plus nombreuses que celles du « gros bateau de Christophe Colomb quand il partit **nous** découvrir » (*DEI* : 136). Cet anachronisme n'est

---

[29] D'après le *Dictionnaire québécois-français* de Lionel Meney, « (dans la bouche d'un 'Anglais') un des sobriquets traditionnels des Canadiens français » (2003 : 355).

[30] Dans une continuation du *Dernier Été des Indiens* qu'est *Sept Lacs plus au Nord* dont l'action se passe trente ans après celle du premier, Lalonde reprend discrètement le thème de l'identité métisse québécoise-indienne par opposition à la France. Tout d'abord, la signature de Kanak que celui-ci laisse dans le sable de la plage est un « K majuscule enguirlandé de trois lys d'eau aux corolles renversées » (*SLN* : 85), le K renvoyant au Kébek (comme K, la bien-aimée du narrateur-protagoniste de *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin), tandis que le « totem » de l'Indien ressemble étrangement aux armoiries de la Belle Province (mais « renversées »). Le protagoniste instruit de *Sept Lacs plus au Nord* donne aux tableaux peints par son père Métis (dans cette version du cycle familial-initiatique celui-ci est un artiste) des titres solennels que le père tourne en ridicule, en voyant en ces inventions de son fils « des titres qui nous rient au visage, des mots de poèmes comme écrits par un Français qui daignerait pas passer l'hiver par icitte ! » (*SLN* : 91).

pas l'unique exemple d'une attitude qui, par une boutade paradoxale, met en relief une québécité qui englobe tant les Canadiens français que les Premières Nations. Dans son *Petit Aigle à tête blanche*, à Aubert, parangon de poète québécois qui s'évertue à créer une littérature nationale, Lalonde fait proclamer à demi sérieusement que les Québécois ne viennent pas de France, mais du bois (*PAT* : 135), pareil dans cette volonté de souligner la cohabitation du Québec avec les Amérindiens à François Barcelo qui, dans sa *Tribu*, fait fusionner les Québécois et les Clipocs, une nation amérindienne de son invention (cf. Barcelo, François, 1981 et Jarosz, Krzysztof, 2005 : 169–179).

En raison sans doute des données biographiques, mais aussi de ses convictions profondes dont il trouve une confirmation partielle dans les œuvres de ses écrivains favoris, à l'orée d'une œuvre qui s'annoncera jusqu'à présent étonnamment prolifique et à juste titre estimée, Robert Lalonde lance un mythe personnel d'une québécité métisse qui, à travers la critique du raisonnable qui dénature le monde dit civilisé, prône une irréalisable réconciliation avec cette moitié manquante que constituent « les Indiens, nos semblables différents. Si semblables et si différents qu'on ne les écoute pas » [31].

[31] Extrait de la dédicace du *Dernier Été des Indiens*.

Chapitre II

Contre la science morte (*Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*)

Si l'on considère les romans du cycle familial-initiatique comme autant de versions et fragments de la biographie littéraire de Lalonde, le dernier paru, *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* (Boréal 2005, édition française Seuil 2006), récit des années de collège du protagoniste anonyme, serait une continuation chronologique du *Dernier Été des Indiens*, hypothèse que confirme partiellement la diégèse, mais que Lalonde contredit lors d'un entretien qu'il accorde, en 2006, à Pascale Navarro :

> « C'est le premier texte que j'ai écrit », raconte Robert Lalonde, attablé aux *Gâteries*, près du carré Saint-Louis, où l'écrivain, comme d'autres créateurs, a ses quartiers. « Je l'avais laissé tomber, je ne parvenais pas à l'écrire. Et puis le sort a parlé : j'ai perdu je ne sais combien de fois les différentes versions. Donc, je me suis dit : d'accord, réécris-le, du début. Et c'est ce que j'ai fait ». Puis, Lalonde s'est retrouvé orphelin. « J'avoue que ça m'a libéré. D'ailleurs, jamais je n'ai écrit de livre aussi rapidement ».
>
> Navarro, Pascale, 2006 : 38

Force est donc de s'en tenir à cette constatation de l'auteur (même rectifiée à la lumière de l'aveu de réécriture du roman, cité ci-dessus), et ceci d'autant plus que cette hypothèse expliquerait l'absence totale de références à l'initiation que le Michel du *Dernier Été des Indiens* a connue sous la tutelle de Kanak, bien que les Trois Pins et la baie soient toujours, dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure?*, un territoire de rêves, un espace privilégié et un paradis perdu souvent évoqué sur un mode sen-

suel dans lequel, avec une certaine bonne volonté d'interprétation, on pourrait voir une allusion aux ébats amoureux avec l'Indien. Il n'en est pas moins vrai que, même compte tenu de cette rectification majeure de l'auteur concernant la date de création de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*[1], du point de vue thématique et pour un lecteur qui perçoit le cycle familial-initiatique du porte-parole de Lalonde comme une entité éclaté, *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* constitue le récit de l'étape suivante de l'initiation de Michel après celle du *Dernier Été des Indiens*, ou plutôt une autre version de cette initiation, de loin plus complexe que ce dernier récit en rouge et en blanc, et méritant qu'on s'y attarde pour démêler les aléas de la conscience tourmentée du héros anonyme qui est visiblement un avatar du Michel du *Dernier Été des Indiens*.

La maigre réception qu'a connue à sa parution *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*[2] est focalisée sur ce que Susanne Giguère (2005 : F3) appelle « [l]'ambiguïté sexuelle, la dualité identitaire » qui « font régulièrement retour dans l'œuvre de Robert Lalonde». Par l' « ambiguïté », il convient probablement d'entendre la coexistence, dans l'œuvre de Lalonde, de l'homosexualité et de l'hétérosexualité, bien que dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure?* il ne s'agisse en fait que de l'homosexualité, d'ailleurs assez voilée, surtout par rapport à l'effervescence transraciale et sacrilège du *Dernier Été des Indiens*. La « dualité identitaire » se réfère probablement au thème du métissage qui, sans perdre son importance lorsqu'on lit le roman en question dans le contexte de certains autres ouvrages lalondiens, est ici décidément relégué au second plan ou disparaît.

Susanne Giguère écrit également : « Pour la première fois, le romancier aborde de manière frontale ce qui a fait souche et donné naissance à son œuvre […] une douleur longtemps étouffée et tenue captive, le secret d'un amour incestueux » qui, selon l'auteure de l'article, constitue la « part manquante de cette œuvre […] depuis vingt-cinq ans » (2005 : F3). Tout porte à croire qu'il s'agit du rapport complexe entre le père et le fils, mais il suffit de relire attentivement la fin du *Fou du père* pour se convaincre qu'un même aspect est repérable dans ce roman, publié quelques 17 ans auparavant. Il est vrai que, dans l'ouvrage de 2005, la scène cruciale a pour acteurs non pas un homme vieillissant (le père) et un homme probablement dans la jeune trentaine (le fils), comme c'était le cas du *Fou du père*,

---

[1] Que relativise d'une manière ambiguë ce que Lalonde dit à Pascale Navarro : la dernière version a-t-elle été écrite tout récemment ou bien l'avait-il (ré) écrite il y a des lustres pour ne la publier qu'en 2005, date de l'édition québécoise ?

[2] Je n'ai repéré que deux articles de presse : Navarro, Pascale, 2006 et Giguère, Susanne, 2005.

mais un homme d'environ quarante ans (le père) et un garçon de treize ans (le protagoniste). Il n'en fallait pas davantage pour qu'une lectrice québécoise d'aujourd'hui, sensibilisée par un des sujets les plus débattus par les médias et la littérature de notre époque, se sente tout de suite alertée par l'aspect, à n'en pas douter révoltant, de cette histoire qui met en scène l'abus paternel. Dans une interview accordée à Pascale Navarro à l'occasion de la sortie de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, Lalonde évoque mystérieusement un épisode d'enfance qui l'a(urait) marqué :

> *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* raconte la fin de l'enfance, qui arrive fatalement, mais pas toujours dans les meilleures circonstances. Pour l'auteur, il y a eu un épisode d'abus, qui a provoqué, comme il le dit, un véritable fracas. « Quand on évoque le désespoir de l'adolescence, c'est celui du passage à l'âge adulte, quand on a enfin tranché, décidé, malgré tout, de devenir adulte. Mais quoi qu'on dise, on traîne nos douleurs toute notre vie. Moi, j'ai traîné mon chagrin ».
>
> Navarro, Pascale, 2006 : 38

Or, comme on va le voir, le processus d'initiation dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* ne se ramène pas au thème de l'abus, même si on ne peut nier l'importance du filon présenté comme autobiographique. La narration homodiégétique qu'utilise Lalonde est un tourniquet commode qui laisse supposer soit qu'il s'agit là d'un aveu quasi-autobiographique, soit d'une fiction qui imite l'autofiction[3].

Dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce je meure ?* Lalonde revient donc à la période de son enfance, aux premières années de ses études dans un collège dirigé par les prêtres, pour reprendre le sujet de la crise d'adolescence, période cruciale située à l'orée de la puberté, dans l'existence d'un enfant rêveur, arraché à ce que fut auparavant sa vie, un garçon hypersensible qui se pose incessamment la question du titre : « Que vais-je devenir jusqu'à ce

---

[3] Évidemment, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage que pose Ph. Lejeune pour que le pacte autobiographique ait lieu n'est pas ici réalisé, vu que le narrateur-personnage est anonyme, mais son anonymat même, envisagé du point de vue des critères du récit considéré comme factuel, peut être interprété comme un effacement volontaire de l'interprétation autobiographique. Cette hésitation entre le caractère fictif et factuel de l'histoire racontée dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* peut, à la rigueur, et n'en déplaise aux théoriciens de la littérature, être interprétée comme un clin d'œil de l'auteur qui avouerait ainsi raconter sa propre histoire tout en feignant de créer un récit fictif, quoique l'intention inverse soit aussi envisageable.

que je meure ? »[4]. À certains égards, l'étape de son existence que recouvre la diégèse du roman est donc un stade intermédiaire entre le vert paradis de l'enfance dont les Trois Pins et la baie constituent un passé originel et mythique, espace physique et mental qui symbolise un éden perdu, et un avenir incertain que le préadolescent doit choisir tout en ayant conscience de sa propre inadaptation, aussi bien sur plan familial que sur le plan social, dans le cadre d'une société en transition dont il rejette aussi bien l'état actuel (la Grande noirceur) que celui dont les signes précurseurs se font voir avec de plus en plus d'insistance (la Révolution tranquille). Cependant, on serait tenté de constater que dans cette histoire d'une conscience qui se cristallise dans les conditions historiques bien précises, ce que le roman souligne à maintes reprises, celles-ci ne deviennent jamais un facteur déterminant du développement personnel du héros-narrateur qui cherche une voie de libération en dehors du contexte historique et en dehors des modèles que propose la tradition religieuse et la nouvelle idéologie de progrès tant sur le plan national que familial. Suivant la métaphore qui apparaît ça et là dans le cycle familial, cette période transitoire dans la vie de l'enfant est qualifiée de 'limbes'. Pourtant si dans *Une belle journée d'avance* les limbes signifiaient une avant-vie embryonnaire d'un fœtus à peine conçu, fruit d'un amour parfait, dont la naissance est impatiemment attendue par les parents du narrateur, dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* ce mot prend un sens plus ambigu, celui d'une « entre-vie », à la fois léthargique et bouillonnante, qui suit la période mythique de l'enfance et précède le choix d'une variante de l'existence adulte. Ainsi, dans l'incipit qui fait état des réflexions auxquelles s'adonne le protagoniste dans l'autobus qui le ramène à son village natal, les limbes signifient une existence végétative qui ne permet pas d'atteindre la plénitude de la vie. Leur signification serait donc, en l'occurrence et assez curieusement, voisine de celle que leur assigne Virgile dans *L'Énéide* (6, 426–429), « lieu de séjour des enfants mort-nés ou qui n'ont vécu que peu de temps »[5], ce qui

[4] Il semble que ce soit la signification générale du poème de Victor Hugo qui doit être ici prise en compte et non pas les circonstances biographiques (la maladie grave de Juliette, la compagne du poète) visibles dans les vers amputés par Lalonde : « Si jamais je te perds… / Oh comment traverser sans elle des années ? ». L'invocation à Dieu s'inscrit plutôt dans les circonstances contextuelles. Des vers copiés par le père Gagnon avant de mourir : « Ôtez-moi la vie, Ô Dieu, reprenez-moi / N'attendez pas un jour, n'attendez pas une heure ! / Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meurs ? », seul le dernier, repris dans le titre du roman, constitue la question essentielle du protagoniste préadolescent aux prises avec ses tourments existentiels.

[5] Comme l'interprète le *Dictionnaire des symboles* (Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1974, T. 3 : 130). Une des filières interprétatives des « limbes » serait

s'accorde avec un autre leitmotiv du discours intérieur du héros : « C'est fini avant d'avoir commencé » (p. ex. *QVD* : 11), qu'il s'agira, pour lui, dans le processus d'initiation, de rejeter, en affirmant, dans un élan de libération final, que « [l]a vie recommence sans cesse. C'est à nous, c'est à notre tour. Il ne faut pas rester endormi » (*QVD* : 26).

> Là-bas, dans notre maison, on m'attendait sans m'espérer. J'étais fils, neveu, cousin, et pourtant **j'étais seul. J'étais seul** chez nous comme j'étais seul au collège, **entouré de** mes camarades, fantôme chargé par je ne savais quel dieu méticuleux et rancunier **d'arpenter ces limbes où nous existions sans vivre**. Les miens **allaient me reconnaître, moi qui ne me connaissais pas**. Ils allaient exiger de moi que je bouge comme ci, parle comme ça, et docilement j'imiterais l'enfant qu'ils savaient par cœur, leur grand, en congé [...].
>
> *QVD* : 10–11

Dans ce cas-là, le « nous » désigne tant le narrateur que tous les autres personnages du roman : sa famille, ses condisciples, les prêtres-enseignants et sans doute aussi tous les autres Canadiens français vivant « assoupis » dans un monde clos des idéologies de la transcendance. Cependant, ce pluriel est vite démenti par un « je » récurrent de la conscience tourmentée du narrateur qui ne s'identifie pas avec son « moi » social : familial et collégial. De prime abord, on serait tenté d'envisager comme éminemment sartrien ce thème de la dissociation du « moi » subjectal et du « moi » objectal[6], or à y regarder de plus près, il n'en est rien. Le « moi » sujet du héros est pour Lalonde irréductiblement rebelle et original, pour ne pas dire originel ; il ne finira jamais par ressembler à l'image que se fait de lui son entourage : celui de fils voué, par définition, à se faire une réplique de plus en plus fidèle du modèle parental, et celui d'un élève que l'âge et la vie en communauté prédestinent à se conformer aux us et coutumes de ses condisciples. Tout en ressemblant physiquement à l'image que le milieu se fait des rôles sociaux qu'il devrait jouer, le protagoniste est doué d'une conscience aiguë de sa différence foncière qui,

---

peut-être aussi la conviction ou le pressentiment du protagoniste-narrateur qu'après cette avant-vie (ou « entre-vie ») ne l'attend qu'une existence bien tracée dont le modèle est celle de ses parents.

[6] La dialectique entre le « moi » subjectal et le « moi » (l'autre) objectal traverse toute l'œuvre de Sartre, surtout dans ce qu'il écrit après la libération de stalag où il a découvert la catégorie de l'être-pour-autrui. En témoigne sa pièce de théâtre *Huis clos* de 1944 et son œuvre philosophique fondamentale *L'être et le néant* . Dans cette dernière voir surtout le chapitre IV « Regard » de la Troisième partie (Sartre, Jean-Paul, [1943] 1976 : 298–353).

pour le moment, se traduit par un doute et un vide qu'il ne sait pas remplir. « [F]antôme surnuméraire, tous les nerfs en bataille, la tête dans la nuit », il « roul[e] dans le mystère de la nuit » (*QVD* : 9), incertain de ce qu'il est et de ce qu'il deviendra, plongé dans la solitude, sombre et intime laboratoire dans lequel, à l'insu de tous, il élabore son identité à venir.

Au cours du roman, le protagoniste subit l'influence de plusieurs initiateurs, à commencer par celles, institutionnelles, du père et de ses prêtres-professeurs, les deux vouées à l'échec.

Le père incarne, comme il se doit, la tradition qu'il cherche à transmettre à son descendant. Contrairement à son avatar du *Vaste Monde* qui apparaît comme détenteur d'une sagesse populaire, et surtout contrairement à celui de *Sept Lacs plus au Nord*, artiste-peintre campagnard, il est ici présenté comme un simple « habitant » inculte, passionné de la chasse, buveur et fêtard, qui n'arrive pas à se déprendre de l'habitude d'attraper à tout bout de champ le zizi de son fils.

D'une manière significative, dans la description du père par le fils revient le motif « reconnaître sans connaître » qui souligne l'appréhension forcément extérieure de l'autre :

> J'ouvrais les yeux sur **cet homme que je reconnaissais mais ne connaissais pas** : mon père, en veste à carreaux, la casquette enfoncée jusqu'aux oreilles, chaussé de ses longues bottes de caoutchouc qui lui grimpaient jusqu'aux bras. Pas un mot n'était prononcé. Il me secouait puis il ressortait de la chambre comme il était entré, longue apparition bottée au souffle court.
>
> *QVD* : 11–12

> Je taisais ma surprise et mon tourment de marcher derrière **cet homme inconnu** […]
>
> *QVD* : 13

Pourtant, si les parents reconnaissent leur fils sans qu'il se connaisse lui-même, puisqu'il n'est encore qu'un être en devenir, le fils refuse de « connaître » son père parce qu'il ne veut pas adhérer au monde de son ascendant direct[7], de devenir apprenti chasseur. Ainsi, lorsque le père va

[7] Avec Lalonde on est loin du roman du terroir. Il serait difficile de parler ici, comme cela se fait d'usage, de la chaîne des générations vu que, en l'occurrence, la tradition s'arrête à la génération du père du protagoniste, celui-ci – avec d'autres membres de sa génération – pratiquant le mode de vie typique des « habitants » de l'époque de référence. On ignore tout sur les générations précédentes à l'exception du grand-père qui, comme le narrateur-héros, a connu

l'emmener à la chasse, en regardant, avant de s'habiller, son propre accoutrement de chasse, le héros s'empresse de préciser :

> C'était le vêtement de celui que j'appelais « l'autre », le vrai fils de mon père, son fidèle compagnon de chasse. Moi, j'étais le rêveur, l'exalté, le pleurnicheur. Celui qui n'était pas né pour tuer les bêtes, avaler sans grimacer trois lampées d'affilée de whisky blanc, se battre avec ses frères et taire de toutes ses forces son effroi et les images de ses songes.
>
> *QVD* : 12

Cette tradition que le père s'obstine à perpétuer, afin de faire « un homme » de son fils récalcitrant, se révèle cependant un rite désuète. Dans le cadre du roman analysé, le père, tout en étant à la fois le détenteur des valeurs ancestrales et leur transmetteur, maître obligé d'une cérémonie de passage[8], ne semble pas lui-même foncièrement convaincu du bien-fondé de ce rite qui d'ailleurs, face à la résistance passive du fils, devient finalement de la part du géniteur un dévouement, « un martyre immérité, le prix à payer, peut-être, pour que se perpétue l'ancien temps. Pourtant il savait, quelqu'un en lui devait savoir que tout était fini depuis longtemps » (*QVD* : 14). Comme le remarque le fils :

> Papa paraissait fâché de m'emmener chasser avec lui. Je comprenais qu'il devait le faire et que je devais le faire avec lui. C'était comme ça. Il entendait encore une fois me montrer l'effort qu'il me

---

la dure expérience du même collège. Le grand-père est partant voué à jouer le rôle d'initiateur positif, de précurseur qu'il a par ailleurs aussi été, dans *Le Dernier Été des Indiens*, à titre d'amoureux d'une « Peau-Rouge ». Dans ces deux romans, il est un homme instruit, tandis que son fils, c'est-à-dire le père du narrateur-protagoniste, est un simple paysan. Il n'en est pas de même dans *Sept Lacs plus au Nord* où le père est non pas un simple habitant sans instruction mais un artiste-peintre campagnard.

[8] Le manque de références aux traditions de la « tribu » ne permet pas de parler ici d'un rite précis. Comme Lalonde fuit toute couleur locale, il s'agit, de manière générale et nullement ethnologique, d'une certaine image de virilité machiste à laquelle devrait obéir tout adepte mâle d'un peuple « sans littérature et sans histoire », cette expression si souvent mise en exergue du rapport du lord Durham prenant ici un sens particulier, puisque servant à décrire moins une société qu'une basse couche sociale à peine consciente de son identité. Suivant cette conception traditionnaliste, le fils apprend (et reprend) les activités du père. En l'occurrence, celles-ci se résument dans la chasse sans qu'on sache au juste quel est le métier du père.

> fallait consentir pour devenir un homme, un homme fâché et qui s'en va chasser, parce qu'on allait chasser, dans les petits matins glacés d'octobre, depuis toujours. Je savais qu'il pensait : « Regarde-moi ce ciel, mon gars ! Il est du même rouge que le sang qui coule dans tes veines. Tâche de comprendre que tout est misère et qu'en même temps tout est joie. Aide-moi à t'aider, mon gars. Je fais ce que je peux ! »[9]
>
> *QVD* : 14

Dans la suite de cette description du père apparaissent, pour la première fois dans le roman, deux allusions voilées au « Petit Poucet » de Perrault, trace intertextuelle qui revient comme un leitmotiv aux significations changeantes dans maints ouvrages de Lalonde. Le père que suit l'apprenti-chasseur-malgré-lui « souffle comme un ogre » (*QVD* : 13) et quand il sort de la chambre du protagoniste, après l'avoir, sans un mot, secoué pour l'éveiller, il est une « longue apparition bottée au souffle court » (*QVD* : 12).

Ces allusions soulignent le caractère dérisoire du rite de passage à l'âge d'homme dont l'officiant est un homme d'un certain âge à qui l'abus de tabac et le lourd accoutrement de chasseur aux canards (les longues bottes de caoutchouc) ne permettent pas de marcher vite sans s'essouffler. La référence implicite, mais lisible, aux bottes de sept lieues, est ici profondément ironique : au lieu de lui faciliter la marche et d'éviter les obstacles, les bottes du père alourdissent sa démarche. L'usage détourné, parodique, d'un accessoire de conte de fée, sa « prosaïsation » subversive détruit en même temps l'atmosphère mythique de la scène de l'apprentissage lequel, au lieu d'un mystère dévoilé aux élus au seuil de la puberté, s'avère être « un martyre […] le prix à payer [par le père, K. J.] pour que se perpétue l'ancien temps ».

Par contre, l'évocation de l'ogre, bien qu'atténuée ici par le contexte à fonction démythifiante, garde son caractère inquiétant. Au moment où, plongé dans une rêverie suscitée par la musique de Bach, le héros vit dans son imagination des aventures fabuleuses en confondant sa propre histoire avec celle du Petit Poucet, vient inopinément le hanter l'identification du père avec l'ogre : « J'allais m'endormir et l'ogre – ou papa, mais c'était peut-être pareil – me trouverait facilement, couché sur la mousse »

---

[9] Soit dit entre parenthèses, ce message (« que tout est misère et qu'en même temps tout est joie ») qui fait état de la vision du monde par le père n'est pas dit sur le mode de dérision qu'on lui attribue à première vue par extrapolation parce que le contexte tourne en ridicule l'attitude anachronique du père. On va retrouver plus loin cette constatation dans un sens univoquement positif avec lequel s'identifie le porte-parole de l'auteur.

(*QVD* : 126). C'est à ce niveau de lecture qu'apparaît ce que Susanne Gigu ère appelle « le secret d'un amour incestueux » (2005). Pendant la chasse dont j'ai essayé de révéler ci-dessus le caractère (dé)sacral(isé)[10], le père, comme le dit le narrateur, « m'attrapait le bras, me tirait vers lui et me frottait rudement le bas-ventre, le regard lancé au ciel » (*QVD* : 13). Il est évident que ce comportement inusité véhicule une signification sexuelle qu'on pourrait taxer d'incestueuse. Il en est de même lorsque les parents apprennent que leur fils est un cancre :

> Maman pleure. Papa grogne. Il ne sait pas quoi faire de moi. Il ne sait plus quoi faire de lui-même, de ses brusques envies de m'attraper le sexe, histoire de reprendre, avec son gars qui n'est plus un enfant, un jeu qui pour lui s'est arrêté trop tôt.
>
> *QVD* : 21

Cette attitude du père envers le fils atteint son apogée au moment où le père, ivre, masturbe le fils, et probablement se masturbe en même temps, dans les toilettes de la taverne du village (*QVD* : 83). La scène, dont la crudité est certes atténuée parce que le narrateur la voit par le biais d'un miroir[11], ce qui lui permet de l'alléger par des excuses[12], n'en est pas moins choquante :

> Et pourtant je sais qui il est. Ça ne dure même pas une minute. Je le sais, je ne lâchai pas des yeux la grande aiguille de l'horloge. Il promène ses mains sur moi. Il me fait ce que je me fais, exactement, dans la fenêtre pleine de soleil. Ça soulage et en même temps ça fait mal. Ça console, ça étourdit, ça remet au monde, et puis ça tue. Mais c'est bientôt fini. Ça s'achève en tremblement. Il se reboutonne, se lance de l'eau dans le visage. [...] C'est fini. Il n'y a plus que moi dans le miroir. Apparemment, je suis resté exactement celui que j'étais.
>
> *QVD* : 83

Certes, il y a en père de l'ogre non seulement parce qu'il est une bête sanguinaire et grand tueur de canards sauvages, mais aussi, métaphori-

---

[10] C'est-à-dire sacral dans les intentions du père mais en même temps irrévocablement désacralisé et ridiculisé par la description volontiers réaliste du père.

[11] « Ce n'est pas lui que je vois, mais son image dans le miroir au-dessus du lavabo » (*QVD* : 83).

[12] « Ce n'est pas lui. Ce n'est pas mon père, c'est l'homme du miroir, un inconnu farouche, ruisselant de sueur, les prunelles dilatées. Il a trop bu, il ne sait plus ce qu'il fait. Je ne connais pas cet homme-là, je ne l'ai encore jamais vu » (*QVD* : 83).

quement, à cause de son attitude incestueuse, la manducation de la chair d'enfant se traduisant, en l'occurrence, par l'appropriation de son sexe et par un acte abusif, pratique qui en dit long sur les dessous inconscients de son amour paternel, mais qu'on peut interpréter tout aussi bien comme une tentative désespérée, morbide et maladroite du père de réaffirmer sa domination sur un fils qu'il sent lui échapper. Il est significatif que ces brefs moments de contact physique, qui se veulent peut-être également (unilatéralement) le rétablissement d'une intimité psychique, se déroulent en l'absence de regard qui serait un signe de communication et de communion, bref d'une réciprocité et d'un lien tant soit peu affectif. Pendant la chasse, le père touche le fils, « le regard lancé au ciel » (*QVD* : 13), tandis que la scène aux toilettes est vue par le narrateur à travers le miroir qu'il veut déréalisant pour échapper à tout prix à la trop brutale vérité. En somme, ce qui frappe dans les récits de ces scènes d'abus sexuels, c'est une étrange absence de commentaire critique, voire de signes explicites de révolte. Bien au contraire, comme on l'a vu, le protagoniste semble vouloir excuser le comportement de son père aux toilettes : « ce n'est pas mon père, c'est l'homme du miroir », et, pendant la chasse :

> Je savais qu'il ne soupçonnait pas davantage que moi d'où il lui venait ce désir farouche qui nous soudait l'un à l'autre pour aussitôt nous rejeter chacun de notre côté, étrangers, ennemis. La voix en moi répétait : « Il ne peut pas faire autrement, c'est comme ça ».
>
> *QVD* : 13

Seule la référence à l'ogre permet de mesurer l'impact, pratiquement tu, du comportement du père sur le fils, le jugement dépréciatif de ce dernier qui se pose ainsi, indirectement, en victime. Toutefois, il convient de ne pas oublier que le père est qualifié d'ogre aussi à cause de sa passion pour la chasse, élément d'une tradition que le protagoniste rejette parce qu'il refuse de tuer les oiseaux qui, dans sa mythologie personnelle, incarnent le désir de la liberté. Comme on va le voir dans ce qui suit, ses rêves d'évasion ont toujours une dimension verticale, qu'il rêve de voler tout seul ou à dos d'oiseau. Si l'on interprète sous cet angle sa haine pour le père-Nemrod, il apparaît clair que « l'ogritude » du géniteur n'a pas le caractère uniquement sexuel et que sa passion de tuer des oiseaux que le fils affectionne puisqu'ils symbolisent son désir de liberté, peut aussi signifier pour le narrateur-protagoniste l'obstacle à la libération, à l'envol. D'ailleurs, si la référence perraultienne dote l'image du père d'un certain arrière-plan mythique et maléfique, celui-ci est en même temps constamment désacralisé et ravalé au rang du quotidien prosaïque. Ce que le protagoniste reproche au père, lorsque, malade, il demeure longtemps à l'infirmerie du collège,

c'est que celui-là ne passe pas outre l'interdiction de rendre visite au fils, en s'inclinant trop docilement devant l'autorité du père Latendresse, ce qui met en évidence la déférence excessive du géniteur, conscient de sa position sociale subalterne face à une autorité en même temps ecclésiastique et professorale. Cet ogre et abuseur sexuel se révèle être en fait un faible, un homme du peuple facile à intimider lorsqu'il a affaire à un plus gros que lui, prêt à trahir son fils dans le besoin. L'image du père n'est cependant pas tout à fait négative. Dans ses avatars qu'on peut suivre dans le roman on détecte tout au plus une oscillation de répulsion et d'attraction, sans que celle-là l'emporte nettement sur celle-ci. Finalement, c'est le père qui apporte le héros dans ses bras à la maison, lorsque, à la fin du roman, celui-ci, malade, s'enfuit dans son espace mythique des Trois Pins et que toute la famille se lance spontanément à sa recherche.

Dans ce retournement de la référence implicite aux parents du *Petit Poucet* qu'est la recherche fébrile de l'enfant prodigue, il est loisible de voir une nouvelle piste d'interprétation, de loin plus globale que l'identification du père à l'ogre. Lu à la lumière de cette dernière scène, le roman serait un hypertexte du conte perraultien, l'histoire d'un enfant qui ne se croit pas aimé de ses parents puisque ceux-ci l'abandonnent, non pas en pleine forêt, comme chez Perrault, mais au collège, ce qui dans son esprit revient au même tant il ressent cette déréliction comme une trahison. Contrairement au Petit Poucet, il n'est cependant pas abandonné par les parents, mais en revenant du collège, au lieu d'aller les rejoindre, il s'enfuit, ce qu'on peut interpréter non pas comme le désir de ne plus revoir sa famille, mais comme un appel au secours, finalement entendu par les parents qui s'empressent de le chercher.

Cependant, si le protagoniste ne veut pas s'identifier aux membres de sa famille qui passent leur temps à gagner de l'argent et à en dépenser, à regarder la télévision et à jouer aux quilles, à tuer des canards « que le bon Dieu a fait voler dans la mire de nos fusils exprès pour qu'on les abatte et qu'on les couche dans la poêle, avec la bonne sauce de ta mère » (*QVD* : 19), selon le discours parodié qu'il prête à son père, il est sûr de vouloir une autre existence, une vie idéale qui échappe aux vicissitudes de celle de son clan :

> Je veux une autre vie ! Ne me demandez pas laquelle. Sans doute celle que vous avez exigée, vous aussi, avant moi et qu'on ne vous a pas donnée.
>
> *QVD* : 19

C'est un rêve irréalisable mais qu'il refuse d'abandonner, comme l'image mythique de son enfance que sont Trois Pins et la baie.

Ce n'est que dans un autre discours paternel[13] qu'apparaît en éclair une justification de l'apprentissage de la nature tel(le) que lui propose le géniteur :

> Je savais qu'il pensait : « Regarde-moi ce ciel, mon gars ! Il est du même rouge que le sang qui coule dans tes veines. Tâche de comprendre que tout est misère et qu'en même temps tout est joie. Aide-moi à t'aider, mon gars. Je fais ce que je peux ! »
>
> *QVD* : 14

Le trait d'union entre le rouge du sang et la couleur du ciel, autrement dit le microcosme du « moi » et le macrocosme de l'univers, associé au mélange inextricable de sentiments positifs et négatifs intenses (misère et joie) est en fait l'essence de la vision lalondienne du monde, telle qu'elle est présentée dans *Sept Lacs plus au Nord*, ouvrage commémoratif pour la figure du père. Or, si l'apprentissage qui a pour point de départ la vision immanentiste échoue ici, c'est que ce rite de passage-ci est irréversiblement souillé par le sentiment de déréliction introduit par le biais de la référence perraultienne à rebours dont il a été question plus haut, sans parler du comportement abusif du père qui n'a rien en lui qui puisse attacher le fils à son géniteur.

Comme on le voit, la figure du père est loin d'être univoque. Il semble que dans chacun des romans du cycle familial-initiatique elle soit vouée à représenter une autre facette possible de la paternité. Celle qui prévaut dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* est subordonnée au récit de la naissance d'un poète. Rien d'étonnant donc que, comme la figure parentale dans *Le Petit Aigle à tête blanche*, le père de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* est présenté de manière à mettre en relief son côté « habitant », son inculture et incompréhension d'un mode de vie autre que traditionnel. Dans aucun autre roman du cycle familial la silhouette du père n'est cependant aussi variée, donnant lieu à tout un éventail d'interprétations, de l'ogre sanguinaire et incestueux à l'homme qui possède, sans savoir l'exprimer, une vision immanentiste du monde chère à tous les porte-parole de l'écrivain, sans oublier le côté salvateur évoqué plus haut.

Le rôle du collège, apparemment négatif, ne l'est pas tout à fait, bien que la métaphore de la prison abonde dans les fragments qui sont consacrés au séjour du protagoniste dans cet établissement dirigé par les prêtres. Le héros supporte mal la discipline incarnée par le père Latendresse au nom qui est à tel point l'antithèse du caractère du préfet que les élèves

[13] Je le cite plus haut et je le reprends aussi dans le chapitre relatif au *Fou du père*.

l'appellent en cachette Ladétresse. Cependant, ce qui révolte le plus le protagoniste, c'est la conviction qu'on lui délivre un savoir mort, thème récurrent qui fusionne avec le soupçon du narrateur que « tout est fini avant d'avoir commencé ». La constatation revient à plusieurs reprises avec des variantes : « J'avais vite compris : on étudiait un monde mort » (*QVD* : 25) ou bien : « Apprendre me paraissait impossible. Dans la voix du professeur, dans ses yeux braqués sur le bout de ses souliers, tout était fini, tout était mort depuis longtemps » (*QVD* : 26)[14].

Dans ses rêves, il s'imagine (« se rappelle », comme il dit) avoir été un éphèbe nu et gracieux, dansant au clair de lune, mais durant les nuits d'insomnie au dortoir commun du collège il revient à l'affreuse réalité de reclus avec les autres « délaissés du monde », ses co-prisonniers qu'il sent pareils à lui mais, loin de fraterniser avec tous ceux qui partagent sa destinée, il préfère la solitude en ne se liant d'amitié qu'avec Jean-Pierre, un garçon de son âge, aussi malheureux et perdu que lui-même, et avec un collègue plus âgé, Nelson Desruisseaux. Ravagé par l'ennui de l'apprentissage d'une science morte et abstraite, le protagoniste entreprend en secret de la rendre vivante et concrète, en se lançant dans une tentative tant subversive que salvatrice :

> Il me fallait inventer une poétique de l'hypoténuse, une passion dévorante entre « *John and Mary in their garden* ». [...] Il me fallait surimposer à « *rosa, rosa, rosae* » leur parfum capiteux, que je connaissais bien et qui fait hésiter entre la tristesse et la joie. [...] Il me fallait, déjà, la chair, le sang, la réalité songeuse de la fiction.
>
> *QVD* : 24–25

Ce qu'il appelle « inventer la poétique de l'hypoténuse » est en fait une transsubstantiation, verbe fait chair, une visualisation ou plutôt une « sensualisation » et « affectivisation », si l'on tient compte que, dans les exemples énumérés ci-dessous, il a recours à tous les sens et aux sentiments pour (r)animer les informations des manuels. Tel est le premier stade de la désintoxication qu'il entreprend dans son for intérieur, à l'insu de tout le monde, pratique qui imite la visualisation propre à la lecture d'un texte littéraire, à cette distinction toutefois que certains au

---

[14] « Je sais que le collège, c'est déjà fini, que tout ce que j'apprends, il me faudra péniblement le désapprendre. Que je passerai ma jeunesse à me désintoxiquer du savoir mort, à cracher les poissons d'innombrables fausses vérités. [...] Et qui dit que lorsque le jour sera venu j'y serai encore, qu'un reste de moi sera toujours là pour marmonner 'présent', quand il s'agira de commencer à vivre ? » (*QVD* : 20).

moins des ouvrages qu'il a sous la main, comme les manuels de géométrie ou de latin, semblent de prime abord se prêter mal à ce type de lecture.

L'étape suivante, qu'il appelle « basculer dans l'allégorie » consiste à se faire un personnage d'un récit historique, en modifiant à son gré le cours des événements et en proposant une interprétation personnelle de ces événements. « Basculer dans l'allégorie » n'équivaut cependant pas à s'identifier servilement à un héros authentique mais à imaginer qu'on prend part aux événements historiques. Ce procédé s'accompagne de la modification du cours d'événements de la diégèse, au départ factuelle puisque historique, dans laquelle se glisse le protagoniste. Après une visualisation passive qui se résume et s'astreint à la contemplation de l'image générée par le sens des mots du texte étudié, vient le stade de l'insertion modifiante active par laquelle, dans une attitude qu'on pourrait qualifier de postmoderne et postcoloniale, il subvertit, en les fictionnalisant, certains événements historiques, tels les grands récits fondateurs de la Nouvelle France, qu'il désacralise à volonté :

> Hypnotisé par la voix monotone du professeur qui […] débitait des formules, des dates, refaisait tonner les vieux canons, retraçait les anciennes frontières, réinventait l'imparfait du subjonctif, évoquait l'eau de feu qui soûlait les Iroquois et les poussait à scalper le père Jogue et le pauvre petit René Goupil, je basculais dans l'allégorie. Je nageais dans la rivière aux serpents […] en compagnie de René Goupil rieur, au crâne fraîchement rasé. Nous dérivions, le jeune martyr et moi, dans le langoureux courant de la rivière. Nous nous séchions sur la grève. Les guerriers iroquois nous apercevaient, allongés sur le sable. Ils n'avaient pas le cœur de porter sur nos poitrines leurs haches rougies au feu. Nous changions l'Histoire. […] Il m'apprenait que les Iroquois, même endiablés d'eau-de-vie, possédaient le secret du temps qui jamais ne s'arrête, qui tourne sans cesse sur lui-même […] Il disait : « La vie recommence sans cesse. C'est à nous, c'est à notre tour. Il ne faut pas rester endormi ! »
>
> *QVD* : 25–26

Le procédé consiste à transformer le plus jeune des huit martyres canadiens du XVII^e^ siècle en séminariste du même âge que le protagoniste (« rieur, au crâne fraîchement rasé »), afin de faire de lui un compagnon imaginaire de jeu. La transformation que subit le jésuite, rajeuni pour les besoins de cette fiction improvisée, est plus profonde encore. Il ne s'agit plus d'un moine de 34 ans au moment de sa mort, d'un martyr qui périt (dit-on) frappé de tomahawk pour avoir essayé d'enseigner le signe de

croix à un jeune Amérindien, d'un homme à la mentalité de son époque qui est arrivé en Nouvelle France pour convertir les indigènes au christianisme, mais d'un adolescent qui a adopté la vision du monde immanentiste des Iroquois, ce qui se traduit, en l'occurrence, par la perception du caractère circulaire du temps, celui-ci constituant la différence essentielle par rapport à la linéarité de l'axe temporel propre à la vision européenne moderne[15].

La transformation des Iroquois dans la rêverie du protagoniste est aussi frappante, quoiqu'elle s'arrête à mi-chemin : même s'ils sont « endiablés d'eau-de-vie » et qu'ils ont des tomahawks à portée de la main, ils n'agressent pourtant pas les deux adolescents qu'ils considèrent apparemment comme siens, vu que ceux-ci ont adopté leur mode de vie. Dans la constatation « Nous changions l'Histoire » apparaît peut-être l'écho de ce rêve d'une unité métisse qui clôt *Le Dernier Été des Indiens*, mais aussi le désir d' « une autre vie » (*QVD* : 20) que le narrateur exprime lorsqu'il rejette les modèles que fournissent la famille et le collège. Il est symptomatique que cette rêverie marie la vie au sein de la nature avec la fiction qui transforme le réel pour le rendre conforme à l'idéal attendu. La fonction thérapeutique de « la réalité songeuse de la fiction » est, en l'occurrence, inséparable de sa fonction ludique, celle-ci étant aux antipodes de tout pragmatisme : la transformation poétique des données du manuel n'est pas une méthode personnelle d'apprentissage adoptée pour obtenir une meilleure note, mais elle sert à échapper au réel avec les moyens de bord : le narrateur sait qu'il échouera à son examen d'histoire et cependant ne peut s'empêcher de continuer sa rêverie :

---

[15] Il est d'ailleurs fort possible que cette vision soit une autre référence gionienne. Dans l'incipit du recueil intitulé *Rondeur des jours*, de 1943, Jean Giono, l'écrivain qui a le plus influencé Lalonde, écrit : « Les jours commencent et finissent dans une heure trouble de la nuit. Ils n'ont pas la forme longue, cette forme des choses qui vont vers des buts : la flèche, la route, la course de l'homme. Ils ont la forme ronde, cette forme des choses éternelles et statiques : le soleil, le monde, Dieu. La civilisation a voulu nous persuader que nous allons vers quelque chose, un but lointain. Nous avons oublié que notre seul but, c'est vivre et que vivre nous le faisons chaque jour et tous les jours et qu'à toutes les heures de la journée nous atteignons notre but véritable si nous vivons. Tous les gens civilisés se représentent le jour comme commençant à l'aube ou un peu après, ou longtemps après, enfin à une heure fixée par le début de leur travail ; qu'il s'allonge à travers leur travail, pendant ce qu'ils appellent 'toute la journée' ; puis qu'il finit quand ils ferment les paupières. Ce sont ceux-là qui disent : les jours sont longs. Non, les jours sont ronds » (Giono, Jean, [1943] 1973 : 7).

> Je coulerai cet examen d'histoire, c'est sûr. Mais j'aurai volé, encore une fois. Je me serai échappé jusque là-bas. Et j'aurai écrit. C'est toujours ça de gagné[16].
>
> *QVD* : 54

Le troisième stade de la subversion du savoir acquis pendant les études au collège, c'est l'écriture. Dans *Le Petit Aigle à tête blanche* Aubert couche ses « pouèmes » sur des carrés découpés dans des sacs de sucre. Le protagoniste de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* écrit les siens sur les pages de garde de ses manuels, attitudes à la fois similaires par le fait qu'il s'agit d'une écriture sur un matériau qui n'y est pas destiné[17], mais cependant différentes, vu que dans le cas de ce dernier il s'agit de subvertir l'écriture officielle, consacrée par l'autorité que confère aux textes imprimés à la fois la caution de leur scientificité et l'*imprimatur* des autorités religieuses qui dirigent le collège. L'écriture du protagoniste envahit les blancs typographiques qui constituent en même temps une partie intégrante des livres consacrés et toute surface non imprimée, des marges non-couvertes par les signes porteurs de la connaissance morte[18]. La parodie ou le pastiche ne peuvent exister en eux-mêmes, le texte parodié ou pastiché étant le point de référence de la transgression qu'ils opèrent. Le terme de transgression semble ici bien venu, du moins dans le sens que lui assigne Georges Bataille, qui souligne que ce procédé subversif consiste à contester une règle sans toutefois l'abolir[19]. De même, l'écriture du protagoniste laquelle s'insère dans les interstices du texte imprimé ne saurait exister sans les caractères typographiques ainsi circonscrits. La différence entre ces procédés reconnus d'écriture palimpseste, pour utiliser le terme de G. Genette, et l'écriture « en marge » que pratique le protagoniste consiste en ce que la parodie ou le pastiche sont une reprise transformée du texte transgressé, tandis que l'écriture en marge pratiquée par le héros et le texte « officiel » que ses ajouts circonscrivent ne font que partager la même surface sans posséder aucun lien thématique, comme le feraient les

---

[16] Je signale au passage le rêve, récurrent dans l'œuvre lalondienne, de voler comme un oiseau, synonyme de la libération de la morne réalité, celle-ci étant toujours horizontale, sujette aux lois de la pesanteur.

[17] Quoique dans chacun des deux cas il s'agisse finalement de papier, support traditionnel de l'écriture.

[18] Comp. l'interprétation sacrilège qu'on fait des retailles d'hostie (donc en quelque sorte des marges de celle-ci) dans *Le Petit Aigle à tête blanche.*

[19] Cf. Bataille, Georges, 1957 : 42, « […] la transgression […] *lève l'interdit sans le supprimer* ». Voir aussi la note 1 en bas de page : « Inutile d'insister sur le caractère hégélien de cette opération, qui répond au moment de la dialectique exprimé par le verbe allemand intraduisible *aufheben* (dépasser en maintenant) ».

notes en marge prises pendant la lecture du texte imprimé qui en sont un commentaire non seulement typographiquement enveloppant, mais surtout thématiquement développant le texte central. Par rapport aux notes thématiquement liées au texte annoté, les « phrases sans queue ni tête » que compose le narrateur sont l'expression de ses réflexions auxquelles il s'abandonne aussi *en marge* des leçons qu'il ne suit pas. Au lieu de le faire, il s'adonne aux rêveries dont les blancs typographiques (les *marges*) des manuels ne sont que le support matériel à la portée de la main d'un élève distrait comme l'espace de la classe qui en est le support matériel sur lequel, dans l'absolue indépendance par rapport à la situation didactique, se greffent les fantasmes du protagoniste. Comme il se le dit, en traçant en marge de la page qui parle du traité de Versailles ce qu'il appelle « son échappée belle » : « c'est dans ce qui nous détraque qu'il faut chercher la solution » (*QVD* : 52). Dans l'intention du protagoniste, cette tentative de s'immiscer avec ses rêveries dans les interstices de l'édifice de la science officielle a une visée artistique. Le narrateur considère ses gribouillis comme des essais poétiques :

> Je serai poète, je n'aurai pas le choix. [...] Ce qui compte, ce que j'aime, c'est cette bande qu'on me laisse, d'un pur blanc de neige, cette mince marge du texte qui est à moi, rien qu'à moi. Mes doigts agrippent le crayon comme l'assassin son couteau. Peu importe qu'il n'y ait pas de sens encore à ce que je tente. Le talent me viendra en cours de route. Et s'il ne me vient pas, tant pis, je m'éteindrai incompréhensible. C'est sans importance. Je regarde ma main. Elle n'écrit pas, mais tatoue la page, la lacère de signes fous qui ne sont pas bons, pas encore, je le sais. Tant pis, ça viendra.
>
> *QVD* : 52–53

La relation de transgression se situe également au niveau des discours : la science morte[20] *versus* l'expression spontanée d'un état d'âme, discours logique et pragmatique *versus* discours désordonné et poétique, différence que du point de vue graphique souligne l'opposition entre les signes imprimés et l'écriture à la main. Celle-ci subit d'ailleurs vite l'objectivisation qui caractérise toute écriture, même spontanée. Après avoir déchiré les pages ainsi barbouillées de son manuel et les avoir froissées, le narrateur-protagoniste en sort une de sa poche, la déplie et récite au soleil couchant « une stance fiévreuse qui racontait [s]on malheur mais semblait avoir été écrite par un autre » (*QVD* : 27). Cette objectivisation ne

[20] Il s'agit, en tout cas, d'une science que le narrateur-protagoniste considère comme morte.

se ramène pas uniquement à celle du sujet lyrique qui parle de lui-même mais, passé un certain temps, ne retrouve plus la fraîcheur qui a présidé à la naissance du poème. En l'occurrence, elle est due également au fait que certains de ces « poèmes délirants ne faisaient pas allusion à [s]on malheur seulement. Ici et là, les mots faisaient voler une sterne, se plaindre [s]on chien, siffler le vent dans la hauteur des pins » (*QVD* : 27). Parfois aussi il s'empare d'un texte imprimé sur lequel il greffe son propre texte en intercalant son propre discours dans celui du manuel. Par-dessus le texte de son manuel d'histoire, il écrit le sien, cette fois-ci un presque palimpseste « à moitié [s]on œuvre, à moitié celle de Lagarde et Michard » en s'adonnant ainsi à un exercice qui fait penser au cadavre exquis des surréalistes ou à quelque procédé oulipien; bref, le résultat en est un discours lequel, s'il n'est pas métissé, est sans doute bariolé et outrageusement contradictoire :

> *Le traité signé entre François II et Charles VIII stipulait que* ***c'est comme ça que ça marche et pas autrement et*** *que le duc ne marierait ses filles qu'avec* ***les autres qui vous lancent d'effrayants regards de complices,*** *l'agrément du roi,* ***le sang sur ma fourrure de bête prise au piège,*** *il épousait Anne de Bretagne,* ***je rêve trop, je suis en colère,*** *faisant entrer la province de Bretagne dans le domaine royal*[21].
>
> *QVD* : 76

Cependant, ce ne sont là que des succédanés de bonheur, des plaisirs de prisonnier rivé comme un forçat à son banc d'école. La véritable joie n'est possible que dans l'union avec la nature, même imaginaire, ce qui s'exprime de nouveau dans le rêve de voler, de chevaucher l'oiseau dont la nature migratrice est le parangon de la liberté de déplacement :

> Une outarde […] J'aimerais tellement la chevaucher. Mais nous ne sommes plus dans un conte. D'ailleurs je ne crois plus aux magies qui m'ont si longtemps secouru. Et pourtant, je vole, je vole toujours, les bras allongés. Je fends l'air mouillé qui sent la fumée d'herbe. […] Je suis outarde, ciel et vent beaucoup plus facilement que je ne suis apprenti homme, étudiant le grec, le latin et la soumission.
>
> *QVD* : 52

Dans la majorité des biographies d'écrivains, l'apprentissage de la lecture et l'émerveillement qui résulte de ces voyages dans des mondes ima-

[21] Je souligne les fragments que le protagoniste a insérés dans le texte du manuel de Lagarde et de Michard.

ginaires constituent un élément inhérent de l'éveil à l'écriture. Ce n'est pourtant pas le cas du protagoniste de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, bien qu'il ait pris la décision de devenir poète.

Il est vrai qu'il n'a pas eu la chance de tomber sur ce qu'il appelle de « vrais » livres. Abandonné dans la salle de dortoir (« où chacun paraissait occupé à résoudre des énigmes qui ne me concernaient pas », dit-il, *QVD* : 31), il lit en cachette des aventures de Bob Morane et de Tintin, mais ces simplistes livres de jeunesse ne parviennent pas à le distraire « de la certitude de [s]a misère » (*QVD* : 31) pendant les quatre premières années de son séjour au collège. Ce qui l'aurait intéressé, ç'auraient été des livres qui lui auraient expliqué la métamorphose qu'il était en train de vivre, le passage entre l'enfance et l'adolescence. Ce qui le met surtout au bord de l'abîme et le plonge dans une crise existentielle, c'est qu'il vit les effets, tant physiologiques que psychologiques, de ce passage crucial dans un milieu hostile qui ne tient aucunement compte de ce qui se passe dans son jeune organisme et dans son cerveau en bouillonnement lesquels subissent, sans la comprendre, la mue décisive qui l'acheminera vers l'âge adulte.

> J'allais mettre quatre années encore avant d'aimer lire. Alors seulement je serais en partie sauvé. Durant quatre longues années, j'épellerais des phrases stupides, perdant le fil au bout de six mots grossièrement décryptés, les nerfs en boule à la fin de chaque paragraphe, découragé à l'idée d'avoir à traîner encore mes yeux sur le reste de la page où m'attendaient, au bout de cent insignifiants *pan-pan* de revolvers, des malfrats à la méchanceté suspecte et qui ne me faisaient absolument pas peur. Jamais, au cours de ces quatre années, on ne me mit entre les mains un vrai livre. Il me semble que j'aurais passionnément écouté la voix qui m'aurait appris que j'habitais, comme chacun, la métamorphose, que je vivais un peu au-dessus de mon âge, qu'il n'y avait pas mal à ça, qu'il était normal que dans ma misère je sois inquiété au point de me croire parfois en danger de mort, que j'étais encerclé d'imbéciles qui ne savaient pas plus que moi comment commencer à vivre, et qu'un jour, que je ne pouvais pas prévoir et ne verrais sans doute pas venir, je cesserais de confondre mon enfermement avec le monde. Peut-être saurais-je alors – tant j'allais aimer lire de vrais livres – trouver le moyen de composer, non plus sur des petits carrés de papier qui se défaisaient au fond de ma poche, mais sur une grande page blanche, des phrases à moi, où apparaîtrait, magnifique, ma douleur, au milieu de mes paysages consolateurs.
>
> *QVD* : 32–33

La crise est d'autant plus grave que le protagoniste est soumis et exposé, au collège, à l'endoctrinement d'une idéologie doloriste dont, malgré ses professions de foi païennes et immanentistes, il subit les effets néfastes. Pendant les conversations qu'il mène avec le crucifié dans la chapelle, il cherche la consolation auprès de celui qui, comme lui-même, a été châtié sans avoir rien fait de mal. En même temps, cependant, il est conscient qu'il est ridicule d'attendre la solution de ses problèmes de la part d'une pièce de bois travaillée par les mains d'un ouvrier. Cette constatation que le ciel est vide ne suffit cependant pas pour qu'il cesse de se référer au Christ, se laissant sans doute contaminer par la psychose collective que subissent tous les élèves enfermés dans une institution catholique, et qui atteint son apogée durant la Semaine sainte de 1960, année où se passe l'action du roman.

> Nous ne quittions plus la chapelle. Il nous fallait assister jusqu'au bout au carnage. Au dortoir, je rêvais que des ruisseaux de sang s'échappaient de vingt blessures introuvables sur mon corps. […] Il souffrait, il mourrait pour moi, à cause de moi. Je descendais au réfectoire, résolu à ne pas toucher à mon assiette. Je ne méritais pas de me nourrir encore, de survivre, alors qu'il endurait sa Passion. […]
>
> Nous ne nous parlions plus qu'à la dérobée […] nous échangions d'effrayants regards de persécuteurs impénitents. Nous pouvions toujours nous laver, manger, dormir, tandis que lui… C'était injuste. Nous étions des scélérats. […] Si dans mes rêves je regardais mon propre sang couler, c'était bien fait ! Après tout, j'allais le tuer, après l'avoir trahi, fouetté, après lui avoir craché au visage. Je méritais de me haïr éternellement. […] c'était sur mes épaules qu'on venait de poser la croix. La fièvre de son agonie m'enfermait dans un cocon brûlant.
>
> *QVD* : 135–136

Le sentiment de culpabilité qui ravage l'âme du narrateur ne disparaît brusquement que le vendredi saint, peut-être parce que cesse d'opérer le charme de l'hystérie collective inscrit dans cette période liturgique de l'année, vécue dans un établissement où se côtoient plusieurs centaines de garçons soumis à l'endoctrinement, tous à l'âge propice aux effusions dues aux processus biochimiques de la mue. Ce qui distingue le protagoniste des autres, c'est qu'il se réveille, un jour, de ce cauchemar sanguinolent. Sa culpabilité se transforme alors en un mouvement de contestation violente :

> J'étais empoisonné. Il me fallait purger de ce venin-là.
>
> *QVD* : 136–137

> Dans le ciel, au-dessus du préau, j'ai aperçu un nuage en forme de croix. Je me suis agenouillé dans le gravier, j'ai attrapé un gros caillou et je l'ai lancé de toute ma force dans le ciel. Je suis rentré avant de l'entendre tomber dans l'herbe de la cour.
>
> *QVD* : 140

Dans le même mouvement de révolte contre l'enseignement qui dénature le sens primitif des Évangiles, quand le héros aperçoit dans le bureau du père Gagnon, son directeur spirituel, une courtepointe avec les mots du Christ : « Laissez venir à moi les petits enfants », il a envie de « déchirer de [s]es ongles ces faces de chérubins qui se laissaient si stupidement enjôler » (*QVD* : 121), d'évidentes répliques de lui-même et de ses camarades.

Dans la plupart des ouvrages lalondiens on remarque une profusion d'images issues de la mythologie chrétienne contredites par une intention sacrilège ou ironique. L'explication de ce phénomène est facile. Lalonde appartient à la dernière de toute une suite de générations qui ont été formées dans le moule du catholicisme omniprésent au Québec. Le recours constant à l'imagerie chrétienne est compréhensible dans le cas d'un écrivain canadien-français de la génération des baby-boomers qui sont tous passés par des établissements catholiques. Ce qui étonne en l'occurrence, c'est la révolte que Lalonde prête à son protagoniste, âgé de 13 ans, animé par la profonde conviction que Dieu n'existe pas :

> Je quittais la chapelle sans un regard pour lui. J'étais seul. J'avais toujours été seul. Et j'étais païen. On ne pouvait rien y faire.
>
> *QVD* : 41

Cependant, il semble que les deux mouvements envers la foi : centripète, qu'il ressent pendant l'hystérie collective durant la Semaine sainte de 1960, et centrifuge, quand il se découvre une « âme » païenne[22], ne soient pas présentés comme deux étapes successives. Peut-être à cause de la perspective narrative dont l'instance se situe, suivant le schéma traditionnel de la plupart des récits occidentaux, dans un présent indéterminé par rapport auquel les événements de la diégèse se déroulent dans un passé déjà révolu, à l'époque du passage difficile du narrateur de l'enfance à l'adolescence, on a l'impression que ces sautes de foi (comme on dit « des sautes d'humeur ») émergent d'un fond essentiellement athée, voire

[22] Quand il « se déclare », comme Giraudoux appelait la prise de conscience de ses héros qui se rendent subitement compte de ce qu'ils sont et quel rôle leur est destiné.

païen, qui semble être le substrat naturel[23] de la psyché du protagoniste à la surface de laquelle l'éducation collégiale a déposé une mince couche de l'idéologie catholique, celle-ci n'altérant toutefois pas foncièrement et durablement sa vision primitive du monde. La terminologie chrétienne n'en constitue pas moins le discours dominant qui influence le langage du protagoniste, ce qui – partiellement au moins – fait son affaire puisque des notions telles que le paradis terrestre dont les héros lalondiens se sentent chassés (voir surtout *Le Petit Aigle à tête blanche*) contribuent à exprimer la vision du monde de l'auteur par le biais des connotations personnelles, à la fois athées et romantiques, qu'il ente sur des notions chrétiennes, évidemment transgressées. Les effets néfastes de cette idéologie doloriste ne se font voir que passagèrement, comme au moment de la crise dont on parle plus haut, et qui, pendant la Semaine sainte 1960[24], suscite chez le protagoniste un sentiment de culpabilité – d'ailleurs vite dépassé – face à la souffrance du Sauveur.

Toute idéologie transcendentaliste est un formidable instrument de sécurité, un acte d'allégeance féodale qui, contre la soumission du sujet à une instance supérieure, lui permet de se sentir protégé contre les dangers du monde extérieur. L'abandon de la foi enlève à l'individu ce bouclier protecteur et expose sa conscience toute nue à la contingence du monde. La crise existentielle que connaît le protagoniste est d'autant plus aiguë qu'il la vit au moment où, encore enfant, il a besoin d'un cocon idéologique que, psychanalytiquement parlant, représente la figure réelle et symbolique du père. À la perte de la foi en père céleste s'ajoute, on l'a vu, la mort symbolique du père biologique et social, vécue par le refus du protagoniste de continuer le mode de vie incarné par son géniteur, par la constatation de la lâcheté de ce dernier au moment où il obéit à Latendresse qui lui interdit l'accès à l'infirmerie, par l'abus sexuel et, *last but not least*, par le sentiment de déréliction, observable dans le roman via la référence perraultienne.

La désacralisation de la figure du père céleste et biologique est déjà accomplie dans sa conscience lorsque survient un événement politique qui anime les esprits des Canadiens français de l'époque : la mort de Maurice

---

[23] C'est le cas de le dire puisqu'il a justement pour origine la contemplation de la nature !

[24] Si je compte bien, la semaine sainte de 1960 est la dernière sous la Grande noirceur avant les élections du 22 juin 1960 qui portent au pouvoir le Parti libéral de Jean Lesage, d'où, par coïncidence avec la biographie de l'auteur qui a à l'époque 13 ans, son importance symbolique (comp. plus bas les réflexions sur la mort de Duplessis et *passim*).

Duplessis[25], « le petit roi » (*DEI* : 64), une facette politique de la figure du père. Le protagoniste qui a déjà fait son deuil du père et qui s'habitue à regarder le monde sans l'écran protecteur des idéologies est donc suffisamment immunisé contre les idéologies transcendentalistes pour ne pas succomber au charme des slogans de la Révolution tranquille[26]. Les raisons pour lesquelles il demeure imperméable à l'espoir de changements sociaux et politiques sont directement liées à la critique à laquelle il a soumis au préalable la tradition nationale[27] incarnée par son père. Autrement dit, sa révolte contre le père le mène à l'abandon de la transcendance, tandis que la révolte de ses condisciples et de ses compatriotes contre le père Duplessis[28], qui leur fait adopter l'idéologie du progrès, ne signifie en fait, pour le protagoniste du roman, qu'un remplacement d'une idéologie transcendante par une autre, qui dans son esprit est tout aussi transcendante que la précédente.

Aussi, lorsque son ami Jean-Pierre lui donne à lire une page de journal trouvée dans les toilettes qui annonce les changements connus sous le nom de la Révolution tranquille, le protagoniste ne se laisse point allumer par l'enthousiasme de son ami :

---

[25] Duplessis meurt le 7 septembre 1959, soit après l'action du *Dernier Été des Indiens* où on dit qu'il est mort. Cet anachronisme n'est pas unique dans l'œuvre de Lalonde (comp. p. ex. mon analyse d'*Un jardin entouré de murailles*). Tout en gardant l'atmosphère générale de la seconde moitié des années 1950 et du début de la décennie suivante, Lalonde déchronologise certains faits de l'histoire contemporaine du Québec et, dans le cas d'*Un jardin entouré de murailles*, ceux de la biographie de Yourcenar, pour dramatiser l'action de ses romans. L'arrivé, en été 1959, au village de Michel, d'un agitateur « rouge » qui vient persuader les habitants de voter pour les libéraux (tout porte à croire qu'il s'agit des élections de juin 1960), est emblématique de ce procédé. À cet égard, les références aux slogans de la Révolution tranquille repris dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* sont plus adéquates au temps de référence, étant donné qu'aussi bien dans la fiction que dans le temps de référence il s'agit toujours de 1960.

[26] Comme on l'a vu dans le chapitre consacré à l'analyse du *Dernier Été des Indiens*, Lalonde considère l'idéologie politique comme une variante de la transcendance.

[27] Je dis bien « tradition nationale » et non pas « familiale », vu que, comme on l'a déjà dit et comme on le dira encore, la génération des parents représente pour Lalonde la classe des « habitants » qui incarnent aussi bien dans *Le Dernier Été des Indiens* que dans *Que vais-je faire jusqu'à ce que je meure ?* une idéologie transcendante, à laquelle s'oppose la figure du grand-père, précurseur du processus de la libération des protagonistes (*id est* de la prise de conscience immanentiste).

[28] Et plus tard aussi contre les pères ecclésiastiques.

> Je détaille une grande photographie qui montre des hommes ressemblant à papa, à l'oncle Florent, à l'oncle Louis. Ils ont tous le bras droit levé au ciel et ils rient en montrant leurs dents. Sous la photo, je lis : *Il faut que ça change !* Ces hommes en complet-veston et cravate sont les révolutionnaires, pressés de faire sortir le pays de la grande noirceur. Je lis : *Maîtres chez nous ! À bas les vieux partis ! Fini le temps des moutons !*
>
> *QVD* : 41–42

D'abord, c'est donc la ressemblance des manifestants aux parents du protagoniste qui le rend sceptique :

> Jean-Pierre a l'œil trop clair. J'ai honte de lui. Je dis : – J'y crois pas. […]
>
> Il grogne. Il tape du pied : – Tu te rends pas compte ! Duplessis est mort ! Tout va changer maintenant ! Ces hommes-là…
>
> – Ces hommes-là sont des hommes comme les autres. Regarde-les ! C'est mon père, ton père, mes oncles, tes oncles !
>
> – Ce sont des réformateurs !
>
> – Mon œil, oui ! Je les connais, figure-toi, tes réformateurs ! Ils ne rêvent pas, ils ragent ! Ce sont des loups ! En bande, ils se croient forts. Mais ils ne vont rien changer, crois-moi !
>
> *QVD* : 42

Cette attitude décidément négative face au mythe fondateur de la société québécoise moderne peut paraître surprenante, pour ne pas dire sacrilège, sur le plan de la conscience nationale, tout comme la perte de foi l'était sur le plan religieux. Mais justement à cause de ce rejet concerté de toutes les facettes : religieuse, parentale et nationale, de l'idéologie de la transcendance, le refus du fait politique a pour objectif la libération de l'individu de tout discours qui empêche d'assumer sa liberté face au monde et qui l'empêche de devenir ce qu'il est en germe.

Signalons ici au passage la ressemblance frappante avec ce que Giono appelle « le social », c'est-à-dire « tout le politique, par opposition à l'individuel, qui est le côté créateur » (Giono, Jean, 1995 : 1254 ; cf. aussi Jarosz, Krzysztof, 1999 : 38).

Comme le rappelle Monique LaRue dans son essai « L'arpenteur et le navigateur » : « Il y a chez l'écrivain […] bien d'autres déterminants que l'appartenance ethnique. Il existe surtout, en chaque véritable artiste, une force […] qui lui fait éprouver le besoin de s'arracher à la terre natale, à sa famille […] pour naviguer vers l'ailleurs, vers le nouveau, vers l'inconnu. Est-ce que toute œuvre d'art, toute création authentique, ne commencent

pas plutôt par un arrachement que par un enracinement, et cela depuis Platon jusqu'à notre époque [...] » (2007 : 56).

Ce « social » (voire ce « politique ») est donc avant tout ce qui s'oppose au libre épanouissement du moi, mais pourrait aussi signifier le retrait du (futur) créateur. Or, bien qu'il ne soit, pour le moment, qu'un enfant introverti et rêveur, le protagoniste sent déjà sourdre en lui tout un univers d'images inédites, ce qui permet de le considérer comme un artiste *in spe*. Son retrait est la condition nécessaire au recueillement qu'empêche le tumulte de l'existence grégaire. Il est significatif que le jeu au ballon-chasseur observé par le protagoniste devient pour lui la métaphore de l'apprentissage collectif aux passions de la vie politique : « Les rouges vont gagner, ou alors ce seront les bleus[29]. C'est pareil. C'est comme la politique » (*QVD* : 44). Dans ce recul, il y a évidemment du dégoût d'un individu sensible face à la « normalité » irréfléchie de la majorité. C'est avec effroi que le protagoniste et Jean-Pierre observent leurs collègues, manipulés par le père Latendresse, tabasser un des collégiens qui a osé écrire une lettre d'amour à un condisciple. Comme on le voit dans le passage cité ci-dessous, dans l'optique du protagoniste, le « monde nouveau » qu'annonce la Révolution tranquille n'est que l'« ordre ancien » déguisé en progrès :

> Je n'en démordais pas. J'étais pris d'une sorte de rage à la perspective d'être malgré moi entraîné – et Jean-Pierre avec moi – dans les remous d'une métamorphose qui ferait de nous des bêtes féroces mais éduqués, capables du pire pour « aller de l'avant », foulant nos rêves, à chaque enjambée, afin que coûte que coûte soit maintenu l'ordre ancien, déguisé en monde nouveau, ce temps mort où tout était fini avant d'avoir commencé.
>
> *QVD* : 96–97

L'adage « tout est fini avant d'avoir commencé » signifie que rien ne peut vraiment changer si l'on reste dans le cadre de l'idéologie et si l'on tourne le dos au réel lequel, pour Lalonde, n'est accessible que par une appréhension immanente du monde naturel. Le refus du « social » est donc en somme le rejet de l'écran qui interdit l'accès au réel tel quel, au contact immanent avec la nature, ce dernier étant le seul qui lui permette le plein épanouissement du moi, l'union régénératrice avec le monde. Or,

---

[29] Comme on l'a mentionné dans le chapitre consacré au *Dernier Été des Indiens*, dans la tradition politique du Québec qui imite celle du Canada et de la Grande-Bretagne, les « rouges » sont des libéraux, alors que le « bleu » est la couleur des conservateurs.

suivant cette optique, le collège prépare de futurs dirigeants, soumis à une idéologie de la transcendance, qu'ils servent la Grande noirceur ou les lendemains qui chantent[30]. Le seul moyen de ne pas se laisser enrôler dans les troupes qui maintiennent l'ordre civilisé (i.e. dénaturé et mort) du monde, est de rester, coûte que coûte, du côté de l'immanence :

> Je dois […] courir, courir n'importe où, courir si longtemps qu'avant le jour j'aurai atteint la baie, où je me roulerai en boule sous mes Trois Pins, ayant tout oublié. Ça sentira l'eau, la sève, le jonc, la framboise d'automne. Non, il ne faut pas que ça change. Il faut simplement commencer à vivre. […] Il y a d'un côté le rêve et de l'autre les complets-vestons, les cravates, les soutanes, les slogans, le grec, le latin, l'algèbre. Nous sommes enfoncés trop loin dans l'oubli. Nous n'en sortirons jamais, nous crèverons avant.
>
> *QVD* : 45

Pour ne pas succomber à la tentation de rejoindre le troupeau mais, bien au contraire, pour sauvegarder et cultiver ses convictions profondes, pour s'opposer aux modèles négatifs, le protagoniste a néanmoins de son côté des initiateurs positifs que sont le grand-père, Nelson Desruisseaux, la musique à laquelle l'initie le père Gobeil et un personnage filmique.

Le bien-aimé grand-père Joseph a aussi fréquenté le même collège que le protagoniste. Il est donc d'abord son prédécesseur. D'ailleurs, il a dû également souffrir, comme le narrateur. Sur une photo fixée au mur du collège avec celles des autres anciens, le protagoniste découvre son très jeune visage : « Il ne sourit pas. On dirait même qu'il a pleuré ou qu'il va le faire » (*QVD* : 63). Voilà pourquoi, comme c'était le cas du *Dernier Été des Indiens*, de son vivant, le grand-père du protagoniste s'opposait à ce que son petit-fils aille au collège, conscient du déracinement qu'on y risque. Un des moments très importants du roman est la découverte du journal du grand-père que le protagoniste lit par bribes. Il y décèle des réflexions qu'il se promet de lire en entier quand il sera assez grand pour bien comprendre les paroles de son aïeul.

---

[30] Cf. à ce titre la conversation entre le narrateur et Jean-Pierre qui regardent les photos des anciens du collège: « (le narrateur) – Tous ces gars-là sont morts, j'te dis ! (Jean-Pierre) – T'es fou ! Y sont avocats, médecins, prêtres, politiciens… (le narrateur) – C'est ce que j'te dis ! Et tes fameux révolutionnaires sont parmi eux, y'a pas de doute ! Morts, eux aussi ! Il ne peut pas y avoir de révolution, vois-tu ! Les morts ne peuvent pas faire la révolution. Les morts ne peuvent rien changer à rien ! » (*QVD* : 66).

> Je refermai doucement le cahier et le remis au fond du tiroir. Un jour, il serait à moi [...] Pour ce trésor-là, il n'était pas trop tard, mais trop tôt. [...] J'étais attendu par les mots de grand-père, et il me faudrait attendre pour les lire. C'était une fortune équitable et qui me faisait comprendre enfin ce qu'était la patience. Quelqu'un vous attend et vous l'attendez. Quelqu'un qui vous comprend et vous protège de loin, à qui vous vous efforcerez longtemps de ressembler, parce qu'il vous aime de manière invisible mais sûre. [...] Le temps marchait trop lentement. Il aurait fallu qu'il vole, qu'il se dépêche, qu'il me propulse à toute allure loin en avant, où je savais désormais que j'étais espéré.
>
> *QVD* : 107–108

Paradoxalement, cette voix du passé est donc aussi celle de l'avenir, une voix du camarade qui a survécu, qui a réussi sa vie, en dépit de l'éducation au collège, et qui a finalement trouvé le bonheur aux côtés de la femme de sa vie. Son souvenir encourage par cela même son petit-fils à endurer la pénible expérience de l'adolescence passée au collège. De surcroît, il s'agit de quelqu'un de qui l'amour a accompagné l'enfance du protagoniste, une sorte de saint patron laïque qui veille d'outre-tombe sur son descendant, bref un précurseur. Son message, lu à un moment propice de l'avenir, éclairera le chemin au successeur :

> Je sais que tu m'écoutes, que tu me comprends [...] Un jour, je lirai ton livre [...] et alors je saurai comment t'emboîter le pas, comment sortir de mon piège.
>
> *QVD* : 144

C'est d'ailleurs sur la tombe du grand-père, au printemps, entre un ange de pierre qui garde l'entrée du cimetière, et dont les ailes s'emmêlent aux chatons de saule pleureur et de lilas, que le protagoniste semble connaître une résurrection païenne et, après le désespoir du Triduum pascal passé au collège, renaître à la vie dans un décor dont les éléments religieux, représentés par une pierre froide et morte (une statue d'ange), se couvrent de bourgeons dans lesquels sourd déjà une sève printanière.

La scène devant la tombe du grand-père est encadrée par deux brèves citations de *La Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin[31], consacrés aux

[31] Le frère Marie-Victorin (1885–1944), né Conrad Kirouac, est un religieux canadien-français, botaniste et écrivain. En 1935, il a publié sa monumentale *Flore laurentienne*, catalogue commenté et illustré de la flore québécoise qui a eu un grand impact non seulement sur des milieux savants mais aussi sur certains

lilas et au saule. Ce livre va jouer un rôle inestimable dans le processus de libération du jeune homme. Il découvre un vieil exemplaire du livre à la couverture déchirée, traînant sur la table d'un condisciple. En reprenant la plaisanterie qui lui a déjà servi pour la découverte par Aubert et Vianney dans *Le Petit Aigle à tête blanche* des *Nourritures terrestres* de Gide, dont le titre évoquait un manuel d'agriculture, Lalonde fait dire au protagoniste de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* :

> Je me mépris d'abord sur son titre, qui promettait une histoire à l'eau de rose, mariant le prénom d'une fille innocente à la montagne que je connaissais [...] Je me dis : « Encore un bouquin bourré de choses mortes ». Mais j'étais déjà aguiché. Ces calices, ces folioles, ces ombelles, ces fruits noirs et charnus, ces corolles en entonnoir, ces étamines fières, il me semblait les connaître. Il m'arrivait de les fouler du talon dans les sentiers de la baie.
>
> *QVD* : 56–57

Le livre qui ne parle pas de choses mortes, mais des plantes du pays, s'avère être la propriété de Nelson Desruisseaux, « un grand maigre de Versification à la tignasse rousse, affublé de grosses lunettes noires aux verres épais comme des culs de bouteille » (*QVD* : 58). Ce personnage pittoresque dirige, au collège, un cercle des Jeunes Naturalistes, approuvé par les prêtres-enseignants, qui sert aux élèves de couverture pour échapper à la vigilance de leurs supérieurs ecclésiastiques. On ne sait rien sur d'autres membres des Jeunes Naturalistes. Seul Nelson délivre à son cadet une science du camouflage, issue du « gros livre » qui devient pour le jeune détraqué une bible et une boussole indiquant le chemin (ou un des chemins) de la libération : « Il faut faire semblant de prendre parti de ce qu'on veut faire de nous. C'est le seul moyen de leur échapper… » (*QVD* : 61), prêche Nelson en appliquant à la vie sociale les lois de la nature. Cette objectivisation a cependant pour but premier, tout pragmatique, de dresser une liste de préceptes qui permettent aux élèves de garder des bribes de liberté, en trompant la surveillance des pères et, en second lieu, de subvertir leur enseignement par l'application des données d'un livre

---

écrivains. Ainsi Nicole et André, protagonistes désœuvrés de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, reviennent-ils obsessionnellement à la *Flore laurentienne*. Le frère Marie-Victorin passait pour patriote (nationaliste, comme on dit au Québec). Pour le protagoniste du roman lalondien, hostile à toute forme politique du nationalisme (et peut-être à toute forme de politique), l'ouvrage du frère Marie-Victorin représente l'anoblissement par la Science et l'Église de la nature de son pays, qu'il considère comme le seul milieu où il se sente à l'aise, son *locus amœnus*.

de botanique d'où l'on tire des conseils et une consolation empreinte de stoïcisme :

> Il faut s'en tenir aux faits. En essayant de comprendre, on altère les faits. La souffrance existe, un point c'est tout. Il n'y a pas vraiment de coupables, tout s'enchaîne, tout s'équilibre…
>
> Chacun a un démon en soi. Mais tous nos cris, toutes nos larmes ne valent pas une minute d'attention, d'étude…
>
> Les créatures sans défense séduisent les cruels, méfie-toi ! D'ailleurs, je te protégerai. Les fauves ne t'attaqueront pas…
>
> Consentir à paraître bête n'est pas difficile. C'est même amusant, tu verras.
>
> Et puis on ne meurt pas d'une crise de nerfs. C'est par pure bonté que la nature a gratifié les enfants de nerfs comme les tiens. Tu verras. Il s'agit simplement de ne pas se duper soi-même et de ne pas raisonner sur tout ça…
>
> […] tu dois aimer la vie et non pas le sens de la vie. Aimer ton existence sans raisonner. Tu es trop pressé de te sauver, alors que t'es pas vraiment perdu…
>
> Regarde le ciel, les nuages, les branches des arbres qui obéissent sans comprendre ! À quoi bon avoir mal ? Il faut attendre, c'est tout. Moi j'attends, facilement. Tu attendras toi aussi. Tu verras, c'est pas la mer à boire…
>
> *QVD* : 61-62

Les préceptes de Nelson permettent à l'enfant en mue de comprendre sa condition d'enfermé dans une institution religieuse. Elles proposent comme remède de rejeter la grille d'interprétation de sa propre situation, qui ne tient compte que des circonstances internes de sa vie de reclus entre les murs du collège et dans son corps en pleine transformation physiologique et psychologique, et de la remplacer par une vision plus vaste dans laquelle l'individu devient un élément inhérent du monde naturel. Cette optique s'accorde en fait avec ce que le protagoniste a toujours pressenti, tout en lui fournissant un instrument objectif pour décrire sa situation. La force subversive de cette vision de soi comme élément du monde naturel consiste en ce qu'elle est en même temps légitimée par les enseignants catholiques (le frère Marie-Victorin n'a-t-il pas été un des leurs ?) et en ce que, pourtant, elle sape et remplace l'idéologie transcendentaliste par l'immanentisme pur. C'est l'irrésistible beauté de la nature qui constitue le point d'intersection de ces deux visions du monde. La différence réside dans l'interprétation des raisons de cette beauté : pour les chrétiens, elle est la création de Dieu, tandis que pour les immanen-

tistes elle existe sans avoir été créée par une instance qui lui soit extérieure et antérieure. Il est donc possible, dans le cadre d'une institution chrétienne, de s'adonner à l'étude de la nature. Il suffit tout simplement de taire son interprétation immanentiste du monde, en laissant entendre aux autorités religieuses qu'on s'extasie devant la perfection de l'œuvre de l'Éternel. Ainsi conçue, la nature est un facteur de la libération de la situation d'enfermement dans les limites du collège et de son propre corps, accomplie dans les murs mêmes du collège avec, qui plus est, l'assentiment des prêtres qui n'y voient que du feu. Comme le dit au protagoniste Nelson qui s'avère être non seulement son maître à penser mais aussi son prédécesseur :

> Je suis passé par là, qu'est-ce que tu crois ? J'ai commencé, moi aussi, par condamner le monde et les autres. C'était la démence ou la mort, rien d'autre. Tu sais, le désespoir est une maladie qu'on attrape souvent au sortir de l'enfance. On en guérit. Du moins on peut en guérir… […] T'es bouché par les deux bouts. C'est l'âge. T'es tellement collé à toi-même que tu t'enrages d'exister seulement dans ta peau et tu veux tout jeter par-dessus bord. Mais tu comprends davantage que tu penses. Tant que tu demeureras le personnage principal, sinon le seul, de ton histoire, ce sera comme ça. Mais la beauté du monde est irrésistible, elle est terrible, elle t'éveillera, tu verras ! […] T'as treize ans. Donne-toi la chance, tu changeras.
>
> *QVD* : 87–88

Là où a échoué son père qui disait au fond la même chose que Nelson, celui-ci réussit[32]. La contemplation de la nature avec laquelle on cherche à se fondre dans une union contemplative que Nelson enseigne au protagoniste, en la légitimant par son expérience de l'aîné et par l'autorité de *La Flore laurentienne*, ressemble aussi à la philosophie zen. Au risque de confondre la biographie de Lalonde avec celle de son héros, mais les ressemblances sont vraiment frappantes, il conviendrait peut-être de citer ici ce que Lalonde avoue dans *Le Monde sur le flanc de la truite* qui est son manifeste créateur, essai autobiographique et un « fantasque traité des quatre saisons » (*MFT* : 184) :

> Enfant, je restais des heures, tard le soir, tout seul, dans la cour, à contempler les étoiles chutées chez nous, à goûter les cristaux qui

[32] On se demande si la facilité avec laquelle s'accomplit cette confirmation du pressentiment immanentiste du protagoniste n'est pas, en partie du moins, due au fort taux de poéticité qui émane de l'œuvre du frère Marie-Victorin.

> fondaient sur ma bouche comme du sucre, à me sentir, me savoir cosmologique.
>
> *MFD* : 149

Sans refuser l'appellation de zen, Lalonde attire donc l'attention sur le caractère naturel de cette contemplation. Dans ce même *Le Monde sur le flanc de la truite*, il évoque un rite navajo, appelé *Beauty way*, qui guérit l'individu mélancolique par « la claire certitude de son immanence » (*MFT* : 178). Puisque les Navajos croient que l'homme existe au point d'intersection du monde et de l'âme,

> [l]e but du rituel est de recréer, dans l'âme de l'« aliéné provisoire », l'ancienne harmonie, de redonner au « malade » les moyens de *percevoir* à nouveau, de redevenir le témoin-réceptacle des innombrables et durables interconnexions de tous les éléments naturels, dont il fait, lui, simplement mais entièrement partie[33].
>
> *MFT* : 179

Comme on le voit donc, sans rien savoir, au début, ni de zen, ni de *Beauty way*, Lalonde a, depuis toujours, pratiqué cet attentif équilibre simultané entre le monde et le soi, qu'il a prêté à ses héros, y compris au protagoniste de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*

Par souci d'exactitude et pour souligner à quel point l'argument de la beauté du monde et de la conscience d'en être un élément inhérent fait partie aussi bien de la vision transcendantaliste que de l'optique immanentiste, rappelons ici qu'un des arguments cosmologiques qui prouvaient l'existence de Dieu (celui auquel recourt entre autres J.-J. Rousseau) prenait comme point de départ le sentiment esthétique qui n'est pas trop éloigné de la vision zen et navajo. Il en est de même de certains passages de la poésie de Paul Claudel, infatigable chantre de la Création divine, comme ceux de ses *Cinq grandes odes* où, en partant d'un point de vue fidéiste, il considère l'homme comme élément indispensable de la création, à qui seule l'existence de Dieu confère un sens, le sens unique que le monde perdrait définitivement, pense-t-il, s'il était envisagé suivant l'optique athée :

> Que m'importe vos fables ! Laissez-moi seulement aller à la fenêtre et ouvrir la nuit et éclater à mes yeux en un chiffre simultané

[33] Cf. aussi Languirand, Jacques, Proulx, Jean, 2009 : 123.

> L'innombrable comme autant de zéros après le I coefficient de ma nécessité ![34]

La vision de Lalonde ne diffère de celles que préconisent les fidéistes évoqués ci-dessus que par l'accent qu'ils mettent sur le caractère nécessaire de l'existence de chaque homme considéré comme mandataire du plan divin de la Création, tandis que la vision laïque de l'écrivain met en relief la contingence de l'existence humaine, celle-ci s'accompagnant pourtant d'une vision lyrique de la nature perçue par un sujet qui la regarde et la décrit en artiste : écrivain ou peintre, sans se borner à un regard neutre de scientiste indifférent à la qualité esthétique du spectacle que procure le monde.

Pour revenir à l'enseignement de Nelson Desruisseaux, son impact sur le protagoniste ne se limite pas à la pratique de la contemplation de l'unité du moi et du monde ; il ne s'astreint pas non plus à un but utilitaire – échapper à la surveillance des prêtres. Bien que cet enseignement se veuille à la fois « zen » et scientifique (« naturaliste », donc biologique), le protagoniste, qui connaissait déjà intuitivement cette voie de la libération, semble moins apprécier le côté scientifique du « gros livre »[35] que sa qualité esthétique et morale dans laquelle il puise toujours de nouvelles références et analogies à sa situation. Comme on l'a vu, rendu à la tombe de son grand-père, il décrit, à coups de citations de Marie-Victorin, le lilas « *Syringa vulgaris*, cultivé partout, apporté de Perse par Busbec, ambassadeur d'Allemagne à Constantinople » (*QVD* : 143) et le saule : « ordinairement un arbrisseau, mais quand il croît isolément, il peut devenir un arbre. Une branche cassée, tombé sur un sol humide, s'enracine aussitôt » (*QVD* : 143). Comme le prouve ce premier exemple, l'information historique qu'il contient n'est plus considérée comme « une science morte ».

Le protagoniste lalondien apprécie la description (d'ailleurs moins scientiste que « buffonienne ») des lilas parce qu'il les connaît et les aime. En l'occurrence, c'est donc la réalité qui sert de pierre de touche à la littérature, et non pas, comme c'est le cas chez Proust, où seule la ressemblance à une œuvre d'art rehausse la valeur d'un élément du réel[36]. La seconde

---

[34] Claudel, Paul, 1957 : 58. Le moi lyrique s'adresse ici directement à Dieu. « [V]os fables » se réfère au discours athée.

[35] Pour ne rien dire du côté religieux (la Nature entendue comme la Création) qu'il rejette d'emblée de son point de vue « païen ».

[36] Allusion à la manie qu'a Swann de trouver une ressemblance entre les personnages portraiturés par un artiste et les personnes de son entourage, comme p. ex. Odette de Crécy qui lui paraît subitement pareille à Zéphora de Boticelli : « Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante

citation fonctionne comme une mise en abyme[37] par référence à la vitalité et à la force de caractère du grand-père du protagoniste qui a réussi à sortir du piège de l'éducation de collège et à surmonter l'influence néfaste de l'éducation religieuse, ce qui donne au narrateur l'espoir qu'il sera capable de suivre l'exemple de son ancêtre. Il en est de même de la description du « fier » pin rouge « que je connaissais et qui, comme moi, devait dominer ou disparaître » (*QVD* : 57). Le procédé est également visible dans le cas de la gentiane. Celle-ci « doit son nom à Gentius, roi d'Illyrie » qui grâce à la fleur bleue « recouvra 'de nouvelles forces pour continuer ses guerres'. C'est, lisant, détaillant les gravures, exactement ce que je fais : je recouvre des forces nouvelles pour continuer mes guerres » (*QVD* : 60).

La lecture de l'ouvrage du frère Marie-Victorin permet au protagoniste de trouver un point d'appui que sont les références à la nature du pays, de réhabiliter la science exécrée, de raffermir la volonté de combat de l'enfant contre l'idéologie de la transcendance et de composer son « premier vrai poème, assemblant les puissants mots du gros livre et [s]a petite émotion de survivance » (*QVD* : 60), consacré au pin rouge à travers lequel il se dépeint lui-même.

Le père Gobeil, professeur de musique, surnommé par les élèves « Toccate-et-Fugue », est un autre initiateur du protagoniste. Avec une bande adhésive il a fixé à la porte de sa chambre les portraits de ses compositeurs favoris dans lesquels le protagoniste, ignorant presque tout de la haute culture et n'habitué qu'aux mauvais romans d'aventures et aux bandes dessinées, reconnaît une ressemblance avec « ces avis de recherche [...] sauf que ces bandits-là affichaient des airs extasiés, de désarmants rictus de martyrs » (*QVD* : 124). Vulgarisateur passionné de la musique de Bach, le père Gobeil fait écouter à ses élèves les sons de l'orgue. Le malentendu du garçon durant une leçon anticipe l'impression foudroyante que la musique de Bach allait exercer sur lui :

> – Écoutez bien le bel orgue !
> J'entendais « le bel orbe » et je voyais, tandis que montaient au ciel de la chapelle les arpèges assourdissants, les larges anneaux

---

pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et si maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine » (Proust, Marcel, 1954, T. 1 : 222).

[37] Dans une fonction que l'ancienne rhétorique qualifierait d'« exemplum », soit un récit exemplaire qui sert d'exemple à celui qui sait en déchiffrer la portée symbolique.

> d'une étoile au fond de l'espace sidéral. Je n'étais plus qui j'étais mais un minuscule éclat incandescent, arraché par le vent galactique à quelque planète morte et qui dérivait seul dans la nuit infinie.
>
> *QVD* : 122–123

Ayant constaté que le garçon a une oreille juste, le prêtre l'emmène dans son bureau où il lui fait écouter un disque avec la musique de Jean-Sébastien Bach. Cette scène présente une étonnante similitude avec l'apprentissage de la musique dans *Jean le Bleu* de Giono, à cette différence que, chez Giono, c'est le père du héros qui prend l'initiative d'emmener son fils chez deux musiciens, Décidément et Madame-la-Reine, qui jouent et chantent devant l'enfant ébloui, en faisant alterner des fragments de musique par leurs commentaires et explications. L'essentiel, c'est-à-dire l'impression que la musique produit sur chacun des personnages, en les déplaçant dans un monde fabuleux, est le même. Cependant, comme c'était le cas de l'usage à des fins personnelles de *La Flore laurentienne* de Marie-Victorin, la musique de Bach provoque, chez le protagoniste de Lalonde, des associations liées aux problèmes qui le tracassent. La rêverie débute de manière bucolique par l'évocation de la pochette du disque – un champ en été –, pour le plonger, tout de suite après, dans la forêt du conte perraultien :

> […] j'étais ce que depuis toujours j'ai été : le Petit Poucet, *ce pauvre enfant souffre-douleur de la maison, à qui on donnait toujours tort, qui cependant était le plus avisé de tous ces frères car il parlait peu mais écoutait beaucoup.* […] Ça recommençait. C'était mon histoire. J'allais me perdre et rencontrer l'ogre […] Poucet ne se doutait de rien, mais moi je savais.
>
> *QVD* : 125

L'identification au Petit Poucet, qui s'est déjà avéré être un intertexte commode pour décrire la situation du protagoniste qui cherche à se libérer et à trouver le chemin qui lui ferait fuir le danger, n'est cependant pas complète. La musique par laquelle il se laisse porter lui permet d'opérer un dédoublement : il est à la fois le Petit Poucet et soi-même, le Petit Poucet de qui l'histoire ressemble à la sienne et le narrateur de celle-ci ; en connaissant l'histoire (la sienne et celle du Petit Poucet), il en connaît le déroulement et la fin. Qui plus est, en tant que narrateur de sa propre histoire, il a la (demi-)conscience qu'il joue une sorte de psychodrame dont il est à la fois l'inventeur (voire le metteur en scène) et le personnage. Tout en vivant intensément l'histoire qu'il se raconte, il sait qu'il est en

train de créer une œuvre d'art : « La voix reprit : 'Ce n'est pas l'ogre, c'est l'orgue' » (*QVD* : 126) en soulignant ainsi qu'il s'agit là d'un univers de sons évocateurs dans lequel l'auditeur repère une ressemblance à sa propre histoire que, sur le plan de la référence littéraire, il compare à celle du Petit Poucet, un modèle ou plutôt un moule esthétique dans lequel chacun retrouve ce qui l'obsède. Mais l'essentiel est peut-être que, finalement, la musique donne au protagoniste la possibilité de retrouver le chemin qui le mène vers le paradis perdu de sa baie :

> Je pouvais donc sortir de l'épaisse forêt, [...] et finalement atteindre la baie qui était là, au fond de moi, alors que j'étais toujours assis sur ma chaise ? Le salut c'était donc ça ? De toute évidence, par la musique quelque chose venait de m'être révélé. Quelque chose de capital, peut-être durable. Je songeais à mes états de grâce devant la fenêtre où brûlait un soleil lointain qui me voulait du bien. Mais la musique faisait mieux encore : elle me redonnait le monde perdu. Il venait d'y avoir échange des sangs et des sèves entre moi et la baie. La musique avait fait fuir l'ogre. [...] J'y retourne encore aujourd'hui, dans cette chambre où pour la première fois je chaussai les bottes de sept lieues [...] capables de me *faire aller de montagne en montagne et traverser des rivières aussi aisément que le moindre ruisseau*.
>
> *QVD* : 127

Aussitôt après la séance de la musique, tout fier d'avoir trouvé la clé qui peut le libérer de la prison du collège, le garçon rencontre Jean-Pierre. Celui-ci se doute bien que son compagnon a dû faire une découverte capitale qu'il n'entend pas partager avec lui. Le protagoniste est ébranlé : s'étant trouvé une échappatoire individuelle, il a trahi l'amitié, il a égoïstement oublié la solidarité avec un ami qui souffre sans parvenir à trouver une issue à son chagrin. Il se rend compte qu'en sortant de « sa coquille de bernard-l'hermite » que vient de lui procurer la musique, il va redevenir vulnérable, mais, pris de remords et de compassion, il arrive spontanément à la conclusion que vivre, c'est ne pas s'enfermer dans une tour d'ivoire, c'est – au contraire – sentir, s'exposer aussi bien au chagrin qu'à la joie qui ne goûte jamais aussi bien que lorsqu'elle est partagée avec ceux qu'on aime :

> Évidemment nous parlons, adossés au mur [...] Ce n'est pas une conversation, c'est une osmose, un tendre tête-à-tête de profil dans la lumière clémente. [...] Le cœur se dilate. [...] Nos corps existent à nouveau. [...] – Ils nous auront pas, hein ? Toi et moi, ils nous au-

> ront pas ! – Non, non ! […] Pour moi, il donnerait, je le sais, sa main au feu […] C'est si bon de savoir ça de nouveau. C'est si fort, si poignant, ça rachète tout.
>
> *QVD* : 129–131

C'est cependant un personnage filmique qui emporte l'enthousiasme inconditionnel du protagoniste : James Dean dans son fameux rôle d'adolescent révolté dans *La fureur de vivre*. Le héros s'identifie affectivement à celui qu'un documentaire de R. Connoly, de 1975, a qualifié du premier « teenager américain » (*James Dean. The First American Teenager*). De prime abord, toute apparence extérieure oppose le jeune américain en veste de cuir, qui se déplace « à la manière de lynx indompté » (*QVD* : 108), manie le couteau et conduit d'une main de maître une grosse voiture qu'il sait arrêter « comme par magie, au bord d'une falaise » (*QVD* : 109) à un enfant rêveur et maladroit, en pleine mue, enfermé dans un collège catholique. L'interprétation du film que fait le protagoniste lui permet néanmoins de voir son double dans le personnage incarné par James Dean :

> Il sait, comme moi, que les hommes sont lâches, qu'ils font fausse route, qu'ils se méprisent et ne savent pas se venger autrement qu'en édictant les lois qui leur ferment le paradis. Qu'ils tuent en eux la tendresse et l'espoir sans même s'en apercevoir. Comme moi, il est innocent et mauvais. Il ne se comprend pas lui-même. Il est séraphique, diabolique, radical.
>
> *QVD* : 109

Le romantisme de James Dean est de loin beaucoup plus attrayant que le positivisme effacé de Nelson Desruisseaux qui, après le visionnement du film, vient parler au protagoniste. Pour Nelson, son travail subversif quotidien est plus important que le modèle de révolte proposé par ce film qui n'est qu'une œuvre d'imagination :

> C'est un beau film. Mais… c'est un film, mon cher ! Une fiction, peut-être nécessaire, mais une fiction tout de même !
>
> *QVD* : 111

Cependant, la lutte clandestine, ce travail de sape que pratique Nelson, ne saurait être comparée aux feux d'artifice de révolté qui, à visière découverte, brave le monde des adultes.

Le machiavélisme somme toute bourgeois de Desruisseaux ne saurait se mesurer avec le panache chevaleresque de Dean, la joie paisible de la contemplation de la nature, à la rage de vivre du jeune états-unien, ce

qui conduit le protagoniste à la constatation que ce n'est pas Nelson, mais James qui est son sauveur :

> Quand tous les gars seront sortis, il déchirera à coups de poing et de pied l'écran qui n'est pas un écran mais un grand ciel blanc où il m'emportera.
>
> *QVD* : 110

Le roman se termine par cette apothéose de la révolte et par la libération effective du protagoniste :

> Le vent me fouettait le visage, les épaules, les bras. Le vent m'échevelait, m'assourdissait, me remplissait les yeux de bonnes larmes fraîches. C'était bon. C'était fini. Ça commençait.
>
> *QVD* : 157

Le héros du *Dernier Été des Indiens* commence et termine son apprentissage par une communion avec le monde, associée à l'amour qui l'unit à son Ménalque indien. Son accès à l'immanentisme n'est médiatisé par aucune référence transtextuelle et s'accomplit contre l'idéologie transcendante d'une pureté dirais-je clinique et caricaturale, représentée tant par la religion que par la population de son village natal. *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* propose une initiation bien plus complexe et quasiment dialectique. Le protagoniste apparaît d'abord comme naturellement doué pour la vision immanentiste du monde (**thèse**). Il lui faut cependant traverser une période où cette attitude est mise à l'épreuve par la tentation des idéologies transcendentalistes, qu'elles soient d'obédience religieuse ou laïque. À cette étape (**antithèse**), il s'enrichit cependant par l'apprentissage d'appréhension indirecte du monde que sont les œuvres d'art des autres et ses propres tentatives maladroites pour devenir artiste, ne serait-ce que dans l'acception surréaliste, c'est-à-dire en vivant des moments privilégiés de rêveries qui modifient subjectivement les données factuelles et objectives. Le point final de cette métamorphose qu'il atteint grâce à l'étape précédente est la **synthèse** de la vision immanentiste du monde, enrichie et approfondie par la prise de conscience de la valeur esthétique du sentiment de la nature qui va désormais caractériser les protagonistes de Lalonde.

Chapitre III

La folie, l'amour, la réconciliation (*Le Fou du père*)

Lorsqu'on envisage le cycle familial-initiatique de Lalonde du point de vue de l'état actuel de son œuvre en prenant comme dénominateur commun le rapport entre le père et le fils qui en est l'un des facteurs principaux, *Le Fou du père* apparaît comme un roman charnière entre d'un côté *Le Dernier Été des Indiens* et *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* et, de l'autre côté, *Une belle journée d'avance*, *Sept Lacs plus au Nord* et *Le Vaste Monde*[1].

Le titre du roman se prête à deux interprétations qui, prises ensemble, résument à merveille l'attitude du fils envers son géniteur, le fils étant d'abord « fou » de son père dans ce sens qu'il l'aime malgré tout, mais il est aussi « fou » à cause du père, vu les événements traumatisants de son enfance dont le père a été l'instigateur.

Pourtant, en dépit du titre qui focalise l'horizon d'attente sur le père du narrateur-héros et sur la relation qui unit le fils au père, cet ouvrage comporte en fait quatre personnages dont chacun s'avère important. Même si seuls le père et le narrateur-héros sont directement présents dans la diégèse, le sentiment de la haine-amour (« odiamor ») qui les unit ne s'explique qu'à la lumière du souvenir de la mère morte (Reine) et des références à l'amour que le narrateur éprouve pour sa compagne, présente

[1] Ce dernier ouvrage n'est pas un roman, mais un recueil de nouvelles sur l'enfance. Je n'étudie pas ici qu'accidentellement *Une belle journée d'avance* et *Le Vaste Monde* étant donné que, d'abord, ce premier ouvrage a été étudié par Madeleine Frédéric et, ensuite, cette analyse n'apporterait pas d'éléments nouveaux à ce que je fais dans les quatre premiers chapitres.

par ses lettres qui constituent un dialogue amoureux avec le discours du narrateur. La bien-aimée n'est désignée que par l'initiale L., ce qui fait penser à « Elle » de *La Belle Épouvante*, le premier roman publié de Lalonde. Les deux ouvrages sont d'ailleurs dédicacés à la même personne, la compagne de l'écrivain : « Pour l'amour de France » (*La Belle Épouvante*) et « Pour France encore ! » (*Le Fou du père*). À la lecture des critiques qui jalonnent la parution des ouvrages successifs de Lalonde, on a l'impression que leurs auteurs se souviennent surtout de la thématique transgressive qui alimente son deuxième roman (*Le Dernier Été des Indiens*) en oubliant parfois (surtout à partir des années 1990) que l'écrivain a débuté, en 1980, par un hymne (fort réussi par ailleurs) à l'amour pour « Elle » et que son œuvre est parsemée d'évocations d'un amour-passion inextinguible que beaucoup de ses protagonistes masculins éprouvent pour leurs compagnes : le narrateur de *La Belle Épouvante* pour Elle ; les deux couples formés d'un côté par les parents du narrateur et, de l'autre côté, par lui-même et sa bien-aimée dans *Une belle journée d'avance* ; Aubert et Pauline dans *Le Petit Aigle à tête blanche* ; le père et la mère dans *Sept Lacs plus au Nord* ; Marie-Ange et son survenant de Métis dans *Le Diable en personne*, et j'en passe. S'il est vrai que la liste des amours homosexuelles dans l'œuvre lalondienne risque d'être aussi longue, l'amour à vie entre un homme et une femme est un fil rouge qui traverse cette œuvre à facettes multiples. Chaque fois que l'amour entre un homme et une femme apparaît dans l'œuvre de Lalonde, il prend des dimensions d'absolu, comme celui qui unit le narrateur-protagoniste du *Fou du père* et L. Comme le déclare celui-là :

> Je comprends que tu me ressembles et que tu as besoin, comme moi, autant que moi, de l'amour éternel considéré comme impossible par presque tout le monde, toi et moi y compris, avant.
>
> *FDP* : 99

Le drame purificateur du *Fou du père*, qui a pour argument la réconciliation difficile entre le fils et le père, se joue donc en fait non pas entre deux mais entre quatre personnages : un quatuor dans lequel aucun des protagonistes n'est pas plus important que les autres. Suivant la méthode qu'il utilise parfois, Lalonde gomme la plupart des repères onomastiques. On ne saura donc ni le prénom et le nom du protagoniste, ni d'ailleurs ceux du père, celui-là se désignant tout simplement (et tout naturellement) comme « je », tandis que celui-ci est invariablement nommé « le père » ou « il ». Sauf de rares moments où la mère est appelée par son prénom (Reine), dans tous les autres cas elle est naturellement dénommée « elle » (voire « la mère »). Finalement, la bien-aimée du narrateur signe ses lettres par

l'initiale « L »[2] mais, dans le récit du narrateur qui lui est adressé comme une longue réponse à ses missives, elle est constamment présente sous la forme de la deuxième personne du singulier. Par conséquent, on a affaire à une structure pronominale à quatre éléments : « je », « tu », « il » et « elle », qui reflète très bien les relations entre les personnages envisagées du point de vue du narrateur-protagoniste (le « je »). L'invariable recours au « tu » de la narrataire explicite du discours du « je » montre l'importance vitale de leur union qui est l'exemple d'un amour parfait et régénérateur pour le narrateur, tandis que les personnages désignés par la troisième personne du singulier « il » – « le père » et « elle » (Reine) – « la mère » formaient jadis un couple heureux qu'a désuni la naissance du fils, le caractère de plus en plus acariâtre du père, sa brutalité et finalement la fermeture du moulin qui constituait pour lui non seulement un lieu de travail mais également sa véritable raison d'être.

L'argument du roman est clairement exposé au cours des premiers chapitres : le narrateur, qui habite en ville[3], arrive chez son père pour se réconcilier avec lui. Celui-ci vit en solitaire dans une cabane, située en pleine forêt, ayant, après la mort de sa femme, vendu sa maison au village qu'ils avaient habitée auparavant tous les trois. Les souvenirs, rêves et monologues intérieurs du protagoniste éclairent le passé commun du père et du fils, en dévoilant les motifs de la mésentente qui les oppose depuis longtemps.

Bien que Lalonde revienne volontiers dans ses romans successifs à certains motifs et situations, ces récurrences ne sont jamais de simples itérations. Bien au contraire, on a toujours affaire à une nouvelle disposition d'éléments, chacun d'eux étant déjà modifié ou montré d'un autre point de vue. En l'occurrence, vu que c'est la relation père – fils qui constitue le nœud de l'ouvrage, on serait tenté de conclure trop vite à la reprise de la situation esquissée à gros traits dans *Le Dernier Été des Indiens* et développée dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* Or, il n'en est rien, sauf que, aussi bien dans ce dernier ouvrage que dans *Le Fou du père*, le père est un « dur » passionné de la chasse, qui aimerait transmettre à son fils son mode de vie de tueur invétéré de canards sauvages. Comme on l'a dit plus haut, dans le chapitre consacré à *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, dans les paroles que le protagoniste prête à son père : « Je savais qu'il pensait : 'Regarde-moi ce ciel, mon gars ! Il est du même rouge que le sang qui coule dans tes veines. Tâche de comprendre que tout est misère et qu'en même temps tout est joie' » (*QVD* : 14), transparaît la vision

---

[2] Qui est, on l'a vu, synonyme de la féminité.

[3] Tout porte à croire qu'il s'agit de Montréal, bien que le nom de la ville ne soit jamais prononcé.

lalondienne du moi qui fait fusionner le microcosme de la sensibilité de l'individu avec le macrocosme de la nature.

Le Fou du père commence sous les mêmes auspices : « Avant même le bonjour, il a dit, quand je suis descendu de l'autobus : – Je veux tout te montrer encore une fois ! » (*FDP* : 9), ce qui, en l'occurrence, constitue d'abord pour le narrateur la reprise de l'enseignement de sa grand-mère laquelle, ennuyée par des questions incessantes du petit-fils, lui conseillait d'utiliser tout son appareil sensoriel pour connaître le monde au lieu d'y appliquer son raisonnement. Cependant, dans *Le Fou du père*, le fils n'est plus un enfant, mais un homme fait qui, bien qu'initié, pendant l'enfance et l'adolescence, à l'immanentisme, est devenu ensuite un citadin pour qui la communion avec le monde naturel n'est plus qu'un souvenir, vivace certes, mais voilé par l'expérience qu'il a acquise depuis, en vivant en ville. Par conséquent, il est capable de comprendre le mode de vie et la vision du monde du père mais quand il revient le voir ces dernières journées d'automne, il appréhende du dehors cet univers autrefois familier dont, avec le temps, il a perdu l'habitude. De surcroît, en tant qu'écrivain, il vit dans l'univers de la parole. Déjà à l'époque de son enfance, après chaque expérience de connaissance intime, sensorielle du monde, suivant les préceptes de sa grand-mère, il arrivait à la conclusion que ce savoir direct, bien que précieux et certainement approprié à l'objet qu'était (et qu'est toujours) le monde naturel, ne lui suffisait pas : « Je savais, enfin. Mais je continuais de questionner, déjà je ne pouvais pas faire autrement » (*FDP* : 10). L'opposition qui se dessine entre le père et le narrateur est donc essentielle : d'un côté un homme qui vit immergé dans le monde naturel qu'il appréhende avec ses sens, de l'autre, un citadin et écrivain qui perçoit le monde à travers la grille de mots[4]. Cette différence fondamentale n'est pourtant pas symétrique. Le père rejette d'emblée l'appréhension du monde par la parole (« Tu te creuses la tête, tu veux tout nommer, tout emprisonner », *FDP* : 10) sans vouloir ni peut-être d'ailleurs sans pouvoir adopter le mode de perception qu'utilise le fils, tandis que celui-ci, bien

[4] Le protagoniste du *Fou du père* est donc, de ce point de vue-là, exceptionnel dans l'œuvre lalondienne : contrairement à son père, il représente une vision du monde qui n'est pas directement immanentiste, ce qui semble aller à l'encontre de la valorisation positive qu'acquiert, chez Lalonde, l'appréhension directe du réel. L'homme de culture, il sait néanmoins se racheter d'abord par la possibilité de retourner au monde des sensations naturelles et, deuxièmement, par l'amour. Comme le démontre l'aveu personnel de l'écrivain qu'est *Le Monde sur le flanc de la truite*, tout en prêchant dans la plupart de ses ouvrages la communion avec la nature, Lalonde se rend compte qu'il est en même temps un homme de lettres dont le métier et le mode d'exprimer son insertion averbale dans l'univers est bien le verbe.

que conscient de ce qui l'oppose au père, est préparé par son apprentissage d'autrefois à pénétrer dans l'univers mental (ou plutôt sensoriel) du père, même si – en tant que citadin qu'il est entre temps devenu – il n'en a plus ni envie ni besoin. Qui plus est, le fils est prêt à reconnaître, en se mettant à la place du père, que celui-ci a dans le fond raison, que son mode averbal de connaissance du monde naturel est plus juste que la verbalisation des sensations que pratique le protagoniste :

> Les paroles ne servent jamais à rien, ne transmettent pas le savoir qui fait vivre. Les mots ne disent que ce qui fuit. Ses idées sur tout ça, ses balbutiements : je ne sais pas grand chose [...] de son monde, autrefois le mien, encore le mien, bien que je ne veuille plus. [...] Et vient un moment en effet – je ne peux jamais le prévoir – où je parle « à côté », où je sais que peut-être rien n'existe de toutes mes évocations, si proches pourtant de ce que je connais aussi bien que lui. Mais il a toujours raison : il se tait.
>
> *FDP* : 10

Au dire du narrateur lui-même, dans la confrontation du monde des sensations directes et de celui de la parole, c'est ce premier qui s'avère donc plus adéquat pour appréhender la nature. Or, par-delà la vision du moi immergé dans le cosmos qui est, en principe, celle de Lalonde, transparaît ici la raison pragmatique de l'immanentisme du père, chose rarissime dans l'œuvre de l'écrivain. L'attitude du père est donc avant tout « le savoir qui fait vivre » lorsqu'on est obligé, ou lorsqu'on a choisi (comme le père), d'exister pour ainsi dire au ras du monde. C'est que la vision poétique de Lalonde fait parfois oublier – elle-même étant le choix spontané et instinctif d'une idéologie immanentiste à laquelle l'écrivain donne dans son œuvre la priorité sur les visions transcendentalistes – que le mode de vivre emprunté par le père est en premier lieu propre aux peuples primitifs qui ont dû l'adopter non pas pour sa beauté immanente, mais bien pour survivre. Cependant, conformément à son statut de chasseur, le père se comporte instinctivement comme un représentant d'une tribu qui vit de la chasse[5]. Autour du feu sur lequel ils font rôtir, le soir, les proies de leur chasse, le père n'arrive pas à se détendre. Il est toujours à l'affût des signes de la forêt :

[5] Sans que cela comporte une superstructure ethnographique et symbolique. Les signes de la forêt dont il est question dans la citation suivante (*FDP* : 29–30) sont en fait des signaux, pistes, bruits naturels qu'il faut connaître pour survivre et non pas des éléments d'une idéologie, religion ou cosmogonie.

> […] il ne me voit pas. Il regarde le ciel, la tête des sapins, […] Il ne fuit pas mon regard : il est appelé, il se doit à elle, sa forêt, il ne faut surtout pas qu'il cesse de l'épier. […] Si l'importance est donnée aux mots ou au regard de quelqu'un qui parle ou qui mange à côté de toi, si ta vigilance dévie, alors tu manques les signes, tu ne t'y retrouveras plus, le pays t'aura devancé, tu cours de gros risques, tu seras attrapé au détour. Le pays profite de ta moindre distraction, il pourra facilement te jouer un sale tour. […] Donc, il ne peux pas me regarder, me voir, moi : je ne suis que son grand fils distrait qu'il doit protéger malgré lui. Il doit pouvoir saisir à temps les menaces, mais aussi peut-être les chances de plaisir, de découvertes […] Il faut qu'il sorte de la lune, de sa lune de ville et de fausse intelligence, ce fils déraciné, ce grand enfant dénaturé !
>
> *FDP* : 29–30

Évidemment, le père n'est pas membre d'une tribu primitive. Sa survie ne dépend pas d'une chasse réussie, il est un Blanc qui a autrefois travaillé dans le moulin local, au besoin il s'achète des vivres dans le magasin du village mais, habitué à vivre en pleine forêt, il a instinctivement appris à ne respecter que les signes naturels, comportement qu'a certes contribué à aggraver sa vie solitaire dans le bois et peut-être aussi sa folie dont le narrateur traque anxieusement les signes.

La fin de la scène auprès du feu évoquée plus haut est significative pour l'abîme épistémologique qui sépare le père et le fils :

> J'avance soudainement la main pour toucher la sienne. Il sursaute. Alors, je dis, me sentant blessant comme une pointe de couteau :
> – Va falloir qu'on parle !
> Là, s'il me regarde, c'est qu'il ne comprend pas.
>
> *FDP* : 31

La réconciliation, telle que l'entend le narrateur et le monde civilisé qu'il incarne, est une interaction au niveau des sentiments qui s'effectue par le biais de la parole. Dans ces circonstances, elle s'avère irréalisable, d'abord parce que le père est enfermé dans son monde à lui sans témoigner aucun sentiment hormis l'attention passionnée qu'il prête aux signes naturels et, deuxièmement, parce qu'il refuse la communication verbale qui dépasse le cadre d'élémentaires échanges d'informations nécessaires à la survie. La communication et, plus tard, l'entente, ne se fera donc d'abord que par l'adoption par le fils des règles dictées par le père qui, dès l'arrivée du fils, l'oblige à replonger dans le monde naturel, à en redevenir un élément inhérent par un rite de ré-initiation qu'il sait d'instinct imposer

à son descendant « dénaturé ». Lorsqu'ils accostent le canoë à « la » petite île, le père plonge, nu, dans l'eau, en intimant au narrateur par un geste familier (« Et sans rien dire, bien sûr », *FDP* : 10) de le suivre. Sans nullement le vouloir, mais incapable de communiquer verbalement au père sa réticence, le narrateur se voit donc obligé de plonger à son tour, en retrouvant d'abord, par sa nudité, le monde naturel de son enfance. Malgré la première sensation de froid, lorsque le corps qui en a perdu l'habitude se révolte et se crispe au contact de l'eau glaciale, le bain dans la rivière a toutes les apparences de la régénération, du retour au monde naturel :

> L'eau brûle et je me sens vite extraordinairement purifié, comme cuit par un acide. Je flambe de partout et le sang chaud, qui vient tout proche de ma peau, veut se brûler au froid, lui aussi. Je nage derrière lui. Au bout d'un moment, mes membres prennent leur plaisir tout seuls, et je ne fais plus aucun effort, je ne suis que ce corps calciné qui glisse, et mon souffle sifflant est un tranquille cri de joie, joie retrouvée, joie nerveuse, nocturne, comme le hululement du huart.
>
> *FDP* : 11

Il ne faut cependant pas se méprendre sur le caractère utérin de l'eau dans laquelle plonge le narrateur. Si la nature est en général – et conformément à son genre grammatical, en français – identifiée à la Magna Mater dont la féminité serait mise en relief par ses possibilités génératrices, la forêt à laquelle le père réintroduit son fils adulte, afin de « tout [lui] montrer encore une fois », est en l'occurrence un monde éminemment masculin qui, dans les souvenirs du narrateur, s'oppose aux timides et souvent vaines tentatives de la mère pour marquer dans l'espace de la maison la présence de l'élément féminin.

Dans la scène de la ré-initiation évoquée plus haut, l'eau de la rivière s'apparente paradoxalement au feu. Tous les attributs qu'on lui prête dans le fragment cité : « brûler » (deux occurrences), « flamber » et « (un) acide », font penser bien davantage à la transmutation alchimique d'un corps, à son épuration par le feu (« purifié ») qu'à la douce régénérescence de l'eau et, si bonheur il y a, c'est une « joie » « retrouvée », « nerveuse » et « nocturne », celle du passage d'un monde civilisé et efféminé de la ville à l'univers du père dont les activités se ramènent pour l'essentiel à la chasse et à la pêche, occupations par excellence masculines qui n'ont rien à voir avec la nature envisagée comme génératrice de la vie. Bien au contraire, la nature est, en l'occurrence, perçue comme pourvoyeuse de vies qu'enlève, en maître incontestable, l'homme chasseur[6]. Il en est de

[6] Sans soutenir qu'il y a ici une influence consciente, cette conception tra-

même de la nuit qui possède ici un caractère viril de banquet de rapaces bipèdes, sans aucune concession à ses habituels attributs féminins, tels que la Lune, l'amour, etc. La hiérarchie est claire : le père-initiateur plonge le premier et le fils le suit dans l'eau. Le partage des tâches qui suit leur arrivée à la cabane en dit long sur le caractère éminemment viril, de ce monde sylvestre que le père a créé autour de lui et dans lequel il entraîne le fils au cours d'une ré-initiation à la vie « sauvage » :

> C'est le rituel. Lui, il est monté à travers le boisé jusqu'à la cabane. Il va couper du bois, faire du feu. C'est moi qui balaierai, déchirerai les toiles d'araignée, laverai la table. Lui, il ne s'occupe pas de ce travail « de femme ».
>
> *FDP* : 13

L'initiateur qu'est le père accomplit le rôle viril en laissant le travail de ménage à l'initié, à son «dénaturé » et efféminé de fils. L'initiation est réussie : « le ventre du monde m'aspire et me peuple très vite la tête de dangers, de menaces » (*FDP* : 14), dit le narrateur, ce retour à la vie naturelle étant, comme on l'a déjà constaté, en même temps la réinsertion dans le sein de la nature et l'éveil aux dangers qu'on court lorsqu'on se décide à réintégrer l'ordre cosmique. La reconversion à la vision immanentiste ne s'accomplit pourtant pour de bon qu'au moment où, avant de s'endormir, le narrateur commence d'abord à penser au lendemain, et finit par abandonner tout projet, ce qui se traduit par la sensation que le temps s'immobilise :

---

ditionnelle de partage de travail et de monde en masculin et féminin relevant sans doute surtout de l'expérience biographique de l'écrivain, la ressemblance est frappante entre l'univers naturel « virilisé » de ce roman et celui d'*Un dieu chasseur* de Jean-Yves Soucy (Typo, Montréal [1976] 1997). Le protagoniste de ce dernier roman, Mathieu Bouchard, est un trappeur qui considère la forêt et les animaux qui y vivent comme sa propriété. Le caractère sanguinaire de cet homme retombé dans la vie primitive apparaît clairement surtout par opposition à Marguerite, sa compagne, qui incarne une féminité tendre et biophile qui aimerait « civiliser » le mode de vie de Mathieu, ce « dieu chasseur ». Toutes proportions gardées, le couple antagonique de Soucy rappelle celui des parents du protagoniste lalondien. Un autre modèle possible, cette fois-ci certainement connu par Lalonde, est *Regain* de Jean Giono, histoire d'un paysan retombé au stade de chasseur (Giono dit « braconnier »), à cette différence (capitale) que Panturle, le héros gionien, est sauvé de la bestialité par l'influence de sa compagne, tandis que le père du roman lalondien sombre pour ainsi dire dans la vie au ras de la nature après avoir vécu une idylle avec sa femme, Reine.

> Mais je ne veux pas, ne peux pas, surtout, imaginer demain. Ici, c'est l'éternité ou, mieux, toujours le même temps, le même instant étale où tout se retrouve, pêle-mêle et bouleversant, sans raison.
>
> *FDP* : 15

Il sort ainsi du temps linéaire qui est celui de la transcendance par définition prospective[7] pour (re)plonger dans un temps circulaire, celui de l'immanence. Le temps linéaire est celui de la parole, du projet au sens étymologique du mot, étroitement lié à la représentation moderne du temps comme axe vectorisé. Pour ne pas être en retard par rapport à ce temps fuyant, on décolle mentalement du moment où on se trouve, pour pro-jeter, ses pensées, planifier des actions à venir. Le temps circulaire, qui n'est immobile que métaphoriquement, son immuabilité étant plutôt le retour perçu comme circulaire (ce qu'on fait habituellement chaque jour, chaque automne, chaque année), est celui des activités auxquelles on s'adonne avec tout son corps et âme, sans faire de projets. Dans ce dernier cas, il s'agit d'actions physiques qui ne demandent pas de recours à la parole, tandis que, par son caractère prospectif, l'action dans le temps linéaire exige une réflexion plus ou moins verbalisée, le continuel déplacement prospectif sur l'axe toujours fuyant du temps. C'est dans ce sens qu'il convient d'entendre les mots du père : « les mots ne disent que ce qui fuit ». Cette distinction est évidemment une simplification : d'une part, la vie dans le monde civilisé exige aussi une certaine attitude immanentiste – il faut prêter attention à ce qu'on fait dans le moment présent, d'autre part, la chasse et la pêche ne sont pas des activités uniquement extatiques et réduites au seul présent, mais aussi pragmatiques et impliquant leur part de prévision et de planification. La distinction en immanence et en transcendance au sens temporel (et temporaire) n'acquiert ici son aspect de pures catégories d'une opposition quasi absolue que suite à sa littérarisation. Cependant, cette absolutisation et, partant, une certaine mythisation du monde du père est loin d'être complète. Bien que le fils concède que la forêt est l'espace où le père règne en maître incontestable en y faisant la loi, il est conscient que ce n'est qu'une enclave de vie sauvage en voie de disparition, entourée par le monde civilisé qui s'étend sur le reste de l'espace (de l'univers représenté du roman) : « De nous deux, c'est moi l'étranger ici. Ailleurs, partout ailleurs, c'est lui » (*FDP* : 11).

Il convient de souligner ici que la conception lalondienne du monde n'implique aucun substrat religieux. Il serait donc, à mon avis, superflu et exagéré d'évoquer, dans le contexte de son œuvre, les travaux d'ethnologues et anthropologues célèbres qui ont, comme Claude Lévi-Strauss ou

[7] Vers le « haut » et vers l'avenir.

Mircea Eliade, mis en relief la distinction (pour ne pas dire opposition) entre le temps vectorisé des sociétés occidentales et le temps circulaire des sociétés dites primitives. La seule « théorisation » adéquate qui me vienne à l'esprit est la distinction entre la conception première du temps de Robinson et celle de Vendredi dans le roman de Michel Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, celles-ci étant certes tributaires des thèses de l'anthropologie moderne (Tournier était un étudiant de Lévi-Strauss) mais retravaillées par un artiste[8]. On peut se demander si l'utilisation, que je suppose instinctive, de l'expérience personnelle de l'écrivain, doublement et parallèlement influencé par le côté Mohawk et le côté canadien-français de son ascendance, nécessite le recours aux théories dont le mérite n'est finalement que d'apposer à l'expérience directe et intime de cette double vision du monde un système conceptuel élaboré pour décrire un monde archaïque avec toute son armature symbolique que Lalonde ne réintègre en vérité jamais. Il ne fait qu'effectuer un continuel va-et-vient entre le sentiment purement averbal de l'immanence et la tentative non seulement de sa verbalisation mais aussi et avant tout de sa littérarisation par laquelle je comprends aussi sa « mise en œuvre littéraire », c'est-à-dire d'abord sa traduction intersémiotique en signes verbaux et ensuite son insertion dans une complexe unité sémantique et esthétique. Peut-être dans aucun autre ouvrage lalondien (sauf *Le Monde sur le flanc de la truite*) ne voit-on aussi nettement que le narrateur-protagoniste est un Blanc, citadin et écrivain (artiste travaillant les mots), qui s'aventure certes du côté primitif de la vision humaine du monde mais pour en revenir à son statut d'artiste et raconter ce qu'il a vu et senti dans un texte à valeur esthétique.

Tout en obéissant au père et en retrouvant finalement la joie de replonger dans le monde primitif[9], le narrateur est loin d'idéaliser et de valoriser celui-ci, voire de reconnaître sa supériorité sur le monde « civilisé ». Pour accomplir sa mission de réconciliation, il est venu d'un autre monde dont les valeurs égalent, voire même dépassent pour lui, ce que peut offrir au citadin la ré-immersion dans la nature, expérience précieuse certes mais qui s'avère finalement inférieure par rapport à ce qu'offre l'amour d'une artiste, son union avec L. alliant une communauté affective et une communauté d'intérêts esthétiques. Qui plus est, l'espace dans lequel se

[8] À la réflexion, Tournier va beaucoup plus loin dans la symbolisation de l'univers représenté de son roman que ne le fait Lalonde. La référence à une œuvre littéraire me semble cependant plus adéquate pour décrire l'opposition entre ces deux conceptions du temps chez Lalonde que le recours aux tenants des discours qui se veulent scientifiques et qui renvoient aux mythes et cosmogonies au sens fort et sérieux du mot (c'est-à-dire religieux).

[9] Qui est, ne l'oublions pas, celui de son enfance et adolescence.

réalise cette union ne peut être que la ville. La ré-immersion dans la nature n'est donc que passagère et accomplie dans un but bien précis : se réconcilier avec le père.

Petit à petit, le souvenir du narrateur va aussi dévoiler les aspects sombres du passé familial qui finiront par démythifier la figure du père, sans pour autant minimiser son amour filial. La première fissure qui apparaît sur l'image du père est son caractère colérique, sa rage. En assouvissant brusquement son désir sexuel dans un recoin éloigné de la plage, geste solitaire et violent que suscite l'image furtive de sa bien-aimée apparue dans son esprit, le narrateur sent refluer en lui son ancienne crainte de ressembler au père, angoisse qui s'emparait parfois de lui quand, en faisant l'amour avec sa compagne, il croyait que ressurgissaient en lui les symptômes d'une bestialité dont il redoutait le caractère héréditaire :

> [...] je gardais cette peur de moi, de ma violence, de sa violence, de sa violence à lui [...] Ici, je sais encore moins me contenir que partout ailleurs, que chez nous, en ville. Ici, j'ai de ces désirs rapides et trop forts qui me font respirer comme un ogre. Je les ai toujours eus. Dès que je reviens ici, ils reprennent possession de mon corps qui leur appartient.
>
> *FDP* : 19

La référence à l'ogre, furtive comme l'est le désir brusquement apparu et rapidement assouvi du narrateur-protagoniste, n'est, dans *Le Fou du père*, qu'une résurgence passagère de l'intertexte favori de Lalonde[10]. Comme on l'a vu, dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, l'évocation de l'ogre était le motif (au sens presque musical du terme) qui accompagnait l'apparition du père et souvent aussi du désir incestueux de celui-ci envers le fils. En l'occurrence, c'est le fils qui se compare à l'ogre dans un contexte on ne peut plus érotique que précède l'évocation du goût qu'il a pour le sang menstruel de sa compagne (*FDP* : 18–19), ce qui l'effraie parce qu'il craint que ce ne soit un avatar de la violence qu'il aurait héritée du père, bien que sa compagne le rassure, trouvant inoffensive sa marotte peu commune. Ces deux composantes : sexuelle et sanguinaire, définissent l'ogritude, tant incarnée par le père que celle qui ne cesse de hanter

[10] Dans tout le texte du roman je n'ai repéré qu'une autre référence au *Petit Poucet* de Perrault, cette fois-ci anodine et aucunement liée à l'obsession ayant pour thème la sexualité. Quelques vingt pages plus loin (p. 42), en se rendant en canoë au bureau de poste pour prendre une des lettres de L., le protagoniste se compare au Petit Poucet qu'épient deux goélands affamés, comme s'ils espéraient picorer les miettes de pain qu'il égrènerait sur son passage.

le fils. Comme on va le voir, par ce qui a trait à la relation des personnages masculins face à « elle(s) » (mère et épouse), cette acception de l'ogritude n'est propre qu'au *Fou du père*. « Sanguinaire » doit s'entendre ici au pied de la lettre comme celui « qui se plaît à répandre le sang, à tuer » (*Petit Robert 1*). Il serait peut-être utile de rappeler ici qu'en ancien latin il existait deux mots pour désigner le sang : *sanguis*, 'le sang qui coule dans les veines', et *cruor*, 'le sang versé'. Le sens premier de « cruel » (issu de *crudus* latin) est 'qui aime le sang'. Dans un sens suffisamment large pour pouvoir contenir aussi bien le goût sexuel du narrateur que le côté chasseur du père, on pourrait dire qu'ils sont tous les deux, étymologiquement parlant, « cruels ». Cependant, le père n'est pas cruel uniquement parce qu'il aime à répandre le sang dans le sens de tuer le gibier. Il raffole aussi de l'odeur du sang des oiseaux qu'il a tués :

> Du sang tombe sur sa chemise. Il aimera, ce soir, cette senteur-là qui, séchée au soleil, prendra le goût qu'il aime : il mettra sa chemise avec la tache noire sur son oreiller, je le sais. En octobre, même du temps de maman, et même si le cœur lui levait, à elle, il laissait faisander ses morillons et ses sarcelles qui perdaient leur sang par le bec sur des feuilles de papier journal dans la cuisine. Ces nuits-là étaient pleines de l'arôme fade et entêté de ces hémorragies trop douces. Alors je pensais très fort à elle, ma mère, étendue à côté du meurtrier qui ronflait, béat, n'osant pas remuer de peur de le réveiller, un mouchoir imbibé de son parfum préféré près de sa tête, sur l'oreiller.
>
> *FDP* : 31–32

Emmené par le père à la chasse, « du temps de maman », le fils fait exprès de rater tous les coups qu'il tire en direction des oiseaux, de peur d'intégrer le « clan des tueurs », mais surtout craignant, dit-il, que le père ne « brandisse, sous ses yeux à elle, mes proies à l'odeur écœurante » (*FDP* : 32) qui hanteraient les nuits de sa mère. Avec le souvenir de celle-ci apparaît le troisième élément de l'ogritude du père : la très œdipienne jalousie du fils qui n'arrive pas à supporter aux côtés de sa mère ce mâle sauvage qui se fait appeler son père. Ce qui aggrave ce sentiment, c'est tout d'abord l'appartenance du père et de la mère à deux univers opposés et, deuxièmement, la jalousie du père envers le fils :

> Il claquait la porte, il partait dans le bois aimer ce qu'il pouvait aimer, ses arbres, sa rivière, son vent. Je prenais mes caresses clandestinement et c'était bon, les mains chaudes et dorées de ma mère sur ma tête, mes épaules. C'était sans sa permission, à l'abri de son

> regard qui me traquait sans répit, ces jours-là. Il cherchait les endroits attendris sur mon corps, il aurait voulu débusquer l'amour sur ma peau, sur mes poils. Était-il jaloux de la sirène[11] ? Je ne pouvais pas imaginer cela, ce mot-là, jalousie, j'étais trop petit encore.
>
> *FDP* : 27

Le narrateur était à l'époque trop petit pour connaître le mot de jalousie, mais pas le sentiment, surtout celui qu'il éprouve lui-même, bien qu'il soit difficile de concevoir qu'il n'ait pas pu ressentir celle du père à son égard. Le fragment où il parle de la jalousie du père est, de manière fort symptomatique, suivi de près d'une énumération de scènes imaginaires pleines de violence dans lesquelles le père périt tué par un ours ou bien noyé dans « sa » rivière, l'essentiel étant, dit le narrateur, « son absence à mon réveil », ce qui suppose peut-être aussi l'absence du père, la nuit, aux côtés de la mère, absence qui serait le résultat magique de cette surenchère de rêves œdipiens. Ce passage de la jalousie du père à la jalousie du fils est adroitement masqué par une syllepse qu'introduit sournoisement la reprise du verbe « imaginer ». Après avoir dit qu'il n'arrivait pas à « imaginer cela », c'est-à-dire la jalousie du père envers lui, le narrateur enchaîne par : « J'imaginais bien pire. Un ours roulant avec lui sur le tapis de mousse [...] » (*FDP* : 27). Suivant la définition de la syllepse, la répétition du mot déclencheur de la figure ne l'est qu'au niveau du signifiant, chacune de ces acceptions renvoyant à un signifié différent[12]. Dans sa première acception, « imaginer » signifie 'considérer comme probable', tandis que dans la seconde il veut dire 'se représenter mentalement', ce qui est modalement et, somme toute, ontologiquement, plus fort en tant qu'image hantant l'esprit du narrateur et par cela même constituant bien davantage une part intégrante de son réel personnel qu'une proposition hypothétique dont le degré de réalité est plus faible. Il en résulte que, du point de vue rhétorique et sémantique, nonobstant la jalousie du père envers le fils, c'est le désir à peine voilé et parfois tout à fait explicite d'anéantir le

[11] Dans une métaphore que n'aurait pas renié Giono, la mère apparaît au narrateur comme une sirène au moment où sur ses mains brillent des écailles qu'elle est en train d'enlever aux poissons. La figure naît ici non pas de la substitution du comparant par le comparé, comme c'est le cas de la métaphore classique, mais d'une contiguïté métonymique des écailles et des mains, celles-là couvrant celles-ci et créant une image qui anoblit la mère par la référence à un être mythologique réputé pour la beauté de son chant.

[12] Soit l'exemple classique cité par Pierre Fontanier: « Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis ». Comme l'explique celui-ci, dans la première acception et dans sa reprise anaphorique (« elle ») « Rome » signifie l'idéal républicain, tandis que la seconde occurrence de « Rome » renvoie à « la ville » (1968 : 104).

père qui l'emporte dans les rêves du fils. Telle est au moins l'impression que crée la focalisation sur le narrateur homodiégétique qui ne présente du père qu'une vision du dehors, alors que dans son discours intérieur le fils dévoile les plus secrets de ses propres rêves parricides.

Toujours dans le contexte de la relation du père-ogre et de la mère-sirène, le fils est obsédé aussi bien par la jalousie que par l'idée qu'il pourrait ressembler au père :

> Son visage exprimait parfois son désir pour ma mère avec ce même rictus dû aujourd'hui à l'appétit, au goût de manier le couteau de chasse. On dirait une grimace. […] Mon Dieu, ai-je parfois ces yeux-là pour toi ?
>
> *FDP* : 28

Certaines nuits d'automne, qui est la saison de la chasse aux canards sauvages, le protagoniste entend sa mère gémir dans la chambre des parents, en subissant le désir du père qu'il s'imagine féroce et étroitement lié à sa passion de sang :

> Je ne pouvais pas comprendre, j'étais aspiré dès que j'essayais d'imaginer, je voyais rouge, je salivais amer, je me cachais la tête sous l'oreiller froid et je pensais à Dieu et à sa grande impuissance sur sa croix et dans son ciel. J'apprenais, moi, le désir de la mort en écoutant son désir à lui faire gémir ma mère, ma sirène si douce qui n'avait pas le droit d'avoir cet étrange mal de nuit à cause de lui.
>
> *FDP* : 28–29

L'évocation de la religion chrétienne semble mettre en relief l'incompatibilité de celle-ci avec l'univers primitif et païen où c'est le plus fort qui fait la loi et où l'unique réponse à ce qu'on considère comme le mal est la vengeance, l'éradication de son principe même qu'est le père, et non pas le principe évangélique de tendre l'autre joue. Il convient d'ailleurs de lire aussi cette référence à l'imagerie chrétienne à un autre niveau, plus général, où le narrateur compare l'espace dans lequel s'est déroulé son enfance au chemin de croix et le père au Golgotha[13], tous les éléments de

[13] « La forêt, la rivière, la plage, le village, la maison : mon chemin de croix. Et lui : mon Golgotha, le fiel et l'âme qui ne veut ni se rendre ni devenir dieu » (*FDP* : 129). Remarquons que le cri célèbre de Jésus : « Eli, Eli, lamma sabactani ? » qui fait partie du scénario de la crucifixion, exprime l'idée de souffrance d'un enfant abandonné par son père, ce qui, toutes proportions gardées, définit la situation du protagoniste adolescent.

ces rappels renvoyant à sa souffrance et à sa déréliction d'un enfant impuissant face à un père brutal. Par contre, la relation du narrateur avec L. implique l'ouverture, la confiance inconditionnelle et la compréhension réciproque d'où la question que se pose le fils : le père a-t-il jamais éprouvé par rapport à Reine (ou par rapport à quelqu'un d'autre) « ce désir de cesser d'essayer d'être le plus fort » (*FDP* : 41) qui est le principe même de l'amour ? Il est difficile de l'imaginer, surtout quand on voit la réaction du père à la joie qui remplit le cœur du narrateur quand celui-ci reçoit une lettre de L. : « Il sait pour la lettre et ça lui déplaît, vaguement. 'L'amour, a-t-il l'air de dire, en secouant la tête, quelle dépossession !' » (*FDP* : 51). Pas étonnant que le fils se rêve sous l'apparence d'une sterne ficelée que le père a ramené en canoë à la maison, après l'avoir attrapée au vol, en lançant sa cuiller de pêche. Le père est, dans l'esprit du fils, cette incarnation de la force et de la méchanceté bornées qui n'arrivent pas à comprendre les aspirations des autres à l'envol[14].

Cependant, malgré de multiples rêves patricides au sens plus ou moins voilé, qui balisent le roman, le fils se rend compte qu'il est attiré, happé, apprivoisé et amadoué par la forêt (*FDP* : 38) et par son ogre de père de qui il tient, qu'il le veuille ou non, la moitié de sa personnalité : « son influence à lui, qui est encore subie, qui n'a pas passé, qui fait la moitié de ce que je suis aujourd'hui, même avec toi » (*FDP* : 23), avoue-il à L.

Lorsque, pendant la chasse, le père et le fils se touchent du flanc, le protagoniste ne peut s'empêcher d'éprouver une communion inattendue : « nous sommes parfois heureux, lui et moi, d'une façon inimaginable, ensemble, avec une seule âme » (*FDP* : 23), s'étonne le narrateur, quoiqu'il soit conscient qu'il ne s'agit là que d'une magie fragile et volatile qui n'a plus d'importance pour lui dès qu'il se retrouve dans son élément à lui qu'est la ville, avec L., ses amis et son travail d'écriture.

En plongeant dans le passé, le narrateur s'évertue à comprendre les raisons du comportement du père. La première en est la fermeture du moulin où il avait travaillé avec tous les hommes du village, la perte du lieu de travail qui était pour ces gens la fin de leur existence : « il n'y a pas que le moulin qu'ils ont fermé. Ils ont fermé l'existence, la vie, et nous sommes restés là, abandonnés, seuls, honteux et en colère, sans comprendre » (*FDP* : 63). Quand, dans une sorte de pèlerinage, le père et le fils se rendent au moulin abandonné, le père, ce dur à cuire, émet un long gémissement :

> [...] une longue onomatopée semblable à la plainte d'un vieil acteur de tragédie [...] il s'agit d'une espèce de rite funèbre qui n'a plus tout

[14] « La nuit suivante, j'avais rêvé de plumes ensanglantées, d'impossibles envols, les miens, et de grosses mains trop fortes qui m'étouffaient » (*FDP* : 54).

> à fait la passion des premiers jours du deuil ni tout à fait encore la magie artificielle d'une commémoration.
>
> *FDP* : 57–58

Avec la fermeture du moulin, le père a donc perdu sa raison d'être, la fierté d'être le pourvoyeur de sa famille. Avant, il était le chef incontestable des ouvriers, c'était « tout un homme », comme le dit au narrateur le marchand général, témoin des beaux jours du village (*FDP* : 104) ; maintenant le père n'est que « le fou du moulin ». Ces raisons d'ordre social et psychologique, bien qu'importantes, n'expliquent cependant pas tout à fait le comportement du père. Quand celui-ci est absent, la mère raconte parfois au fils les soirées charmantes qu'elle avait passées en compagnie de son époux, le parfait amour qu'ils avaient filé tous les deux. De cette époque d'avant sa naissance, le narrateur a gardé une photo qui représente la mère, rayonnante de bonheur, en fourrure de lynx que le père avait chassé pour elle. En réfléchissant sur les raisons de ce changement, le narrateur arrive fatalement à la conclusion que c'est tout d'abord son apparition au monde qui l'a (*id est* le père) « si brusquement fait passer du lion à l'hyène, de ce grand Dieu valseur, magnifique et tendre, à cet étranger méchant et anéanti contre lequel aucune volonté d'amour ne pourrait plus jamais rien […]. Rien à faire : c'était moi, ce ne pouvait être que moi » (*FDP* : 84). La découverte de cette vérité choquante provoque la détresse et les remords du fils, enfant et ensuite adolescent, qui commence à s'enfermer dans ses rêves et, finalement, se met à écrire, obsédé par ce qu'il appelle le « dessous » et se livrant à « ce corps à corps essoufflant avec la volonté primitive (Dieu ?) qui [l]'avait fait naître pour tout détruire entre elle et lui » (*FDP* : 85). Ce remords explique peut-être d'abord que ses velléités meurtrières s'arrêtent à l'étape des hamlétisations impuissantes et que, devenu plus tard heureux grâce à l'amour et à la sagesse de L., il décide finalement de se réconcilier avec le père.

Au niveau de la construction du personnage du père, la révélation de la rancune que celui-ci ressent envers le fils et de la décomposition du couple qu'il formait avec Reine fait remplacer aux yeux du lecteur l'image mythique de chasseur, celle d'un être d'immanence sauvage et pure dans son essence, par un personnage de drame bourgeois, un protagoniste tragique certes mais immergé dans un contexte socio-psychologique et bien ancré dans le système de motivation moderne, encore que l'amour exclusif pour son épouse l'eût prédestiné d'abord à jouer le rôle de grand amoureux au même niveau d'absolutisation que devient plus tard son image de chasseur, avant qu'elle ne s'écroule sous l'effet des raisons socio-psychologiques. L'histoire de la vie de ce trio se banalise dans des symptômes menaçants propres aux familles pathologiques. Il s'avère que la mère-sirène boit, par-

fois forcée par son mari, parfois de son propre gré pour mieux supporter la vie au bout du monde avec un ancien amant exemplaire métamorphosé en une brute égoïste. Le père, quant à lui, traque les signes de tendresse que la mère prodigue à son insu à leur fils, tandis que celui-ci s'enfuit au marais dans un refuge connu de lui seul « quand [dit-il] ça criait trop fort à la maison, ou encore après l'école, quand je ne voulais pas lui montrer trop vite mes bonnes notes, le rendre jaloux, faire éclater sa mauvaise humeur toujours aux aguets » (*FDP* : 43). Dans ce contexte, le souvenir de la seule fois où le père, revenu éméché à la maison et – pour une fois, miraculeusement – de bonne humeur, joue avec le fils en lui apprenant à se battre, sous les yeux rayonnants de sa femme, est planté comme une écharde dans la mémoire du narrateur : « J'avais cru que c'était fini, qu'enfin nous allions nous toucher, nous mesurer, faire éclater nos peurs, commencer à nous prendre, à nous éprendre, à vivre » (*FDP* : 52–53). Or, dès le lendemain, il s'avère que le père a « oublié et pour toujours » son accès passager de tendresse (*FDP* : 53). Dans un rêve du narrateur qui suit l'évocation de cette unique scène où se soit manifesté l'amour paternel, il est question d'un ourson que lui avait donné sa mère et qu'il avait enterré le jour où le père le lui avait arraché des mains en criant : « Il pue le parfum de ta mère ! » (*FDP* : 108). L'amour parfait du père pour Reine dégénère donc en jalousie envers le fils, « profanateur de leurs noces heureuses, ce petit monstre qui était venu pour tout changer, tout déranger, pour les chasser du paradis, tous les deux » (*FDP* : 84), pour avoir détourné du mari une partie de l'attention de sa femme. Commence alors l'époque de la méchanceté où le père traque toute trace d'intimité entre la mère et le fils, ensuite survient la fermeture du moulin et, finalement, le père s'enferme dans la passion de la chasse, de plus en plus exclusive, par laquelle il remplace son amour non moins exclusif qu'il vouait auparavant à Reine. C'est, comme le dit cette dernière, la part d'ombre de son mari, « quelque chose d'autre qui dormait en lui et qui s'est réveillé, une deuxième âme qui a trop attendu » (*FDP*), tous ses symptômes concourant à dessiner la silhouette d'un héros déchu. On apprend que le père est menacé par la folie, qu'il prend du sirop calmant, qu'il lui est interdit de boire et qu'il refuse de quitter *sa* forêt que le gouvernement veut transformer en parc pour touristes. Comme s'en rend compte le narrateur, le père évolue dans un espace en quelque sorte néantisé, qu'il s'est lui-même anesthésié pour supporter le vide de sa réclusion volontaire, sauf pour le souvenir du moulin qu'il n'a cessé de cultiver pieusement dans son for intérieur, en ne cherchant pas à sortir de cette répétition obsessive, mais somme toute mécanique, des gestes ancestraux de chasse dont il a fait son unique monde[15]. Finalement, le

[15] « Nous ne pouvons pas le comprendre. Le plaindre est parfois même diffi-

père fait éterniser le présent de la chasse pour combler le vide qu'a laissé en lui la fermeture du moulin. Il vit avec le souvenir d'un passé idéalisé (d'avant la fermeture du moulin) et dans un présent de la chasse au-delà duquel il essaie de ne pas faire de projets[16]. Ce rétrécissement de la substance du père que diagnostique le fils trouve sa confirmation dans une des dernières scènes du roman qui le montre, pleurant, la fameuse photo d'une Reine souriante, en fourrure de lynx, sur ses genoux, et s'abandonnant à un soliloque plein d'amertume :

> Personne ne peut nous guérir de nous-mêmes, nous offrir une autre vie… Lui, y cherche à me connaître… Mais y a rien à connaître ! C'est dans mes os, dans ma chair, comme des nœuds effrayants… Reine, je peux pas rester pis je peux pas m'en aller ! Aide-moi !…
>
> *FDP* : 145

Or, si le père profère ce monologue, c'est que, finalement, le fils a réussi à le tirer de sa torpeur, comme le prouve tout simplement le fait que « le fou du moulin »[17], comme on l'appelle dans les environs, se met à parler, lui qui évitait auparavant la parole en intimant au fils les lois de son monde de sensations directes et non-verbalisables. La scène en question précède leur réconciliation finale qui se déroulera, elle, sans un mot.

Arrêtons-nous cependant, pour le moment, sur l'impact que le comportement du père a sur le fils. Ce que le père dit dans cet aveu bouleversant qui précède la réconciliation est la constatation qu'on ne peut pas échap-

---

cile. S'il n'a jamais traversé son paradis, c'est que la réalité n'existe pas pour lui, d'une certaine façon. Il n'y a rien. Rien que la mort mêlée à sa durée innocente et sans couleurs, son existence éprouvée comme une chute lente sans vertige. Rien d'insensé nulle part, pour lui, rien de sensé non plus. Aucun fil d'Ariane à remonter, aucun mystère à fouiller, aucune loi à dépasser. Il est au cœur d'une substance perdue et qu'il n'a jamais pu retrouver, recréer. Sauf pour le moulin, son Éden à lui, il n'a aucune mémoire. Il marche infiniment à l'aise dans ses pas absurdes mais faciles. Il n'est hanté par rien, il n'a rien oublié non plus. Il marche vers l'île, il ne se perdra pas, il ne s'est jamais trouvé » (*FDP* : 78–79).

[16] Ces remarques permettent de voir d'un autre point de vue l'immanence glorieuse et intransigeante qui semble d'abord caractériser le père. Sa vie au sein de la nature est, en partie au moins, une manière de s'anesthésier afin de ne pas ressentir la nostalgie de l'ancien bon temps d'avant la naissance du fils et d'avant la fermeture du moulin.

[17] Remarquons que la syntagme « le fou du moulin » permet une polysémie pareille à « le fou du père » : un fou qui habite dans les environs du moulin (un ancien ouvrier du moulin qui est devenu fou) et celui pour qui le moulin (le travail dans le moulin, ses compagnons) a été et demeure à jamais le sens de la vie.

per au destin inscrit dans nos prédispositions naturelles (« c'est dans mes os, dans ma chair, comme des nœuds effrayants ») qu'il convient toutefois d'entendre ici plus comme l'effet d'éducation et d'habitudes qui deviennent une seconde nature que comme une « destinée » inscrite dans le code génétique (naît-on chasseur, jaloux ?). Quoi qu'il en soit, selon le père, on ne peut pas changer, ce que contredit à la fois l'évolution du fils sous l'influence de L. et sa finale réconciliation avec le père.

Comme on l'a déjà dit, le fils, enfant et puis adolescent, s'enferme tout d'abord dans son monde imaginaire de compensation. Toutefois, s'il commence à se taire et à rêver, en glissant « dans un grand dérèglement nocturne et sanglant » (*FDP* : 85), il sait, malgré leur contenu potentiellement dangereux, transformer ces rêves funestes en une écriture[18] à valeur thérapeutique, qui est tout d'abord une écriture du ressentiment, mais aussi (on l'a vu) des remords, pleine de cauchemars dont il n'arrive pas à se remettre. D'ailleurs, déjà à cette époque, le narrateur commence à voir le drame du père jaloux et chômeur à travers ses propres lectures, en le comparant à Othello, à Œdipe ou bien au « vieil homme de monsieur Hemingway qui pleure d'impuissance devant le squelette de son grand poisson » (*FDP* : 58). Toutefois, cette voie qu'il choisit d'instinct, même s'il la qualifie sévèrement de « magie en circuit fermé » (*FDP* : 114)[19], constitue une première étape de sa libération, le silence dans lequel il s'enferme étant à l'opposé du mutisme, totalement averbal et irréfléchi, du père. Si le mutisme du père conduit à l'auto-réclusion dans le monde de la pure immanence, le silence du fils n'est qu'apparent. Rempli de rêves et de ses premières tentatives d'écriture, il lui est un refuge, un laboratoire où il s'évertue à transformer un vécu douloureux en ses images transposées, en métaphores de son expérience qu'il ne cesse de créer dans son for intérieur. Comme le souligne Boris Cyrulnik dans *Un merveilleux malheur* (2002 : 34–39), ouvrage consacré à la résilience des événements traumatisants, la fuite dans les rêves est une méthode de survie dans un monde menaçant, à laquelle s'adonnent parfois d'instinct et avec succès les personnes durement éprouvées qui ne peuvent pas échapper autrement à l'univers oppressant : « […] quand le réel est terrifiant, la rêverie donne un espoir fou qui permet de le supporter […] La poésie est désuète pour ceux qui sont gavés, mais quand le réel est insupportable, elle prend la valeur d'une arme de survie […] » et plus loin : « […] c'est celui qui parvient à se réfugier dans son monde intérieur qui résiste le mieux. Les poètes alors

[18] « À quatorze ans, j'ai commencé à écrire », *FDP* : 85.

[19] Sans enlever son importance à cette première étape de la libération, le narrateur se souvient d'avoir écrit ces mots riche de l'expérience de l'amour pour L., qui constitue, comme on va le voir, le stade suprême de son épanouissement.

deviennent des surhommes. Ils se calent, bien à l'abri dans un monde immatériel où ils rencontrent des artistes, des philosophes, des mystiques et tous ceux qui parviennent à habiter la transcendance. Ils se délectent de l'étonnement de survivre et sont avides de 'pourquoi'. C'est ainsi qu'ils échappent à la cruauté du lieu. Il leur arrive même d'éprouver de grandes sensations de beauté provoquées par leurs représentations intimes, alors qu'autour d'eux le réel est atroce (Cyrulnik, Boris, 2002 : 36–37).

Dans le cas du narrateur, la transcendance dont parle Cyrulnik, est tout d'abord la rêverie escapiste qui aboutit à l'écriture, pour devenir ensuite une communauté affective d'un écrivain (le narrateur) et d'une artiste peintre (L.) qui non seulement s'aiment d'un amour profond et constant, mais sont parvenus à se créer avec leur art un refuge commun contre le monde où les phrases s'allient aux couleurs et aux formes pour les protéger contre « la ville et ses horreurs quotidiennes » (*FDP* : 123). Comme le dit le narrateur :

> Et quand le séisme se remet à gronder, nous allons au cinéma ou au théâtre pour voir et entendre ce que la peur fait faire à d'autres, parfois des chefs-d'œuvre. Et, après, nous parlons, nous reprenons confiance, nous savons que nous ne céderons pas.
>
> *FDP* : 123–124

Le salut par l'art est bien une « transcendance » dans le sens de la sublimation du réel, mais c'est une transcendance passagère qui n'aveugle pas à vie comme une idéologie de la transcendance : la religion ou l'idéologie du progrès qui, à l'opposé de l'art, sont par définition eschatologiques ou quasi-eschatologiques (prospectives). La transcendance par l'art repose sur un jeu dans (et par) lequel on crée ou on admire des modèles du réel plus vrais que le réel parce qu'exemplaires (Proust ne disait-il pas que la vraie vie, c'est la littérature ?) pour y voir un reflet de la condition humaine dans lequel on se mire, sans sombrer dans une vision du monde déformée par une idéologie. Celle-ci, sérieuse, voire même pathétique, impose une croyance permanente que l'on ne saurait comparer avec la suspension volontaire et passagère de jugement qu'on s'offre le temps de la lecture des aventures fictives (dans le cas d'une œuvre de fiction) pour mieux goûter au plaisir esthétique. L'art permet une échappatoire au réel opprimant et favorise une réflexion facilitant le retour au contact authentique, au niveau de l'immanence, à la communion de deux êtres basée sur l'amour, sur la confiance réciproque des partenaires.

Le narrateur aurait été capable de réaliser tout seul la première et la troisième étapes de ce processus de libération personnelle, c'est-à-dire l'écriture thérapeutique et la réception des œuvres créées par d'autres

artistes qui lui démontrent qu'il n'est pas le seul à lutter avec ses démons. Cependant, il n'est pas donné à tout le monde de connaître un amour qui se passe d'adjectifs superfétatoires, qui est une union parfaite de corps et d'âmes, qui pardonne et comprend tout, un oxygène affectif qui guérit des miasmes fétides respirés pendant aussi longtemps qu'il aurait été finalement permis de ne plus croire à la possibilité d'une désintoxication efficace. La libération des cauchemars de l'enfance et de l'adolescence ne sera possible pour le narrateur que grâce à l'amour de L., à son attitude pleine de compréhension pour les résurgences de la rage et de la violence d'autrefois, symptômes rémanents d'un mal dont il s'est pourtant en grande partie remis. En évoquant l'attitude du père, le narrateur avoue :

> [...] j'ai été comme ça, moi aussi, pendant longtemps. Comme lui, un grand écœuré au masque neutre, un dur à cuire qui ne dominait rien du tout, qui ne fléchissait de nulle part non plus, une force pour rien, une espèce de frémissement sur de la glace épaisse. C'était avant toi.
>
> *FDP* : 79

Ce n'est finalement que l'union amoureuse avec L. qui lui permet de refaire surface :

> Le monde, le nôtre [...] lentement, s'est reconstitué autour de nous et j'ai respiré profondément à nouveau.
>
> *FDP* : 24

Comme on l'a déjà dit, cette communion affective est doublée et renforcée par la communauté des amoureux sur le plan artistique. Dans un certain sens, cette complémentarité reproduit celle du fils écrivain et du père peintre dans *Sept Lacs plus au Nord*, roman lalondien qui présente une autre image du père.

Dans *Le Fou du père*, les lettres de L. s'intercalent dans le discours du narrateur. Par rapport à cette relation privilégiée des âmes sœurs qui fusionnent dans l'effort de maintenir malgré la distance spatiale leur affinité profonde[20], la tentative de la réconciliation avec le père est de loin plus difficile puisqu'elle implique, de la part du narrateur, la nécessité de quitter sa propre vision du monde, qui implique en même temps la médiation de l'art et une communauté affective avec L., afin de retrouver cette part de son « moi » qu'il partage avec le père, sans toutefois oublier l'autre

[20] Ils ont convenu de ne pas se téléphoner et de ne pas se rendre visite tant que le narrateur ne se réconciliera pas avec le père.

part, celle, agissante, qui lui permet finalement de s'élever au-dessus du ressentiment pour entraîner le père vers la réconciliation[21].

La guérison du narrateur des événements traumatisants de l'enfance et de l'adolescence n'était pourtant guère facile. Pour la décrire, il a recours à la métaphore des « faux yeux sur la nuque » du hibou des marais « qui survolait les champs, chasseur terrorisant, terrorisé, maniaque malgré lui » (*FDP* : 64). La métaphore est complexe : les faux yeux sur la nuque du hibou symbolisent sans doute la méfiance qui, au début de l'union avec L., « travaillait [le narrateur, K. J.] toute seule », l'impossibilité de s'ouvrir entièrement, la nécessité qu'éprouvait le jeune homme d'être toujours sur ses gardes, de ne pas se laisser surprendre par quelqu'un qui s'approcherait de lui par derrière, même lorsqu'il s'agirait de sa bien-aimée. Cependant, la description du comportement du hibou citée ci-dessus, en soulignant sa rapacité qui inspire la peur derrière laquelle il cache sa faiblesse de terrorisé et son obsession de « maniaque malgré lui », tout en se rapportant à l'état psychique du narrateur, peut aussi bien se référer au père qui est à l'origine de ces sentiments antagonistes, à la fois bourreau de son entourage et victime de sa rage derrière laquelle, comme on l'a vu, se profile l'incertitude et la peur. Dans le cas du narrateur qui se désigne explicitement comme le comparé de cette métaphore, la peur est aussi celle de ne pas maîtriser sa violence : « Je te parlais de ma frayeur, de cette intensité dangereuse de la force en moi, incontrôlable » (*FDP* : 64), à quoi L. rétorque du tac au tac : « Mais les parents hiboux se partagent l'incubation des œufs et l'éducation des petits ! Si tu veux tout voir, regarde tout ! » (*FDP* : 64). Stupéfié par cette juste remarque qui émane d'un grand savoir ornithologique, un autre fil qui relie leurs âmes[22], le narrateur se rappelle « le couple de hiboux des marais […] heureux, se suffisant à lui-même, isolé, mais intouchable et gardant tous ses secrets » (*FDP* : 64) et finit par s'étendre, rasséréné, auprès de sa compagne, comme pour se mettre au diapason de la tonifiante image d'un couple uni, sans toutefois oublier le danger qu'il aurait couru sans l'amour de (et pour) L. :

---

[21] Le retour du narrateur auprès du père et le fait que, pour le « convertir », il doit se remettre au point de vue de son géniteur, c'est-à-dire non seulement s'ouvrir de nouveau à une vision « panique » mais aussi revivre l'écheveau douloureux des passions d'autrefois, constitue donc pour le protagoniste une rude épreuve. Il a peur qu'en s'ouvrant au monde toxique du père il ne risque de se mettre de nouveau au diapason de ses sentiments d'autrefois et de sombrer dans l'abîme de la haine et de la méfiance d'où l'a sauvé l'amour de L.

[22] Conformément à la prédilection constante de leur créateur, tous les protagonistes lalondiens raffolent d'oiseaux qui incarnent dans leur esprit la beauté et la liberté.

> Sans toi, je survolerais sans finir, encore, les flancs de la montagne, les champs rongés, la rivière glacée, en grande colère incompréhensible, malheureux à l'aube, épouvanté au crépuscule, seul et recherchant proies et ennemis pour assouvir ma rage. Et je croirais qu'elle est, cette rage-là, toute ma vie et qu'il n'y a rien d'autre. Comme lui !
>
> *FDP* : 64–65

La fonction thérapeutique de cette conversation sur le hibou est évidente. Il s'agit d'une transvalorisation effectuée grâce à un changement de vision du monde qui s'opère par le truchement d'une même donnée de départ. Sémiotiquement parlant, chacun des participants de cet échange d'idées active un autre sème, éveille une seule des unités de sens que recèle le hibou en tant que signe culturel et ornithologique. Regardé du point de vue du narrateur, hérité du père, le hibou apparaît comme un oiseau rapace qui sème la terreur, bien qu'il soit miné de l'intérieur par l'angoisse et maladivement méfiant, comme le sait très bien le narrateur, lui-même victime de ce comportement mais aussi successeur potentiel de la rage du père, tandis que l'optique de L. souligne en hibou ses vertus protectrices et familiales. Remarquons que la fonction libératrice de l'oiseau ne se réalise pas ici à travers la référence à l'envol, de la fuite du réel terrifiant, carcéral ou tout simplement morne et prosaïque, mouvement ascensionnel dont seul le début (le décollage) compte. Dans cet avatar de l'envol salvateur, l'important n'est pas de décoller de la terre, ni d'ailleurs de planer euphoriquement dans les airs, mais d'aboutir à créer un nid en compagnie de sa partenaire à vie. L'évocation de la progéniture qu'on protège laisse supposer qu'il ne s'agit pas de répéter le scénario décevant de l'amour parental d'une union parfaite que l'apparition de l'enfant va détruire. Contrairement donc à ce que croit le père, méfiant envers l'amour et envers L., le narrateur, fortifié par son amour, est persuadé qu'avec l'aide de sa bien-aimée il réussira à chasser définitivement les démons du passé. Il est également sûr qu'ils seront tous les deux capables de perpétuer leur bonheur grâce à l'amour, mais aussi grâce à l'art dont la fonction cathartique est ici mise en relief :

> [...] nous savons [...] que le mal est parfois même un moteur qui pousse à inventer une vie différente, une vie riche et complexe, à la fois sauvage et civilisée, mais avec ses oasis, sa liberté souvent exaltante, avec ses légendes et ses fictions qui rendent les passions vivables, peut-être même nécessaires.
>
> *FDP* : 124

La connivence qui existe entre le narrateur et L. se traduit également par ce qu'on ne saurait désigner que comme clairvoyance et télépathie. L. consacre une de ses lettres (*FDP* : 130–132) à la hache qu'elle a mise dans son tableau représentant une forêt, qu'elle est en train de peindre. La hache est en soi un instrument menaçant ou destructeur. Elle trouve un écho dans le récit du narrateur. Celui-ci est éveillé, un matin, par le bruit que fait son père qui, dans un accès de folie, essaie de percer une fenêtre dans sa hutte pour réaliser, avec bien des années de retard, le rêve de Reine qui voulait avoir une fenêtre à l'est pour voir le soleil levant. Dans son appartement citadin et sans pouvoir logiquement rien savoir de ce qui se passe dans la cabane où le narrateur est allé retrouver son père, L. s'évertue à rendre la hache du tableau la moins dangereuse possible, comme afin de protéger son homme et atténuer le plus possible la valeur menaçante que possède l'outil en question entre les mains de ce fou de (beau-)père. Pour ce faire, L. se sert des moyens que lui offre son art, et – magiquement – elle influence ainsi, à distance, le déroulement des événements que, rendue devineresse par amour, elle pressent virtuellement dangereux :

> *Le tableau progresse par petits coups. La hache est toujours là, telle quelle, plantée dans un vieux tronc pourri (chêne, érable ?). Mais elle ne me fait plus peur, j'ai tellement mis de ciel autour ! Et puis, je me dis : « La hache, c'est comme une calligraphie zen ou une couverture Navajo, ou encore un masque esquimau : en dehors du code de création qui a participé à sa naissance, elle est un pur objet de fascination, venu tout droit de ta forêt invisible qui m'arrive par fragments ».*
>
> *FDP* : 130–131

D'ailleurs cette clairvoyance est réciproque et témoigne, à un niveau de connivence quasiment magique, de l'intérêt que l'un des partenaires de ce couple parfait éprouve pour l'autre. Comme le dit le narrateur :

> Quand je te dis que je vois ton tableau et que je te vois le faire, tu sais que ce n'est pas une hallucination. Comme je sais que tu n'es pas que délire quand tu m'écris que tu me suis des doigts dans sa forêt à lui, que tu m'imagines à distance, que tu me vois toujours.
>
> *FDP* : 100

Dans les lettres de L., le père du protagoniste trouve son équivalent dans un certain Monsieur Vodinsky, le protégé de la jeune femme, un vieil immigré vigoureux à la « langue trop déliée » (*FDP* : 131), coupable d'avoir cassé la figure à un des jeunes voyous qui l'ont agressé dans le parc. Le personnage de Monsieur Vodinsky semble introduit exprès pour complé-

ter le système d'analogies entre le discours du narrateur et les lettres de L. dans lesquelles il joue, à une échelle réduite, le même rôle que le père dans le discours du narrateur : celui d'un vieil homme entêté, enfermé dans sa vision du monde (Vodinsky insulte les jeunes dans le parc les accusant de paresse et d'indifférence, en évoquant à l'occasion son expérience de camps, de guerre et d'exil), encore vert (le père traverse la rivière à la nage, Vodinsky a cassé la gueule à un des jeunes agresseurs), mais qu'il faut néanmoins protéger.

Pour revenir au don surnaturel de L. qui joue un rôle surprenant dans le dénouement de l'intrigue, en introduisant une nuance parapsychologique dans ce récit par ailleurs à dominante réaliste, c'est le post-scriptum de la dernière lettre de L. qui constitue peut-être la meilleure preuve de sa clairvoyance, en poussant le narrateur à l'acte final de la réconciliation avec le père :

> *P. S. Je ne sais pas pourquoi, mais je commence à apercevoir, donc à esquisser du bout des doigts, un petit renard derrière le tronc où brille la hache. Peut-être devrais-tu faire « la méditation indienne » ?*
>
> *FDP* : 132

Comme l'explique le narrateur, la méditation indienne que lui a enseigné Jacob Katatonquin[23] « consiste à relaxer lentement les muscles et les nerfs du corps jusqu'à ce qu'un paysage, familier ou non, surgisse dans le noir du fond de la tête et alors on se laisse guider, on s'abandonne » (*FDP* : 133) en attendant l'apparition d'un animal, oiseau ou insecte. On lui pose une seule question et il répond. Parfois il faut essayer plusieurs fois avant que la vision de l'animal et l'oracle qu'il profère se réalisent. Conformément à la tradition amérindienne, il convient de voir dans cet animal le totem personnel du rêveur. Dans le cas du narrateur, c'est toujours un (le même ?) petit renard qui apparaît, sa tête fouineuse et ses yeux inquiets surgissant presque toujours sur le fond du bois brûlé du marais qui était, comme on l'a vu, le refuge du narrateur pendant son enfance et adolescence. On pourrait se demander quelle est la signification contextuelle de cet animal qui dans maintes mythologies et dans de nombreuses œuvres littéraires est le parangon de la ruse, l'incarnation de la malice. Celui du narrateur se résume pourtant à sa tête fouineuse qu'on peut interpréter comme symbole de la quête, l'inquiétude de ses yeux étant probablement l'image du désarroi qui a longtemps ravagé le cœur du protagoniste. Il n'est

---

[23] Est-ce le même « Katatonkin le raconteux » évoqué par une grand-tante métisse un peu sorcière comme un ancêtre probable d'Aubert ? (Cf. *Le Petit Aigle à tête blanche* : 43).

pas interdit de penser que ce renard est à la fois un animal totémique issu de la tradition amérindienne et celui du Petit Prince, et ceci d'autant plus que, lorsque le narrateur demande à l'animal ce qu'il doit faire pour se réconcilier avec son père avant que celui-ci ne meure, la petite bête lui répond : « Prends-moi ! » (*FDP* : 136) en mettant son museau sous la main du narrateur, conseil dans lequel on pourrait voir un avatar d' « Apprivoise-moi ! », sans que la signification exacte de « prendre » soit claire ni pour le narrateur, ni pour le lecteur. Si cette interprétation était juste, on aurait affaire au procédé d'hybridation propre à Lalonde (et à chaque écrivain), consistant en ce qu'on superpose, en les modifiant au cours du processus créateur, des éléments de l'imaginaire de l'artiste venant d'horizons différents de son expérience d'homme biographique, enrichie de tout le bagage culturel qu'il a amassé sa vie durant. En l'occurrence, on aurait donc comme base la méditation indienne, une probable signification du renard issue de la tradition autochtone, qu'il (m')est ici impossible d'établir, à laquelle se grefferait la réminiscence du célèbre ouvrage de Saint-Exupéry, mais – comme on l'a dit – modifié au cours du processus créateur dans ce sens au moins que chez Saint-Exupéry il y a un renard qu'on peut supposer adulte et un garçon (le Petit Prince), tandis que chez Lalonde un homme dans la trentaine rencontre le[24] petit renard que, malgré un certain flou sémantique de l'adjectif dans cette acception-ci, il semble légitime d'imaginer comme un animal qui n'est pas encore adulte, hypothèse que paraît entériner le fond sur lequel il apparaît, celui du marais, refuge du narrateur-enfant à l'époque où, taraudé d'angoisse (les yeux inquiets), il cherchait fébrilement un sens à donner à sa vie (la tête fouineuse), ce qui ferait du renard ainsi défini un double pour ainsi dire moins totémique que psychologique du narrateur, emblématique de l'époque où son désarroi en était à son apogée.

Revenons aux mots pythiques du petit renard dont le sens exact échappe au narrateur. Après avoir proféré son oracle, le renard avance son museau pour que le narrateur puisse lui caresser « son cou duveteux, son nez froid, ses oreilles où le poil est revêche et sec comme s'il s'était frotté la tête sur le rocher de pierre ponce de la falaise » (*FDP* : 136–137), après quoi l'animal exprime son contentement en posant sa tête sur la main du narrateur. Le narrateur attend toujours la réponse du renard, mais l'image s'efface. En réfléchissant sur le sens de cette vision, il se rappelle une phrase de la lettre de L. « à propos du vieux Vodinsky » : « La différence est moins grande qu'on imagine entre étreindre et repousser » (*FDP* : 137–138). « Le

[24] L'article défini semble ici de mise, conformément d'ailleurs à l'usage qu'en fait Lalonde (*FDP* : 133), vu qu'il s'agit d'un Renard concret, « le sien », son totem qui apparaît lorsqu'il l'appelle au cours d'une « méditation indienne ».

prendre, lui, et qu'il me prenne ? Ce serait peut-être ça, le commencement de la fin ? », continue-t-il en pensant à la réponse du petit renard. Si le vieux le repousse en voulant au fond de son âme l'étreindre, peut-être qu'en prenant l'initiative d'étreindre son père le fils pourrait casser la glace, mettre un terme à « une violence qui exprime en fait un immense besoin d'amour depuis trop longtemps bafoué » (Bernier, Y., 1988 : 21) ? En effet, comme le commente Yvon Bernier dans l'unique article de presse qu'on ait, à ma connaissance, consacré au roman à sa parution :

« Les tensions se dénouent au cours d'une scène où il paraît difficile, en dépit des affirmations contraires de l'auteur, de ne pas lire l'inceste. Elliptique et d'une ambiguïté achevée dans la formulation, au point qu'à la relecture on finit par se demander si l'on n'erre pas, cette scène ne saurait pourtant être interprétée différemment en raison même de la dynamique profonde du roman et des signes qui la préparent et en exigent l'accomplissement. [...] À la réflexion, on comprend que ce fils altéré d'amour paternel n'avait au fond pas d'autre chemin que celui de la chair pour arriver à dégeler l'âme de son père durci par la vie, aussi l'a-t-il emprunté comme d'autres s'accrochent à une planche de salut » (1988 : 22).

En effet, tout en partageant l'opinion d'Yvon Bernier sur l'extrême ambiguïté de la scène (*FDP* : 146–148), il est difficile de ne pas s'accorder avec lui sur son sens profond et sur l'existence, dans le roman, des signes avant-coureurs de cet accomplissement charnel, bien que la portée proleptique de chacun d'eux[25] s'atténue considérablement si on les envisage comme éléments fonctionnellement justifiables de leur contexte immédiat. Ainsi, lorsque le narrateur est allongé nu à côté du père, également nu, après avoir traversé la rivière à la nage, il prononce bien dans son for intérieur la phrase rapportée par Bernier comme le signe annonciateur de la scène de réconciliation : « Je n'ai pas le désir réel pour ce corps indépendant, seul, magnifique » (*FDP* : 12), ce qui, dans la logique de *preparatio* rhétorique, pourrait être lu comme le signe d'un désir qui trouve son accomplissement dans la scène en question. Cependant, comme pour prévenir cette interprétation, le protagoniste s'empresse d'ajouter que la fascination de ce corps « magnifique » lui vient d'un désir plus profond et immédiat, celui de sentir le monde retrouvé de la forêt, « être lui, sentir, savoir, connaître avec ce corps-là » (*FDP* : 12), de l'aspiration à replonger dans l'univers de son père, à s'identifier à lui. De même, à la chasse, lorsque leurs flancs se

[25] Pour être plus exact, il conviendrait plutôt de les qualifier d'amorces. Dans le système de la narratologie genettienne, « l'amorce n'est [...] en principe, à sa place dans le texte, qu'un 'germe insignifiant', et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective » (Genette, Gérard, 1972 : 113).

touchent, le bonheur qu'ils éprouvent (« nous sommes parfois heureux, lui et moi, d'une façon inimaginable, ensemble », *FDP* : 22–23), cette félicité qui les immobilise dans un instant de pure immanence[26] signifie bien davantage la fusion de deux êtres, longtemps séparés, qui retrouvent la même vision du monde. Certes, il y a là un bonheur sensuel, mais rien ne présage qu'il pourrait mener à une scène d'amour physique. Il serait également difficile de considérer comme une annonce directe le rêve du narrateur dans lequel il s'apprête à tuer le père, au lieu de quoi il se met à le caresser[27] avant de passer finalement à l'acte meurtrier[28]. Ce rêve traduit bien l'ambivalence de l''odiamor' du fils dont une des composantes, sans doute égale à la volonté de tuer, est le désir d'aimer qui ne possède pas de caractère (au moins directement) sexuel. Le souvenir de l'unique soirée où le père a joué avec le fils s'accompagne d'un indice plus ambigu. Comme le pense le fils : « J'avais cru que c'était fini, qu'enfin nous allions nous toucher, nous mesurer, faire éclater nos peurs, commencer à **nous prendre**, à nous éprendre, à vivre » (*FDP* : 52–53). Comme dans l'oracle du petit renard, c'est le verbe « (se) prendre », inexplicable autrement, qui, bien plus clairement que les autres amorces, s'inscrit dans l'isotopie de l'inceste. Comme on l'a vu à l'analyse du *Dernier Été des Indiens*, le manque de contact physique, tactile, de la part du père, pousse Michel dans les bras caressants de Kanak, cet amant qui, vu son âge, devient aussi dans une certaine mesure une figure compensatoire de père : « Jamais on ne m'avait vraiment touché. Lui (Kanak, K. J.) il m'a pris par le cou, tout de suite, sans un mot » (*DEI* : 13)[29], dit

[26] « Nous ne bougeons pas, nous nous touchons du flanc, nos chaleurs se mêlent et ne se démêleront plus jamais. Seul, le ciel est mobile, changeant. Seul, le paysage pourra, devra nous faire bouger, changer, brisera net la tendresse inextricable » (*FDP* : 23).

[27] « […] ma main qui cherche le couteau à sa ceinture, qui tremble, qui fouille son flanc, qui veut en finir, caresse sa peau, comme par inadvertance » (*FDP* : 35–36). Je laisse aux psychanalystes une possible interprétation en vertu de laquelle le couteau à la ceinture du père pourrait s'avérer être une métaphore du membre paternel.

[28] La main du narrateur se couvre du sang du père que le fils goûte, en répétant son geste d'amour avec L. Soit dit en passant, au réveil, il voit le père, endormi, qui caresse son fusil, geste qui revêt à n'en pas douter une symbolique érotique au sens cependant difficile à déterminer clairement : représente-t-il la masturbation à laquelle s'adonne si souvent le protagoniste (donc pourquoi pas le père ?) ou bien une caresse homosexuelle ? N'oublions toutefois pas que dans un décodage selon le code cynégétique et viril, tout à fait plausible dans ce contexte-ci, caresser son fusil peut tout aussi bien signifier p. ex. qu'on rêve d'une chasse prodigieuse.

[29] Rappelons que dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* on a, par contre, affaire aux attouchements par trop explicites sans que le père harcelant ou incestueux regarde le fils.

Michel. Dans *Le Fou du père*, le narrateur se souvient de ses rêves solitaires d'adolescent dans lesquels il fait l'amour avec des femmes imaginaires en se masturbant frénétiquement, pour échapper à ce réel oppressant qu'est pour lui le monde du père[30].

> Ce goût du bonheur amoureux provoqué par mon sang chaud et des silhouettes encore sans visages, mes premières fictions charnelles, comment lui faire savoir que c'est lui qui l'a suscité en me refusant son amour ?
>
> *FDP* : 114–115

Telle est la question que se pose le narrateur dans une phrase révélatrice d'une union secrète qu'il révèle ainsi entre la cause du malheur et son remède surprenant. On a évoqué plus haut la jalousie qu'éprouve le narrateur pendant ces nuits d'automne où il entend sa mère gémir dans les bras du père, ce qu'il est facile de classer comme un exemple classique de la scène primitive typique qui aboutit logiquement à la naissance du complexe d'Œdipe. Ce qui est plus surprenant, c'est le remède qu'invente le narrateur pour lutter (subrepticement) avec le père :

> Moi, j'avais sa rivière. Elle se tournait contre lui, certains jours : elle me soulageait. Et lui n'en savait rien. Personne d'autre qu'elle et moi ne savait, ne sait encore cela.
>
> *FDP* : 49

S'agit-il d'une relation incestueuse, ne serait-ce qu'au niveau symbolique, par le biais de laquelle, pour se venger du père qui possède charnellement la mère, le fils, à l'insu de son géniteur, s'empare de (« prend ») la rivière qui est en quelque sorte l'amante du père ? Celui-ci, en claquant la porte, « partait dans le bois aimer ce qu'il pouvait aimer, ses arbres, sa rivière, son vent » (*FDP* : 27), en laissant le fils avec les mains caressantes de la mère-sirène. L'analogie est subtile, mais tout à fait visible, bien que, cette fois-ci encore, le contexte immédiat réduit la prétendue (?) amorce à une fausse piste[31] puisque la phrase citée est l'aboutissement d'un passage dans lequel le narrateur explique que s'il n'a jamais voulu frapper son

---

[30] « [...] j'étais sans force devant ces beaux monstres qui bougeaient en moi et rien que pour moi, et qui avaient pour mission de me sortir de son monde à lui pour m'emmener dans le royaume de l'innocente impureté » (*FDP* : 113).

[31] Autrement dit, si l'on veut rester dans le système de Genette, à un leurre qui est, dit celui-ci, une fausse amorce (Genette, Gérard, 1972 : 114).

père[32], c'est parce qu'il lui doit « sa[33] rivière, cette frénésie animale qui [lui] a toujours servi de révolte » (*FDP* : 49). Il n'en pas moins vrai qu'au niveau symbolique, qui ne peut cependant signifier ici que le contact sensuel du nageur (figure éminemment phallique) avec un cours d'eau personnifié(e) pour les besoins de la cause, et qui de surcroît est déclaré propriété du père, dont celui-ci fait un usage éminemment sensuel, l'intimité du fils et de la rivière contient en germe non seulement une interprétation sexuelle, mais aussi incestueuse.

Le roman est balisé de séances de masturbations du narrateur, étroitement liées au souvenir de la bien-aimée absente, déclenchées souvent par une réminiscence d'un de leurs actes sexuels du passé. Il en est de même au moment où il comprend le message du petit renard. Avant d'aller retrouver le père pour se réconcilier avec lui, le narrateur subit une crise passagère mais forte, comparée à la blessure qu'on lui infligerait (« Soudain, c'est comme si un grand couteau pointu me coupait le long du cou », *FDP* : 138) qui se métamorphose inopinément en espoir (« en fermant les yeux, je vois, dans le fin fond du noir, un rond clair, pas plus gros qu'un vingt-cinq sous : c'est la petite lune de l'espoir ») qui le réconforte et, par le biais d'un frisson, ramène une évocation en premier lieu rassurante, mais – tout de suite après – érotique, de L. : la blondeur du ciel, comparée d'abord au corps de la bien-aimée, devient un champs de blé rond dans lequel se couche, dit-il, « [l]a bête effrayée en moi » et le narrateur se sent depuis enveloppé de la lumière dorée et du vent tiède de L. Ce résumé maladroit ne rend pas compte de la subtilité poétique du passage et si j'ai pris le risque de le faire ici, c'est pour essayer de montrer la poésie dont baigne ici l'érotisme lalondien. Le caractère métaphorique de ce fragment, composé, comme bien d'autres dans cet ouvrage, d'une suite d'images qu'on ne peut qualifier d'oniriques (ou de semi-oniriques) que parce qu'elles sont présentées comme le résultat d'une rêverie éveillée, ne permet pas de lui appliquer une lecture pleinement référentielle, au niveau littéral. Seule peut-être la fin de la scène est sans équivoque :

> Je glisse ma main sous mon pantalon et j'éclate tout de suite, et ça fait comme une large échancrure dans le ciel où, l'espace d'une seconde, je peux soutenir son regard, à lui, qui me délivre.
>
> *FDP* : 138

[32] Cela n'est évidemment vrai que pour ce qui est de son existence consciente (la veille), puisque, dans ses rêves, il ne se prive pas d'idées parricides.

[33] Comme on l'a vu, le narrateur utilise souvent les pronoms possessifs pour signifier que la rivière, la forêt etc. sont à son père.

Ce n'est donc qu'à travers l'acte sexuel solitaire, accompli en souvenir de L., que le narrateur peut soutenir le regard de son père. Comme toutes les autres références à la sexualité citées plus haut, la masturbation qui précède la rencontre avec le père ne semble donc pas avoir ici de lien direct avec la scène de réconciliation interprétée comme un acte incestueux, mais en même temps seul l'assouvissement sexuel permet de soutenir le regard du père qui délivrera le narrateur. Le regard prend ici la signification de contact visuel qui permet un échange de sentiments. Or, sans prétendre que le père ne regarde jamais le fils, maintes scènes, même celles qui les montrent passagèrement unis – comme celle de la chasse où ils se touchent de flanc ou celle où après avoir traversé la rivière, ils sont allongés, nus, l'un à côté de l'autre, ou bien encore celle où le père écoute les signes de la forêt sans regarder le fils, montrent le père évitant de regarder le fils. Est-il besoin de rappeler le comportement du père de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* où celui-ci touche le fils (au sens fort et incestueux du terme) sans le regarder ? Le regard du père prend donc une importance capitale puisqu'il signifie le désir de se trouver face à face avec le fils, de faire un pas décisif qui peut mener à la délivrance. L'érotisme lalondien qui (on l'a vu) ne recule devant les tabous, est en même temps fortement métaphorisé, ce qui permet souvent de dire et parfois de suggérer diverses activités sexuelles. Les occurrences qu'on a rappelées plus haut forment un réseau d'allusions, d'analogies subtiles et de sous-entendus, pour ne pas dire un climat, dans lequel s'inscrit la scène de réconciliation, elle-même susceptible d'être interprétée suivant la grille sexuelle, bien qu'elle soit à ce point métaphorisée que le doute persiste, l'essentiel étant peut-être finalement que le père et le fils plongent tous les deux dans la rivière, centrale pour ce fragment : « Cette nuit, c'est sa rivière qui coule et qui cascade avec nos deux corps dedans » (*FDP* : 148) et, plus tard : « ces gestes-là, et puis ceux-ci, ces très simples gestes qui ont beaucoup attendu » (*FDP* : 148)[34]. Le retour du narrateur auprès du

[34] Pour se référer à l'écrivain favori de Lalonde, *Le Hussard sur le toit* de Giono fournit une certaine analogie avec la scène cruciale du *Fou du père* : après avoir, toute la nuit, frotté Pauline nue, atteinte de choléra, suivant l'enseignement d'un médecin, Angelo, épuisé, s'étend sur elle et s'endort. Le lendemain, Pauline, guérie par ce qu'elle a pris pour un acte amoureux, se met à tutoyer Angelo. À ces lectrices américaines qui reprochaient à Giono de ne pas avoir fait de la scène du sauvetage un acte explicitement sexuel, l'écrivain a répondu : « L'amour s'exprime ici plus complètement dans ses contraintes qu'il ne s'exprimerait dans ses libertés. S'il faut un paroxysme, il y est quand Angelo dispute Pauline à la mort, qu'elle meurt (presque) et qu'elle ressuscite dans ses bras. Bref (pour ces dames qui ont besoin de leur vocabulaire) disons que c'est une trente-septième position. » (la *Préface* d'*Angelo* (deuxième version) *IV* : 1188. Dans le roman de

père, relaté au début du roman, commence par une baignade-retrouvailles dans laquelle c'est le père qui joue le rôle de (ré)initiateur en plongeant le premier et en intimant au fils par le geste de le suivre. On se rappelle que, dans les souvenirs du fils, la rivière était la cause de leur mésentente, la métaphore de Reine, l'épouse et la mère. Ils en jouissaient séparément, en se l'appropriant à tour de rôle. À la fin du récit, quand ils répètent symboliquement le même geste de plonger dans la rivière, c'est la fusion du père, du fils et de la rivière qui s'accomplit. Le fait que c'est unanimement et en même temps qu'ils jouissent tous les deux de la rivière symbolise la fin de leur rivalité « œdipienne ».

Le récit de la réconciliation du père et du fils est ainsi encadré par deux scènes de baignade dont le sens est cependant différent. Pour s'en convaincre, il suffit de prendre en considération ce que chacun d'eux fait après chacune de ces plongées. Après la baignade initiale, c'est le fils qui fait les travaux « de femme ». Le lendemain de la réconciliation, c'est le père qui prépare le café matinal. Qui plus est, la photo de maman datant du « paradis originel » d'avant la naissance du narrateur est bien en vue, sur la table. Le but du voyage du narrateur a été réalisé.

Comme le dit Yvon Bernier : « Le roman s'achève sur un accord qu'on sent profond et définitivement acquis entre ces deux êtres ; l'invitation qu'adresse le père au fils au moment du départ, celle de venir en compagnie de la femme aimée la prochaine fois, en figure le premier fruit » (1988 : 22).

D'une certaine façon, *Le Fou du père* est donc structuré par trois événements : le premier, traumatisant, qu'est la naissance du narrateur qui signifie la désunion des parents, la fin de leur « paradis originel » (*FDP* : 86). Il a pour effet l'endurcissement subséquent du père qui entraîne dans le gouffre de désespoir et de rancune le fils, sa raison inconsciente et sa victime. La fermeture du moulin ne fait qu'aggraver ce qu'a inauguré l'apparition du narrateur au monde. La rencontre avec L., qui est le deuxième événement majeur, rend possible la résurrection du fils. Celle-ci ne saurait toutefois être complète sans le troisième événement fondamental : le retour du rédempteur sur la terre de damnation afin de sauver le dernier survivant du drame familial. Vue sous cette optique (et sous ce vocable), cette interprétation trahit ses origines chrétiennes évidentes, surtout si l'on tient compte du pardon des offenses pratiqué avec dévouement par le fils, mais il n'est guère interdit de lire ce schéma à la lumière de la psy-

---

Lalonde, le lendemain de la scène – également nocturne – de réconciliation, le père quitte son attitude uniformément « machiste ». Il est tentant de voir une certaine affinité entre ces deux scènes.

chologie laïque[35] pour laquelle la réconciliation avec le persécuteur d'autrefois, devenu vieux et impuissant, permet de se réconcilier avec soi-même et de retrouver sa propre paix intérieure. Le mot de réconciliation implique cependant la réciprocité du pardon. Il a donc fallu que le père accepte de passer éponge sur les années de la discorde et qu'il accepte de bon cœur le geste réconciliateur du fils afin que les survivants, le père et le fils, relèguent aux oubliettes ce qui les opposait. Autrement dit, il s'agit, comme le dit le narrateur, de « revenir au commencement hors du temps où son désir de me faire venir au monde se confondait, en l'égalant, à mon désir de sortir des limbes » (*FDP* : 115)[36].

---

[35] Sans parler de nombreux systèmes ésotériques puisant leurs origines dans les religions orientales.

[36] C'est le sujet d'un autre roman de Lalonde, *Une belle journée d'avance*.

Chapitre IV

Le corps de l'Indien s'est fait verbe (*Sept Lacs plus au Nord*)

Contrairement aux actions des autres romans du cycle familial-initiatique qui se déroulent dans un cadre spatial plutôt statique, *Sept Lacs plus au Nord*, publié en 1993, est une relation de voyage. L'espace de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* se restreint au collège et au village familial, celui du *Fou du père* à la cabane en forêt et à ses environs directs (le village, la rivière, l'île, les bois environnants)[1], l'action du *Dernier Été des Indiens* se déroule soit dans le village natal de Michel, soit dans la forêt voisine, le périmètre de celle d'*Une belle journée d'avance* se réduit au village et à ses environs directs, si l'on excepte la route qu'emprunte la voiture des (futurs) parents du narrateur qui s'approche de plus en plus du village pour y arriver enfin. Par rapport à ce rétrécissement spatial, *Sept Lacs plus au Nord* est, dès la première à la dernière page, un roman de la route, histoire d'un voyage de ré-initiation, pour ne pas dire de confirmation[2] que le Michel du *Dernier Été des Indiens*, trente ans après l'initiation qu'il a connue sous la tutelle de Kanak, entreprend avec sa mère, parti seul de Montréal où il habite, en passant par le village natal, afin de rejoindre l'Indien « sept lacs plus au Nord », au bord du lac Camachigama[3], où son

[1] Évidemment, sans compter Montréal d'où L. envoie des lettres de soutien au protagoniste.

[2] Au sens catholique du mot si l'on ne tient pas compte de l'aspect sacrilège que prend, dans ce contexte, l'évocation du caractère transgressionnel de la « communion » délivrée à Michel par Kanak dans *Le Dernier Été des Indiens*.

[3] Chose rarissime dans sa carrière d'écrivain, en 1992, donc un an avant la publication de *Sept Lacs plus au Nord*, dans une interview accordée à Odile Trem-

ami et amant d'autrefois avait déménagé avec son fils, après la crise du golf de 1990.

Périégèse tissée de souvenirs d'une enfance passée auprès du père défunt, de la mère et de l'Indien, *Sept Lacs plus au Nord* reprend donc, en un sens, surtout au début du roman, le thème de la réinsertion corporelle, mentale et affective de l'ancien initié, devenu depuis citadin, dans la nature, univers fondateur de son moi premier et profond. Tel était aussi l'un des thèmes fondamentaux du *Fou du père*, mais ici il est étroitement associé au thème du voyage. Qui plus est, comme on le verra plus tard, son point de départ est cette fois-ci inséré dans l'Histoire, vu que Michel retrouve son village dévasté par les chars d'assaut. En même temps, l'image du père, dans *Sept Lacs plus au Nord*, s'adoucit considérablement au point que l'on peut se demander s'il s'agit du même personnage que dans le cas des trois romans précédemment analysés.

Avant de passer à l'étude du texte du roman proprement dit, consacré plus que d'autres peut-être à l'apologie de la vision immanentiste, il est intéressant de regarder de plus près son paratexte immédiat formé d'une dédicace et d'une épigraphe.

Sept Lacs plus au Nord est dédié à la mère (« Pour ma mère, bien sûr »). Dans une interview qu'il a accordée à Marie-Claire Girard à la parution du livre, Lalonde dit son admiration pour cette octogénaire qui ne cesse de l'étonner :

> Ce roman est un hommage particulier à ma mère et à son extraordinaire endurance, […] j'ai toujours été fasciné par les gens qui vieillissent sans s'égrener, sans se « mielliser ». Elle a 80 ans maintenant, elle pose toujours un regard ironique sur la vie, elle parlait et parle encore de la mort d'une façon qui m'a tour à tour terrorisé et libéré, avec une réelle intelligence des choses et toujours cet amour décrété comme fondamental.
>
> Girard, Marie-Claire, 1993 : C-1

---

blay à l'occasion du lancement de *L'Ogre de Grand Remous*, Lalonde annonce la publication de son suivant roman, *Camachigama*. Tout porte à croire qu'il s'agit de *Sept Lacs plus au Nord*. Dans un style indirect libre qui caractérise ses interviews, Odile Tremblay rapporte ainsi les paroles de l'écrivain : « Les heures rouges lui ont inspiré le roman *Camachigama*, du nom d'un lac au nord du parc de la Vérendry [il s'agit de la Vérendrye, K. J.] Ce sera la suite du *Dernier Été des Indiens* qu'il publiait en 1982. […] *Camachigama* est terminé mais, fidèle à son habitude, Robert Lalonde laisse le manuscrit sur la glace, attend d'en être assez détaché pour le lancer au grand jour » (1992 : D-2).

La suite de la dédicace, séparée de la dédicace proprement dite et formée de deux phrases, en se référant à la crise d'Oka, enracine le roman dans le contexte historique, bien que, comme on va le voir plus loin, Lalonde fasse de cet événement d'actualité[4] un usage personnel, comme c'était déjà le cas de la mort de Duplessis et du début de la Révolution tranquille dans *Le Dernier Été des Indiens* et dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, et comme il est dans ses habitudes de le faire avec tous les événements historiques et toutes les références culturelles et littéraires dont il s'empare, à savoir, il les transforme à sa guise pour en faire, dans un processus d'assimilation et d'idiolectalisation, la matière de son œuvre :

> La pinède d'Oka a pris feu, il y a maintenant trois étés. Pourtant, jamais elle ne fut plus brûlante que dans cette histoire, qui est d'abord pour toi, maman, et qui veut la paix.
>
> Ton « fils-mêlé ».

Dans le contexte des événements qui symbolisent le réveil autochtone, dont le lieu même rappelle à Lalonde son enfance entre deux mondes : celui de son clan blanc des Canadiens français et celui, « rouge », de la réserve, cette signature prend un sens particulier. « Fils » renvoie aux relations avec la mère qui constituent une des composantes essentielles du roman[5], tandis que « mêlé » (sans « sang- » qui est pourtant évident ici[6]) suppose à la fois la part paternelle de l'héritage génétique et la passion du jeune Michel pour l'Indien initiateur et ami. L' « incendie » de la pinède d'Oka dont il est question (elle « a pris feu, il y a maintenant trois étés »[7]), doit s'entendre dans un sens métaphorique qui, en premier lieu, met en valeur la révolte amérindienne, mais également – dans la reprise de l'idée d'incendie – renvoie à l'initiation qui s'était déroulée sous le signe du soleil, identifié dans une chaîne métaphorique au sang et à l'Indien, comme j'ai

---

[4] À l'époque de la parution du roman, en 1993.

[5] Il s'agit évidemment d'un personnage fictif de la mère de Michel, le héros de ce roman, que maintes traces permettent néanmoins d'identifier avec le protagoniste du *Dernier Été des Indiens*.

[6] En arrivant à son village natal, au début du roman, Michel réfléchit sur « cette déchirure qui avait tout fondé, tout décidé de lui, depuis toujours et pour toujours. Double vie. Polarités inconciliables et pourtant jointes, réunies, accolées par force au plus enfoui du corps. Douleur et allégresse, depuis le commencement accouplées dans ce qui lui tenait lieu d'âme, de moteur, de conscience. Ce qu'il nommait, autrefois, à l'âge du gros besoin, de l'innocence à perdre, 'le rouge et le blanc mêlés', ses deux natures, ses 'deux peaux de nationalité' [...] » (*SLN* : 13).

[7] Ce qui constitue une indication chronologique, situant l'action du roman à l'année de sa parution, à savoir à l'automne 1993.

essayé de le montrer dans le chapitre consacré au *Dernier Été des Indiens*. La commémoration et la remémoration de cet événement crucial constitue un des sujets principaux de *Sept Lacs plus au Nord*. Confrontée à la tiédeur de l'existence du clan familial, tel qu'il était présenté dans *Le Dernier Été des Indiens*, l'initiation solaire peut paraître « incendiaire » dans son ardeur excessive, transgressive et dévastatrice par rapport aux préjugés raciaux et religieux auxquels elle s'oppose. L'extrême chaleur sert donc ici de dénominateur commun pour deux isotopies contradictoires : celle de la révolte qui oppose le monde rouge et le monde blanc, et celle de la communion de deux êtres qui aboutit à la complétude des représentants des deux mondes distincts : Michel et Kanak, en prouvant par cela même la possibilité d'une fusion des adversaires qui apparemment n'est imitée ni suivie par qui que ce soit ni à l'époque et dans l'univers représenté du roman d'initiation (*Le Dernier Été des Indiens*) ni dans le cadre diégétique et temporel de ce roman de ré-initiation et de retour en arrière qu'est *Sept Lacs plus au Nord*. Finalement donc, la contradiction de base qui sous-tendait *Le Dernier Été des Indiens* persiste ici dans toute son ampleur : ce qui était possible sur un plan individuel et passionnel, s'avère irréalisable sur le plan macro-social, le héros de *Sept Lacs plus au Nord* reprenant la quête fébrile de l'ami sur un fond de toile bien plus dramatique encore que dans *Le Dernier Été des Indiens*, puisque la haine et le mépris qui opposaient les Blancs et les Rouges n'étaient alors qu'un état d'esprit, tandis qu'ici on se retrouve dans un monde divisé après (et à la suite de) la prise d'armes, aussi limitée et locale qu'elle eût été dans la réalité faussement pacifique du contexte historique auquel se réfère le roman. Qui plus est, « la pinède » « plus brûlante que jamais » « dans cette histoire […] qui veut la paix » peut finalement renvoyer à l'ardeur de Michel qui constitue, qu'il le veuille ou non, son attitude face à la vie, celle d'un être hypersensible condamné à basculer sans cesse entre le paradis de bonheur et l'enfer d'effroi existentiel.

L'épigraphe du roman est un fragment du poème liminaire de *L'homme rapaillé* de Gaston Miron :

> *Je ne suis pas revenu pour revenir*
> *Je suis arrivé à ce qui commence.*

En effet, Michel « arriv[e] à ce qui commence » dans le sens de compléter son être et de sceller l'amitié qui l'avait lié, il y a trente ans, à l'Indien. Il semble cependant que les vers du poème de Miron précédant ceux que Lalonde a choisi pour les mettre en épigraphe à son roman soient tout aussi significatifs par la similitude de deux errances : celle de Michel et celle du moi lyrique de Miron. Si Lalonde ne les cite pas,

c'est que, peut-être, se fie-t-il à la mémoire de ses compatriotes qui sont censés les connaître :

> *J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant*
> *il y a longtemps que je ne me suis pas revu*
> *me voici en moi comme un homme dans une maison*
> *qui s'est faite en son absence*
> *je te salue, silence*
>
> Miron, Gaston, 2006 [1996] : 19

Aussi bien Miron dans le fragment non cité de son poème que Lalonde dans le corps de son roman qui suit l'épigraphe évoquent le même schéma d'égarement, de fuite (voire de recherche, de quête) de soi qui se caractérise par l'éparpillement de la conscience, suivi de la réflexion mature, le même thème du recueillement, d'une descente au fond du plus profond de soi-même, qui est la condition nécessaire de se retrouver. Il s'agit du processus de « rapaillement »[8] qui consiste à retrouver sa place à l'inté-

[8] Nominalisation peu orthodoxe du verbe « rapailler » et de l'adjectif « rapaillé » que je me permets ici en espérant que cet abus, s'il n'est pas grammaticalement justifiable, est au moins compréhensible. Rappelons que le titre du recueil mironien est lui-même, à cause de l'adjectif en question, tout un programme. Comme le dit Yannick Gasquy-Resch dans son étude consacrée à Gaston Miron : « Le titre, *L'Homme rapaillé*, est pour un lecteur étranger au Québec source de questionnement, même si le qualificatif puise ses racines dans le verbe français *raper*. Le *Dictionnaire de la langue française* d'Alain Rey en rappelle le trajet : c'est l'ancien sens de *raper, grapiller* (le raisin), qui s'est maintenu dans le verbe *rapailler*, employé au Canada (1894) pour signifier 'ramasser des objets ici et là'. [...] Sous ce titre, les poèmes du recueil obéissent à un travail de rassemblement [...] » (2003 : 101–102). Ce travail de rassemblement concerne les poèmes « rapaillés » pour constituer une œuvre, mais aussi le thème général du recueil qu'est la constitution d'un homme, d'un poète et d'un (mais aussi « du » – au sens générique) Québécois, autrefois « éclaté » et aliéné qui, sous l'effet de la poésie prend conscience de son identité cohérente. Comme le dit Miron lui-même : « Je suis un poète en morceaux, un poète épaillé, dans ma vie individuelle et dans ma vie sociale. Dans ce sens-là, je suis à l'image de la collectivité qui a été atomisée, fragmentée. À l'image de l'homme séparé de lui-même. Mais nous sommes en train de nous rapailler, de refaire l'unité de l'homme québécois, en lui et dans sa structure globale. » (propos rapporté par André Gervais dans « Ainsi en aura-il été d'un titre », *Études françaises*, numéro spécial *Gaston Miron un poète dans la cité*, 35, 2–3, 1999 : 80, cité d'après Gasquy-Resch, Yannick, 2003 : 102). Miron lui-même explique comme suit le choix définitif du titre du recueil : « [le recueil intitulé *L'Homme rapaillé*] a été publié sous le titre provisoire de *L'Homme ressoudé*. Sur [le] manuscrit, je retrouve aussi les mots « rapiécé », « rassemblé »,

rieur du pays, à redéfinir l'homme québécois et le Québec. Dans le cas du héros lalondien, ce « ressoudage » renvoie implicitement à l'expression synthétisante de « fils-mêlé ». Si Lalonde a décidé d'unir ici en une même expression à la fois la relation de filiation (au sens propre du mot) et celle de re-mélange du rouge et du blanc, c'est que le re-ancrage identitaire passe, chez lui, tant par un ressourcement au passé familial – la reconnaissance de son métissage génétique (son père était un « sang-mêlé ») et affectif (Michel est devenu ce qu'il est grâce à son amour pour l'Indien). Si l'on garde en mémoire l'itinéraire douloureux que les héros lalondiens des autres ouvrages constitutifs du cycle familial-initiatique ont dû parcourir à la recherche de leur identité profonde, le « voyage abracadabrant » dont parle Miron peut être compris comme une tentative de recentrement d'une identité atomisée, éparpillée. Cependant, dans le cadre du roman analysé, on ne saurait parler que d'un retour au paradis d'enfance heureuse qui, curieusement, aurait précédé la grande initiation transgressive – incompatibilité fondamentale par rapport à la diégèse du *Dernier Été des Indiens*, dont le texte est pourtant présenté (et littéralement cité) dans *Sept Lacs plus au Nord* comme une relation vraie des événements antérieurs réels, survenus à l'été 1959, dont l'auteur s'évertue à colmater de temps en temps les contradictions par des propos à intention vraisemblabilisante. La ressemblance de la démarche lalondienne avec l'entreprise de Miron qui partait d'un déséquilibre fondamental pour essayer d'atteindre à l'harmonie individuelle et nationale n'est donc pas complète : le Michel de *Sept Lacs plus au Nord* souffre certes, puisque tel est le lot de la condition humaine et surtout celui de la « race » des êtres sensibles, des écorchés vifs, mais il souffre aussi à cause du conflit qui a opposé les Indiens aux Blancs, ces deux parties complémentaires de son identité éclatée. En anéantissant son rêve de métissage affectif, il souffre enfin parce qu'il a vu disparaître son père et voit l'ombre de la mort planer sur sa mère, mais au fond de lui-même il garde l'idéal (le souvenir) d'une famille harmonieuse et d'une amitié-amour qui lui a servi de viatique pendant toute sa vie adolescente et adulte. Maintenant, quoique cela soit difficile, il s'évertue à retrouver cet idéal de bonheur, tout en ayant conscience qu'aussi bien le temps biologique que l'Histoire détruisent irréparablement son existence et son rêve utopique. Le voyage qu'il entreprend avec sa mère a pour but de retrouver l'Indien, mais au long de ce voyage, tout en réfléchissant sur sa condition d'éternel inadapté, Michel revit son passé dans une suite de réminiscences qui le préparent aux retrouvailles finales avec Kanak.

« re-formé »… Puis le mot « rapaillé », mot que j'avais en bouche depuis mon enfance, riche au sens [propre] comme au sens figuré, s'est imposé avec évidence […] » (d'après Meney, Lionel, 2003 : 1420).

Comme si le souvenir de l'initiation homosexuelle du *Dernier Été des Indiens* et le point d'arrivée de *Sept Lacs plus au Nord* que sont les retrouvailles finales avec l'Indien excluait d'avance tout recours aux amours hétérosexuelles, aucune femme (liaison passagère, maîtresse ou épouse) ne sera mentionnée comme compagne de Michel ni au passé ni au présent. Malgré cela, la structure des relations entre les personnages ressemble étrangement à celle du *Fou du père*, même si les propriétés assignées aux personnages qui jouent ici et là des rôles affectifs respectifs ont été différemment redisposées. De nouveau, il y a donc deux couples. C'est d'abord celui formé par le protagoniste présent et par son ami-amant absent. Par rapport au *Fou du père*[9], ce dernier (l'Indien) remplace en l'occurrence L., la femme bien-aimée, elle aussi physiquement absente du *Fou du père*, encore que cette absence, comme d'ailleurs celle de Kanak dans *Sept Lacs plus au Nord*, ne soit pas absolue : à la fin du roman, quand il aura traversé les sept lacs qui, comme dans un univers de conte de fée slave, le séparent de l'objet de sa quête[10], Michel va rejoindre son ami. De même, si L. n'est pas directement présente dans l'histoire de la réconciliation du protagoniste

[9] Mais aussi par rapport à *Une belle journée d'avance* où l'on retrouve cette structure à quatre personnages divisés en deux couples : le narrateur-protagoniste, sa bien-aimée (enceinte) et les parents du protagoniste. Le trait d'union entre ces deux couples est l'enfant à naître que, dans le cas des parents, est le protagoniste lui-même. D'une certaine façon, *Le Dernier Été des Indiens* possède une structure analogue, si l'on admet que le premier couple est formé de Kanak et de Michel, tandis que le second se sont les grands-parents paternels de Michel, décédés au moment où commence l'action de ce roman : le grand-père docteur et son épouse mohawk. À vrai dire, dans tous ces cas, les (grands-) parents forment des couples d'initiateurs. Si l'on regarde de ce point de vue-là les romans du cycle familial, seul *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* n'obéit pas à ce principe : le protagoniste solitaire cherche un appui dans le souvenir du grand-père (facilement identifiable comme étant le même médecin marié à une Indienne dans tous les romans du cycle).

[10] Suivant un topos qui ne semble pourtant caractéristique que des contes de fées des pays slaves, le chiffre « sept » dénote le nombre fatidique d'épreuves et constitue un signe architextuel au même titre que l'incipit traditionnel de ce genre « il était une fois ». Magdalena Wandzioch, une amie et spécialiste de littérature fantastique que j'ai consultée à ce sujet, m'assure que l'expression, si typique du conte de fée slave : « derrière sept montagnes / mers / rivières, etc. », qu'on utilise pour marquer l'extrême éloignement d'une contrée féerique où le protagoniste finit par arriver après avoir subi maintes épreuves, n'existe pas dans les contes de fées « occidentaux ». N'ayant pas eu la présence d'esprit de le demander à l'auteur, je préfère, par prudence, ne pas tenir compte de cette éventuelle marque intertextuelle qui constituerait peut-être une référence subtile à ce que Miron, cité par Lalonde, appelle le voyage « abracadabrant ».

avec son père que relate *Le Fou du père*, elle l'est par ses lettres et en sa qualité de voyante. L'autre couple, dans *Sept Lacs plus au Nord*, est formé par le père absent, puisque mort, mais exerçant sur la conscience de Michel une perpétuelle influence par l'intermédiaire de souvenirs obsédants, et par la mère, la « sorcière », la gardienne du souvenir de l'enfance heureuse, d'une existence idyllique à trois, et en même temps le guide vers un avenir espéré du re-métissage qui va s'accomplir, comme le laisse supposer le narrateur, après la fin du roman. Dans cette dernière fonction, la mère est aussi l' « Iroquoise blanche »[11], la passeuse entre le monde blanc et celui de l'Indien[12]. Si le fils qui dans les deux cas est protagoniste du récit reste invariablement écrivain, la fonction du peintre de la famille est cette fois-ci déléguée au père qui remplit ainsi, toutes proportions gardées, le rôle qui, dans *Le Fou du père*, incombait à la femme bien-aimée. La différence essentielle entre *Sept Lacs plus au Nord* et les autres romans du cycle familial-initiatique c'est la mélioration de l'image du père : ni aucun fait ni aucune allusion ne le montrent dans une situation tant soit peu incestueuse ni ne lui imputent le caractère d'ogre qu'il possédait à des degrés différents dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* et dans *Le Fou du père*. Qui plus est, il semble être tout à fait différent de l'image de membre pratiquement anonyme du « clan », et par cela représentant typique de la veulerie paysanne, qu'il partage avec les autres habitants du village dans *Le Dernier Été des Indiens*. Bien au contraire, il est fortement individualisé en tant qu'initiateur à la vie naturelle, en tant qu'artiste qui transmet à son fils une vision à la fois tragique et lumineuse du monde, et finalement par son langage : le récit est balisé par ses boutades qui font voir en lui un esprit à la fois hors du commun et doué d'un bon sens paysan : un artiste méconnu et un sage du village.

De même que dans *Le Fou du père*, la mère (Reine), bien que morte, jouait un rôle important, dans *Sept Lacs plus au Nord* le personnage du père, que chaque geste rappelle à Michel dès qu'il arrive au village natal, joue un rôle analogue. Par contre, la figure du grand-père, initiateur et refuge contre la sévérité des parents, s'estompe ici, remplacée par la puissance et l'omniprésence de l'*imago* paternelle. Le grand-père n'a droit qu'à quelques

[11] « Restait Angèle, sa mère, recluse, mâchant ses herbes et ses mots, au bord du lac, au fin bout du village, tout l'été dernier au pied des barricades, commémorante muette et intarissable, pythie fervente et délurée, dernière sentinelle des vieux été, des vieux jours » (*SLN* : 14).

[12] Entre l'Indien (Kanak) et Michel il y a une relation d'amitié parfaite que les narrateurs du *Dernier Été des Indiens* et de *Sept Lacs plus au Nord* rêvent d'étendre sur tous les représentants des communautés blanche et rouge mais, au-delà de ce rêve irréalisable, l'intimité amicale et fraternelle n'est possible qu'entre les individus : un seul Blanc (d'origine métisse – Michel) et un seul Indien (Kanak).

souvenirs de Michel, dont celui, liminaire, dans l'incipit du roman, où il est présenté comme « le dieu d'autrefois, l'ancêtre au cœur généreux et à l'esprit chicanier, le docteur, le chef du clan aujourd'hui démantelé, [...] cher mort qui parlait en paraboles » (*SLN* : 13).

Si l'on regarde les romans du cycle familial-initiatique du point de vue de leur ancrage dans l'Histoire, on remarque qu'ils ne fournissent que deux points de repère objectifs : la mort de Maurice Duplessis, suivie de la Révolution tranquille[13] et ensuite, dans *Sept Lacs plus au Nord*, la crise d'Oka.

D'ailleurs, ces événements entrent dans la diégèse des romans lalondiens déjà retravaillés, appropriés à la mythologie personnelle de l'auteur et de ses porte-parole romanesques.

Comme on l'a vu, le passage de la Grande noirceur à la Révolution tranquille est tout à fait secondaire pour les héros du *Dernier Été des Indiens* et de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* La transformation de la société canadienne-française en société québécoise est perçue par les jeunes révoltés de Lalonde comme des arrangements entre bourreaux, des modifications de surface qui n'atteignent pas l'essentiel de l'existence entendue comme contact direct avec la nature. Ce qui surtout, aux yeux des porte-parole de Lalonde, jette le discrédit sur les acteurs de la transformation politique, c'est que, obéissant à un grégarisme primaire, ils peuvent à tout instant se déchaîner contre les individualistes « mal »-pensants, les inadaptés et les hypersensibles parmi lesquels se situent toujours virtuellement les protagonistes de ses romans.

Pour ce qui est de « la crise d'Oka », sa signification est évidente pour Lalonde vu qu'il s'agit d'un événement historique tant à l'échelle du Québec et du Canada tout entier, qu'au niveau personnel, puisqu'il s'est déroulé sur les lieux mêmes de son enfance et qu'il touche les deux sociétés : québécoise et iroquoise, que Lalonde (de même que ses protagonistes) considère comme deux volets complémentaires de son identité. Pour la première fois, les Mohawks protestent aussi catégoriquement contre ce qu'ils envisagent comme une tentative de dépossession. En l'occurrence, il s'agit d'un projet d'agrandissement d'un terrain de golf, décidé par la municipalité d'Oka. Autrefois les Mohawks avaient prêté ce terrain aux trappistes d'Oka, réputés pour leurs fromages excellents. Avec la crise de vocations, le nombre de religieux a sensiblement diminué et le terrain en question reste inexploité. La municipalité « blanche » y voit donc la possibilité d'utiliser ces terres pour développer le tourisme. Les Mohawks de Kanesatake, territoire de première nation situé sur la Rive Nord du Saint-Laurent au nord-ouest de Montréal, qu'ont rejoints les sympathi-

[13] Période que Lalonde situe de l'été 1959 (*Le Dernier Été des Indiens*) au printemps 1960 (*Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*).

sants d'autres communautés iroquoises du continent (dont les Warriors), ont érigé des barricades en bloquant l'accès au terrain qu'ils revendiquent. Le 11 juillet 1990, la Sûreté du Québec investit la pinède d'Oka pour les en déloger. Lors des affrontements, un policier est tué. Les Warriors bloquent la route 344. Par solidarité avec eux, les Mohawks de Kahnawake, territoire de première nation situé sur la Rive Sud du Saint-Laurent, presque en face de Montréal, bloquent le pont Mercier et la route 132. Le siège commence. Le 17 août, l'armée canadienne remplace la Sûreté du Québec. Le 1er septembre, l'armée passe à l'attaque et finit par cerner une trentaine de Warriors récalcitrants. Le 26 septembre, ceux-ci se rendent. Les événements d'Oka sont considérés comme le symbole du réveil autochtone au Québec et au Canada (d'après Provencher, Jean, 2000 : 332–333).

Comme en témoignent plusieurs passages de *Sept Lacs plus au Nord*, ces événements qui constituent pour Lalonde à la fois la preuve de l'éveil national de ses compatriotes, cousins et amis Mohawk, et une dure épreuve, vu le caractère violent de cette prise de conscience enfin matérialisée dans un dur affrontement. Le choc qu'il subit à l'époque le pousse, quelques deux ans après[14], à la rédaction de ce roman, le seul dans lequel il reprenne de manière aussi explicite le thème indien. La relation littéraire de ces événements est assumée par son protagoniste, Michel, qui voit à la télévision :

> […] les guerriers masqués, les barbelés, le soldat blond, héroïque, propre, debout, devant son ennemi noir, le Mohawk, le *warrior* sanguinaire, affrontement de cowboys et de sauvages des vieux films[15], la drôle de guerre au jour le jour, dans la pinède. Une seule fois, son corps revu, pas mort, jamais disparu, bien sûr, mais inimaginable depuis l'été de ses treize ans, le dernier été, surtout depuis la grande nuit du Bria : « *What's wrong with us ?* »[16] Il avait dit « *with us* », et non « *with them* » et il avait pleuré, pour la première fois. Et Michel avait pensé, plus tard écrit « La transition, au bord du grand précipice, vient d'avoir lieu : le passage de sa foi en la mienne »[17].
>
> *SLN* : 15

[14] Cf. l'article d'Odile Tremblay, cité plus haut dans une note, publié à l'époque du lancement de *L'Ogre de Grand Remous*, dans lequel, en 1992, soit deux ans après la crise d'Oka, Lalonde dit avoir terminé un roman qui ne peut être autre que *Sept Lacs plus au Nord*.

[15] Comme le dit Emmanuelle Tremblay, « [o]utre la réactualisation de l'Indien barbare et satanisé, la mythologie du Far West est ici plaquée sur le réel pour en faire une fiction basée sur la lutte sans nuances entre cow-boys et sauvages » (2005 : 110).

[16] Citation du *DEI* : 145. C'est Kanak qui parle à Michel.

[17] Citation du *DEI* : 149.

Dans le fragment cité, les deux événements historiques majeurs pour Lalonde (l'été 1959 et la crise d'Oka de l'été 1990) sont évoqués. Rien de ce qui s'est passé entre temps ne semble le préoccuper : ni la crise de 1970 avec l'intervention de l'armée canadienne, sortie dans les rues de Montréal en vertu de la loi sur les mesures de guerre, et incarcérations subséquentes des nationalistes québécois, ni le référendum de 1980[18], sans parler des événements précédents qui ont marqué l'histoire du Canada français, comme la Conquête, les Rébellions des Patriotes, voire l'insurrection des Métis ou bien les grèves ouvrières d'Asbestos en 1948, pour ne point évoquer les crises de conscription de la Première et la Deuxième Guerres mondiales. Si les deux événements historiques mentionnés le concernent au point qu'il les incorpore à sa façon dans ses ouvrages, c'est qu'ils sont des balises externes à sa mythographie personnelle, la seule qui l'intéresse vraiment sur le plan de la création, ses ouvrages étant avant tout (pour ne pas dire uniquement) des stations successives qui rendent compte de l'état de son âme à l'époque de leur écriture, de ses préoccupations personnelles et artistiques du moment, sans que cela veuille dire qu'en tant que citoyen il ne s'intéresse pas aux problèmes vitaux du Québec. Cela ne signifie que ceci : dans ses ouvrages, il n'insère que ceux des événements historiques qui ont pour lui une résonnance particulière et personnelle.

La crise d'Oka touche à une des fibres importantes de son moi, au mythe de la réunification des deux races qu'il avait déjà exposé dans *Le Dernier Été des Indiens* et auquel il revient treize ans après la publication de ce dernier ouvrage, à la fois riche de son évolution, qui lui a permis de régler ses problèmes intérieurs et d'en avoir fourni les résultats sur le plan littéraire, mais aussi sous le choc d'un conflit armé entre ce qu'il considère comme deux parties inséparables et inextricablement « mêlées » de lui-même. Cette première raison explique peut-être pourquoi l'image des parents y apparaît totalement transformée à cette nouvelle étape de l'élaboration du mythe personnel. Dans le cadre de cet ensemble que constitue le cycle familial-initiatique, le temps de présenter des figures d'adolescents révoltés contre l'autorité paternelle est révolu. Vient celui de la revalorisation du passé, d'une nouvelle version – revue, corrigée et surtout méliorée – de l'enfance. Bien davantage que dans les autres romans du cycle familial-initiatique, ce vert paradis de l'enfance passée au sein de la famille prend une dimension édénique qui permet de l'assortir à la version heureuse de la biographie du futur artiste : cette fois-ci le protagoniste devient écrivain grâce à ses parents et non pas malgré eux.

---

[18] Celui de 1995 est à cette époque-là encore à venir, le roman datant de 1993 (ou de 1992, comme on peut le déduire d'après informations que Lalonde fournit à Odile Tremblay).

Plusieurs thèmes se chevauchent dans le roman. Ceux d'une enfance heureuse et de la crise d'Oka, qui déclenchent une avalanche de souvenirs, servent d'échafaudage aux réflexions sur l'Art et la Vie, sur la vie d'artiste qui prend souvent la forme de souvenir de l'initiation du futur écrivain par le père-peintre, celui-ci revêtant, pour la circonstance, l'aspect d'une figure tutélaire.

Comme dans les scènes de retour du collège au village natal de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* et au début du *Fou du père*, le roman commence par la réinsertion sensuelle de Michel, arrivé de Montréal, dans la nature. Cette fois-ci toutefois, il retourne dans un paysage dévasté à la fois par la « crise du golf » et par l'écoulement du temps. Comme on l'a dit plus haut, l'épigraphe suggère un décalage de trois ans entre la crise d'Oka et le voyage de Michel sur les lieux des événements qui équivaudrait ainsi sinon à la date de l'écriture, du moins à celle de parution du roman (1993). Or, par inadvertance, pour renforcer l'effet de choc, ou bien parce que ces lignes ont été écrites juste après la crise d'Oka, en descendant de la voiture en haut de la côte, Michel « ne voit que des chars d'assaut sur la route déchirée » (*SLN* : 12)[19]. L'effet est mis en relief par le jeu auquel il s'adonne, comme autrefois, celui « de fermer les yeux et de ne les ouvrir qu'au bord de la grande côte » (*SLN* : 12). Les fois précédentes, en les ouvrant, il voyait le paysage tel qu'il l'avait quitté. Maintenant, les points de repère qui paraissaient immuables, sont disparus, à commencer par le grand-père décédé. Cette mort était cependant survenue avant le commencement de la diégèse du *Dernier Été des Indiens*. S'il évoque donc son premier initiateur, c'est parce que son souvenir est cher et important pour lui comme il l'est d'ailleurs pour tous les avatars lalondiens du cycle familial-initiatique. Ce qui est en l'occurrence autrement plus important, c'est que le clan familial est « aujourd'hui démantelé, comme les barricades » (*SLN* : 13), le père mort, comme le lac que « les gaspilleurs blancs » (*SLN* : 20) ont empoisonné, la mère vieillie et traquée par le spectre de la mort, et l'Indien parti « sept lacs plus au Nord ». La quête de *Sept Lacs plus au Nord* se déroule donc dans un paysage physique et mental ravagé à la fois par l'écoulement naturel du temps et par les événements historiques (la crise d'Oka, le ravage de l'environnement). La régénération n'est partant possible que dans un endroit situé dans un Nord qui d'une part est encore suffisamment vierge de l'empreinte de la civilisation et qui, d'autre part, est celui des origines familiales : tout en allant rejoindre l'Indien au

[19] À moins que cela ne soit une figure symbolique de rupture avec le monde de ses enfance et adolescence qui n'a rien à voir avec une vision réaliste étant donné que l'action du roman est censée se passer en 1993, soit trois ans après le siège de la pinède.

bord du septième lac, Michel fait avec sa mère le pèlerinage sur les lieux de l'idylle d'autrefois, d'abord celle de ses parents à l'époque de leurs fiançailles, et ensuite celles, estivales, de leur trio heureux.

Le trauma ressenti à la vue du paysage de son enfance dévasté atteint son apogée lorsque Michel et sa mère montent

> [...] la grande côte, que la télévision avait rendue tristement célèbre, avec ses pins arrachés et ses maisons vandalisées. C'est ici qu'il avait si souvent, autrefois, son corps en fièvre [...] – aperçu le village endormi ou couché bien tranquille, trop tranquille, sous le soleil.
>
> *SLN* : 38–39

Le rappel de la scène cruciale du *Dernier Été des Indiens* dans laquelle Michel regarde de la hauteur de la côte (avec un mépris de l'initié, oublié ou effacé ici) le village somnolant malgré la clarté du jour, perd ici le caractère transgressif qu'il avait dans ce dernier roman, pour revêtir un autre aspect, celui de souvenir d'une enfance reconstruite maintenant comme édénique. Sans nous attarder ici sur cette revalorisation positive effectuée pour le besoin du contexte modifié, disons que par cette vue du paysage de l'enfance, profondément transformé par la guerre, le fragment en question atteint une tonalité proustienne, comme dans *Le Temps retrouvé*, lorsque Marcel apprend que l'immense champ de blé sur lequel débouchait le raidillon d'aubépines, lieu de promenades dominicales de la famille dans *Du côté de chez Swann* et de sa première rencontre avec Gilberte, a été, pendant la Grande Guerre, le théâtre de combats acharnés et que, dans les communiqués du front, il était appelé la « cote 307 », terminologie d'état-major dont le caractère militaire recouvre comme un palimpseste noir l'espace autrefois bucolique de la villégiature familiale (Proust, Marcel, 1954, T. 3 : 756).

Cependant, comme auparavant, en pénétrant dans le sein du territoire natal, Michel revêt la peau d'homme de la nature en se délestant de ses habitudes mentales de citadin. En s'enfonçant dans la pinède :

> Il se retrouvait, ou se perdait, il ne savait pas. S'il n'était plus ce gars de ville, de colère et d'appréhension, il n'était pas encore tout à fait ce revenant envoûté, pris en charge par le bois, ces odeurs, son vent [..] Il roulait, perdant sa pensée, retrouvant son âme, appâté et inquiet [...] Toujours la même peur de se dissoudre, la même envie de se laisser dissoudre [...] Déjà son corps haïssait ses vêtements. Son cœur ne battait plus, il cognait. Dans ses jambes, mille fourmis ressuscitées, un effrayant goût de courir, d'entrer dans son monde, haletant, revenu, de se livrer, corps et âme.
>
> *SLN* : 18–19

Dans *Le Fou du père*, le protagoniste se voit obligé par le père de plonger dans la rivière, ce bain glacial constituant une ré-immersion au sens propre et figuré dans la réalité directe après le séjour en ville. Le Michel de *Sept Lacs plus au Nord* assume consciemment et de son propre gré le même passage qui paraît obligé en vertu de l'opposition implicite mais incontournable, dans l'univers lalondien, entre d'un côté un monde citadin, siège de sentiments négatifs et de la pensée (abstraite ou pragmatique) où l'homme est un individu distinct parmi d'autres individus impénétrables et, de l'autre côté, le vrai monde, celui où l'on retrouve son âme et son corps en se dissolvant dans le grand tout. Comme dans les autres romans du cycle familial-initiatique, il n'a pas à l'apprendre, mais à s'en souvenir, à se remettre instinctivement à la manière naturelle de sentir, d'appréhender le monde et soi-même par rapport au monde parce que l'essentiel de ce mode de vivre est de se sentir être une parcelle de l'univers naturel perçu sans écrans mystificateurs des idéologies, de rompre avec la discontinuité de l'individu qui aspire à la continuité, c'est-à-dire à la fusion avec le cosmos, pour utiliser la terminologie bataillenne qui ne semble pas ici trop déplacée[20]. Or, comme on va le voir dans ce qui suit, cette rupture avec la discontinuité et l'aspiration à la continuité ne s'accomplit que dans la mesure du possible, sans atteindre la dissolution finale de l'individu, qui ne peut être que la mort, bien que la fusion lalondienne avec la nature signifie finalement (comme la perspective inévitable de chaque existence) l'acceptation du caractère définitif de la mort comme phénomène naturel contre lequel l'homme se révolte certes puisque la mort signifie la disparition de ceux qu'on aime et de la seule forme existante de soi-même, mais telle est la dure loi naturelle que le héros lalondien accepte en abandonnant toute velléité d'aveuglement anésthésiant qu'une idéologie eschatologique apporte aux tenants de la transcendance.

Cependant, cette acceptation de la destinée biologique de l'homme et surtout de soi-même en tant qu'individu, peut-être parce qu'elle ne comporte aucune consolation venant d'un mythique au-delà, est contrebalancée par un amour passionné de la vie qui apparaît ainsi à la fois dans son éblouissante nudité (dénuée de tout écran d'abstraites idéalisations fidéistes[21]) et dans sa fabuleuse richesse.

---

[20] Cf. « Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue » (Bataille, Georges, 1957 : 21–22).

[21] « Il se souvint de la spontanéité – qui avait fait rire et sourire en coin – avec laquelle il avait répondu à son professeur de 'sciences religieuses', au collège, qui demandait : 'Dieu ou le monde, quel est celui qu'il faut adorer ?' 'Le monde !' avait-il crié. Cascades de rires qu'il avait sus, alors, jaloux et secrètement en-

On serait tenté de voir dans cette contemplation de soi-même sur fond de cosmos une réminiscence de la *Beauty way* indienne que Lalonde évoque dans *Le Monde sur le flanc de la truite*[22]. Dans ce « sentier de beauté » amérindien il y a certes un recentrement, le retour au centre de soi-même constituant dans cette voie spirituelle[23] la condition préalable de l'union avec le monde. À mon avis cependant, dans la démarche lalondienne, le facteur transcendant, qui dans le « sentier de beauté » amérindien renvoie au Grand Esprit, fait ici irrévocablement défaut, à moins qu'on ne considère la divinité panthéiste comme une métaphore de l'union de l'homme avec le monde, ce qui risquerait toutefois de fausser cette vision spirituelle, le panthéisme étant tout de même une forme de foi.

Par contre, le côté esthétique de cette méditation du moi immergé dans le monde est ce qui rapproche la *Beauty way* (comme son nom l'indique bien) de la démarche de Lalonde. Comme le dit l'Indienne Anna Lee Walters, citée par les auteurs de *L'héritage spirituel amérindien. Le grand mystère*, Jacques Languirand et Jean Proulx : « Vivre sans la beauté m'est impossible, car elle circule dans le cosmos entier et elle est la vie » (2009 : 123).

Pour voir des connivences spirituelles au sens littéraire du mot, qui semblent ici plus adéquats que des références mystiques, il faut chercher du côté des écrivains dont les écrits vibrent au même diapason immanentiste que ceux de Lalonde. Ceux qu'il me semble justifié d'évoquer ici sont surtout Camus et Giono. Lalonde a toujours nourri une grande admiration pour Camus. Dans une chronique du *Devoir*, publiée il est vrai quelques treize ans après *Sept Lacs plus au Nord* (le 17 juin 2006), et intitulée « Camus, sous le soleil », il fait état de sa relecture d'un petit texte de Camus « Noces à Tipasa » dans lequel il trouve des affinités avec sa vision du monde. Dans sa chronique, il cite, en les faisant siens, ces mots de Camus qui résument à merveille le sujet de *Sept Lacs plus au Nord* : « Sentir ses liens avec une terre, son amour pour quelques hommes, savoir qu'il est toujours un lieu où le cœur trouvera son accord, voici déjà beaucoup de certitudes pour une vie ». En s'imaginant Camus célébrer ses retrouvailles avec sa terre algérienne[24], Lalonde enchaîne avec une phrase qui semble faite exprès pour décrire la situation de plusieurs de ses protagonistes qui ne retrouvent le bonheur qu'au sein de la nature : « Le texte a pour titre 'Noces à Tipasa' et il s'agit

---

vieux. 'Oui, j'ai besoin d'adorer le monde, parce que j'ai besoin que le monde soit !'» (*SLN* : 65–66).

[22] Et dont on a déjà parlé à propos de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*

[23] Accomplie ici (on l'a vu) sous le haut patronage de Gaston Miron.

[24] Lalonde se trompe cependant en disant que « Camus écrivait ces mots, en 1958, au moment où son pays commençait à prendre feu, à voir couler son sang » (Lalonde, Robert, 2006, 17–18 juin : F 2). *Noces* a été écrit en 1938.

bien d'épousailles, d'une alliance renouvelée avec le pays dont l'écrivain s'était exilé, quelques dix-huit ans plus tôt, et qu'il n'a pas oublié. Si Paris est exil, Tipasa est le royaume. 'Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure'. » (Lalonde, Robert, 2006, 17–18 juin : F 2).

Pour ce qui est de Giono, même s'il se réfère parfois aux œuvres d'après-guerre de son écrivain favori, Lalonde prise avant tout le premier Giono, le peintre de l'homme sur fond cosmique, son premier « maître à écrire »[25]. Comme chez Giono, le sentiment de la nature que prône Lalonde se compose, essentiellement, de deux facteurs : la conscience de faire partie d'un grand tout et le désir de se rassasier de la beauté du monde qui est pour l'homme gionien et lalondien un spectacle dont il ne se fatigue jamais. Lalonde exprime cette conscience par l'image du sang vital qui est sans doute lié, dans *Sept Lacs plus au Nord*, au thème de l'Indien, le parangon de la nature. Comme il le dit : « Il n'y a peut-être qu'une large source de sang où nous coulons tous, hommes et bêtes » (*SLN* : 131). Giono, quant à lui, l'exprime par le biais de l'association à l'élément aquatique, à l'océan primitif d'où est sortie toute vie et aussi, peut-être, aux eaux matricielles, image que l'on va retrouver plus loin, dans ce chapitre même, sous la plume de Lalonde :

> L'océan du ciel roulait au-dessus de nous la vie paisible de ses vagues. On était là dans son fond dans cette grande saumure de la vie totale aux sources mêmes de la vérité dans cette épaisse boue de vie

[25] Comme il le dit dans « Le 'Vacarmeur' », sa chronique journalistique publiée au *Devoir* les 30 et 31 août 1997, « [j]'ai souvent célébré Giono. J'ai répété, à qui voulait bien l'entendre, qu'il m'avait donné la permission d'écrire comme je le voulais, c'est-à-dire avec mon corps » (D-3). Il est d'ailleurs significatif qu'il consacre à l'œuvre de Giono au moins cinq de ses chroniques journalistiques. Soit dit en passant, dans l'une d'elles, « Les grands fléaux organisateurs » (*Le Devoir* des 13 et 14 juin 1998), en parlant de l'internement de Giono, en automne 1944, à Saint-Vincent-les-Forts, il semble confondre cet emprisonnement avec celui que son écrivain favori a subi en 1939. Je ne rapporte pas cette confusion possible que pour faire état des raccourcis chronologiques et factuels que prend parfois Lalonde, concentré sur l'idée qu'il cherche à transmettre. Il ne s'empare d'une donnée réelle de départ que pour la transformer d'emblée en un élément de son propre monde imaginaire. Cette note n'est que partiellement marginale par rapport à mon discours sur l'œuvre de Lalonde. Dans le chapitre consacré à *Un jardin entouré de murailles*, on verra que la genèse même de ce roman obéit à ce principe de création que je crois le plus souvent inconscient non pas dans le sens qu'assigne à ce terme la psychanalyse mais comme oubli, condensation, déplacement ou détournement de sens primitif des données de départ que l'auteur brasse si longtemps qu'il est finalement persuadé dire vrai.

> qu'est le mélange des hommes, des bêtes, des arbres et de la pierre. Sous la paume de ma main je sentais battre des pulsations lentes du granit, j'entendais les charrois des ruisseaux de sève; mon sang battait à coups sourds dans ma tête et, venues des confins du ciel, des forces froides et chaudes passaient contre mes joues comme des jets de pierre.
>
> Giono, Jean, 1999 : 17–18

Le facteur esthétique du sentiment de la nature est, en apparence, le même chez les deux écrivains, mais cette beauté a toujours, pour Lalonde, partie liée avec le bien, tandis que, pour Giono, elle cache le plus souvent un côté monstrueux et/ou pervers. Il en est ainsi d'une phrase de Giono qui pourrait passer pour un hymne à la beauté de la nature : « On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile » (Giono, Jean, 1994 : 49). Or, chez Giono, ce passage fait partie d'un raisonnement sur l'esthétisation du mal, sur « un système de références [...] dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis » (Giono, Jean, 1994 : 49).

Sans que Lalonde ignore tout à fait le dessous monstrueux du monde, il mise surtout sur sa beauté ; le monde est pour l'écrivain et ses personnages une source d'émerveillement incessant qui prévaut à l'idée de son éventuel non-sens et au tragique de l'existence qui se profile parfois à l'horizon sans toutefois prendre une dimension aussi prépondérante que chez Camus ou chez Giono. Ce qui prévaut, chez Lalonde, c'est la joie de vivre à même (au ras) de la nature ou plutôt au fond de l'univers. Lorsque, durant cette expédition vers le septième lac, qui est tant le voyage vers l'Indien que la plongée dans le passé en souvenir du père défunt[26], le protagoniste et sa mère, Angèle, s'exposent à un bain solaire qui est bien plus qu'un simple bronzage[27], Michel se demande, en se remémorant ses amis de la ville, foncièrement incapables de comprendre ce qu'il leur racontait de sa vision du monde : « Serions-nous vraiment des êtres d'exception, elle et moi? Vivant sans scaphandre plongés dans le monde, capables de s'immerger dans les paysages, de s'y perdre [...]? » (*SLN* : 63). En l'occurrence, le sentiment de

---

[26] Présenté ici, ne l'oublions pas, comme initiateur à l'immanentisme.

[27] En cours de route, le fils et la mère s'adonnent à « ces récréations de soleil et de silence que rien ne venait troubler, et pendant lesquelles ils sentaient, l'un et l'autre, [...] fondre les frontières entre leurs mondes » (*SLN* : 44), abandonnés « à cette espèce d'adoration épeurée de la vie pure, innocente, préservée, intouchable. Parler, ç'aurait été rompre la magie de ces minutes inexplicables – 'ce serait bafouer le bonheur que de délibérément sortir du sortilège' [...] » (*SLN* : 45).

contact direct avec le monde s'accompagne d'un bonheur indicible, celui d'être de nouveau ensemble, de refaire l'union prénatale d'enfant et de mère, tout plongés qu'ils sont dans le monde :

> Elle a ri, un peu, puis elle a mis sa main sur sa poitrine. « Elle touche mon cœur à travers ma peau, ce cœur qu'elle a fait, qu'elle a eu contre son cœur à elle, tambourinant comme maintenant, toujours trop fort, battant la hâte, l'impatience, le désir ». Ils sont restés comme ça longtemps, lui avalant et soufflant son air comme un drogué, elle écoutant dans sa paume les cognements d'un cœur qui frappait au fond d'elle-même. Ils ne se disaient rien, puisqu'il n'y avait pas de mots encore dans cette vie d'avant la vie, juste la rumeur de rivière de sang, plaisir de n'avoir encore rien à dire, de n'être pas encore, de simplement suivre ce rythme des deux cœurs travaillant ensemble, dans cette espèce d'ensoleillement rouge et salé qu'ils sauraient toujours – veut, veut pas – retrouver, tous les deux.
>
> *SLN* : 62

L'immanentisme de Lalonde est loin ici d'une contemplation impassible de l'objectivité immuable des lois naturelles, loin aussi d'être, comme chez Giono, l'expression de la cruauté comme principe de vie, dont le spectacle constitue le suprême divertissement. La figure que forment, pour ainsi dire cœur à cœur, la vieille mère et le fils quadragénaire[28] est fort complexe, puisqu'elle comprend en même temps le souvenir de leur union prénatale qu'ils refont symboliquement par leur proximité physique actuelle, et leur plongée « sans scaphandre » dans le monde. Ce souvenir qui émerge du sentiment de former un tout à deux dans le grand tout de la nature appelle d'autres souvenirs : celui de leur union affective d'autrefois avec Louis-Paul (père et mari) et celui de l'Indien auquel aboutit invariablement toute remémoration de la jeunesse de Michel. Cette inclusion doublement matricielle de Michel (dans le ventre d'Angèle et dans celui du monde) ne permet pas d'oublier que pour Lalonde la plongée dans l'univers est souvent renforcée par la conscience d'une union affective avec l'autre, l'amour (ici filial) étant, dans son œuvre, une composante fréquente du sentiment de la nature, l'immédiateté de ce cœur-à-cœur qu'est

[28] Michel a certainement ici plus de quarante ans. Si l'on se tient à la chronologie textuelle, le Michel du *Dernier Été des Indiens* avait treize ans en 1959, soit à peu près l'âge de l'écrivain. Il est plus difficile de dater l'action de *Sept Lacs plus au Nord*, mais on peut la placer entre 1990, année de la crise d'Oka, et 1993, date de publication du roman. Il en résulte que le protagoniste de ce dernier roman aurait quelques 44–47 ans.

l'amour de la mère et du fils, ainsi que de ce corps-à-corps avec le monde étant en l'occurrence mises en relief par la nudité de la mère et du fils[29].

Cette vision immanentiste de la Nature n'a qu'un seul écran qu'est l'Art lalondien qui s'en nourrit tout en la remodelant suivant l'optique personnelle du créateur. « Paradoxe, j'écris pour essayer de nier la culture que j'ai [...] pour capter l'émotion qui m'échappe dans la vie », avoue Lalonde dans une interview (Tremblay, Odile, 1992, D-2). Cette phrase, elle-même paradoxale, résume à merveille la tension mais aussi la symbiose de la Nature et de l'Art dans l'œuvre de l'écrivain, et surtout dans *Sept Lacs plus au Nord*. En écrivant, il s'évertue à transmettre le sentiment de la nature – par définition averbal et sensitif – qui lui est inhérent mais qui demeurerait pourtant incommunicable, s'il n'était pas verbalisé, truisme qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici puisqu'il constitue le nœud de la démarche lalondienne.

Dès l'incipit, cette double image de l'artiste confronté à la beauté de la Nature annonce le retour de Michel au village natal, son premier lieu de l'initiation artistique :

> Il roulait vers le village, son regard déviant sans cesse sur ses grands arbres. Ceux d'autrefois et de toujours, ceux des toiles de son père : les rangées de pins, les feuillus rouille et sang, les troncs d'argent mat. Son regard, comme autrefois la spatule de son père, écrasait les couleurs, les mêlait.
>
> *SLN* : 11

Cependant, pour en arriver à cet art-là, il faut d'abord avoir fait preuve de sa communion avec le monde. Dans cette nouvelle version de l'enfance de Michel encadrée par ses parents excentriques mais certainement aimant leur fils, lors des excursions qu'ils font, « dans le vieux bazou de Louis-Paul » à « la crique, la baie sauvage, l'anse de gros cailloux où cascadait la chute » (*SLN* : 59), l'enfant nage comme une loutre, comme un poisson dans l'eau de la crique sans que ses parents s'en inquiètent. Cette image est d'abord un de nombreux exemples de la fusion du héros avec la nature, mais elle possède aussi une fonctionnalité bien visible, puisqu'elle a pour but de réinterpréter l'enfance heureuse de Michel comme une préparation à l'initiation décisive qu'il va bientôt connaître dans les bras de l'Indien.

---

[29] Faut-il préciser que cette nudité n'a ici aucun aspect incestueux ? Elle ne sert qu'à souligner l'immédiateté de leur contact réciproque qui refait symboliquement et la grossesse d'Angèle et leur immersion confiante dans le monde.

> Il pensait : « **Je suis** dans le ventre de l'eau, **pas né encore**, têtard, œuf de peau gonflé de sang, déchiré de branchies déjà, changeant si vite, **se tortillant du désir de venir au monde**, de monter en spirale vers la lumière, le jour, la vie, l'autre vie ». […] Ni Louis-Paul ni Angèle ne s'inquiétaient de ses longues absences sous-marines. Il nageait lentement jusqu'à eux, la tête pleine de ce silence de l'eau, de cette lumière verte, traversée d'éclairs d'argent fluide, des profondeurs du lac. **Quand est venu l'Indien, il était prêt** : son corps savait déjà qu'il pouvait faire plus que marcher et parler sur la terre. Il y avait l'eau, ses courants dans lesquels la pensée, comme le corps, flottait, perdait son assurance, dépassait ses limites, surprenait la souveraineté mouvante du monde. La joie de se savoir fils de la rivière, de la source au fleuve, minuscule et pourtant si fort, si puissant de travailler avec la force, de cascader avec elle, de nager dans son plasma saturé de vie. Apprenti sorcier découvrant les couches, les strates et les courants du réel, Michel serait, toute la vie, reconnaissant à Angèle et à Louis-Paul pour ces étés d'épouvante maîtrisée, de solitude agréée, pour cette liberté facile et difficile qu'ils lui donnaient en le laissant plonger, courir, se taire ou chanter sans paroles, en l'abandonnant dans le monde sans le quitter des yeux. « Deux géniteurs qui ont été des anges gardiens », avait-il souvent dit à ses amis qui l'écoutaient « fabuler ». Fable, en effet, que cette enfance de bois et de rivières, de gros effrois suivis de triomphes sur soi-même, et non sur la nature. Fable que cette **apparition de l'Indien qui viendrait parachever l'initiation**, ce secret qu'on perd et qu'on retrouve, ce déploiement de puissance qui fait peur, cette attention malgré soi qui vous fait entendre et écouter, avec une même surprenante acuité, le chant du monde et ses signaux d'alarme.
>
> *SLN* : 59–61

D'abord, sa « folle envie d'adhérer au monde » (*SLN* : 61), qu'il a connue tout seul grâce à l'amour et à l'intelligence des parents lesquels apparaissent en l'occurrence comme des guides et accoucheurs à distance d'une jeune âme qui aspire à se former, n'est donc pas qu'une valeur en soi. Cette capacité de faire corps avec le réel, qui procure un bonheur difficile à verbaliser, est inaccessible par exemple à ses collègues citadins qui n'arrivent d'ailleurs pas à comprendre les « fables » de Michel.

Pour revenir à l'expérience connue en présence des parents bienveillants, ses premiers bains d'immanence, noces avec le monde attendent la confirmation de Kanak, l'épreuve d'un amour qui est non seulement une union de deux âmes mais aussi celle des corps. Dans l'espace d'un chapitre de deux pages et demie (*SLN* : 41–43) le mot « corps » qui désigne explici-

tement celui de l'Indien dans sa fonction d'initiateur sexuel de Michel ne revient pas moins de 16 fois avec une insistance proprement litanique. À n'en pas douter, il est question de l'expérience initiatique racontée dans *Le Dernier Été des Indiens* :

> De l'adoration, du mythe, de sa maladie de l'Indien, il en a beaucoup parlé. Il a même raconté sa passion, avec impudeur, révolte et scandale dans un court livre de poésie condamné à la légende. Et pourtant, il sait qu'il doit dire encore une fois le corps de l'Indien.
>
> *SLN* : 41

Si, dans *Sept Lacs plus au Nord*, Michel revient obsessionnellement à l'aspect charnel de son souvenir, c'est que, après tant d'années de l'absence de Kanak, et surtout après qu'il ait écrit *Le Dernier Été des Indiens*,

> [...] **le corps de l'Indien de chair s'est fait verbe. Il y a eu transsubstantiation** : prends et mange, ceci est mon corps, ceci est mon sang, ce sont mes muscles dans ta course, pour t'aventurer là où tu ne sauras jamais aller tout seul, c'est mon souffle qui fera ton endurance, ce sont mes paroles qui feront taire les niaiseries du monde [...].
>
> *SLN* : 42

La métaphore eucharistique est ici la même que dans *Le Dernier Été des Indiens*. Il est vrai que son caractère sacrilège est ici moins direct et moins fort, mais la surfréquence insistante du mot « corps » rappelle que le référent implicite de ce fragment est bien l'acte homosexuel. L'important réside cependant ailleurs, puisque d'abord cette communion charnelle fournit au protagoniste une leçon de résistance qu'il n'oubliera jamais et, deuxièmement – et c'est l'essentiel –, du corps tant de fois évoqué, l'Indien s'est fait verbe, c'est-à-dire de la personne en chair et en os il devient un personnage littéraire dans ce « court livre de poésie condamné à la légende » qui relate leur liaison[30]. Cette subversion du discours transcendentaliste de la religion chrétienne, si typique de Lalonde, condense en l'occurrence l'adoption par son héros d'une vision immanentiste du monde et souligne la transsubstantiation du réel (*id est* de cette vision

[30] À l'évidence, il s'agit du *Dernier Été des Indiens*, dans une sorte de métalepse (au sens genettien du terme) dans laquelle un narrateur homodiégétique avoue être l'auteur d'un ouvrage extradiégétique, tout à fait réel, signe s'il en est de l'importance de ce souvenir devenu littérature dans la mythologie personnelle de Lalonde.

immanentiste) en littérature. À plusieurs reprises l'Indien souligne[31] que le rôle de Michel est de « faire venir au monde ce qui n'existe pas encore » (p. ex. *SLN* : 97)[32]. On peut évidemment interpréter cette phrase comme l'invitation à une existence inédite, à une vie ardente qui fuit les ornières de l'habitude. Il semble pourtant que le sens de cette exhortation se rapporte aussi à la création artistique. Le roman contient ainsi plusieurs fragments dans lesquels se superposent l'expérience de l'immanence et la transformation du réel en œuvre d'art.

Tout au long du roman, on assiste à des scènes, parallèles ou alternées, dans lesquelles Louis-Paul, artiste méconnu et détenteur de la vision immanentiste du monde, joue un rôle doublement initiateur par rapport à son fils qui, sous l'influence de son géniteur mais aussi tout seul, découvre et l'Art et la Nature, en attendant la « confirmation » finale qu'il connaîtra, à treize ans, avec l'Indien, l'enseignement de Kanak parachevant plutôt que complétant le processus d'initiation de Michel. Son enfance est remplie d'expériences pendant lesquelles il se sent aspiré par le monde, tout en l'aspirant dans un acte de communion avec les éléments, comme dans cette scène d'enfance où, l'été, il nageait comme une loutre dans un lac

[31] Il est censé l'avoir fait à l'époque du *Dernier Été des Indiens* mais Michel ne rapporte ces paroles que dans *Sept Lacs plus au Nord*.

[32] Dans le roman, il y a plusieurs occurrences de cette expression, ce qui souligne son importance (deux fois à la page 97, et ensuite une fois à la page 121 et à la page 122). L'expression lalondienne « faire venir au monde ce qui n'existe pas encore » présente une certaine similitude avec celle d'Anne Hébert qui dit : « Écrire un poème c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché » (1993 : 97). La date de publication de la rétrospective d'Anne Hébert coïncide avec celle du roman analysé, encore que cela ne soit peut-être qu'un hasard. Finalement, Lalonde parle de *l'invention* (faire venir ce qui n'existe pas encore), tandis qu'Hébert, en comparant le poète au sourcier, insiste sur *la découverte*, ce qui suppose que la pré-matière de la poésie existe quelque part avant d'être révélée par le créateur. Les deux façons de métaphoriser la création littéraire ont cependant en commun ce caractère de révélation aux autres de ce qui, sans l'intervention de l'artiste (écrivain, poète), demeurerait à jamais caché. Qui plus est, la suite du texte d'Hébert donne une définition du poète dans laquelle Lalonde se reconnaîtrait sans peine : « Le poète est au monde deux fois plutôt qu'une. Une première fois il s'incarne fortement dans le monde, adhérant au monde le plus étroitement possible, par tous les pores de sa peau vivante. Une seconde fois il dit le monde qui est autour de lui et en lui et c'est une seconde vie aussi intense que la première. L'imaginaire est fait du noyau même de notre être avec tout ce que la vie, au cours des années, a amassé de joies et de peines, d'amour et de colère, tandis que la terre qui nous entoure fait pression, dans sa puissance énorme, et s'engouffre et il y a passage du dehors au dedans et du dedans au dehors, échange et jubilation » (1993 : 97–98).

sous les yeux de ses parents, ou bien l'hiver, quand il « attrapait, la langue tirée, la brillante poudre de neige » dans un acte qu'il appelle lui-même « [s]es amours avec le vent d'hiver » (*SLN* : 79).

Cette communion par interpénétration de l'avalant et de l'avalé, du microcosme et du macrocosme qui accomplit les noces du protagoniste avec la nature n'est cependant parfois qu'un tremplin pour une rêverie, activité spontanée proto- ou pré- artistique sous l'influence de laquelle le monde se transforme, en devenant un espace magique de jeu[33]. L'élément naturel qu'est l'air devient « un philtre » (*SLN* : 80) qu'il avale par besoin de « magie » (*SLN* : 80).

Ainsi, au moment même où il s'adonne à ses amours avec le vent d'hiver, Michel rêve qu'il est un oiseau, un plectrophane des neiges, et se « lan[ce] dans le ciel blanc [...] son visage frôlé par des cristaux brillants. Les pans de son manteau ouvert devenus des ailes de l'oiseau adoré, il planait, courtement mais sûrement, au-dessus de la croûte de glace » (*SLN : 80*).

D'autres fois, le mois d'août venu[34], c'est en plein champ, couché dans les hautes herbes, que Michel passe des orages en s'extasiant de leur beauté terrifiante. Quand, plus tard, il apprend le mot *transfiguré* (*SLN* : 81), il s'en empare, en le détournant du sens religieux. La Transfiguration, dans la tradition catholique, signifie la révélation de la nature transcendante de Jésus et, selon certaines interprétations, la transfiguration du Christ annonce aux fidèles leur état corporel après leur propre résurrection[35]. Dans l'acception instinctivement païenne de Michel, le mot renvoie « à son vide bienheureux après le spectacle des orages sur la colline, au pouvoir extraordinaire du vent et du ciel » (*SLN* : 81). Il y a donc deux modes de coexistence de l'enfant avec la nature : le premier consistant à métamorphoser le réel pour en faire le décor de ses rêves, et le second qui est la contemplation admirative d'un spectacle provoquant la « transfiguration », celle-ci prenant ici un sens de transformation méliorative de soi-même à la suite d'une révélation immanentiste. Au lieu d'être la révélation du sacré qui transcende la nature, la transfiguration est ici synonyme de révélation esthétique que revêt un phénomène naturel, d'une beauté qui

---

[33] « Non, le monde n'avait jamais été pour lui un décor, la nature, un 'environnement'. Le monde était tout le théâtre, et lui le tout petit personnage pris dans la tragédie merveilleuse des saisons » (*SLN* : 81).

[34] La Transfiguration (voir la note suivante) est fêtée le 6 août. C'est au mois d'août que Michel enfant et adolescent vit sa propre transfiguration au sens qu'il prête à ce mot.

[35] La Transfiguration est un épisode de la vie de Jésus-Christ qui emmène trois apôtres (Pierre, Jacques et Jean) à une montagne (identifiée à Tabor) où il se métamorphose en leur révélant sa nature divine (Mathieu, 17, 1–9 ; Marc, 9, 2–9 ; Luc, 9, 28–36).

coupe le souffle à l'observateur, qui le « transfigure » en admirateur des merveilles exaltantes et/ou terrifiantes du monde.

La vie avec un père peintre fournit aussi une matière inédite pour les songes de l'enfant. Le petit Michel se rêve parfois personnage des tableaux de son père qu'il croit être des mondes fabuleux faits exprès pour lui donner un espace imaginaire de jeu.

> Dans un brouillard d'avant-sommeil, Michel erra infiniment dans les paysages des tableaux, incarnation emballée du regard de Louis-Paul, gnome ébloui et titubant sur la corolle d'un lys, au bord d'un friselis d'écorce ou chevauchant une vague. Et la voix, encore une fois, demanda – sa voix à lui mais sa voix d'enfant de huit ans : « C'est pour moi tout ça, papa ? C'est vraiment pour moi, rien que pour moi ? » Mieux qu'un pays de rêve, le pays rêvé pour lui par son père, le paradis.
>
> *SLN* : 34–35

Il est également des moments où Michel commence à rêver non plus aux images (naturelles ou peintes), mais aux mots. Dans une scène que n'aurait pas renié le Leiris de *Biffures*[36], quand le père mentionne « les terres volées »[37], Michel, ayant mal entendu, se souvient de

> […] ces petits caps aperçus dans le ciel, navires aux mâts dentelés de bouleaux et de sapins, non pas volés mais envolés, qu'il imaginait survolant le lac et disparaissant derrière les nuages, à chaque fois que le père parlait de ces fameuses « terres volées ». L'enfance résout à sa guise les énigmes suggérées par les mots des grands.
>
> *SLN* : 48

---

[36] Comp. surtout le début de ce premier tome de *La Règle du jeu*, autobiographie élevé au rang de l'art de cet écrivain qui a consacré une partie de son œuvre à sonder les associations que créent les signifiants à la dérive. Le livre de Leiris commence par le souvenir de « heureusement » que le petit enfant a entendu « reusement ». Cf. aussi le chapitre *Le Curé sur le mur* de *La Maison de Claudine* de Colette où la protagoniste se rappelle comment, ne connaissant pas la signification socialement admise du mot « presbytère » qu'elle avait entendu prononcé par un adulte, elle se mit à « jouer » avec lui en l'emportant sur son mur – espace favori de jeu (Colette, 2004 : 28–30).

[37] « Ils avaient laissé l'anse derrière eux et roulaient maintenant, longeant la rivière, à travers le pays que Louis-Paul appelait 'les terres volées', bien qu'il avouât volontiers lui-même que ces terres, on ne savait plus trop qui les avait volées à qui » (*SLN* : 48).

Sans cesser d'être avaleur avide d'images et de sensations, le garçon devient donc aussi sensible à la matière des mots qu'il utilise non pas en imitant servilement l'usage qu'en font ses compatriotes mais en donnant un sens différent aux mots de la tribu, pour paraphraser Mallarmé qui, dans « Le Tombeau d'Edgar Poe », dit que le poète donne « un sens plus pur aux mots de la tribu ». Les premières tentatives de l'apprenti-poète ne sont peut-être pas dignes de les considérer comme « plus pures ». Il est cependant à noter que ce n'est pas un usage dénotatif et sociolectal mais personnel et par cela même poétique. Remarquons aussi que cet usage asocial aboutit à la création d'une image inédite qui consiste en somme à déplacer les éléments du monde naturel conformément au jeu d'associations de l'imagination enfantine libre de toute entrave logique. Pour être plus précis, il s'agit, en l'occurrence, de déformer involontairement le signifiant et de créer, par la suite, une image qui transforme le réel suivant la signification communément admise du signifiant ainsi déformé.

Dans l'univers de *Sept Lacs plus au Nord* qui (je l'ai dit et redit) modifie sensiblement l'image des parents et celle de l'enfance de Michel par rapport au *Dernier Été des Indiens*, présenté pourtant comme l'avant-texte du roman analysé, l'initiation que celui-ci reçoit de l'Indien n'est en fait que pure formalité. Or, dans *Sept Lacs plus au Nord* on apprend que le Michel du *Dernier Été des Indiens* a accompli aussi, sous le patronage de Kanak, un rite de passage, une initiation indienne « l'ONNONHAROIA » qui consiste à recevoir de son dieu personnel Okki **sa** vision à partir de laquelle l'initié commence sa vraie vie d'homme[38]. Avant la cérémonie, pendant laquelle l'initiateur ne joue en fait que le rôle d' « accoucheur », d'assistant, l'adepte doit accomplir les rites préparatoires, comme p.ex. jeûner pendant trois jours, épuiser ses forces, se concentrer en appelant son Okki « doucement, sans forcer, sans supplier, sans se décourager non plus, comme un amoureux d'autrefois qui va 'courir l'allumée'[39] » (*SLN* : 93). Finalement, quand la vision arrive, certains de ses éléments (« le morceau de plage s'éleva dans les airs comme un plateau géant, avec son corps dessus », *SLN* : 94) ne sont guère nouveaux pour Michel qui se dit :

---

[38] « L'Indien avait dit: 'L'homme ne commence pas à vivre avant d'avoir reçu sa vision' » (*SLN* : 93).

[39] L'antique coutume indienne connue plutôt sous la dénomination de « courir l'allumette ». Pour reprendre la description de cette coutume proposée par Lalonde lui-même : « Le soupirant, portant à la main une branche qu'il allumait au foyer de sa tente, s'approchait du lit où reposait la jeune fille : si l'amoureux ne lui plaisait pas, elle détournait simplement la tête ou s'enfouissait sous une peau [...] » (*SLN* : 94). Si, par contre, le prétendant lui plaisait, la jeune fille éteignait la torche (« l'allumette ») et l'invitait à la rejoindre sur sa couche.

> Est-ce que c'était fini ? Si ce n'était que ça, une vision, alors il en avait souvent ! Assis sur son lit ou accroupi dans le hangar, sous l'établi de Louis-Paul, combien de fois, fermant les yeux, n'avait-il vu sa chambre ou le fond du hangar se détacher subitement, comme une banquise de glace, et partir à la dérive dans un espace inimaginable, l'entraînant, lui, Michel, loin des siens, du village, loin de sa vie qui continuerait peut-être à se dérouler sans lui ? Cette sensation d'enlèvement, de fuite zigzagante, d'errance dans d'infinies ténèbres blêmes – s'agissait-il des limbes, dont parlait le petit catéchisme ? – lui était si familière qu'il ne fut pas surpris, mais tout de même épouvanté, de se voir une fois de plus satellite sans pesanteur lancé en orbite […]
>
> *SLN* : 95

Ce qui frappe également, c'est la présence continue de Louis-Paul, évoqué dans ce fragment et dans le paragraphe suivant où, visité dans sa vision « indienne » par des oiseaux, le protagoniste se sent « glissé en songe entre les pages du guide Peterson de Louis-Paul ». Ce vieux guide d'oiseaux qui fait partie de la mythologie familiale était déjà mentionné dans *Le Fou du père*[40]. Le message que lui transmet l'Indien de « [f]aire venir au monde ce qui n'existe pas encore » (*SLN* : 97) ne diffère guère de ce que l'enfant peut apprendre de son père, Louis-Paul, surtout en matière de l'art. Finalement donc, le rôle initiateur de l'Indien se ramène, ici, à son aspect de « confirmateur », étant donné que le Michel de *Sept Lacs plus au Nord* s'est pratiquement initié lui-même sous l'œil protecteur de ses parents.

Comme on l'a vu, cette initiation est alternativement sacralisée par les retours commémoratifs à ce qui était le sujet du *Dernier Été des Indiens*, et désacralisée par la constatation du caractère quasi inné de l'initiation à la vie et à l'art, contradiction qui n'apparaît clairement qu'à l'analyse du roman, tant le souvenir de la relation de l'adolescent avec l'Indien est rehaussé par des monologues dont d'ardeur proprement gidienne fait occulter le fait que la fameuse onnonharoia (à partir de laquelle commencerait la vraie vie d'homme) s'avère être un événement bien connu du prétendu adepte[41].

---

[40] Il y joue un certain rôle dans la réconciliation du père avec le fils. En lisant ce vieux guide en anglais qui est la propriété du père, le protagoniste lui traduit certains noms d'oiseaux. Le père, habitué à nommer en anglais les oiseaux qu'il chasse, découvre avec plaisir leurs appellations françaises (*FDP* : 55).

[41] Qui s'avère ici être un initié sans le savoir comme Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans en être conscient.

Certains romans de Lalonde filent une paraphrase transgressive d'un terme religieux. Sans constituer l'armature principale de ces ouvrages, ces variations leur confèrent un parfum sacrilège et parodique qui met en relief le message immanentiste de l'œuvre lalondienne. Ainsi *Le Petit Aigle à tête blanche* exploite celui de paradis et, plus ponctuellement, celui d'hostie, subvertie par son contraire contextuel qu'est la retaille d'hostie, *Une belle journée d'avance* se greffe, en un sens, sur la notion de limbes, tandis que la révélation des amours homosexuelles dans *Le Dernier Été des Indiens* s'appuie sur l'analogie avec la première communion. Dans une certaine mesure, on serait tenté de voir dans *Sept Lacs plus au Nord* l'évocation de la Transfiguration entendue ici dans le sens de révélation du sentiment poétique ayant pour fond et pour thème la nature, qui s'avère identique à l'initiation indienne. La transfiguration païenne que connaît Michel le met en contact avec deux aspects de l'existence qui, dans sa vision du monde, sont étroitement complémentaires : la Nature et l'Art, la révélation de la beauté terrifiante de celle-là pendant des orages estivaux et le désir de se faire aspirer par le monde, celui-ci fournissant une matière aux rêves de cet enfant doué d'une puissance innée d'imagination qu'il développera sous la tutelle du père-Métis artiste méconnu, de la mère Iroquoise blanche et de l'Indien qui représente tant la nature que la propension aux rêves. Ce trio d'initiateurs qui accomplit son action sur un fond naturel oriente nettement le cours de l'imagination de Michel vers un art « d'icitte », comme dirait Gilles Pellerin[42]. Il ne s'agit toutefois pas d'un art qui se confine à un régionalisme frileux, à l'« épigramme du colonisé » (*SLN* : 91), comme le dit Louis-Paul, mais qui, une fois résolue la douloureuse relation avec le père, se revendique fièrement comme la vision originale de la nord-américanité québécoise-amérindienne, constatation qui nous rapproche de la réflexion poétique de Lalonde sur ce qu'est ou doit être la littérature nationale au Québec, question qui va être étudiée dans les chapitres suivants.

---

[42] Dans son introduction au recueil de *La mort exquise* de Claude Mathieu, Gilles Pellerin propose cette appellation plaisante de la littérature québécoise nationale par opposition à « l'ici » de la réalité en général et à cet ailleurs non-référentiel où renvoient le lecteur ce nouvelliste qui se situe dans une poétique borgesienne : « D'icitte il n'est pas question dans *La mort exquise*, et d'ici pas davantage » (Mathieu, Claude, 1997 : 8).

Chapitre V

De l'allotexte à l'autotexte (*L'Ogre de Grand Remous*)*

Est-ce le résultat de son expérience de comédien, habitué à interpréter les textes des autres ou un besoin profond de passionné de lecture, fidèle et reconnaissant à ses maîtres à penser, le fait est qu'il y a peu d'écrivains qui, de manière aussi explicite que Robert Lalonde, affichent l'importance du principe intertextuel dans la construction de certains de leurs ouvrages. Si l'on regarde son œuvre de ce point de vue-là, on constate que cet écrivain qui passe à juste titre pour être l'un des plus originaux romanciers québécois, est en même temps celui qui, souvent, sous des formes diverses et parfois avec insistance, rapporte les sources dont il s'est servi dans l'élaboration de ses propres romans, essais et pièces de théâtre. Pour ne citer que les ouvrages où ce principe transtextuel est clairement avoué, tel est le cas de ses chroniques journalistiques publiées dans les années 1997–1999 dans *Le Devoir*, repris ensuite avec des modifications dans son art poétique qu'est *Le Monde sur le flanc de la truite*, les recueils d'essais (*Le Vaste Monde, Où vont les sizerins flammés en été, Le Vacarmeur*), il en est ainsi d'*Un jardin entouré de murailles* où Lalonde s'empare d'un épisode de la vie de Marguerite Yourcenar pour en construire un roman, de sa pièce de théâtre *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre* dans laquelle, à partir des derniers moments de l'auteur de *Madame Bovary*, l'écrivain québécois échafaude sa vision de l'imaginaire de son grand prédécesseur, tel est enfin le cas de ce livre profondément lalondien qu'est *Des nouvelles d'amis très chers*, un recueil de nouvelles

* La première esquisse de ce chapitre a été publié dans Jarosz, Krzysztof, 2007 : 108–119.

écrites à la manière de ses écrivains favoris, ouvertement annoncés comme inspirateurs.

Toutefois, en dépit de cette intention programmatiquement et explicitement imitatrice, ces textes de Lalonde n'en paraissent pas moins originaux et authentiques, sa « petite musique », comme l'appelait Céline, l'emportant aux yeux du lecteur sur les traces qu'y déposent les lectures de l'écrivain.

Comme Lalonde le dit lui-même dans son « Avant-propos » de *Nouvelles d'amis très chers*, par ce qui semble être le mystère et l'essence de toute œuvre littéraire, sous sa plume de pirate amoureux[1] les fibres exogènes finissent par prendre un aspect familier au style et à la thématique de l'admirateur qui se veut d'abord un « pilleur ravi » (*Nouvelles d'amis très chers* : 8) de ceux dont il admire l'art :

> Le plus beau dans tout ça, le plus surprenant – j'aurais pu, évidemment, m'y attendre -, c'est que pillant à tour de bras je me suis vu retomber dans les sillons de ma calligraphie à moi, ce fameux timbre « naturel », qui est peut-être fait de plus de chants qu'on pense.
>
> la quatrième de couverture de *Nouvelles d'amis très chers*

De même que Montaigne, dont *Les Essais* n'étaient primitivement que des réflexions d'un lecteur moderne brodées sur des maximes des Anciens, Lalonde ne cache pas que son point de départ est souvent l'œuvre d'un prédécesseur célèbre qu'il s'est choisi pour intercesseur et initiateur. Le plus souvent toutefois, le lien avec la matrice intertextuelle est facilement repérable et, sans que l'ouvrage qu'il prend pour point de départ constitue un hypotexte[2] global et unique du sien, la perception de ce prétexte s'avère néanmoins la condition nécessaire pour la compréhension du roman de Lalonde tant dans sa dimension sémantique qu'esthétique. Tel est le cas de *L'Ogre de Grand Remous*, le sixième roman de Robert Lalonde, publié pour la première fois aux Éditions du Seuil en 1992 et repris ensuite, dans le format de poche, par Les Éditions Boréal en 2000[3].

---

[1] Comme il le dit dans son « Avant-propos » *Des nouvelles d'amis très chers* : « Les neuf histoires qui suivent ne sont ni des décalques, ni des pastiches, ni même vraiment des contrefaçons […] tout en étant du copiage, bien sûr, ou si vous voulez – et j'aime bien voir la chose comme ça – du 'piratage par amour' » (*Nouvelles d'amis très chers* : 8).

[2] Au sens d'une œuvre (de toute une œuvre) sur laquelle se greffe une autre qu'assigne à ce terme Gérard Genette (1982 : 11–12).

[3] La pagination des deux éditions est identique.

Le roman est construit comme une énigme presque policière. C'est l'histoire de quatre enfants : Charles, Aline, Serge et Julien qui essaient de retrouver leurs parents, Georges et Carmen Messier, lesquels, partis soi-disant à la pêche, le 16 août 1964, sont disparus sans laisser de traces. Sauf Julien, le dernier-né, qui semble se désintéresser complètement du sort de ses parents et va jusqu'à nier en avoir jamais eus, les trois aînés, laissés à eux-mêmes dans la grande maison familiale qu'ils appellent parfois le « château »[4], aux environs de Grand Remous, dans l'Outaouais, mènent une recherche méthodique des indices qui leur permettraient de retrouver les disparus.

Chacun des trois assume la narration d'une partie du roman[5], tandis que le récit en italiques de Julien s'intercale en contrepoint dans les monologues des aînés, dont il constitue un éclairage présentant le point de vue de celui qui est, à certains égards, le porte-parole de l'auteur. Le récit de Julien, placé en incise entre les segments narratifs assumés par ses aînés, constitue chaque fois la présentation du point de vue du cadet par rapport aux discours des aînés. Comme le remarque Louis Cornellier (1992 : D-3), ce procédé qui consiste à donner successivement la parole aux différents acteurs du drame n'est pas sans rappeler celui utilisé par Anne Hébert dans *Les Fous de Bassans*, mais la coprésence, au sein d'un même chapitre, des voix narratives différentes et souvent présentant des points de vue contradictoires évoque aussi la technique utilisée par Hubert Aquin dans *Trou de mémoire* (comp. à ce titre, entre autres, Jarosz, Krzysztof, 1987 : 71–115).

Après la disparition des parents et avant leur propre départ de Grand Remous, survenu après 1968, Charles et Aline, adolescents, fouillent des encyclopédies, dictionnaires, cartes et mappemondes en se souvenant, comme d'indices importants, des propos anodins de leurs parents. Serge, lui, fait des rêves que sa sœur s'évertue à déchiffrer en leur attribuant une fonction augurale. Finalement, 28 ans après la nuit fatidique, c'est-à-dire à la fin de l'hiver 1992[6], l'*hombre* actuel d'Aline, l'Américain Donald Jones,

---

[4] Appellation qui constitue un embrayeur permettant de glisser dans l'isotopie de conte de fée dont je parle plus loin.

[5] Quant à Julien, il assume, il est vrai, la narration de l'avant-dernier segment indépendant de 7 pages (pp. 175–182) intitulé « Grand Remous (Julien) », en italiques, ce qui le distingue typographiquement des parties assumées par ses frères et sœur et rattache plutôt ce segment narratif aux interventions de Julien que celui-ci insère dans les récits des aînés.

[6] Date, soit dit en passant, difficile à expliquer, étant donné qu'à la dernière page du texte, on voit la date habituelle que les auteurs mettent pour marquer la fin de la rédaction de leur œuvre. Or, cette date (Sainte-Cécile de Milton, août 1990) précède de deux ans non seulement celle de la publication du roman, mais

que sa compagne surnomme non sans raison « Indiana »[7], découvrira la voiture rouillée des parents, ainsi que leurs ossements, gisant au fond de l'eau, près du barrage de Grand Remous. Il s'avère que, la nuit de leur départ, comme ils avaient arrêté leur Cadillac au bord du précipice au fond duquel se trouve le barrage, le petit Julien a surpris leur conversation au moment où Carmen venait de convaincre son mari d'abandonner leurs enfants afin d'aller vivre ailleurs, libres d'obligations envers leur progéniture. Indigné, l'enfant a poussé la voiture dans le bassin du barrage, en tuant les parents irresponsables.

Tel le Petit Poucet, Julien va désormais essayer d'envoyer à ses frères et sœur des signes de sa faute, mais tellement discrets et voilés qu'ils les prennent pour ceux de la folie dans laquelle Julien finit effectivement par sombrer, obsédé par son geste, aux prises avec l'ogre symbolique de ses remords. Dans la scène finale, on assiste à la réconciliation des aînés avec leur cadet, celui-ci leur présentant sa compagne, Irène, et son fils nouveau-né, symbole du rachat de sa faute et du renouveau qui fera effacer le geste de Julien, coupable même si celui-ci le voulait avant tout protecteur et salvateur.

Ce résumé hâtif ne rend pas compte de la finesse et de la polysémie du roman qui, outre le premier niveau de lecture, celui d'une histoire des enfants traumatisés par la disparition des parents, en contient d'autres, symboliques, à commencer par l'opposition, incontournable, comme partout chez Lalonde, entre la vision immanente du monde, représentée ici par Julien, et les idéologies transcendentales des aînés. En même temps, cette lecture plurielle est informée par des références para- et intratextuelles explicites renvoyant à des intertextes littéraires et intersémiotiques, ainsi qu'au contexte historique qui fournit une des allégorèses possibles à cette histoire des enfants abandonnés.

Le récit bouscule la chronologie de l'histoire qu'il relate ; la restitution de celle-ci, ainsi que l'effort que doit faire le lecteur pour démêler l'éche-

---

aussi celle de la scène finale d'après la datation interne proposée par l'auteur, ce qui permet de supposer que certaines parties du texte ont été retravaillées, peut-être, entre autres, afin que Serge puisse remarquer qu'Aline, la plus engagée à approfondir le passé familial, a, au moment de leur retour à Grand Remous, à peu près le même âge que leur mère au moment de les abandonner. Or, Carmen, née en 1924, a 40 ans en 1964, tandis qu'Aline, née en 1953, n'en a que 39 en 1992 et elle en n'aurait eu que 37 en 1990. Comme l'écrit Serge à Aline, « tu as aujourd'hui l'âge de Carmen quand elle a pris la clef des champs (en te laissant la clef de la maison, pauvre toi) », *OGR* : 165.

[7] Par référence au célèbre personnage d'archéologue-aventurier, créé par le scénariste George Lucas, et incarné, dans les films de Steven Spielberg, par Harrison Ford.

veau des points de vue subjectifs de Charles, Aline et Serge[8] sur lesquels sont focalisés les segments successifs du roman, constitue donc un obstacle supplémentaire à la solution de l'énigme. Le récepteur ne reconstitue la chronologie de l'histoire qu'au fur et à mesure qu'il progresse dans la lecture du roman, le moment crucial, mais loin d'être décisif, étant les recherches généalogiques, entreprises par Aline, la « chroniqueuse » de la famille (*OGR* : 87), qui fournissent quelques éléments importants de cette saga familiale et permettent de comprendre les prémisses du drame qui va se jouer à Grand Remous.

Malgré l'effort de l'auteur qui s'évertue à pourvoir l'histoire des Messier d'une motivation réaliste, celle-ci demeure passablement romanesque : un professeur (Georges Messier), né en 1915 à Montréal, s'éprend de son élève, Carmen Dumouchel, née en 1924 à Châteauguay. Ils apparaissent, bras dessus bras dessous lors de la remise des diplômes, en mai 1951, en provoquant un scandale (« Un si éminent, si brillant professeur, amouraché de son élève, une fille des faubourgs, une folle, une intrigante ! », *OGR* : 108). Chassé de l'université[9], Georges qui, par le plus heureux des coups de théâtre, gagne bientôt à la loterie, en juin 1951, deux cent mille dollars, part avec sa bien-aimée à l'Outaouais « vivre dans le jardin d'Éden » (*OGR* : 109). Ils s'achètent une grande maison à Grand Remous (le « château » de la veuve Léa Létourneau) où va bientôt naître leur premier enfant, Charles (en 1952), suivi d'Aline (en 1953), de Serge (en 1954) et Julien (en 1959).

Le couple est antithétique : même s'il est un professeur, contrairement aux clichés, Georges ne vit pas dans sa tour d'ivoire ; bien au contraire, il est raisonnable et ramène parfois à la réalité son épouse fantasque, tout en cédant dans la plupart des cas à ses caprices[10]. Une seule fois seulement, il dévoile le versant romantique de sa nature lorsqu'il apprend en cachette à jouer du banjo et donne à sa famille enchantée un concert de vieilles chansons western américaines.

Même si l'effort de doter l'ouvrage d'une armature chronologique est en l'occurrence exceptionnel si on compare *L'Ogre de Grand Remous* à presque tous les autres romans lalondiens[11], l'écrivain joue avec (et se

[8] Pour ne rien dire de celui de Julien qui connaît la solution de l'énigme mais n'en parle qu'allusivement.

[9] « '[C]ette université de cornichons bien pensants, ignorants et jaloux' (Carmen), cette ville étriquée, arriérée » (*OGR* : 108–109).

[10] Comme le dit avec sarcasme Charles : « la folle et son savant servant » (*OGR* : 122).

[11] Même si l'écrivain n'y réussit qu'approximativement. C'est le sujet du roman (une saga familiale éclatée) qui exige cet effort. Il n'en est de même, et pour des raisons similaires, que dans un autre roman lalondien, *Le Diable en personne*.

joue de) la convention du roman-miroir de la société en créant des êtres qu'on pourrait qualifier de romanesques dans ce sens qu'ils sortent de l'ordinaire. D'ailleurs, Carmen était encline au bovarysme même avant sa liaison avec Georges et leur arrivée à Grand Remous. Elle se rebiffe contre le rêve de son mari d'avoir six enfants (*ORG* : 91), et si elle finit par en avoir quatre, elle est loin d'être une mère modèle. Comme s'en souvient Charles, lorsque, le dimanche, les aînés se préparaient pour aller à l'église, ils devaient repasser eux-mêmes leurs vêtements, « parce que maman lisait *Autant en emporte le vent*, dans son lit à baldaquin » (*OGR* : 24). Telle Emma Bovary, Carmen Messier vit dans l'univers de ses lectures, sans pour autant éprouver le besoin de trahir son mari pour plier sa vie aux exigences d'un amour romantique. Pour nourrir son rêve dans le quotidien d'une existence sans éclat ni fourvoiement, il lui suffit de se voir en « Scarlett Messier » et d'accuser le prosaïque Georges de ne pas égaler Ashley, le célèbre héros d'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell (*OGR* : 119–120). De son côté, Georges, lucide mais fidèle jusqu'au bout à son épouse, se hâte de justifier devant les enfants, non moins lucides que lui (et parfois offusqués), le caractère fantasque de leur mère. Finalement, il y a peut-être, dans le propos du mari, une pointe de remord venant de ce qu'il a finalement forcé sa femme à adopter son mode de vie à lui, à lui faire prêter son ventre pour réaliser le rêve de famille nombreuse. En contrepartie, il lui concède la liberté de vivre la tête plongée dans les vapeurs de la fiction :

> […] les livres […] enflammeront l'imagination de Carmen. « Ce sont eux, les livres, nous dira papa, qui sont cause des fantaisies de votre mère ! Que voulez-vous, elle est faite comme une artiste (il ne dira jamais : est une artiste) pour vivre la nuit, narguer le monde, pour voyager, pour refaire la vie comme, comme il faudrait qu'elle soit faite ! N'ayez jamais honte de votre mère, les enfants, c'est une rêveuse – pas une folle (oh ! les médisants !) -, peut-être même une clairvoyante, en tout cas une âme sensible, un oiseau rare dans notre grande noirceur… Aimez-la et chérissez-la, comme moi ! » Et nous hocherons la tête, mystérieusement convaincus de la divinité difficile à vivre de notre mère, perpétuellement inquiète et soupirante, souvent amère jusqu'à rendre Georges responsable de sa vie gâchée. (Serge : « On n'épouse pas Scarlett pour l'emmener vivre au fond des bois ! »).
>
> *OGR* : 92

La mère est distante au point de paraître irréelle à l'aîné, Charles, pour lequel, même avant sa disparition, elle n'était qu'une image. Dans son souvenir, il voit à peine son visage « dans l'ombre pailletée du chapeau »

(*OGR* : 26)[12]. Il n'y a que Serge qui entretient avec Carmen une relation plus privilégiée que les autres enfants, parce que, voulant à tout prix lui plaire, il essaie d'être à la hauteur de l'image de champion de la natation, donc de sortir de l'ordinaire et devenir ainsi digne de l'attention de sa génitrice laquelle ne daigne la prêter qu'à ce qui, dans le réel extra-livresque, est hors du commun, qu'à ce qui ressemble plus ou moins à l'univers fabuleux de fiction qui est son unique étalon-or pour juger de la réalité. Il est significatif que l'appréciation par laquelle elle gratifie l'exploit sportif de son fils, obtenu au risque de la vie du préadolescent qui faillit se noyer pour lui plaire, est exactement la même avec laquelle elle exprime sa gratitude envers Georges, quand celui-ci se décide finalement à abandonner les enfants[13] : « – Mon amour, mon amour, t'es un champion ! » (*OGR* : 26). Dans les deux cas, Carmen[14] exprime à ses chevaliers servants la reconnaissance d'avoir assouvi sa soif du romanesque, en jouant, à l'occasion, devant ses proches, une héroïne exaltée tout droit issue d'une fiction haute en couleurs : « Elle avait dit ça d'un seul souffle, transportée, comme une actrice, les yeux écarquillés, une main sur son chapeau de paille d'où s'envolait un long ruban bleu » (*OGR* : 26). Pas étonnant que, analysant la folie de Julien, Charles et Aline, toujours sur leurs gardes face à cette mère pour laquelle ils existaient à peine, voient dans la maladie de leur cadet une séquelle héréditaire de « la schizophrénie douce » de Carmen, tandis que Serge, l'éternel amoureux de maman, considère son idole mystérieusement disparue comme « une déesse, une martyre, une intouchable » (*OGR* : 50). D'ailleurs, comme le semble suggérer cette lecture référentielle à motivation psychologique, c'est peut-être dans la relation affective de ce fils idolâtre et avide d'acceptation qu'il conviendrait de chercher la source de la future homosexualité de Serge (cf. Lamontagne, M.-A., 1992 : 93).

---

[12] « [J]e savais, *je savais* que je ne devais pas la regarder, que je ne pourrais jamais ni l'oublier ni me souvenir d'elle vraiment » (*OGR* : 26).

[13] Pendant la scène qui ouvre le roman, après avoir menacé Georges de se jeter dans le bassin du barrage, s'il ne prend pas la décision de partir en délaissant les enfants (*OGR* : 10).

[14] S'il faut lui chercher une référence onomastique, le personnage de la mère est une très vague réminiscence de la Carmen de la nouvelle éponyme de Mérimée et de l'opéra de Bizet. Comme on l'a dit plus haut, tout porte à croire que, contrairement à celles de Prosper Mérimée et de Georges Bizet, la Carmen de Lalonde est une épouse fidèle et ne joue le rôle analogue à la figure de la célèbre femme fatale que dans son imagination. Tout ce qu'elle désire est que ses hommes (mari et fils) ressemblent tant soit peu à un idéal romanesque de virilité qu'elle s'est forgée à la lecture des romans. Par là, elle est plus proche d'Emma Bovary et, plus encore, elle incarne le rêve d'excellence dont parle l'écrivain à l'occasion du lancement du *Petit Aigle à tête blanche* (cf. le chapitre consacré à ce roman).

Les signes avant-coureurs de la volonté affichée par Carmen de se libérer des obligations envers les enfants en partant avec son mari apparaissent déjà quand elle est enceinte avec Julien. Lors d'une promenade familiale en bateau, elle se penche de tout son poids sur le bord de la chaloupe depuis laquelle elle observe les exploits sportifs de Serge et lorsque Aline, n'y tenant plus, lance à Charles que la mère se comporte comme si elle voulait étouffer le fœtus dans son ventre (« – Mais elle va nous le tuer, cet enfant-là », *OGR* : 120), la réaction de la mère est on ne peut plus évidente :

> Carmen a tourné la tête vers moi, radieuse d'excitation et de fureur, retenant ses cheveux d'une main de tragédienne :
>
> – C'est peut-être ce qui pourrait arriver de mieux, ma petite fille ! Il bouge comme un serpent ! J'en ai peur, de cet enfant-là, si vous voulez le savoir ! Et pis j'en ai assez de mal dormir et de l'attendre ! Et pis… !
>
> *OGR* : 120

Par rapport à la mère romanesque et à Serge, son amoureux de fils, Charles et Aline semblent avoir hérité des gènes paternels qui les prédestinent à avoir une attitude rationnelle et responsable. Comme on l'a dit, dans ce contexte, Julien affirme sa différence, sans que tous les signes concordent pour donner de lui une caractéristique homogène. Dès son bas âge, le père lui permet de vivre en pleine liberté au sein de la nature, sans que cette décision soit clairement expliquée. Les aînés, encouragés par le père à aller à l'école et à l'église, même s'il les prévient qu'il ne faut pas croire à tout ce qu'ils y entendront[15], soupçonnent que Georges protège son cadet à cause de sa déficience mentale[16]. La suite des événements va néanmoins montrer que Julien n'est qu'un enfant hypersensible, indépendant et rêveur, inadapté à vivre dans un monde qu'expliquent les discours rationalistes, mais nullement un aliéné mental, du moins au début de l'histoire.

La lecture de l'univers représenté du roman au niveau référentiel dévoile donc, outre l'énigme[17], une motivation psychologique, comme on

---

[15] « Papa nous le répétait sans cesse : 'La connaissance est innée ! Tout était là, en vous, à votre naissance ! Laissez-les moraliser et bêtifier, la maîtresse, le curé, l'évêque, le pape et le Premier ministre, ces ignorants qui s'énervent !' » (*OGR* : 24).

[16] Comme le dit le père pour encourager les aînés à continuer de fréquenter l'école, tout en laissant Julien faire ce qu'il veut : « 'C'est du courage, rien qu'un peu de courage qu'il vous faut, à vous autres ! Et c'est pas si difficile ! Julien, lui, c'est autre chose !' C'était quoi ? Pourquoi Julien n'avait-il pas besoin, lui, de courage ? Parce qu'il était bizarre, fou ? Papa cherchait à le protéger, à l'empêcher de se faire du mal, sans doute » (*OGR* : 24).

[17] Qui équivaut à ce que Barthes appelle le code herméneutique qui, selon lui, « consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels

l'a vu plus haut à l'occasion de la présentation des attitudes des personnages. Ce problème apparaît d'une manière plus claire après la disparition des parents que les trois aînés prennent pour la fuite.

Restés seuls, abandonnés par leurs parents[18], les aînés sombrent dans le désespoir qu'on pourrait croire incurable, ne serait la découverte finale : d'abord celle des ossements des parents et, tout de suite après elle, celle de la nouvelle situation de Julien qui a fondé une famille, ce qui laisse espérer qu'il est possible de se remettre du traumatisme de cette déréliction qu'ils croyaient incurable. Au début cependant, lorsque les aînés se rendent compte que les parents ne reviendront pas, leur comportement est stéréotypé : Aline fuit sur la colline, puis s'enferme pour quelques jours dans un mutisme obstiné, Serge détruit avec rage la collection de papillons du père et brûle toutes ses brochures de *National Geographic Magazine*, comme s'il soupçonnait que ces évocations du vaste monde aient déclenché chez les parents la volonté de connaître des contrées exotiques. Le plus rationnel des tous, Charles, s'acharne, les cartes géographiques à l'appui, à « dépens[er] [s]a détresse en raisonnements, explications, itinéraires, hypothèses de dates, méridiens et latitudes, leurs haltes, leurs volte-face, leurs traces laissées sur des routes inconnues » (*OGR* : 28).

C'est Charles qui pose dès le début la question essentielle qui les tracasse tous : « Qu'y avait-il dans le monde de si beau, de plus beau que nous quatre, leurs enfants ? » (*OGR* : 20), c'est lui aussi qui parle de « l'amour, coupé comme un courant [qui leur] manquait » (*OGR* : 64). Ces deux phrases expriment le scandale de l'abandon qui a pour conséquent la carence affective et le désarroi. Dans une projection de leurs propres sentiments, les enfants s'imaginent que les parents prodigues reviennent, repentant et contrits, frapper à la porte de leur demeure :

> Un soir, ou un matin, ils seraient là, leurs vêtements poussiéreux, leurs yeux agrandis par la fatigue et l'inquiétude, vieillis, méconnaissables peut-être mais revenus. Nous les imaginions tremblants et seuls, là-bas, si loin, si seuls, ne sachant pas quoi faire de leur tendresse qu'ils avaient toujours pour nous et qui ne leur servait plus à

---

une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile » (Barthes, Roland, 1976).

[18] Même si l'on sait que les parents sont morts, leur intention (celle de Carmen que Georges a approuvé par l'amour pour sa femme) était bien d'abandonner leurs enfants. De toute façon, la situation légale et affective de ceux-ci après le départ (la disparition) des parents est bien celle des enfants abandonnés.

> rien. […] Papa […] son regard vide qui disait : « Il n'y a rien au monde, rien du tout. C'est ici, c'est vous autres… »
>
> *OGR* : 27

Obligés à devenir matures avant l'âge, les aînés ont à entretenir la maison, à gagner leur vie et à prendre la responsabilité de Julien qui leur fuit dans tous les sens du mot, passant la plupart du temps en pleine forêt. Finalement, chacun des aînés trouve un divertissement (au sens pascalien du terme[19]) qui n'arrive toutefois pas à effacer complètement la déficience affective causée par la disparition des parents : Charles sera cinéaste, Aline, une voyageuse (une « éternelle fuyante »), et Serge, devenu un *american gigolo*, affecte l'indifférence et l'oubli total, attitude qui s'avère fausse, comme l'exprime son autoportrait en *lonesome worrier* (*OGR* : 61, comp. aussi sa lettre à Aline, *OGR* : 164–171).

Cette lecture référentielle ne rend cependant pas compte de la complexité sémantique du roman, bien qu'elle permette d'entrevoir l'importance de l'intertexte perraultien pour la compréhension du sens que véhicule l'ouvrage. C'est d'ailleurs cet intertexte, certainement à cause de la connaissance quasi universelle de l'œuvre de Perrault, qui monopolise l'attention des exégètes[20]. Lucie Hotte remarque dans son *Romans de la lecture, lecture du roman* : « Dès le titre, le mot ' ogre ' signale l'univers des contes de fées qui, bien que non encore actualisé (un seul mot ne pouvant constituer à lui seul un champ sémantique), reste en suspens et donc susceptible d'être réactivé. C'est précisément ce que fait la citation du *Petit Poucet* de Charles Perrault mise en exergue » (2001 : 73).

En effet, la citation en question fonctionne comme une amorce dont la valeur, plus intertextuelle que sémantique, ne s'avérera pertinente qu'au cours du roman balisé de références au *Petit Poucet*[21] comme le sentier

---

[19] Pascal parle du divertissement au sens que ce terme avait au XVII^e^ siècle (« se détourner de »), en pensant à l'attitude de l'homme qui se cherche des distractions pour ne pas penser à la conclusion inévitable de son existence, au lieu de penser à Dieu et à son salut dont il se détourne, *id est* dont il « se divertit ». Si l'on remplace Dieu et le salut par la mort, il s'avère qu'au XX^e^ siècle plusieurs écrivains français ont repris à leur compte la conception du divertissement, en le laïcisant bien sûr, ce qui n'enlève rien à la gravité du problème existentiel que se pose (ou qu'évite de se poser, en se divertissant) tout homme conscient de sa finitude (cf. Pascal, Blaise, 1954 : 1137–1147).

[20] Cf. Cornellier, Louis, 1992 : D-3; Grégoire, Monique, 1992 : 28; Lamontagne, Marie-Andrée, 1992 : 93; Bordeleau, Francine, 1992 : 15; Tremblay, Odile, 1992 : D-1, ainsi que Madeleine Frédéric qui consacre à *L'Ogre de Grand Remous* une étude approfondie (Frédéric, Madeleine, 1994 : 249–262).

[21] Comme le remarque Madeleine Frédéric, « [l]a référence intertextuelle à

forestier dans la diégèse du conte l'était de cailloux jetés par l'astucieux cadet dans le texte de Perrault. Dès que le lecteur se rend compte que la référence au conte perraultien est un principe organisateur[22] du texte lalondien, la lecture obéit à un parcours simultané, à la fois diégétique et intertextuel, puisque les éléments à double entente qui foisonnent dans le roman constituent des segments fonctionnellement et thématiquement appartenant à la diégèse de l'histoire des enfants abandonnés des Messier et en même temps renvoient à celle du conte de fées de référence.

Ce que ne dit pourtant pas Lucie Hotte[23], ni d'ailleurs aucun autre exégète du roman que je connaisse, c'est que le roman de Lalonde subvertit profondément le conte de fées de Perrault. Si l'on analyse attentivement l'analogie sur laquelle est échafaudé le parallélisme entre le conte et le roman, on s'aperçoit qu'à part la décision des parents d'abandonner leurs enfants, tous les autres segments des deux histoires divergent ou changent de signification. La citation de l'exergue elle-même (« Le Petit Poucet, qui était très malin, comprit la décision de ses parents et, de bon matin, voulut sortir pour quérir des cailloux ») semble choisie pour mettre l'accent sur la perspicacité du Petit Poucet qui découvre la décision des parents et sur sa volonté de s'approvisionner en cailloux avec lesquels il a l'intention de marquer le chemin de retour.

Cependant, aucun article critique qui accompagne la parution du roman ne fait état de la première citation de l'exergue précédant celle de Perrault[24]. Elle est extraite de *Deux Cavaliers de l'orage* de Jean Giono : « Tout est employé à boucher le trou par où coule le sang des tiens ». Dans le roman gionien, cette phrase est la conclusion du récit d'Ariane, la mère des fils Jason, qui raconte comment elle a fiévreusement cherché à sauver son aîné qui s'est blessé avec une faux (Giono, Jean, 1983 : 86 ; comp. aussi les pages précédentes). À supposer, comme il se doit, que dans une œuvre littéraire le choix des éléments de l'exergue, si l'auteur prend soin d'en précéder le corps de son texte, est prémédité, essayons de réfléchir sur la valeur sémantique de ce fragment par rapport à l'œuvre dont il a été extrait et sur le rôle prémonitoire de cette amorce, assortie avec la

---

Perrault sera relayée par la seconde citation en exergue [...] et dépliée en outre tout au long du récit » (1994 : 255). Malgré cette annonce, Frédéric n'analyse pas la seconde citation (celle de Giono) en passant de l'intertexte perraultien à l'analyse de *L'Ogre de Grand Remous* du point de vue des observations de Mircea Eliade sur le temps mythique.

[22] Un des principes organisateurs, bien sûr.

[23] Qui utilise le roman de Lalonde pour exemplifier le procédé d'intertextualité dans un répertoire de types de lecture.

[24] Sauf Madeleine Frédéric qui, tout en évoquant la « seconde citation », ne l'analyse pas (1994 : 255). Voir plus haut la note 21.

phrase de Perrault, par rapport au texte de Lalonde. À l'analyse, ces deux citations : celle de Giono et celle de Perrault, s'avèrent en quelque sorte complémentaires. Qui plus est, cette hypothèse de lecture qui fait envisager les citations de l'exergue comme un trait d'union entre les textes d'où elles ont été prélevées et celui qu'elles ont pour but d'emblématiser, s'avère en l'occurrence justifiée, car dans l'exégèse gionienne *Deux Cavaliers de l'orage* est d'habitude perçu comme l'annonce et la réalisation de la seconde manière de l'écrivain, qui met au premier plan la cruauté et la démesure humaine, au sens de l'*hybris* antique, qui surgit ici sur un fond d'exaltation de la vie de l'homme au sein de la nature sauvage, ce dernier trait étant traditionnellement attribué à la première manière de Giono[25].

Or, en choisissant la phrase précitée, sans tout à fait occulter la cruauté et la démesure de l'hypotexte gionien pris dans son ensemble, Lalonde met en relief l'action salvatrice. La lecture de *L'Ogre de Grand Remous* va confirmer cette hypothèse, même si sa transposition dans le roman lalondien surprend par le renversement et le brouillage systématiques des intertextes qui lui servent de point de départ. Dans un discours désordonné, une sorte de récit de cauchemar remémoré, Julien transforme son geste meurtrier qu'il a accompli en poussant la voiture avec ses parents dans le précipice en celui, beaucoup plus ouvertement sanguinaire, de les tuer, endormis, à coups de couteau au cœur, geste qui imite presque littéralement celui de l'Ogre du conte perraultien :

> J'approche du lit. La lune éclaire leurs têtes sans yeux sur les oreillers blancs, si blancs ! Soudain, un éclair zèbre le mur de la chambre : c'est le signal ! Alors je lève le couteau, lentement, comme un cérémoniant. Je dois le faire ! L'ogre l'exige ! Si je veux sauver mes frères et ma sœur, il faut lui obéir, c'est le prix à payer, cette minute interminable dans la chambre : le couteau qui monte, si lentement, comme levé par une autre main que la mienne […] L'ogre sera content de moi et nous libérera.
>
> *OGR* : 146

Comme on le voit, Lalonde se sert assez librement des segments du conte en les redistribuant selon une logique propre au texte qu'il construit en y adaptant des éléments ouvertement empruntés à l'hypotexte. Julien – le Petit Poucet demeure le sauveur de ses frères et sœur, mais son acte

[25] Écrit dans ses grandes lignes de 1937 au début de la Deuxième Guerre mondiale et achevé avant sa publication en 1965, *Deux Cavaliers de l'orage* résume en quelque sorte les deux manières de Giono et sert parfois d'argument aux tenants de la thèse d'une relative homogénéité de l'œuvre gionienne.

criminel – la punition des parents irresponsables – est commandée par un instinct de violence primitive personnifié par l'Ogre (réminiscence perraultienne), dans une démesure qui passe outre les lois humaines, cette dernière étant d'abord un souvenir de *Deux Cavaliers de l'orage*, quoique l'abandon des enfants par les parents dans le conte perraultien puisse être, tout aussi bien, son équivalent transgressionnel.

La scène du meurtre des parents se substitue à celle du conte dans laquelle l'Ogre tue, la nuit, ses filles endormies, les prenant pour les enfants des bûcherons. L'Ogre devient donc à la fois la concrétisation (hypostase) de l'*hybris* (un fils tuant ses parents), mais aussi, dans d'autres fragments du roman lalondien, il est identifié au remords qui fait sombrer Julien dans la folie, bref, pour rester dans l'imaginaire de la Grèce antique, il conviendrait de dire que l'Ogre assume, dans cette circonstance, le rôle des Erynies qui traquent Oreste après le matricide.

C'est ici que revient, mais en écho lointain, l'hypotexte gionien évoqué dans l'exergue. Je dis « écho lointain », vu que, s'il s'agit bien dans les deux cas d'un meurtre commis sur un ou plusieurs membres de sa propre famille, le fratricide du roman de Giono (Marceau tue son frère cadet Ange) n'équivaut cependant pas fonctionnellement au matri- et patricide accompli pour « sauver » ses frères et sa sœur, comme c'est le cas du roman de Lalonde. Il semble d'ailleurs que Lalonde confonde deux aspects de son intertexte gionien : l'évocation du sauvetage d'Ariane qui équivaut ici aux intentions salvatrices de Julien lorsqu'il tue les parents pour qu'ils ne quittent pas ses enfants, et le geste fratricide de Marceau qui tue son frère cadet, Ange (dit Mon Cadet) parce que celui-ci est devenu plus fort que lui. Ce dernier geste équivaudrait non pas aux intentions de Julien mais à la teneur meurtrière de son geste. L'épigraphe extrait des *Deux Cavaliers de l'orage* a donc beau renvoyer à la scène où Ariane sauve son fils blessé, la référence gionienne demeure inexplicable ou incomplète si son exégèse ne prend pas aussi en compte le meurtre d'un membre de sa famille, même si la citation ne met en relief, littéralement, que la première composante.

Comme on le voit donc, Lalonde se sert de son double intertexte en en remaniant profondément et en en mélangeant les éléments afin de créer une structure nouvelle. Au thème des parents irresponsables s'ajoute, de manière surprenante, celui du cadet qui en sait davantage que ses aînés et qui se voit obligé de commettre un crime contre une partie de sa famille afin d'accomplir ce qu'il entend comme une action salvatrice par rapport à ses frères et sœur, autrement dit « faire la part du feu ». Qui plus est, contrairement à ce qui se passe dans le conte de Perrault où c'est le père qui prend la décision de se débarrasser des enfants, dans le roman de Lalonde, c'est la mère qui pousse son mari à abandonner leur progéniture. Comme dans le cas de pratiquement tous les éléments du conte

transformés par Lalonde, ici également le romancier affine l'analyse selon ses propres desseins afin d'en construire un univers à la fois analogue au prototype littéraire de départ dont il se sert, et fort différent au point d'aboutissement de sa démarche qu'est son propre texte, tributaire certes d'hypotextes utilisés mais en même temps original par la qualité et l'envergure des modifications.

S'il s'agit de la transformation de l'intertexte perraultien, le procédé est somme toute naturel : ayant à sa disposition, en tant que romancier, un espace typographique bien plus vaste que le modèle ascétique et allusif de conte classique, Lalonde aurait pu se permettre de concrétiser et d'amplifier les données intertextuelles en pourvoyant le père, et surtout la mère, d'une motivation plus développée que ne pouvait se le permettre Perrault. Or, tout porte à croire que le romancier, ayant misé sur la convention du roman-énigme, n'a pas voulu s'attarder à la description de la motivation des parents. Celle-ci n'est donc qu'entrevue, plus devinée qu'explicitement décrite au cours de l'enquête fébrile et constante que mènent les enfants.

Autre différence majeure : au lieu d'un couple de bûcherons, on a affaire à celui d'un professeur tombé amoureux de son étudiante, scandale du campus, mais aussi impasse pour le jeune couple qui brise la carrière de Georges Messier et dont les jeunes mariés ne seront sauvés que par le coup de théâtre de deux cent mille dollars gagnés à la loterie qui leur permettent d'acheter la demeure somptueuse à Grand Remous et de mener désormais une vie à l'abri du besoin. Contrairement donc à l'intertexte perraultien, ce ne sont pas les soucis d'argent qui sont à l'origine de la décision de quitter les enfants, mais le caractère romanesque de la mère, désireuse d'échapper au poids que la descendance constitue pour la réalisation de ses rêves. La motivation de Carmen modifie d'ailleurs la monstruosité de la décision des parents: si dans le conte de Perrault abandonner les enfants résultait de l'instinct de conservation des parents, égoïstes par besoin de survie, chez Lalonde il s'agit du besoin de se libérer des obligations envers sa progéniture, bref il s'y agit d'irresponsabilité et d'immaturité.

Les deux situations sont donc monstrueuses, mais de manière différente : sans l'astuce du Petit Poucet, ses frères seraient morts de faim ou mangés par l'ogre et si l'auteur du conte ne se formalise pas sur les implications psychologiques de la déréliction, l'abandon dans le roman lalondien a pour effet non pas un risque de mort mais un traumatisme psychique qui pèse lourdement sur toute l'existence des enfants, même devenus adultes. Ces deux aspects de la décision des parents situent donc le choix de Lalonde dans une perspective nettement moderne.

Lalonde se concentre sur la relation parents–enfants. Même si Aline parvient à repérer les traces de la génération des grands-parents, ces in-

formations portent en fait sur les origines des parents eux-mêmes. Cette perspective raccourcie de l'arbre généalogique des personnages est aussi caractéristique de la démarche de l'écrivain dans ses autres ouvrages. À l'exception, notable il est vrai, du grand-père et de la grand-mère paternels, l'univers romanesque de Lalonde ne possède pratiquement aucune profondeur généalogique (ni historique) qui remonterait plus en arrière dans le temps. Dans le cas de *L'Ogre de Grand Remous*, le déménagement des parents de Montréal à Grand Remous, où ils fondent une famille, met en relief cet anhistorisme généalogique. D'ailleurs, cette rupture et isolation rendent plus visible le ressort de l'intrigue. Une mère rêveuse et un père responsable, mais faible et totalement subordonné aux velléités de son épouse romanesque, placés dans un endroit où personne ne les connaît, et pratiquement sans famille (plus tard on apprendra que tous les membres de leurs familles sont morts[26]), voilà de quoi alimenter une intrigue à énigme, vu que les enfants grandissent au sein de la forêt, sans un ancrage familial qui s'étendrait au-delà de leurs ascendants directs (eux-mêmes, comme on le sait, disparus), à la fois bien enracinés dans un milieu qui est leur petite patrie et séparés du monde par la distance, dans un microcosme en même temps fabuleux et réel d'un « château » avec ses quatre orphelins, entouré pourtant d'une forêt géographiquement situable dans l'espace réel du Québec (à Grand Remous, dans l'Outaouais).

Le mélange de ces deux univers, celui des contes de fées et celui d'un roman réaliste, semble être la trouvaille la plus originale et en même temps la plus profondément intertextuelle, ou plutôt architextuelle au sens de « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte particulier» que Genette assigne à sa notion d'architextualité (cf. Genette, Gérard, 1982 : 7). Il convient donc d'enrichir la constatation de Lucie Hotte que le mot « ogre » du titre « signale l'univers du conte de fées » en ajoutant que la seconde partie du titre, « Grand Remous », ancre l'ouvrage lalondien dans un discours géographiquement et, partant, « romanesquement » réaliste, en réalisant ainsi d'emblée le métissage des deux genres qui constitue le propre de l'ouvrage analysé. Je n'insiste pas ici sur les références au terroir, non seulement à cause des éléments « modernes »[27] du récit (quoiqu'on puisse tout aussi facilement trouver, au sein

[26] C'est une des références implicites, ou au moins probables, à l'œuvre de Giono, dont abondent les romans de Lalonde, sans qu'on soit tout à fait certain que l'intuition de l'exégète soit toujours justifiée. En l'occurrence, il s'agirait d'un souvenir du *Moulin de Pologne*, roman gionien dans lequel la plupart des personnages de la famille Coste meurent d'une mort violente, persécutés par le destin.

[27] Charles est un cinéaste qui vit à Montréal dans les dernières décennies du

du texte, des accessoires typiques du roman de la terre[28]), mais surtout à cause de l'interaction incessante, mise au premier plan, qu'exercent l'un sur l'autre les éléments issus du roman réaliste contemporain et ceux de l'univers du conte de fées, dont l'agent est avant tout Julien, aux prises avec son ogre et en quelque sort ogre lui-même[29].

Ce que Lalonde semble souligner par contre, c'est la « modernité » (la « maudernité » pour reprendre le calambour courant les rues) de ses héros, corollaire de leur déréliction et de coupure de liens avec la tradition qui, dans *L'Ogre de Grand Remous* est d'abord la rupture des parents avec leurs racines familiales à cause de l'ostracisme qui leur fait choisir une vie aux confins de la civilisation, et ensuite – pour leurs enfants – le résultat de leur départ.

Dépourvus de repères, en rupture avec la tradition familiale et privés de tout modèle parental[30], les enfants doivent choisir chacun leur propre chemin dans la vie, ce qui est une manière personnelle de chercher un remède à la solitude et de se prouver à soi-même sa propre valeur, ceci n'étant en fin de compte qu'un bien imparfait substitut d'une enfance heureuse. Comme le dit Serge : « quand on est né sans moule, on ne trouve sa place que dans la culture, les records, les autres, l'amour ou la peur des autres » (*OGR* : 166).

Le titre du roman devient autrement significatif si l'on envisage « remous » non seulement comme un élément de nom propre, mais également comme un nom commun. Tourbillons affectifs qui ne font pas oublier ni leur référentiel contexte aquatique, ni la connotation de danger de ce dernier, « les remous » est le mot qui caractérise à merveille l'état d'esprit des frères et sœur Messier, traumatisés par la disparition de leurs parents et condamnés désormais à tourner en rond, désemparés et stigmatisés par l'événement dont ils ne savent pas se libérer, qu'ils en ignorent la cause (Charles, Aline, Serge) ou qu'ils la connaissent (Julien).

XX^{e} siècle, Aline est une hippie qui voyage à travers le monde entier, Serge est un artiste homosexuel et américanisé qui vit à Cape Code.

[28] Comme des cabanes à sucre, l'alambic, le blé d'Inde, etc.

[29] Bien qu'il soit aussi celui qui, sans accomplir des actions proprement agricoles, contribue au système économique de la petite coopérative formée par les enfants : il fabrique du whisky blanc, qu'il revend aux passants, et trappe le gibier.

[30] Serait-ce un signe de modernité, dans ce sens que la génération des baby-boomers à laquelle appartient Lalonde est celle qui rompt avec la transmission des métiers et de la situation sociale de père en fils qui, dans une grande mesure, caractérisait la société canadienne-française depuis ses origines? (Cf. Dagenais, Daniel, 2007 : 11–25).

La quête des parents disparus que mènent les trois aînés est par ailleurs un excellent exemple tant de l'architextualité de *L'Ogre de Grand Remous* au sens de renvoi aux types de discours défini par Genette, que d'une intertextualité au sens plus habituel, celui des références aux œuvres concrètes. Tout d'abord, dans ce qui n'est en fait qu'un semblant de la recherche efficace et s'apparente davantage à une activité obsessionnelle destinée à meubler leurs journées et à anesthésier tant soit peu leur détresse[31], Charles et Aline, se référant au savoir positif et rationnel, feuillettent les livres de la bibliothèque paternelle :

> Et puis tous les livres de leur bibliothèque, ouverts nuit et jour, sur la table, dans nos lits, sur le plancher du salon : où étaient-ils allés ? [...] Livres de géographie, cartes, mappemondes : la Gaspésie, le Maine, le Massachussetts ? [...] Livres d'histoire [...]
>
> *OGR* : 20

> J'avais dépensé, moi, [dit Charles, K. J.] toute ma détresse en raisonnements, explications, itinéraires, hypothèses de dates, méridiens et latitudes, leurs haltes, volte-face, leurs traces laissées sur des routes inconnues.
>
> *OGR* : 28

Cette activité fébrile n'est en fait que le ressassement constant des propos remémorés des parents auxquels, en l'absence de tout autre point de repère, les enfants attribuent à tort des significations prophétiques :

> Papa avait souvent parlé du Rocher Percé, des lacs à Maskinongé, du Maine, de Boston [...] maman ne s'intéressait-elle pas à la guerre de Sécession, aux pauvres esclaves dans les champs de coton ? [...] nous croyions, bien sûr, que tout ça existait en même temps que nous, quelque part au sud de Grand Remous [...]
>
> *OGR* : 20

Bientôt, dans ce recours aux discours scientifiques, tout absurde que soit cette référence et tout inaptes à donner la réponse que s'avèrent être ces discours, chacun des aînés commence à se tailler sa propre spécialité. Comme le dit Aline :

> Ainsi naquit notre complicité de fureteurs, notre connivence d'enquêteurs obsédés, comme une sorte d'espoir. [...] Seulement,

[31] Donc au divertissement au sens pascalien déjà évoqué.

> Charles et moi ne cherchions pas la même chose, ou plutôt, ne cherchions pas dans la même direction. Il voulait savoir, lui, où nos parents avaient bien pu aller, en nous quittant […] Moi, je voulais savoir d'où ils venaient, ce qu'ils avaient été avant nous […]
>
> *OGR* : 94

Serge, de son côté, après une période de furie, au cours de laquelle il détruit l'atelier du père, se fait de plus en plus distant. Après la disparition des parents, ce fils favori de maman laquelle – se prenant volontiers pour une héroïne de romans qu'elle dévorait à longueur de journées – avait besoin d'un chevalier servant, se confine dans un cynisme et dans un oubli apparents. Cependant, il ne fait que refouler son chagrin dans l'inconscient comme en témoignent ses rêves cauchemardesques que cherche à interpréter Aline.

Dans l'optique lalondienne, chacun des aînés s'enferme donc dans un type de discours qui l'éloigne de la réalité directe. Dans le cas d'Aline, c'est un passé généalogique, Charles sonde les possibilités de l'avenir[32], alors que Serge, le nostalgique de maman, qui est le plus près de la vérité dans ses songes « auguraux », sonde ses rêves, tout en affichant un désintérêt apparent de la quête menée par son frère et sa sœur. Cependant, cette faculté parapsychologique[33] de Serge est vite ramenée au niveau du discours scientifique par Aline qui, en transcrivant scrupuleusement les rêves de son frère, essaie d'y percevoir des indices de ce qu'elle croit être la vérité scientifique, tout en passant outre ceux qui indiquent on ne peut plus clairement la vérité tout court, comme lorsque Serge fait un rêve des ossements de maman repêchés dans l'eau par Charles (*OGR* : 63).

Or, cette auto-réclusion des aînés (en tout cas celle d'Aline et de Charles) dans des idéologies scientistes n'est jamais totale. Si le scientisme, l'adoption d'une attitude transcendante, constitue un refuge contre l'angoisse

---

[32] En fait, il s'agit de sonder les possibilités qu'offrent p. ex. la connaissance de la géographie, de la littérature, etc.

[33] Comme on l'a vu à l'exemple des propriétés de L. dans *Le Fou du père* et de la « méditation indienne » du protagoniste du même roman (comme d'ailleurs à propos de l'onnonhanroia dans *Sept Lacs plus au Nord*), Lalonde se permet parfois de discrètes incursions dans le domaine des phénomènes qu'il est convenu d'appeler parapsychologiques, appellation que j'utilise ici faute d'un terme plus adéquat qui servirait à désigner des propriétés qu'on dit naturelles de l'homme mais qui ne seraient pas accessibles à tous, et dont le rationalisme orthodoxe nie l'existence. Sans trancher de leur caractère réel ou purement imaginaire, je tiens seulement à souligner qu'on peut supposer que ces phénomènes-là sont pour Lalonde le prolongement (voire le complément) du réel, à moins qu'ils ne soient pour lui tout simplement une convention littéraire commode.

que suscite l'abandon et la conviction de la solitude irrévocable, ces sentiments-ci, confinant d'abord au paroxysme, et ensuite continuellement présents à l'état latent, empêchent en fait le recours conséquent à la lucidité et aux raisonnements vraiment scientifiques. L'attitude transcendante des aînés est étroitement mélangée à la peur aveuglante qui arrête leur investigation avant qu'ils ne fassent le pas décisif pour passer aux conclusions qui, ils s'en rendent compte bien des années après, leur auraient permis de découvrir la vérité si seulement ils avaient eu le courage d'interpréter et de vérifier les rêves de Serge.

> Bien sûr, nous n'arrivions jamais à déchiffrer complètement les rêves. Nous en restions aux interprétations secondaires, anecdotiques, extravagantes, et finissions par nous complaire dans les délires de Serge, forts en péripéties. Une terreur sacrée nous empêchait de toucher l'horreur, la catastrophe originelle, l'abandon. Il aurait fallu mener nos enquêtes avec une clairvoyance, une pénétration dont nous n'étions pas capables, bien sûr. Et pourtant, nous voulions comprendre, savoir ! Nous voulions connaître les véritables causes de ce que nous appelions « notre mal à quatre ». Mais l'amour, coupé comme un courant, nous manquait pour plonger aveuglément dans nos épouvantes. Pourtant, une fois que nous avions commencé, nous ne pouvions plus reculer, encore moins renoncer à nos séances d'analyse où nous retrouvions, faute de clarté, une connivence étourdissante qui faisait passer le temps.
>
> *OGR* : 64

Finalement donc, ces tenants des idéologies transcendantes, bloqués par la peur de connaître la vérité, trouvent dans la connivence (très peu scientifique) de leur solitude à quatre[34] un passe-temps qui leur permette de durer sans périr, mais cette stagnation empêche la lucidité que Serge se targuera plus tard d'avoir acquis et de cultiver au dépens de la tranquillité : « comme l'écrivait un de vos poètes [...] 'la lucidité est la blessure la plus proche du soleil' »[35] (*OGR* : 166), écrit-il à Aline en entendant par le soleil à la fois la clarté de la vérité et la brûlure quand on s'approche trop près de l'astre diurne (*id est* de la vérité).

---

[34] Tout d'abord à deux (Charles et Aline) mais ils sont quatre dans ce sens qu'ils vivent dans une petite communauté de frères et sœur isolée du reste du monde.

[35] C'est une citation presque fidèle de René Char qui, dans la section 169 de *Feuillets d'Hypnos*, écrit : « La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil » (Char, René, 1983 : 216).

Enfermés dans leurs idéologies respectives et passant leur temps à se creuser les cervelles pour résoudre l'énigme douloureuse, les aînés ne se rendent pas compte qu'ils sont en train de vivre une aventure fabuleuse au sein d'une communauté fraternelle qui résistera à l'usure du temps. Que, aveuglés par la recherche d'un ailleurs mystérieux, ils sont incapables d'apercevoir le présent splendide et la nature somptueuse au cœur de laquelle ils mènent de stériles disputes scholastiques, tels les moines d'une religion laïque. Comme le dit Charles en jouant sur les mots, « la légende des cartes devenait leur légende à eux [celle de parents, K. J.], puis, tranquillement, la nôtre » (*OGR* : 45). Même l'auto-libération du trio de cette tour d'ivoire, qui précède et prépare leur départ, à l'aube de l'âge du Verseau, se fait par le biais d'un texte, cette fois-ci libérateur : le roman de Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, et son adaptation cinématographique dans la mise en scène de Michael Cacoyannis, donc des œuvres de culture sans lesquels ils n'auraient peut-être pas su se libérer des discours réductionnistes, des livres et des mappemondes, ceux-ci constituant un écran efficace qui les séparait des merveilles de la nature splendide au sein de laquelle ils étaient pourtant en train de vivre. D'ailleurs leur libération n'était peut-être qu'une façon de fuir Grand Remous, une thérapie par éloignement de ce qui était pour eux (et ne cessera jamais d'être) une source de malheur. On peut donc supposer que le prénom du géant Trinité Lauzon, personnage épisodique qui, identifié à l'ogre, hante l'imagination de Julien lequel déclare lutter avec lui, devient le symbole de la Sainte Trinité, emblématique de la religion[36], ou plutôt des idéologies de la transcendance au sens large, c'est-à-dire y compris l'idéologie laïque empreinte de scientisme, qui éloignent l'homme des vraies richesses de la nature. En quelque sorte ce sont les aînés qui constituent un trio soumis aux idéologies, un idéologue tricéphale.

En fait, à un niveau de lecture de ce roman aux significations multiples, l'Ogre de Grand Remous, ce ne sont pas uniquement les parents irresponsables, ni Julien qui les a tués, mais les trois aînés, la Sainte Trinité qui prêche un scientisme érigé au rang d'une doctrine qui occulte la vie telle qu'elle est, alors que Julien qui s'y oppose, s'évertue à dessiller les yeux de ses frères et sœur en leur montrant le seul mode de vie véritable puisque naturel, au ras de l'existence, une vie en prise directe sur le monde. Dans un discours intercalé aux parties narratives assumées successivement par chacun des aînés, Julien ne cesse d'essayer de les détourner des discours stériles et de leur faire apercevoir que le vrai monde est là, autour

[36] Toutes proportions gardées, le trio représente ce que Gide a appelé « les caves du Vatican », c'est-à-dire ceux qui sont dupés (des caves) par les systèmes idéologiques qui se réclament de la transcendance qu'elle soit religieuse ou laïque.

d'eux. Les voyant déployer des livres sur une plage ensoleillée, il finit par s'écrier : « Vous êtes au cœur du paradis et pourtant séparés de lui ! Les fous, c'est vous ! » (*OGR* : 127)[37].

Julien est aussi l'auteur d'un symbole des enfants Messier formant un quatuor de frères et sœur qui s'aiment et s'entre-aident. À Noël, il leur apporte trois statuettes en bois qui sont censés représenter Charles, Aline et Serge, mais :

> [...] [s]i on rassemblait les trois statuettes, on tenait entre nos mains un petit arbre joufflu et pleureur. Nous le tâtions à tour de rôle [...] spéculant sur ses possibles significations, convaincus que Julien avait voulu nous « lancer un message ». Peine perdue : l'arbre demeurait un petit mystère lisse et gracieux, au creux de nos paumes.
>
> Dix ans plus tard, descendu vers le Sud, sur leurs traces, je l'ai vu, cet arbre, immense, avec toutes ses feuilles au vent, à l'entrée de la ville de Savannah. C'était le tulipier de Virginie.
>
> *OGR* : 57–58

On pourrait se demander quelle est la signification du tulipier de Virginie. Le texte ne fournit pas d'autres détails, tout en soulignant qu'il s'agit là d'une énigme et que Charles l'a résolue en voyant un exemplaire de cet arbre, « toutes ses feuilles au vent ». Sans être nullement sûr si l'interprétation que je propose soit juste[38], et même conscient à l'extrême du ridicule d'y imposer à tort et à travers une lecture politique, je me risquerais toutefois de dire que tout d'abord le nom latin du tulipier de Virginie est *Liriodendron tulipifera*, où *leiros* veut dire le lys et *dendron*, arbre. L'interprétation qui vient spontanément à l'esprit serait que le lys renvoie aux armoiries et au drapeau du Québec. Qui plus est, Charles met l'accent sur les feuilles de cet arbre de la famille des Magnoliacées originaire du sud et de l'est des États-Unis. Or, celles-ci présentent la particularité d'être quadrilobes, c'est-à-dire elles se composent de quatre lobes, ce qui semble envoyer aux enfants Messier. Cela voudrait-il dire que si par ses fruits, dont la forme est similaire au lys, le tulipier symbolise le Québec, par ses

---

[37] De même, dans *Sept Lacs plus au Nord*, écrit à peu près à la même époque que *L'Ogre de Grand Remous*, le père dit à Michel : « La Terre promise t'entoure mais tu ne le sais pas : tu lis des livres ! » (*SLN* : 71).

[38] Finalement, en s'en tenant à l'idée que le monde immanentiste est contingent, donc dépourvu de sens, on pourrait supposer que l'arbre en question n'a aucune signification et que, partant, la recherche de celle-ci est un leurre. Dans ce cas-là cependant, le propos de Charles serait également un leurre, ce qui paraît invraisemblable.

feuilles il renvoie à la particularité de ce groupe formé par quatre orphelins? Faudrait-il souligner la parenté d'une feuille quadrilobe à la fleur lyso-forme du même arbre, ou bien la dissemblance laquelle, de surcroît, pourrait signifier une zone privée et apolitique entre la fleur de lys (trilobe), symbolisant le Québec, et la feuille d'érable (possédant cinq lobes principaux), et renvoyant donc aux insignes du Canada ? Je laisse la solution de cette énigme à mes successeurs en me bornant simplement à leur montrer un écheveau de significations possibles dont Lalonde a pris soin de montrer le caractère d'énigme.

La signification de la feuille de tulipier de Virginie, telle que je la vois pour le moment, met l'accent sur l'homogénéité du groupe formé par quatre enfants Messier. Or, c'est dans l'opposition entre la vision du monde des aînés et celle de Julien que réapparaît un des thèmes fondamentaux de l'œuvre lalondienne, celui-là étant, on l'a dit, l'immanence autotélique de l'homme au monde, contrebalancée par la transcendance entendue comme la séparation de l'homme du monde par l'écran des idéologies téléologiques et eschatologiques, qu'elles soient d'obédience religieuse ou laïque. Or, il semble que, suivant l'angle de la lecture, les aînés, de qui j'ai souligné plus haut la prédilection pour le rationalisme, sont voués à représenter soit le scientisme laïque, soit l'idéologie fidéiste. Avant la disparition des parents, Charles, Aline et Serge sont obligés de fréquenter l'école et d'assister à la messe du dimanche. Même si, restés seuls, ils se tournent vite vers la science (c'est surtout le cas de Charles et d'Aline, Serge gardant ses distances), ils ont conservé le vocabulaire chrétien avec son répertoire d'images, surtout celles invoquant la souffrance, qui ne cesse de hanter leurs rêves malgré la laïcisation (bien réelle pourtant) de leur vision du monde.

Les images bibliques, vestige de l'éducation dispensée à l'époque de la Grande noirceur et, par la force des choses, appropriés par les aînés, hantent les segments narratifs qu'ils assument, au même titre que des éléments issus des discours scientifiques, ce qui met en relief leur parenté par opposition au discours immanentiste de Julien. Comme c'est le cas de l'hystérie qui s'empare des collégiens pendant la Semaine Sainte, dans *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, à l'approche de Noël, les références religieuses, plus proches d'ailleurs de la symbolique tragique des Pâques que de l'anniversaire joyeux de la Natalité, submergent les aînés : « La fête de Noël prenait les couleurs du carême, de la Passion, couronne d'épines, fiel » (*OGR* : 54), tandis que Julien l'immanentiste décide de passer la période de l'Avent dans la cabane à sucre, en vivant en « coureur des bois », en « Radisson » (*OGR* : 54). En fustigeant son attitude, Charlot adopte l'image stéréotypée de père laquelle, différant sensiblement du libéralisme de Georges Messier, fait voir en paroles de ce frère, de quelques

années à peine aîné de son cadet rebelle, un avatar de discours paternaliste et autoritaire de l'Église[39] qui imite, en l'occurrence, l'attitude du Sanhédrin condamnant Jésus-Julien[40].

En revenant aux images d'Épinal liées à la liturgie de Noël, inextricablement mêlées ici aux recherches « scientifiques », les aînés, se sentant plus abandonnés que jamais (ce qui réintroduit subrepticement l'isotopie pascale de « Lammi sabactani »), traitent le départ des parents comme « leur 'fuite en Egypte' » en se comparant eux-mêmes aux « saints innocents » massacrés sur l'ordre d'Hérode[41] et, finalement, se laissent emporter par l'attente de l'improbable retour des parents, en réactivant ainsi d'une certaine façon le sens liturgique de la période de l'Avent qu'ils sont en train de vivre :

> [...] nous vivions ce temps de l'Avent, entretenant faiblement l'espoir d'un miracle, leur retour, coïncidant avec le grand mystère de la naissance du petit Dieu dans la paille. Nous priions, retrouvant la ferveur forcénée des lointaines nuits de fièvre, quand, avec celle de maman, nous faisions monter nos voix vers un ciel abstrait et bienveillant, implorant Jésus, Marie, Joseph de transformer le monde en paradis. Nous serions, nous le promettions, plus généreux que Melchior, Gaspard et Balthazar aux pieds de l'Enfant-roi, lui donnant nos cœurs pour toujours, plus sages que les anges dans nos campagnes et plus chauds que le bœuf et l'âne dans l'étable, si le miracle se produisait : si, le soir de Noël, ils apparaissaient sur le seuil de la porte, loqueteux et repentants, nos parents.
>
> *OGR* : 55–56

« Sans Julien nous redevenions sentimentaux et détraqués » (*OGR* : 56), conclut Charles qui, malgré son athéisme, retrouve constamment l'image du chemin de croix, symbole de sa (de leur) passion. L'attitude des aînés qui passent si facilement des discours scientistes au discours religieux témoigne clairement d'une parenté profonde des idéologies transcendantes dans l'optique de Lalonde.

---

[39] Charles, souffrant de l'indocilité de son frère et essayant de le ramener au juste chemin, devient « le Christ aîné » (*OGR* : 54)

[40] Par le biais de la comparaison d'Aline et de Serge à « [ses] deux Ponce Pilate qui s'en lavaient les mains » (*OGR* : 54).

[41] L'évocation, au détour d'une phrase, des Saints Innocents, réactive aussi, semble-t-il, le ressentiment envers leur père qui les a « condamnés » à l'école et à l'église, tout en « sauvant » de ces obligations Julien qui, dans cette interprétation, garde son image christique qu'il maintient d'ailleurs presque invariablement dans toutes les autres facettes de l'intertexte biblique qui traverse le roman.

Si les aînés s'accrochent à leurs idéologies respectives afin de retrouver l'équilibre psychique et afin de donner à leur vie un sens après le départ des parents qui, sur le plan symbolique, équivaut en premier lieu à la mort de Dieu, mais aussi, sur un plan plus « québécois », à l'abandon du Canada par la mère patrie, l'attitude de Julien est celle de l'homme de la nature qui s'insurge contre la manie des aînés à coller partout des étiquettes scientifiques et à assigner à tout prix au monde et à l'existence un sens transcendant. Dans son étude sur quelques romans lalondiens, Madeleine Frédéric (1994) attribue au comportement de Julien la signification de la quête de l'origine et le retour au temps mythique. Sans nier le bien-fondé de ses conclusions qui s'inscrivent dans la convention d'une lecture mythographique inspirée par des travaux des anthropologues et ethnologues, comme Mircea Eliade, il me semble toutefois que le personnage de Julien, lu en opposition à ses aînés, est avant tout la confirmation d'une existence *hic et nunc*, d'une vie libre de toute entrave idéologique, tendance qui traverse toute l'œuvre de Lalonde. À un niveau plus psychologique qu'anthropologique auquel, me semble-t-il, conviendrait de situer la lecture des romans lalondiens, s'il est question d'un « temps et […] espace figés, fermés sur eux-mêmes » (Frédéric, Madeleine, 1994 : 256), ce n'est pas que l'histoire de Julien soit, comme le dit Mircea Eliade, « […] l'abolition du temps concret […] le refus de l'homme archaïque de s'accepter comme être historique. […] Au fond, si on la regarde dans sa vraie perspective, la vie de l'homme archaïque (réduite à la répétition d'actes archétypaux, c'est-à-dire aux *catégories* et non aux *événements*, à l'incessante reprise des mêmes mythes primordiaux, etc.), bien qu'elle se déroule dans le temps, n'en porte pas le fardeau, n'en enregistre pas l'irréversibilité, en d'autres termes ne tient aucun compte de ce qui est précisément caractéristique et décisif dans la conscience du temps. Comme le mystique, comme l'homme religieux en général, le primitif vit dans un continuel présent » (cité par Frédéric, Madeleine, 1994 : 257–258).

Je ne suis pas sûr si cette connivence intime avec le monde, si cette eccéité, c'est-à-dire l'impression de contact immédiat avec le réel que connaît Julien, et qui se traduit en effet par la tentation de vivre au moment présent, puisse être à ce point mythifiée. Comme j'ai essayé de le montrer dans les chapitres portant sur le *Dernier Été des Indiens* et *Sept Lacs plus au Nord*, même les Amérindiens lalondiens ne sont pas présentés comme des autochtones qui professent une religion déterminée mais, ils y sont censés obéir à une vision immanentiste propre aux porte-parole lalondiens qui oublient rarement que l'envers de cet être-au-monde auquel ils adhèrent en toute sincérité et avec conviction, est de manière plus ou moins explicite un filtre esthétique.

Fidèle aux engagements paratextuelles de sa double exergue, *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde apparaît en premier lieu comme un écheveau de pistes de lectures qui, tels les cailloux du Petit Poucet, devraient indiquer au lecteur le chemin qui le mènerait au(x) sens de l'ouvrage. Cependant, chacun de ses cailloux apportés d'un autre territoire textuel possède plusieurs facettes qui peuvent orienter la lecture vers des interprétations parallèles lesquelles, sans s'annuler, s'éclairent et s'enrichissent réciproquement dans un scintillement de significations où l'interprétateur reconnaît à la fois le reflet qu'ils avaient dans leur emplacement originaire et celui qu'ils prennent, éclairés par d'autres cailloux textuels importés d'ailleurs et pareillement assimilés à leur nouveau milieu, des significations nouvelles qui se déposent sur leur surface en couches demi-transparentes sans entièrement cacher leur éclat primitif. Finalement, comme on l'a vu, même la tentative d'échapper à cette règle d'assemblage que constitue l'être-au-monde dans l'*ici et maintenant* proposé par Julien s'avère être, à l'analyse, une attitude intertextuellement médiatisée.

Telle semble être l'ultime leçon que nous livre Robert Lalonde, puisque même à supposer que Julien est en quelque sorte son porte-parole, et que son attitude instinctive est à l'opposé de la vision idéologisée du monde, ce n'est qu'à travers un entrelacs de pistes allotextuelles naturalisées en autotextuelles dont est savamment parsemé ce roman qu'on peut y avoir accès et le comprendre dans toute sa richesse des interprétations qu'engendre le bricolage intertextuel proposé par l'auteur.

Chapitre VI

La naissance mythique de la poésie québécoise moderne (*Le Petit Aigle à tête blanche*)*

Le Petit Aigle à tête blanche, est, à bien des égards, un manifeste littéraire de Lalonde dans lequel il s'évertue à réfléchir non seulement sur son art mais aussi sur la situation de l'écrivain québécois. Comme la plupart des ouvrages lalondiens, *Le Petit Aigle à tête blanche* a cependant été publié, en 1994, aux éditions parisiennes du Seuil. Ce n'est que six ans plus tard qu'il a été réédité par les soins des Éditions du Boréal, une importante maison d'édition montréalaise qui coopère avec le Seuil parisien. On peut donc se demander comment cette œuvre si fortement liée à la problématique québécoise a été reçue en France. Comme le remarque amèrement dans sa chronique de *La Presse* montréalaise Réginald Martel, cette « prose magnifique [...] doit beaucoup aux mots d'ici et comprenne qui pourra, puisque *Le Petit Aigle à tête blanche* paraît à Paris et [...] je doute qu'on lui fasse la fête » (1994 : B-7).

En effet, le roman n'a suscité, à ma connaissance, qu'une seule réaction dans la presse écrite française. Comme on pouvait s'y attendre, dans cet article publié sur les pages littéraires de *Libération* (du 29 septembre 1994, p. V), son auteur qui signe G. M. confond avec désinvolture les bûcherons avec les coureurs de bois, et bien qu'il mentionne le rôle joué par les poèmes du protagoniste fictif auprès des « contestataires des années 60 »

* Les premières esquisses de ce chapitre ont été exposées dans deux communications que j'ai données à Toruń en 2005 et à Graz en 2007. Le hasard des circonstances éditoriales a fait que les deux textes ont été publiés en 2008 (Jarosz, Krzysztof, 2008b et 2008d).

(sans qu'on sache d'ailleurs si l'auteur de l'article pense aux hippies ou aux activistes de la Révolution tranquille), ce qui donne au roman une vague « perspective historique » (G. M., 1994 : V), il met surtout en relief son aspect atemporel et mythique par le biais des références europocentristes, parfois justes, comme le rimbaldien « dérèglement de tous les sens » ou bien l'éloge de la folie, et parfois erronées, comme l'est le titre lui-même de l'article (« L'hiver de Robert des Bois »[1]), voire une interprétation superficielle et hâtive de la surfréquence du mot « ogre »[2] qui ne prend pas en considération la mythologie personnelle de l'écrivain. Il est évidemment difficile d'exiger d'un auteur de critique journalistique de circonstance de percevoir toute la complexité de l'œuvre, mais plus peut-être que d'autres articles dans la presse française qu'on a consacrés à l'œuvre de Lalonde, celui-ci témoigne explicitement de l'incompréhension chronique de la littérature québécoise dans la vieille patrie malgré une apparente bonne volonté de la part des Français, comme c'est le cas de ce texte pourtant élogieux qui, curieusement, ne remarque ni la capitale – et fort explicite – référence à Gide, ni un changement notable de la perspective qui relègue Paris au rang des antipodes, ce qui – on s'en doute –, aurait normalement tout pour mériter une remarque de la part d'un lecteur hexagonal. Le rêve constant des écrivains canadiens-français (et ensuite québécois) de « briser l'écrou […] du Golfe […] pour aller […] dans le grand océan […] au besoin vers les vieux pays […], capables de découvrir l'Europe et d'y planter la croix » (Ferron, Jacques, 1972 : 19)[3], apparemment réalisé, sur le

[1] Qui fait tout de suite penser au célèbre redresseur de torts de Howard Pyle, personnage de bandit généreux qui n'a rien à voir avec le poète de Lalonde.

[2] « Robert Lalonde […] semble avoir été traumatisé à vie par les ogres » (G. M., 1994 : V).

[3] Le « Saint-Élias » de Ferron était un trois-mât (fictif, bien sûr), lancé en 1869 par les habitants de Batiscan pour rompre l'isolation des habitants du Canada français. Comme l'explique Messire Élias Tourigny, l'initiateur du lancement : « Après le départ des Français, nous avons été enfermés dans ce pays, réduits à ne compter que sur nous-mêmes – c'était la condition de notre salut : un peuple qui compte sur un autre en perd son âme et sa foi. Enfermés, c'est-à-dire dans l'impossibilité d'en sortir. […] Le verrou, nous l'avons mis nous-mêmes. […] Il était bon de rester enfermés aussi longtemps que nous n'étions pas un peuple. Mais ce peuple, nous le sommes devenus : que soit brisé l'écrou du Golfe ! » (Ferron, Jacques, 1982 : 16–19). Le Golfe, c'est évidemment l'estuaire du fleuve Saint-Laurent, frontière symbolique du Québec. Le lancement de « Saint Élias » qui « brise l'écrou du Golfe » symbolise la sortie de l'isolation du petit peuple. Ferron appartient à ces écrivains québécois qui ne renient pas que le clergé ait joué un certain rôle positif dans la sauvegarde de l'identité nationale, d'où la référence à la croix que les Canadiens français aimeraient planter dans les vieux

plan éditorial, par certains écrivains québécois comme Réjean Ducharme, Anne Hébert, Jacques Godbout et par Robert Lalonde lui-même qui parviennent à se faire publier à Paris (chez Gallimard et chez le Seuil), n'est en fait qu'un retour illusoire à la mère-patrie foncièrement incapable de reconnaître la spécificité de la québécitude.

La critique québécoise s'avère naturellement plus attentive à l'apparition d'une grande œuvre du cru qui jouit, de surcroît, du prestige de sa parisianité. Au Québec, la réception critique du *Petit Aigle à tête blanche*, le huitième roman de l'écrivain, a été relativement abondante à l'époque de sa parution en 1994[4]. De nombreuses interviews avec l'auteur qui possédait déjà une réputation méritée de romancier et de comédien permettent d'ailleurs à celui-ci d'exposer certaines des idées de son ouvrage, la principale d'entre elles étant la protestation contre l'oubli dans lequel sombrent les poètes et leurs œuvres. En créant Aubert, un personnage de poète tissé de souvenirs de lecture et de biographies de plusieurs écrivains, avant tout québécois, Lalonde veut rendre hommage à ses propres prédécesseurs et intercesseurs au sens barrésien du terme, comme François Hertel, jésuite et professeur de lettres, « [f]arouchement anticlérical, révolté, libéral » (Cayouette, Pierre, 1994 : D-2), Jean-Jules Richard, critique implacable du massacre de la Seconde Guerre mondiale, qui donne aussi dans ses ouvrages un témoignage poignant du processus d'urbanisation et du bouillonnement de la société québécoise à l'époque de la grande crise, Alain Grandbois et Saint-Denys Garneau, grands poètes à l'allure quelque peu aristocratique, mais profondément authentiques dans leur questionnement de la condition humaine, et Nelligan, fondateur de la poésie québécoise moderne. Lalonde s'inspirera de la folie de Nelligan, qui a valu à l'auteur du « Vaisseau d'or » un internement à vie dans un asile psychiatrique, pour construire son personnage d'Aubert, le parangon du poète québécois moderne, qu'il appelle « un composite de tous les autres » (Paupardin, Dominique, 1994 : B-1).

---

pays, référence d'ailleurs ironique puisqu'à l'époque de l'écriture de *Saint-Élias* le catholicisme et la prêtrocratie du Canada français n'étaient déjà plus qu'un souvenir (quoique assez récent). La croix dont parle Ferron est le symbole de la « colonisation » culturelle de la France par son ancienne colonie. Comme on l'a déjà vu et qu'on le verra, par rapport à Ferron, Lalonde semble foncièrement anticlérical dans ses convictions mais tout aussi chrétien dans son vocabulaire.

[4] Hormis les articles cités plus haut, il convient de signaler les suivants : Bertin, Raymond, 1994 : 19; Sévigny, Marie-Ève, 1994 : 21; St-James, Susanne, 1994 : 13; Cayouette, Pierre, 1994 : D-1 et D-2; Joanisse, Marc-André, 1994 : A 13; Paupardin, Dominique, 1994 : B-1 et Voisard, Anne-Marie, 1994, en somme neuf articles informatifs et/ou analytiques, tous parus à l'automne ou en hiver 1994, suite au lancement du roman.

Il convient de remarquer que la liste de références littéraires fournies par Lalonde varie d'interview en interview, probablement en fonction de ses préférences du moment et selon les prédilections des critiques littéraires qui publient des comptes rendus du *Petit Aigle à tête blanche*. Dans l'article de Dominique Paupardin (1994 : B-7), outre ceux qu'on a déjà cités, apparaît le nom de Claude Gauvreau, signataire du *Refus global*, un des créateurs qui ont frayé la voie à la poésie québécoise contemporaine, alors que Marc-André Joanisse (1994 : A 13) y ajoute Jacques Ferron, peut-être à cause d'un relatif oubli que connaissait à l'époque l'œuvre de ce grand écrivain et maître à penser de toute une génération qui a pris la relève à l'époque de la Révolution tranquille, tandis que Réginald Martel (1994 : B-7) complète la liste des ingrédients littéraires qui composent le personnage d'Aubert aussi bien par un Rimbaud qui prônait le dérèglement de tous les sens que par un Milton, chantre du paradis perdu. Seuls cependant, à ma connaissance, Roseline Tremblay (2004 : 369–392) et Philippe Mottet (2005 : 151–157) ont consacré des études approfondies à ce roman qui se veut un hommage rendu à toute une constellation de poètes disparus de la mémoire collective. Dans son étude du roman lalondien, Roseline Tremblay ajoute à la liste des poètes réels le nom de Jean Le Maigre, personnage du roman célèbre de Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, et mentionne celui d'Abel Beauchemin, personnage de poète créé par Victor-Lévy Beaulieu, comme d'ailleurs Jean-Marc, créature fictive de Michel Tremblay. En effet, si le roman lalondien se veut un hommage rendu aux poètes disparus, il n'est pas impossible d'imaginer qu'on puisse ajouter à ce panthéon de poètes réels des personnages fictifs de poètes, parce que, en fin de compte, il n'est pas interdit de supposer que ceux-ci, comme Jean Le Maigre, hantent l'imagination de l'écrivain au même titre et avec une même force que ses prédécesseurs en chair et en os.

Comme dans plusieurs de ses romans, dans *Le Petit Aigle à tête blanche* Lalonde développe aussi sa réflexion sur le caractère métissé de l'identité québécoise qu'il convient de considérer ici, comme partout ailleurs où elle apparaît, comme un ingrédient important de sa mythologie personnelle, celle-ci allant de pair avec la quête d'authenticité et de bonheur. Ce dernier thème est un autre invariant dans toute son œuvre, fonctionnant en opposition avec son antithèse négative que sont pour Lalonde les idéologies eschatologiques, qu'elles soient d'obédience religieuse ou athée. Parmi celles-là, c'est évidemment le catholicisme ultramontain qui est ici sa bête noire et, comme dans ses romans précédents, dans *Le Petit Aigle à tête blanche* Lalonde se prononce clairement contre les mauvais effluves émanant du puritanisme prêtrocratique de l'époque de son enfance. L'idéologie athée est celle du progrès dont on a déjà vu une critique acerbe dès *Le Dernier Été des Indiens* où l'eccéité des Amérindiens

s'opposait aux prêches de l'agitateur « rouge » (c'est-à-dire un libéral) qui prônait un avenir politique radieux. Cependant, dans les interviews accordées à la période du lancement du *Petit Aigle à tête blanche*, la critique du progrès ne concerne pas cet événement fondateur de la société québécoise moderne, comme c'était surtout le cas du *Dernier Été des Indiens* et de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, mais bien davantage certains aspects de la société de consommation et de loisirs, fruit de cette période de laïcisation et de déchristianisation générales de la société québécoise que fut la Révolution tranquille.

L'oubli dans lequel sombrent les poètes québécois (comme d'ailleurs tous les autres) est dû certes à l'écoulement du temps et à une surproduction littéraire (voire scripturaire en général) qui déposent chaque année une nouvelle couche d'ouvrages récemment publiés sur le patrimoine culturel d'un passé plus ou moins lointain, mais aussi et avant tout parce que la civilisation actuelle devient de plus en plus celle de divertissement qui fait oublier ce qu'est la vraie vie et ses problèmes réels. « Dans cette vague d'humour qui déferle sur le Québec, il y a quelque chose de très mensonger qui témoigne de notre profond désir d'oubli », avoue l'écrivain à Pierre Cayouette (1994). Lalonde aperçoit cette attitude de glisser[5] à la surface de la vie lorsqu'on lui demande de prendre la parole dans les médias : « Lui, qu'on invite beaucoup dans les émissions, s'offusque de se faire dire qu'on préférerait qu'il ne parle pas de son livre, s'il pouvait plutôt raconter des anecdotes… » (Bertin, Raymond, 1994 : 19). C'est dans le même sens que Lalonde fustige le « janette-bertrandisme » d'aujourd'hui, terme péjoratif qu'il a forgé à partir du nom de Janette Bertrand, animatrice infatigable de talk-shows et auteure de guides divers, qui est pour lui l'avatar le plus voyant d'une tendance moderne, évidemment d'origine états-unienne, selon laquelle il faut trouver une solution à tout et tout de suite, régler à peu de frais ou contourner nos problèmes existentiels qui en réalité sont souvent insolubles[6]. Comme le dit Lalonde à Pierre Cayouette :

---

[5] On aurait envie de dire « surfer ».

[6] Cette opinion sur Janette Bertrand est loin d'être unanimement partagée. Elle est considérée par beaucoup non seulement comme une vedette incontestable des média québécois, mais aussi comme une éducatrice infatigable du grand public, une journaliste qui a osé parler ouvertement des sujets tabous comme l'homosexualité, la sexualité hors mariage ou la contraception chez les élèves de l'école secondaire. Comp. à titre d'exemple les sites Web: http://www.mlq.qc.ca/3_condorcet/condorcet_2003.html et http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/biographies/300.html.

> […] [l]a notion de progrès déguise à mon avis un refus de l'existence et des lois de l'existence ; un refus du caractère fondamentalement humain de l'homme, c'est-à-dire de ses limites, de sa souffrance. Le progrès le détourne de ce qui fonde l'existence. Il y a quelque chose de tragique dans la condition humaine que le progrès n'accepte pas. […] À la moindre douleur, on te dit tout de suite quoi faire. Tu ne peux pas rester avec une douleur, c'est impossible[7].
>
> 1994 : D-2

Et, plus loin, Cayouette d'ajouter, en citant de nouveau Lalonde :

> Ce que proposent Aubert et Robert Lalonde est pourtant simple. « Il faut accepter la tragédie de l'existence. Vivre, avoir mal, aimer, se sentir aimé ». Mais leur appel tombe aujourd'hui encore comme un cri dans le désert, comme une bouteille à la mer. Car le troupeau veut rire. Le troupeau n'a que faire des tourmentés. Les humoristes occupent toute la place. […] « Non pas que je veuille inviter les gens à la tristesse. Je dis simplement que le fait d'accepter la tragédie de l'existence, de la reconnaître, de la voir, ça nous permet d'être joyeux. La joie est possible à ce moment-là, mais pas autrement ».
>
> 1994 : D 2

Les héros de Lalonde se lancent donc à la chasse au bonheur indépendamment de l'opinion publique, prêts à assumer le malheur inextricablement lié à leur condition d'hommes. La recette de l'écrivain est simple au point de paraître archaïque dans la civilisation actuelle qui prône l'anes-

---

[7] Dans une autre interview, Lalonde fustige un autre aspect de la modernité qu'est, selon lui, l'excellence et son pendant, le refus de la souffrance et de la compassion : « Il enseigne le théâtre au cégep Lionel-Groulx et croit voir, dans la difficulté qu'ont les élèves à exprimer leurs émotions, l'une des séquelles. Le mal engendre la peur qui contribue à l'isolement. En d'autres mots, les gens s'isolent parce qu'ils ne veulent pas souffrir. Cette question de la souffrance, qu'elle soit physique ou morale, revient souvent dans la conversation… 'comme s'il fallait être insensible et individualiste à la fois'. Robert Lalonde regrette 'l'absence de compassion : un tel est mort, ce n'est pas surprenant, il fumait […] La drogue moderne, c'est l'excellence, la qualité totale' » (Voisard, Anne-Marie, 1994 : E-8). Dans *Sept Lacs plus au Nord*, son héros, Michel, qui est le protagoniste du *Dernier Été des Indiens* vieilli de trente ans, se dit, désemparé devant la cécité de ses congénères citadins : « Oui, j'ai besoin d'adorer le monde, parce que j'ai besoin que le monde soit! Oui, je me fais mon âme, tout le long de mes jours, d'heure en heure, parce que je veux achever le monde avant qu'on l'ait détruit ! […] Suis-je le seul témoin des enjambées gigantesques de l'Ogre Progrès ? » (*SLN* : 66).

thésie du malheur et un certain épicurisme épidermique : il faut accepter l'existence avec tout son lot de bonheur et de mal, insiste Lalonde en ajoutant toutefois que, face à la mort et à la violence, il éprouve une honte métaphysique (Cayouette, Pierre, 1994 : D-1). Son attitude envers ce qu'il est convenu d'appeler la condition humaine n'est donc pas passive. Sa révolte contre la souffrance et la mort va de pair avec la volonté d'assumer pleinement sa situation existentielle, d'abord évidemment faute de pouvoir s'y soustraire, mais aussi sans vouloir chercher d'un côté le faux-fuyant d'un « janette-bertrandisme » et, de l'autre, la consolation d'un christianisme qui, tout en permettant de mieux supporter la souffrance, en fait en même temps esquiver la responsabilité.

Comme d'autres personnages de Lalonde, Aubert règle ses problèmes existentiels lui-même sans chercher le recours des thérapeutes professionnels : il est difficile de l'imaginer sur un canapé de psychanalyste. Et Lalonde de rapporter le propos d'un spécialiste américain, qu'il fait sien : « acceptez votre humanité. [...] Sinon, par désir de ne pas souffrir, vous souffrirez deux fois plus. Admettez-vous comme des êtres humains, avec des limites, des anxiétés. » (cité par Cayouette, Pierre, 1994 : D-2). Le héros de Lalonde est donc à la fois un homme universel qui, tout en vivant à une époque donnée, se concentre surtout sur ses problèmes existentiels qui sont le lot de chaque individu indépendamment du moment historique dans lequel il lui a été donné de vivre, et un individu concret, sensuel et passionné de la quête du bonheur qu'il sait inséparablement lié au malheur, bref il assume pleinement sa condition. Ceci ne veut point dire qu'il la subit passivement : il est sensible au mal au point de se révolter contre lui, il est aussi toujours prêt à secourir les plus faibles.

On peut retrouver tous ces éléments dans le personnage composite du poète lalondien. Or, *Le Petit Aigle à tête blanche* est avant tout un roman qui, à travers la destinée fictive d'Aubert, présente la vision lalondienne de la littérature québécoise *in statu nascendi*[8]. C'est une vision romanesque dans laquelle l'auteur, qui est par ailleurs un fin connaisseur de la littérature de son pays, fait de son personnage le parangon de cette essence de l'art d'écrire qu'est la poésie. « J'ai une vénération pour la poésie. Pour moi, c'est l'art suprême », avoue-t-il à Pierre Cayouette (1994 : D 2). « Pour les gens de l'extérieur, notre pays en est un de grands poètes. Nous, on l'a oublié », dit-il à Marc-André Joanisse (1994 : A 13). Aubert, au destin que Lalonde veut exemplaire pour les poètes québécois, et notamment pour ceux des deux premiers tiers du XX^e^ siècle, est en même temps la synecdoque du Québec de cette période essentielle pour l'écrivain. Comme l'affirme La-

[8] Il s'agit d'une vision toute personnelle et littéraire qui n'a rien à voir avec l'histoire de la poésie québécoise au niveau factuel.

londe, « [o]n peut également […] voir le destin d'Aubert comme celui de notre pays. Le grand aigle à tête blanche[9], c'est le symbole des États-Unis, le petit aigle à tête blanche (un nom totémique) 'représente le petit peuple à côté qui ne veut pas oublier'[10] » (Paupardin, Dominique, 1994 : B-1).

Comme c'est le cas des autres romans de Lalonde, le paratexte soigneusement choisi constitue une subtile entrée en matière de l'ouvrage. Il se compose ici de trois épigraphes et d'une dédicace. Celle-ci est consacrée :

> Pour tous nos poètes,
> les morts, les vivants,
> mais déjà entrés dans la nuit froide de l'oubli.
> Ceux que j'ai vus, comme Roland Giguère,
> « sortir immaculés d'une forêt de boue et de ruines.
> Deux ou trois. Grandeur nature ».

Roland Giguère (1929–2003) était poète, éditeur, artiste graphique et peintre, ami d'André Breton et collaborateur du groupe Phases et du Mouvement surréaliste[11]. Comme le dit André Brochu pour caractériser son

---

[9] Biologiquement parlant, il s'agit du pygargue à tête blanche: « Le pygargue à tête blanche (*Haliaeetus leucocephalus*) est un rapace qui vit en Amérique du Nord. Malgré son nom anglais de *Bald Eagle* (« aigle chauve ») ou sa dénomination populaire d'« aigle à tête blanche », il ne s'agit pas d'un aigle mais d'un pygargue : il s'en distingue par son régime alimentaire, essentiellement composé de poissons, mais aussi par son bec massif et par le fait que ses pattes ne sont pas recouvertes de plumes jusqu'aux serres, l'un des caractères propres aux vrais aigles. Alors que l'aigle vit dans les massifs forestiers et les montagnes, le pygargue préfère les lacs, les rivières et les zones côtières, où il peut trouver sa nourriture. À ce titre, il est parfois nommé « aigle de mer ». Subdivisé en deux sous-espèces, il se rencontre de l'Alaska au nord du Mexique. Choisie comme emblème national par les États-Unis, l'espèce a été un temps menacée dans ce pays au XX^{e} siècle, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui » (d'après Wikipedia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Pygargue_%C3%Ao_t%C3%AAte_blanche).

[10] C'est-à-dire qui ne veut pas oublier son identité nationale. Le motif de la mémoire (le contraire de l'oubli) se réfère en l'occurrence à l'obstination des Canadiens, puis des Canadiens français, et finalement des Québécois, à sauvegarder leur identité au sein des autres peuples de l'Amérique du Nord. La contradiction entre l'obligation de cultiver la mémoire nationale et le thème de l'oubli de ses poètes dont traite ce roman n'est donc qu'apparente.

[11] D'après Hamel, Réginald, Hare, John, Wyczynski, Paul, 1989 : 604 ; Royer, Jean, 1992 : 65–66; Grandpré, de, Pierre, 1971 : 127–128 ; Gasquy-resch, Yannick, 1994 : 103–104 ; Biron, Michel, Dumont, François, Nardout-lafarge, Élisabeth, 2007 : 282–283 et 326–327; Pont-humbert, Catherine, 1998 : 51 et 79 ; Mailhot, Laurent, 1997 : 113–114.

recueil, *Temps et lieux* (Montréal, l'Hexagone, 1988), « [o]n y retrouve la même magie de l'image, simple et éclatante, que dans les grands recueils ; la même probité d'un langage attentif à cerner l'existence immédiate, mais aussi les mouvements de fond de l'être » (Brochu, André, 1994 : 35–36).

L'argument de la dédicace (rendre hommage aux poètes qui ont sombré dans l'oubli) est, on le voit, le même que celui du roman. Quant à la citation, elle provient du poème de Roland Giguère « Yeux fixes », publié en 1951 par les Éditions Erta fondées et dirigées par le poète lui-même. Dans le poème de Giguère, ce sont les hommes, et non seulement les poètes, qui sortent, immaculés, des épreuves de l'existence. « Mais il faut continuer. Toujours continuer. Continuellement. », conclut l'auteur (Giguère, Roland, 1965 : 89). Pour Lalonde, Giguère est sans doute le parangon du poète qui emblématise tous les autres.

Pour ce qui est des trois épigraphes : de William Shakespeare, Jacques Ferron et Serge Filippini, elles semblent être assorties en vue de pourvoir le roman d'une grille de lecture pré-textuelle. La citation de Filippini provient de *L'Homme incendié*, son ouvrage sur Giordano Bruno, célèbre victime de l'Inquisition, brûlé vif pour ses idées jugées hérétiques. Dans l'esprit de Lalonde, il ressemble sans doute à Aubert qui se révolte contre la censure ecclésiastique au Québec. Selon Filippini, Bruno aurait été homosexuel, ce qui peut constituer une autre raison pour laquelle Lalonde ait choisi cette référence, son Aubert aimant sans distinction de sexe et de rang les âmes sœurs et les corps fraternels que le destin a mis sur son chemin.

La référence au *Ciel de Québec* de Jacques Ferron, qui semble de loin la plus importante dans le paratexte du *Petit Aigle à tête blanche*, renvoie à la thématique québécoise, et plus précisément à la littérature du pays. Dans son ouvrage consacré à Ferron, qui se veut un « pèlerinage » aux sources de l'œuvre de son maître, Victor-Lévy Beaulieu[12] considère son

[12] Victor-Lévy Beaulieu (né en 1945) appartient à la même génération que Lalonde. Ils sont tous les deux animés par l'idée de créer une littérature nationale de leur pays « incertain », pour reprendre l'expression de Ferron. Sans qu'ils s'accordent sur tous les points, la démarche d'essayiste-biographe de V.-L. Beaulieu ressemble à celle du romancier Lalonde que j'étudie dans ce chapitre. Beaulieu a consacré plusieurs ouvrages à ses écrivains préférés en procédant à leur appropriation (assimilation, 'cannibalisme' littéraire), comme en témoignent ses livres : *Pour saluer Victor Hugo* (1971), *Jack Kerouac* (1973), *Monsieur Melville* (1978), *Docteur Ferron. Pèlerinage* (1991), *Seigneur Léon Tolstoï. Essai-journal* (1992), *Monsieur de Voltaire* (1994), ainsi que ses livres-entretiens avec Roger Lemelin (*Pour faire une longue histoire courte. Entretien*, 1991) et avec la célèbre écrivaine canadienne-anglaise, Margaret Atwood (*Deux sollicitudes. Entretiens*, 1996, titre qui s'oppose à celui de *Deux solitudes*, roman de Hughes McLennan de 1945, em-

artiste fétiche comme « le seul écrivain véritablement national que le Québec contemporain ait produit » (1991 : 12). *Le Ciel de Québec*, un roman de Jacques Ferron, publié pour la première fois en 1969, est une somme de l'œuvre ferronien, consacrée entre autres à la littérature québécoise de la fin des années 1930, ainsi qu'à la problématique amérindienne et métisse. L'action du roman ferronien commence en 1937, date de publication de *Regards et Jeux dans l'espace*, le plus important recueil poétique d'Hector Saint-Denys Garneau (1912–1943). Celui-ci est arrière-petit-fils de François-Xavier Garneau (1809–1866) qui est le premier historien du Canada français. Hector de Saint-Denys Garneau est aussi petit-fils du poète Jean François Alfred Garneau (1836–1904) et cousin d'Anne Hébert (1916–2000), romancière et poète. Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert étaient liés à *La Relève*, revue mensuelle consacrée à la littérature, philosophie et religion, fondée en 1934. En juillet 1937, Garneau passe trois semaines en France (voyage qui rappelle celui que feront Aubert et Pauline dans le roman de Lalonde), après lequel, découragé par la mauvaise réception de son recueil, il se retire dans son domaine de Sainte-Catherine de Fossembault où il meurt d'une crise cardiaque en 1943. Ferron n'apprécie pas beaucoup Saint-Denys Garneau et son œuvre, allant jusqu'à accuser de tricherie et de prétention celui qui est communément considéré comme le fondateur de la poésie canadienne-française moderne. Il démythifie la biographie du poète qu'il appelle, dans son roman, Orphée. Il l'accuse de la sécheresse du cœur et oppose le groupe de *La Relève*, qu'il considère comme de jeunes prétentieux de bonnes familles bourgeoises se détournant de la misère sociale à l'époque de la grande crise, à Paul-Émile Borduas, d'extraction modeste, qui, d'après l'auteur du *Ciel de Québec*, a su élaborer son propre style en peinture, avant de devenir, en 1948, l'auteur du célèbre manifeste *Refus global*, signé par les membres du groupe des Automatistes (surréalistes), déclaration dans laquelle ils dénoncent avec vigueur la sclérose et le prêtrocratisme de la société canadienne-française. Qui plus est, l'un des personnages du roman ferronien est Monseigneur Camille Roy (1870–1943), essayiste et critique littéraire, auteur d'un *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* (1918), ouvrage qui « est resté, durant plusieurs décennies le livre de base pour l'enseignement de la littérature dans les écoles québécoises » (Hamel, Réginald, Hare, John, Wyczynski, Paul, 1989 : 1184).

---

blématique de la coexistence parallèle et réciproquement indifférente, au sein du Canada, des sociétés anglophone et francophone). Comme Lalonde, VLB croit que la littérature québécoise doit s'enrichir par le recours aux maîtres à penser étrangers.

Le Ciel de Québec contient donc un tableau (critique et subjectif) de l'art canadien-français en 1937, mais il véhicule aussi la thématique amérindienne et métisse qui est au cœur de la mythologie personnelle de Lalonde. D'abord, dans le roman de Ferron, le Cardinal (Rodrigue Villeneuve) décide d'ériger en paroisse canonique sous le vocable de Sainte-Eulalie le village des Chiquettes, habité par les Métis, en créant ainsi une nouvelle entité d'administration ecclésiastique qu'il fait détacher de la paroisse de Saint-Magloire. Cette décision du Cardinal a pour but d'en finir avec l'humiliation dont les Chiquettois étaient jusqu'alors victimes de la part des citoyens de Saint-Magloire, descendants blancs des colons français qui se croyaient supérieurs à leurs voisins métis. Grâce à la décision magnanime et clairvoyante du Cardinal, les Chiquettois, devenus Saint-Eulaliens, finiront par s'assimiler au peuple québécois.

Qui plus est, par l'intermédiaire d'un troupeau de chevaux splendides que le docteur Cotnoir fait venir de l'Ouest (du « farouest », comme l'écrivait Ferron), l'auteur du *Ciel de Québec* évoque le peuple amérindien mandan au sort tragique[13]. Par l'intrusion de ces motifs emblématiques de l'Ouest canadien et nord-américain au sens large, Ferron semble vouloir opérer une synthèse et un rapprochement symboliques de la composante québécoise de souche avec des éléments pancanadiens et panaméricains, y compris l'histoire des Métis francophones du Manitoba et du[14] Saskatchewan, la tentative de la colonisation francophone de l'Ouest canadien et, *last but not least* le destin tragique des premiers habitants du continent, l'essentiel de cet amalgame de thèmes étant peut-être justement la juxtaposition significative d'un côté de la composante francophone et québécoise et, de l'autre, de la composante amérindienne. Le thème amérindien-métis dans *Le Ciel de Québec* contient également une autre filière, celle qui est liée à un enfant métis, Rédempteur Fauché au nom ambigu, dans lequel le Cardinal Villeneuve[15], arrivé aux Chiquettes avec

---

[13] Comme certaines autres tribus amérindiennes, les Mandans ont pratiquement disparu à cause des maladies que les Blancs leur ont transmises. La dernière épidémie (de la variole) a frappé le peuple mandan en 1837, année par ailleurs autrement symbolique pour les Québécois à cause de l'insurrection des Patriotes.

[14] « La » Saskatchewan dans l'usage québécois.

[15] Avant d'être créé cardinal et archevêque de Québec, le cardinal Jean-Marie Rodrigue Villeneuve avait été évêque dans l'Ouest canadien (au Saskatchewan), d'où sa sensibilité à la minorité canadienne-française des provinces de l'Ouest et à la question métisse. Après l'écrasement, en 1870, de l'insurrection des Métis du Manitoba, le Saskatchewan avait été, en 1885, le théâtre de la seconde révolte des Métis sous le commandement de Gabriel Dumont et de Louis Riel. La référence au *Ciel de Québec* ne signifie pas qu'il faudrait considérer tous les aspects

monseigneur Camille Roy et monseigneur Cyrille Gagnon, tels les trois Rois Mages à Bethléem, semble voir le symbole du salut de la société québécoise[16]. À travers les avatars des thèmes amérindien et métis que Ferron incorpore dans le réseau polysémique de sa mythologie personnelle, tressés surtout avec celle de la Grèce antique et de la Bible, transparaît sa volonté d'instaurer, ne serait-ce que sur le plan littéraire, une identité québécoise enrichie par le facteur amérindien. Dans le roman de Lalonde, on retrouve le même projet au niveau général de l'ouvrage, mais on peut supposer que cela concerne aussi le motif de Rédempteur Fauché, retravaillé au point de n'être qu'un écho lointain de l'ouvrage ferronien, à moins qu'il ne s'agisse, tant dans le cas de Ferron que dans celui de Lalonde, d'un retour à l'imagerie évangélique de la Nativité tant au sens religieux que tout à fait laïque[17].

En tout cas, la similitude entre les deux romans est frappante lorsque Aubert et Germain jouent, une nuit de Noël, aux accoucheurs, en aidant à naître un bébé amérindien, Noëlla Watoussi, ou bien en ce qui concerne les trois grand-tantes Métisses (Claire, Alma et Fatima) qui remplissent une fonction importante dans la formation du petit Aubert, ces trois vieilles filles étant peut-être un avatar mi-dérisoire mi-sérieux

---

de cette œuvre comme éléments hypotextuels par rapport au *Petit Aigle à tête blanche*, p. ex. le cardinal Villeneuve, farouchement anticommuniste et s'opposant à l'émancipation des femmes au Québec, appartenait à l'aile conservatrice de l'Église canadienne-française et n'avait pas beaucoup pour plaire à Lalonde. Le roman de Lalonde se réfère librement à celui de Ferron, en y empruntant, comme on l'a vu, certains motifs mais davantage peut-être en se réclamant du désir de Ferron de créer et de développer une littérature nationale.

[16] Suivant l'interprétation d'Alonzo Le Blanc, auteur de l'article sur *Le Ciel de Québec* dans le tome IV du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, ce symbole est dérisoire (p. 174). Victor-Lévy Beaulieu, lui, est d'avis que Ferron lui-même, bien que soucieux du sort des autochtones américains, ne croyait pas en résurrection des nations amérindienne et métisse et que le geste du Cardinal qui a érigé la paroisse de Sainte-Eulalie, en inaugurant le processus d'assimilation des métis des Chiquettes qui se dissoudront dans la nation québécoise, en annule en fait la possibilité. À la fin de son roman, Ferron annonce le projet d'en écrire une suite que serait un roman intitulé *La vie, la passion et la mort de Rédempteur Fauché*. « Mais Jacques Ferron ne l'a jamais écrit, preuve que la vie amérindienne ne pouvait renaître une fois le village des Chiquettes devenu la paroisse de Sainte-Eulalie. Pour les Blancs, même aujourd'hui, les Amérindiens ne peuvent être qu'au commencement des choses, nulle part ailleurs » (Beaulieu, Victor-Lévy, 1991 : 294).

[17] Comme l'affirme Lalonde dans sa poétique littéraire, *Le monde sur le flanc de la truite* : « Voir naître, c'est mon spectacle préféré. Ça naît en masse dans mes livres, et ça naîtra encore » (*MFT* : 52).

des Rois Mages et l'une d'elle au moins (Alma) est vouée à annoncer à Aubert « [s]es difformités et [s]es talents » (*PAT* : 43) qui vont décider de son avenir de poète national, figure laïque mais empreinte d'un certain aura sacré, de rédempteur de son peuple par la voie de l'art. Alma, Fatima et Claire[18] forment un trio fort polysémique qui fait aussi penser aux Parques, aux sorcières de *Macbeth* qui prédisent au tan ambitieux l'ascension au trône, voire à Rose, Violette et Mauve, trois sœurs invisibles au commun des mortels (sauf à Marcel au cerveau détraqué) sur le balcon d'une maison abandonnée de la rue Fabre, qui tricotent les destinées sous l'œil de leur mère Florence, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay.

La référence à Shakespeare paraît de prime abord jouer un rôle de moindre envergure. D'ailleurs, de l'avis des spécialistes de Shakespeare que j'ai consultés[19], la citation de l'épigraphe semble être un amalgame de plusieurs fragments de l'œuvre du grand dramaturge et poète élisabéthain, un souvenir approximatif de la lecture de l'œuvre de Shakespeare. Qui plus est, si l'on connaît l'histoire du Canada, la citation d'un auteur anglophone sonne bizarrement dans le contexte d'un roman qui a pour sujet la genèse mythique de la littérature québécoise. Elle est pourtant le signe de l'insertion de la littérature québécoise dans la grande littérature mondiale et confère ainsi à cette littérature *in statu nascendi* ses lettres de noblesse. Dans l'œuvre de Lalonde, l'anglais n'est jamais considéré comme une menace de la francophonie québécoise, sauf dans le cas des calques du parler montréalais des années 1950, fustigés par le personnage de Marguerite Yourcenar dans *Un jardin entouré de murailles*. Bien au contraire, l'anglais est la langue de Kanak du *Dernier Été des Indiens*, le mentor et l'amant de Michel à qui le grand-père, cet autre initiateur, l' « a enseigné, en cachette » (*DEI* : 13), à l'insu de la famille laquelle est, dans cette version de la biographie de l'artiste, un milieu replié sur lui-même et sur son idéologie eschatologique. Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, Lalonde cite dans le texte et en même temps commente ses propres traductions en français des passages de ses écrivains anglophones favoris : Barry Lopez, Annie Dillard, John Steinbeck, Flannery O'Connor, Margaret Laurence, Henry James, Doris Betts, Jonathan Weiner, Rick Bass et Emily Dickinson[20]. Parmi les auteurs amoureusement piratés dans *Des nouvelles d'amis très*

---

[18] Qui seraient ici un écho lointain (et féminin) du trio masculin du Cardinal et des Messeigneurs Camille et Cyrille.

[19] Jacek Mydla et Liliana Barakońska.

[20] Lalonde est aussi l'auteur d'au moins une traduction publiée de l'anglais, celle du roman *La Mémoire en fuite* d'Anne Michaels (Co-éditions du Boréal-Flammarion, 1998).

chers, on retrouve de nouveau Flannery O'Connor avec laquelle Lalonde sent une affinité particulière, mais aussi Francis Scott Fitzgerald[21] et, dans son recueil de longues nouvelles, *Un cœur rouge dans la glace* (Boréal 2009), deux des trois textes qui le composent sont étroitement liées aux inspiratrices anglophones : *Souvent je prononce un adieu* est l'histoire d'un écrivain québécois qui, après la mort de sa femme, est hanté par le spectre de Virginia Woolf, tandis que *Traduire Alison* est celle d'une liaison mi-amoureuse mi-littéraire qui unit une poétesse américaine fictive Alison Donahue (celle-ci doit beaucoup à Emily Dickinson, Sylvia Plath et Annie Dillard) et son ami-traducteur québécois. Par ces références à l'anglais, langue d'amour et de poésie, Lalonde transgresse l'étroitesse d'un nationalisme autarcique et borné qui n'admet pas qu'on puisse et doive chercher ailleurs une nourriture esthétique nécessaire pour l'enrichissement de la littérature nationale[22]. Dans *Le Petit Aigle à tête blanche*, Aubert cite en anglais des fragments du *Roi Lear* à ses étudiants du Collège des caps (*PAT* : 213 et 214) et, au bout de sa lutte avec la Mort qui veut l'attirer vers elle, il « déclam[e], **et en anglais par-dessus le marché**, […] ces mots du général Macbeth vaincu par les beaux et effrayants spectres de ses songes de grandeur et de pouvoir : *'Life's but a walking shadow* […] *it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing'* » (*PAT* : 236). C'est que, dans l'opinion de Lalonde, un artiste digne de ce nom, s'il veut exprimer la spécificité de sa condition, ne peut se borner à ce que lui ont légué ses prédécesseurs directs, conscient que, tout en étant un *homo quebecensis*, il n'en est pas moins et tout court un homme à qui appartient tout ce que les meilleurs esprits de la terre ont pensé et exprimé avant lui[23].

Le prénom Aubert[24] est une forme francisée populaire du germanique Albert[25] que portait saint Aubert, évêque d'Avranches au VIII[e] siècle, fondateur d'une modeste chapelle sur l'emplacement de laquelle on a érigé, quelques siècles plus tard, la célèbre abbaye du Mont Saint-Michel. L'évocation de ce saint français de Normandie, région d'où se recrutait bon nombre de colons français en Nouvelle France semble constituer un trait d'union entre les Québécois du XX[e] siècle et leurs ancêtres du vieux pays, ce que ne renie pas Aubert-Lalonde, malgré sa tentative de se démarquer

---

[21] Ces deux derniers évoqués aussi dans *L'Ogre de Grand Remous*.

[22] Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, il affirme : « l'anglais […] est une langue que j'aime, écrite, autant qu'elle me tombe sur les nerfs, parlée » (*MFT* : 49).

[23] Ceci dit, il ne faut pas confondre le rôle de l'anglais dans le sens que je décris plus haut avec le mythe que s'est forgé le petit Aubert que l'anglais du magazine illustré *Life* est un ancien parler du paradis (cf. infra).

[24] On ne connaît pas le patronyme du protagoniste.

[25] Voire d'Adalbert, d'Audibert ou d'Aldebert.

de la francité hexagonale, en quête de l'identité de son peuple abandonné sur les rives du Saint-Laurent par la vieille patrie ingrate[26].

Qui plus est, malgré sa relative rareté, le prénom d'Aubert s'inscrit dans l'histoire littéraire du Québec. Lalonde a assigné à son personnage le prénom que portaient les premiers écrivains québécois : Philippe-Aubert de Gaspé fils[27], auteur de *L'Influence d'un livre*, le premier roman écrit et publié en 1837 au Québec, et Philippe-Aubert de Gaspé père[28] dont *Les Anciens Canadiens* (publié en 1864), outre une intrigue romanesque mettant en scène une famille de nobles canadiens[29] et un aristocrate écossais au service de la couronne britannique, sur le fond historique de la guerre de 1759, contient aussi tout un répertoire quasi ethnologique des us et coutumes canadiennes[30] d'avant la Conquête[31].

Un autre prototype onomastique de l'Aubert lalondien est Jean-Aubert Loranger (1896–1942), poète et conteur, qui compte parmi ses ancêtres l'auteur des *Anciens Canadiens* évoqué ci-dessus. Pour ce qui est de ces trois Aubert-là, la référence au protagoniste du *Petit Aigle à tête blanche* est plutôt nominative, bien que dans le cas de Jean-Aubert Loranger il s'agisse d'un poète qui s'évertuait à rénover la poésie de son pays. Comme

---

[26] Ni d'ailleurs aucun écrivain du pays laurentin. Rappelons, en passant, que la Laurentie était une appellation informelle et poétique qu'assignaient à leurs pays certains nationalistes dans la première moitié du XX^e^ siècle.

[27] *L'Influence d'un livre* de Philippe Ignace François Aubert de Gaspé (1814–1841), dit Philippe Aubert de Gaspé fils, romancier et journaliste, est un roman historique et gothique.

[28] Philippe-Joseph Aubert de Gaspé (1786–1871), dit Philippe Aubert de Gaspé père, est romancier, mémorialiste et avocat, descendant d'une famille illustre arrivée en Nouvelle France en 1655.

[29] « Canadien » et « Canada » sont ici utilisés dans leur sens premier. C'est ainsi que se désignaient les descendants des colons français en Nouvelle France pour se distinguer des Français, fonctionnaires de la colonie envoyés de la métropole, et des Anglais, terme par lequel on désignait aussi bien les représentants de la couronne britannique que les Américains, descendants des colons anglophones dans les treize colonies anglaises sur la côte atlantique de l'Amérique du Nord. Le terme de Canadiens français n'apparaît que quelques décennies après la Conquête, au moment de la création du Haut-Canada (qui équivaut à l'Ontario actuel) dont les habitants sont désormais appelés Canadiens anglais. Le terme de Québécois n'apparaît que dans les années 1960.

[30] Canadiennes au sens des canadiennes-françaises, c'est-à-dire relatives aux descendants des premiers colons français au Québec.

[31] Comme le remarque à juste titre Roseline Tremblay qui aperçoit aussi la référence du prénom d'Aubert à l'auteur des *Anciens Canadiens* : « Mais c'est surtout à ses *Mémoires* de 1866 qu'il faut penser pour retrouver le geste de l'écrivain posant le regard sur sa vie pour en faire le récit » (2004 : 374).

c'était aussi le cas d'autres littératures qui sortaient de l'époque coloniale, la production littéraire au Québec a longtemps été en retard d'au moins une génération par rapport aux courants en vigueur dans leurs anciennes métropoles. Or Loranger a été l'un des premiers écrivains canadiens-français à se détourner des classiques français et à s'intéresser à la production littéraire française qui lui était contemporaine. Il était influencé notamment par les unanimistes et par les auteurs de la NRF, expérimentait avec les haïkaï, ainsi qu'avec d'autres formes poétiques d'origine orientale mais, bien qu'il ait d'abord cherché l'inspiration dans des ailleurs lointains, il s'est ensuite tourné vers l'exploration du pays laurentien dont il a fini par faire la matière de son œuvre de poète et de conteur. Ce qui le rapproche davantage de l'Aubert lalondien, c'est qu'il « a rompu avec la grandiloquence romantique et l'orfèvrerie parnassienne : il leur préfér[ait] une expression simple, une inflexion de surprise, une sensation fraîche convertie en poésie par la ligne mélodique des mots. » (Hamel, Réginald, Hare, John, Wyczynski, Paul, 1989 : 900) Jean-Aubert Loranger a également inspiré à Hector de Saint-Denys Garneau la pratique du vers libre.

Il y a entre cette remontée onomastique aux sources des lettres québécoises à la recherche des prédécesseurs d'Aubert et la vision lalondienne de son protagoniste qui semble, à lui seul, inventer *ex nihilo* la littérature du pays, une contradiction apparente qui n'est en fait qu'une *licentia poetica* de l'écrivain pliant la réalité de l'histoire littéraire de son pays aux exigences de son projet.

Il semble aussi qu'Aubert soit, dans une certaine mesure au moins, un avatar de son auteur, comme ce sera le cas des personnages de Jean-Marie et Léonard Carrière, jeunes littérateurs québécois maladroits d'*Un jardin entouré de murailles*, à cette différence (capitale) près que le protagoniste du *Petit Aigle à tête blanche* est un poète de génie, tandis que Jean-Marie possédé par la fureur de vivre et le timide docteur Léonard Carrière aux penchants homosexuels ne sont que des écrivains en herbe.

En tout cas, la situation familiale d'Aubert ressemble à celle des autres héros lalondiens qui sont d'origine modeste et vaguement paysanne, sauf que les références aux accessoires du roman du terroir sont peut-être ici un peu plus visibles qu'ailleurs : dans la ferme de la famille d'Aubert on « tire » les vaches, on se déplace en boghei, le petit Aubert a un petit veau, Résurrection, qu'il a aidé à naître[32], et son oncle Aimé qui vient le chercher au séminaire, « pu[e] le crottin de vache à plein nez » (*PAT* : 68).

[32] Anticipation de la scène évoquée plus haut, lorsque, une nuit de Noël, Aubert sert d'accoucheur à une Indienne.

Pour comprendre l'itinéraire initiatique d'Aubert, il convient de se mettre dans la situation d'un enfant canadien-français du début du XX^e^ siècle qui sent grouiller en lui un écheveau de sensations et sentiments incompatibles avec l'idéologie dominante dans son pays, qui est celle d'un catholicisme tout-puissant, autoritaire et répressif :

> Peur, désir, appétits, dégoûts : en ce temps-là nos émotions physiques étaient le plus souvent emmêlés, confondues. Ni la confesse, ni le doux cœur de Jésus ne venaient à bout de notre confusion charnelle, de gros « remuements de petits mâles qui ont des vers », comme disait Léandre Létourneau, le bedeau, faux curé plus sermonneur que le vrai.
>
> *PAT* : 14

Imprégné sans le vouloir par le discours de l'Église, qui d'une part renvoie aux structures de la réalité sociale dans laquelle il vit et qui, d'autre part, s'infiltre insidieusement dans le langage quotidien incrusté d'omniprésentes métaphores religieuses, Aubert a en même temps le pressentiment que ce qu'il ressent se réfère à un idéal irréalisable au sein de cette société et, puisque le discours canadien-français de l'époque est façonné et subverti par la terminologie chrétienne, il ne sait exprimer sa nostalgie de cet ailleurs idéal autrement que par le recours à un terme religieux de paradis en entendant par cela, comme le dit Philippe Mottet, « la terre promise, la réconciliation avec soi, la rencontre de l'autre » (2005 : 151). Comme c'est souvent le cas des termes dont se sert Lalonde, celui de « paradis » est polysémique. Il désigne également un idéal, au sens presque baudelairien du mot qui s'oppose à la platitude du quotidien pharisien des habitants de la Belle Province tels que vus par l'auteur du *Petit Aigle à tête blanche*. D'autres notations renvoient aussi, comme on le verra par la suite, à la première patrie, c'est-à-dire à la France[33], en dépit de la critique à laquelle Aubert soumet le vieux pays.

Cette conviction obsessionnelle d'être un chassé du paradis[34], qu'il serait peut-être exagéré de qualifier d'innée, mais qui semble en tout cas ac-

---

[33] Cf. « nos trois siècles d'histoire de chassés de paradis » (*PAT* : 227).

[34] Pour Roseline Tremblay, qui cite à ce propos Jacques Allard, auteur des études essentielles sur la littérature québécoise des années 1950, une « parenté du texte de Lalonde avec les romans des années cinquante est la prégnance de l'esthétique de la faute, 'où la littérarité se définit comme la transformation, la conversion d'un péché en grâce' et où 'l'expérimentation romanesque devient une démarche spirituelle' » (2004 : 380). Dans mon optique, le recours constant à l'idée de paradis possède, pour Lalonde, une signification toute laïque qui ne fait

compagner Aubert depuis l'enfance, fait penser à l'attitude des gnostiques. Ceci dit, il serait erroné de soutenir que Lalonde adopte leurs opinions. Je tiens seulement à souligner une certaine ressemblance entre l'attitude qu'il met en œuvre dans son roman et celle qui caractérisait les tenants de la gnose dans leur effort d'anamnèse. Par ailleurs, la confrontation de la vision du monde d'Aubert avec celle que préconisaient les gnostiques ne fait que ressortir davantage le matérialisme de Lalonde. Si Aubert met en relief l'imperfection de la vie ici et maintenant, ainsi que la platitude de l'existence des « habitants », la différence primordiale entre ces chercheurs du paradis que sont les gnostiques et sa propre tentative réside dans le fait que, pour les gnostiques, le monde créé par le mauvais démiurge est imparfait à cause de sa matérialité même, tandis que la patrie idéale que recherche fébrilement Aubert est un paradis essentiellement terrestre, un éden affectif, sensuel et esthétique qu'il croit accessible à condition qu'on sorte du monde étroit de son milieu empreint de médiocrité indélébile soit par la voie des sens, soit par un effort de poétisation, celle-là se confondant souvent avec celui-ci. Aubert et son frère Vianney se sentent donc exilés de leur véritable patrie idéale qu'ils appellent, à tout bout de champ, le paradis, par lequel ils n'entendent cependant pas l'ultime patrie des élus située dans l'au-delà, mais le paradis terrestre qu'ils croient bien exister dans un espace à la fois réel et inaccessible : « Nous

---

que s'exprimer par le biais d'un abondant lexique religieux avec l'évidente idée de la transgression, comme j'essaie de le démontrer dans ce qui suit. Évidemment, pour la génération de Lalonde, les souvenirs d'enfance sont inévitablement saturés d'éléments de l'instruction religieuse : « Mercredi saint. Journées noires, arrêtées, nuage bas, un deuil posé sur le monde, comme ces draps violets qu'on mettait, autrefois, sur les statues de l'église, durant la Semaine sainte. Avoir été un petit catholique, très souvent à genoux, et enfant de cœur par-dessus le marché, vous laisse des souvenirs puissants comme des fables, une mythologie de sous-diacre défroqué, des images ineffaçables de lumières de vitrail, d'encens et du froufrou raide des surplis » (*MFT* : 46). Ce souvenir est cependant évoqué non seulement par la date du plus important événement liturgique de l'année, mais aussi par le rhume qui, en abasourdissant l'écrivain, lui fait revenir en flash amené par la fièvre, des images d'enfance. Or, cette réminiscence de la Semaine sainte n'est plus, à l'époque du souvenir, qu'une remarque météorologique : « Je suis enrhumé, comateux, et c'est aujourd'hui mercredi saint. Légendairement, il fait sombre, comme il se doit. Il est vrai que la Terre n'est pas encore ressuscitée, l'hiver s'attarde, les mangeoires sont pleines de geais et de chardonnerets bariolés […] » (*MFT* : 45). Comme on le voit donc, au moment même où Lalonde avoue avoir été marqué par son enfance catholique, il donne la preuve de s'être, sans séquelles psychiques apparentes et définitivement, libéré de la religion de ses ancêtres.

avons compris [dit Aubert] que le paradis terrestre n'était pas fermé, simplement on ne savait plus où il était » (*PAT* : 17).

Vu que les adultes semblent avoir oublié le chemin du paradis et végètent demi-consciemment, accablés par le labeur quotidien et minés par la veulerie qui les condamne à demeurer dans cet état de somnolence digestive, c'est à l'insu de leurs parents que les garçons se lancent à la recherche fébrile des signes de l'existence d'un Éden d'ici-bas[35], incertains si ce qu'ils croient avoir trouvé est un poteau indicateur du juste chemin, un leurre, voire un objet totalement insignifiant auquel ils confèrent à tort la valeur de signe. Il en est ainsi en hiver, lorsque les garçons (Aubert et son frère Vianney) passent leurs soirées à essayer de déchiffrer les hiéroglyphes de glace que le gel dessine sur la vitre de la fenêtre, dans une scène qui semble comporter une référence au célèbre passage de « Soir d'hiver » de Nelligan : « Ma vitre est un jardin de givre »[36], où le mot « jardin » peut renvoyer, dans l'esprit d'Aubert, au paradis terrestre.

> C'était [...] toujours la même quête, le même désir, les mêmes pressentiments, la même exploration : chaque signe tracé par le petit archange [...] le mystérieux messager qui nous écrivait en paraboles, au bas des vitres [...] pouvait nous mettre sur la voie, nous retracer le chemin qui conduisait au Royaume dont nous avons été chassés avant même notre naissance.
>
> *PAT* : 19

Cependant, la ligne de partage entre les adultes et les enfants consiste surtout en l'ouverture de ces derniers à la sensualité, officiellement proscrite aux « grands », même si les jeunes voyous découvrent facilement que sous l'écorce des vieux corps on peut de temps en temps déceler un circuit clandestin du désir subrepticement assouvi[37] : le braconnier Marshall Nolet se masturbe frénétiquement lors de ses randonnées solitaires en forêt, Ange-Albert Guindon s'accouple clandestinement avec la tante Irène et l'oncle Aimé aime désespérément son frère, le père d'Aubert.

---

[35] « Nous ne savions quelle brèche immense pouvait s'ouvrir à l'improviste, pleine d'étoiles où nous seraient montrés l'orbe, le dessin, la trajectoire à suivre pour atteindre le beau jardin englouti » (*PAT* : 17).

[36] Comme le remarque Roseline Tremblay (2004).

[37] « De quoi au juste les hommes du village avaient-ils peur? [...] Du paradis perdu et aussi de leurs corps, de leurs sens qui les y rappelaient sans cesse. Car parfois ils se souvenaient et s'aventuraient, retrouvaient une piste, se risquaient sur la vieille route oubliée » (*PAT* : 17).

> Le paradis leur revenait par à-coups, par petits péchés brefs et foudroyants, par ces courtes sensations éblouies, portant la marque délicieuse de l'interdit et qu'il nous fallait, nous autres, surprendre, traquer, saisir en plein vol, quitte à devoir inventer à partir de là, pécher de nos propres ailes, si nous voulions goûter, nous aussi aux merveilleux fruits défendus.
>
> *PAT* : 18

Les interdits clandestinement outrepassés étonnent Aubert et Vianney d'autant plus que « le gros livre » (*PAT* : 17), c'est-à-dire la Bible, qu'ils sont pourtant bien obligés d'étudier au catéchisme, ainsi que leurs missels – source de ces commandements qui incitent à renier la sensualité –, contiennent des endroits savoureux qui transgressent tranquillement la fade morale enseignée à ces enfants qu'on n'endure que tranquilles et obéissants :

> […] têtes penchés sur nos missels, où nous lisions entre les lignes, enfiévrés par surprise, découvrant là aussi, là encore, le goût du sang qui coulait des plaies d'un dieu – mouton – sacrifié, le pain et le vin, de gros poissons brillants, le fouet flagellant et les pierres lapidantes, des saveurs, des odeurs et une épouvante bien de notre monde. Pourquoi et surtout comment espéraient-ils nous dompter, ou simplement nous tenir tranquilles, en nous glissant entre les mains ces gros livres aux pages nuageuses et brûlantes où festoyait le beau mal chatoyant avec des pécheurs gourmands, des femmes à demi nues, généreuses de partout, et des enfants aux curiosités pires que les nôtres, auxquels, pourtant, le Royaume céleste était promis sans condition ? Le péché nous était dû, c'était clair et net. Il fallait en passer par là, et toute la misère pour y accéder n'était qu'un prix à payer, somme toute pas plus considérable que le labeur quotidien, notre esclavage sans plaisir, l'école et le catéchisme, ces mauvais quarts d'heure qui ne nous délivreraient jamais – d'instinct, nous le savions – du mal, c'est-à-dire du désir et de son incessante dévoration.
>
> *PAT* : 16–17

La découverte de la corporalité, contenue dans les livres saints de cette religion qui fait tout pour interdire l'assouvissement sensuel, et l'interprétation littérale des fragments qui parlent de la sensualité débridée des personnages des saintes écritures font penser à l'exégèse des manuels d'histoire à laquelle procède le protagoniste de *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* afin de rendre leur contenu moins abstrait. En l'occur-

rence, la lecture semble beaucoup plus simple et se ramène en fait à découvrir, sous l'interprétation officielle qui « décharne » le contenu de la Bible, le sens premier – et qui s'avère fort sensuel – de ces récits dont le dernier objectif est sans doute spirituel, mais dont l'imagerie est fortement empreinte de violence et de sexualité, et ceci jusque dans la symbolique sanguinaire de la Cène et de la mort du Rédempteur sur la croix. L'incompatibilité foncière de la spiritualité désincarnée que prône officiellement l'idéologie chrétienne avec les images charnelles qui servent à la véhiculer permettent aux enfants (c'est-à-dire à Aubert et Vianney[38]) de douter de la sincérité de celle-là et de découvrir que le désir qui dévore ces préadolescents est la seule vérité humaine, nonobstant le discours officiel de la transcendance.

L'image de la retaille d'hostie, évoquée à mi-chemin entre le contexte de la découverte de cette vérité sur la nature incurablement sensuelle de l'homme et la fade idéologie immatérialisante, acquiert la densité polysémique de symbole. Des retailles d'hostie, la sœur Gertrude-du-cœur-de-Marie en offrait à Noël aux enfants, « comme des bonbons, dans une boîte de fer-blanc, avec son couvercle où de petits anges à demi effacés tenaient une banderole rose enguirlandée autour d'un beau cœur rouge appétissant » (*PAT* : 21). La retaille d'hostie est d'abord un succédané profane de l'hostie, « parce que l'hostie elle-même, il ne fallait pas la goûter, Jésus était là-dedans, sans saveur et tout-puissant » (*PAT* : 21). Ce petit goûter, tout désacralisé qu'il soit, garde malgré tout par métonymie comme un souvenir de son centre amputé symbolisant la divine victime. La retaille n'est donc, par rapport à l'hostie, qu'un rebut et ersatz de celle-ci avec lequel la sœur Gertrude imite, d'ailleurs sans aucune intention sacrilège apparente, le rite de la communion, le vrai lui étant interdit puisqu'en tant que femme elle ne peut officier dans le sein de la sainte église catholique. Or, comme on va le voir, la transsubstantiation du pain en corps lui réussit bien mieux qu'à un prêtre.

Une première signification de la retaille, qui prépare en quelque sorte la suivante, serait cette vie que mène Aubert parmi et avec les siens, et qui n'est qu'une approximation bien imparfaite du paradis que fait espé-

---

[38] Soit dit en passant, le prénom de Vianney semble profondément ironique. Dans le roman, il est celui d'un enfant qui, aux côtés de son frère Aubert, découvre l'aspect voluptueux et sensuel de la vie, pour succéder ensuite à son père agriculteur. Or chacune de ces caractéristiques, et surtout les amours clandestines auxquelles il s'adonne avec Aubert (réminiscence de Jean-le-Maigre et ses frères ?) fait de lui une antithèse flagrante de son possible modèle onomastique, le père Jean-Marie Vianney, le saint d'Ars, connu pour son ascèse, et modèle de l'abbé Donissan de *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos.

rer l'hostie. La vie profane, c'est-à-dire l'existence terrestre, matérielle, corporelle et sensuelle que représente la retaille d'hostie est officiellement infiniment moins importante que la vie en odeur de la sainteté que promet l'absorption de l'hostie elle-même. Or, serait-ce à cause de la féminité de la dispensatrice, que renforce l'évocation de Marie-Madeleine qui la précède de quelques lignes[39], la retaille que la sœur Gertrude sert aux enfants possède un goût, alors que les vraies hosties distribuées par les prêtres sont sans saveur, ce qui, dans l'optique du protagoniste, fait basculer le système des valeurs établi, en rehaussant celle que possède le rebut plus appétissant que l'objet lui-même, le centre sacré. Qui plus est, le goût de la retaille est bien précis : il rappelle à Aubert celui d'une femme sensuelle que, selon la terminologie ecclésiastique, il conviendrait de qualifier d'adultère : « Ma tante Irène […] goûtait[40] la retaille d'hostie » (*PAT : 21*). Quand, « au sortir d'un long carême d'hiver »[41], elle dansait sur

[39] Il est vrai que la figure de la célèbre pécheresse repentie, invoquée cinq lignes plus haut, signifie en l'occurrence la mort, mais la description de celle-ci (« cette sorcière belle comme une Marie-Madeleine, dévergondée, magnifique et victorieuse », *PAT* : 21) semble préparer l'apparition (quelques lignes plus loin) d'un côté de la tante Irène, donc une « pécheresse », et de la sœur Gertrude-du-Cœur-de-Marie, une « sainte » femme dont le nom de religion renvoie à la Vierge Marie. Il s'agit donc de décomposer l'image de Marie-Madeleine, qui selon la tradition serait une prostituée repentie, en une 'pécheresse' et en une 'sainte', mais une sainte qui, à son insu et sans doute contre son gré, est vouée à confirmer la nature charnelle et sensuelle de l'être humain.

[40] J'envisage le verbe « goûter » dans son acception québécoise. D'après le *Dictionnaire québécois-français* de Lionel Meney, « goûter » est un verbe transitif et signifie, entre autres : « avoir le/un goût (de qqch.); avoir la saveur (de qqch.) sentir qqch. ». Dans les deux usages de « goûter » dans la citation étudiée, il s'agit évidemment, pour le garçon qui observe la scène, d'une sensation olfactive, celle de l'*odor di femmina*. Il n'est pas exclu de penser que l'amant de la tente Irène, Ange-Albert Guindon, est bien placé pour éprouver un bouquet plus complet de sensations que la polysémie du verbe permet de savourer à celui qui a retrouvé le chemin menant au paradis terrestre. Lorsqu'on envisage le verbe « goûter » dans son acception plus hexagonale de « déguster, savourer, se délecter, jouir », on se dit – dans la logique de l'isotopie du passage étudié – que tante Irène était si appétissante et exhalait une odeur aussi prometteuse parce qu'elle consommait des retailles d'hostie avec tout ce que cela connote dans ce contexte de transgressif ou bien tout simplement de printanier.

[41] Dans ce contexte qui joue sur l'opposition entre le puritanisme officiel du catholicisme ultramontain et le sensualisme transgresseur, le carême hivernal, outre sa fonction dénotative de saison qui signifie la mort de la nature (ou peut-être à cause de cette signification), semble signifier l'abstinence que remplace une période carnavalesque de sensualité débridée.

le chemin qui la menait à la maison de « son amoureux caché », Ange-Albert Guindon, les jambes et les bras nus sous une légère robe de taffetas jaune[42] « qui lui faisait comme une auréole » (*PAT* : 21–22), elle « laissait derrière elle, dans l'air, une trace invisible qui goûtait la retaille d'hostie » (*PAT* : 22). Pendant leur accouplement, les amants, épiés par Aubert, « souffl[e]nt et ferm[e]nt les yeux comme à la sainte table » (*PAT* : 22), ce que voyant et entendant, le petit voyou, trop jeune encore pour éprouver à cette vue une excitation proprement sexuelle, comprend que « l'effluve oriental et tyrannique de la retaille d'hostie justifiait les pires audaces et pouvait envoyer, sans retour, en enfer, l'homme qui avait eu le malheur, ne fût-ce qu'une seule fois, de tourner le nez du mauvais côté » (*PAT* : 22).

L'isotopie sacrée que Lalonde tisse tout au long de ce fragment à la fois amortit le passage de l'hostie à sa retaille laquelle se met subrepticement à signifier l'attraction érotique de la femme (que la couleur « infernale » de la robe de tante Irène ne fait que mettre en relief) et constitue le point de départ de sa propre transgression. Ce qui change également, c'est la valorisation positive de la retaille d'hostie, et avec elle la sensualité terrestre qu'elle véhicule en l'occurrence, étant donné que celle-ci annihile et anéantit en quelque sorte ce « Jésus [...] sans saveur et tout-puissant », emblème s'il en est d'une religion que sa fadeur idéelle – représentée ici par la non-saveur de l'hostie – rend d'autant plus in-attrayante et inhumaine puisqu'a-sensuelle. Suprême transgression et revalorisation de la sensualité : quand la tante Irène danse en exhalant une odeur de femme, sa robe jaune ressemble à une auréole ; la femme en proie au rut printanier est glorifiée par un accessoire sacré auquel Aubert a d'ailleurs recours non seulement par une volonté sacrilège mais pour exprimer son admiration dans le seul lexique qu'il ait à sa disposition : celui des symboles chrétiens qui lui sert, paradoxalement, à chanter la gloire éphémère – et par cela plus précieuse – de l'immanence.

La nostalgie du paradis terrestre qui tourmente Aubert : « cette brûlante nostalgie sensuelle » et « une extraordinaire griserie infernale au goût du paradis retrouvé » (*PAT* : 21), ainsi que la conviction que les hommes sont irrévocablement condamnés à ce que la religion appelle le péché et que lui-même désigne par le nom 'profane' de désir, aurait pu pousser le quêteur, s'il avait cédé à l'idéologie officielle, vers quelque mysticisme et le détourner de la terre. Or, c'est le contraire qui a lieu : il rejette d'emblée, sans l'avoir même envisagé, l'éventualité de sombrer dans la religion qui l'éloignerait de ce qu'il considère comme la seule vérité qu'est pour lui d'un côté le désir et, de l'autre, la quête d'un éden terrestre, des noces avec le

[42] Couleur par excellence infernale (parce que « sulfureuse »), mais aussi celle de certaines fleurs printanières.

monde dans l'immédiateté de la pulsion ou bien à travers l'extase de la création poétique. Du point de vue chrétien (catholique) sa position est condamnable, puisque ses rêves et son attitude face à la vie constituent, comme le lui explique un vieux prêtre, « l'incompréhensible et dangereux vertige de l'animalité » (*PAT* : 21) qui s'oppose à l'ascension spirituelle requise par le christianisme. Dans l'optique d'Aubert, la dichotomie pascalienne entre l'ange et la bête est cependant fausse : il prêche un monisme qui fait fusionner en un tout indivisible le sensuel et l'esthétique, en rehaussant – on l'a vu – le sensuel et en remplaçant le sacré par le beau.

La découverte capitale qui galvanise Aubert et Vianney est celle des *Nourritures terrestres* d'un certain André Gide, livre qu'ils prennent tout d'abord pour un guide agricole, mais qui s'avère être, à la lecture, un Baedeker du Paradis terrestre et, avant tout, un enseignement à suivre pour y parvenir et y demeurer. Adeptes clandestins qui ne savent pas au juste comment situer par rapport au théocentrique savoir officiel cet unique livre de la maison, que Vianney a trouvé parmi les lettres et colis mal adressés dans le bureau de poste local, les garçons s'initient à l'enseignement de cet auteur mystérieux, écrit « en ce français difficultueux, presque aussi loin de notre parler de tous les jours [dit Aubert] que l'océan était de nos terres » (*PAT* : 38). Ardeur, disponibilité et dénuement gidiens confirment à Aubert que ses pressentiments étaient justes : le paradis terrestre existe et celui qui suit les prescriptions du livre est capable d'en retrouver le chemin perdu par des générations des aïeux.

Or, à peu près à la même époque, chez le barbier du village, Aubert trouve un autre livre ou plutôt un cahier grand format en papier glacé, illustré celui-ci de splendides photos représentant des contrées fabuleuses, proprement paradisiaques, et écrit en une langue inconnue, qui est (pense-t-il) certainement le « parler originel […] charabia babylonien » (*PAT* : 36). *Life*[43], le titre de ce cahier mystérieux et fascinant, ne peut être selon Aubert que « le nom magique du paradis […] en vieille langue désapprise » (*PAT* : 37). Peu après, le garçon apprend que « le parler du paradis » dans lequel est écrit ce cahier sacré s'appelle l'anglais[44].

[43] Faut-il rappeler que le titre du magazine signifie en anglais la vie ?

[44] À la lumière de ce qu'il a été dit plus haut sur la référence shakespearienne et compte tenu de la description de l'exemplaire de *Life* découvert chez le barbier, qui met en relief le côté pittoresque et exotique des contrées lointaines, il conviendrait, à mon avis, de nuancer l'interprétation de Roseline Tremblay, quand elle dit : « L'*américanité* est présente à travers la valorisation de l'anglais, découvert dans un exemplaire de la revue *Life* traînant chez le barbier du village et consacré 'langue de paradis' » (2004 : 375–376). Dans *Le Petit Aigle à tête blanche*, l'anglais est associé au paradis des ailleurs et à un idéal esthético-philosophique (via Shakespeare), mais l'américanité ne s'exprime, d'ailleurs plus discrètement

Ces deux pôles culturels et linguistiques : la France (que symbolise ici l'ouvrage de Gide) et les États-Unis (référence que véhicule le magazine *Life*) entre lesquels se situe le petit peuple cédé par Louis XV à la couronne d'Angleterre contre les îles à sucre antillaises, ont longtemps constitué pour les Canadiens français des foyers d'attraction (d'identification possible mais aussi d'altérité) par rapport auxquels ils se définissaient. Pour durer, ils se sont d'abord enveloppés dans le cocon protecteur de la foi et de la culture de la terre, sans pour autant perdre le souvenir de leurs origines françaises bien que, au fil des décennies, ils soient de plus en plus attirés par la modernité de leur voisin du Sud. Maints écrivains québécois ont exprimé cette double attraction de l'âme québécoise. Dans un de ses essais intitulé *Place Cliché*, Godbout résume ainsi la situation des années de sa formation (aux environ de 1950), commune à toute une génération d'intellectuels du Québec :

> Ma mère se nommait Hollywood. Mon père Saint-Germain-des-Prés. Les émotions fortes, le faste, l'aventure, l'exotisme, l'argent, la mort venaient de haute Californie. L'intelligence critique, l'ironie, la vivacité, l'art, la poésie, la gloire, la vie habitaient Paris. [...] Je ne connaissais pas plus d'écrivains canadiens-français que de cinéastes indigènes. Pour moi les écrivains étaient tous, par définition, Français. Les idées étaient toutes françaises. Mais les acteurs, les industriels, les millionnaires, les héros, les hommes politiques et les femmes perverses étaient tous Américains. Toute technique était américaine.
>
> Godbout, Jacques, 1989 : 83 et 85

L'issue du dilemme de cette crucifixion des Canadiens français entre la France et l'Amérique serait la création d'une littérature nationale. Ce rêve traverse toute l'histoire de la littérature canadienne-française depuis l'abbé Casgrain, Octave Crémazie, en passant par Robert Charbonneau, et il ne paraît pas inactuel pour la génération de Lalonde. Encore qu'à chaque époque et pour chaque écrivain ce programme soit différent, la tension

que la francité, que par le biais des images fabuleuses dont la langue qu'est que le véhicule et pour ainsi dire la légende (comme celle des cartes géographiques). D'ailleurs, à mon avis, ces images (photos) qui renvoient à des contrées fabuleuses, ne représentent pas directement l'américanité (les États-Unis seuls) en tant que référent des photos, puisque celles-ci illustrent probablement différentes contrées du monde. L'américanité serait ici plutôt l'ouverture au monde et la mise en relief de son caractère pittoresque avec tout ce que cette attitude véhicule d'implicitement sensuel par évocation des pays lointains, en opposition à la réclusion dans un *hic et nunc*, ou plutôt dans un « icitte » de l'esprit de clocher.

entre ces deux azimuts culturels se maintient avec l'unique certitude commune que partagent tous les tenants de cette conviction, bien que chacun d'eux ait sa propre vision de sa réalisation : la littérature québécoise doit exprimer sa nord-américanité et le faire en français. Pour revenir à l'essai déjà évoqué de Godbout, il s'agit de donner le droit de cité à une langue que les Québécois ont hérité des Français, mais qui est maintenant leur langue propre. C'est une tâche d'autant plus urgente que les frontières ne sont plus aussi étanches qu'elles l'étaient auparavant et, ayant résisté au projet d'assimilation prôné par le lord Durham, les Québécois risquent d'être pacifiquement assimilés par la civilisation « états-unienne ». Car, dit Jacques Godbout, « préparer la société, par l'écriture ou le cinéma, aux changements nécessaires consiste justement à trouver le mot juste […] pour dire en français ce qu'est un Américain. Les livres américains seront toujours traduits de l'américain. Nous pouvons, nous, *écrire l'américain directement en français!* » (1989 : 87). Bref, il s'agit d'éveiller la conscience nationale des Québécois et de l'exprimer dans une littérature en langue nationale adaptée à l'esthétique moderne.

Gilles Pellerin qui a consacré plusieurs essais et conférences non seulement à la défense et illustration de la langue française au Québec, mais aussi à circonscrire le propre du parler français en Amérique, enchaîne sur un plan qui n'est pas que linguistique :

> Nous avons le français. À certaines heures de la nuit, nous n'avons que ça, le français, la pensée, les songes. La langue envahit tout, elle déferle pour peu qu'on se l'approprie et qu'on l'habite. […] Nous vivons aux portes de l'empire américain. Les États-Unis entrent à profusion dans nos maisons et dans notre vie. Comme toute puissance civilisatrice, nous rappelle Michel Garneau, ils ramènent tout à leur aune – gigantesque. Dans ce murmure venu du nord loge notre pouvoir de créer, d'apporter ce qui est nouveau, différent jusque dans les mots.
>
> Pellerin, Gilles, 1997 : 10

Entre ces deux pôles symbolisant, dans *Le Petit Aigle à tête blanche*, d'un côté la pure tradition du classicisme français allié au courage de démolisseur de tabous[45] et, de l'autre côté, la culture populaire originaire des États-Unis[46], entre, d'une part, les préceptes de la libération des entraves des préjugés et, d'autre part, la beauté exotique d'un ailleurs géogra-

[45] Représentés ici par André Gide.
[46] Qu'incarne le magazine illustré *Life*.

phique[47], se situe une zone peuplée de fermiers et bûcherons qui semble culturellement vierge, et par cela même faisant de ses habitants des victimes faciles de l'évidente force d'attraction des pôles français et états-unien. Cependant, comme le démontre Philippe Mottet (2005), ce centre n'est pas culturellement vide. Plus que le clergé, pourtant détenteur – on l'a vu – d'un incontournable imagier de référence, ou d'éventuelles traces d'une culture paysanne que Lalonde passe pratiquement sous silence, le recentrement culturel du vide québécois est assuré par le trio sororal de Fatima, Claire et Alma, vieilles filles descendantes d'un arrière-grand-père d'Aubert et d'une « sauvagesse épouvantablement belle».

Ces sorcières et voyantes métisses, vivant à la lisière du village qui les tolère sans les reconnaître entièrement siennes, « prétendaient savoir d'où nous venions » (*PAT* : 39), dit Aubert, et ce « nous » ne semble pas, en l'occurrence, embrasser tous les représentants de l'espèce humaine, mais uniquement ceux qui ont pour devise un « *je me souviens* » (*PAT* : 38) et qui sont, en même temps, « définitivement oubliés [...] des autres humains, ceux qui étaient restés au pays premier » (*PAT* : 38), proposition qui fait passagèrement modifier la notion de paradis par l'allusion lisible à la « mère patrie ». Or, comme on va le voir dans ce qui suit, il ne s'agit pas, pour Aubert, de cultiver la nostalgie de la France, mais – bien au contraire – de couvrir d'une texture poétique son pays natal qui lui apparaît vierge de toute forme de littérature écrite digne d'être comparée à celle(s) des vieux pays[48]. Pour le moment, dans ces années de sa formation, il s'en remet à

---

[47] L'opposition entre la francité et l'américanité ne se ramène pas ici à Gide et *Life* qu'il convient de considérer tout simplement comme emblématiques. *Le Petit Aigle à tête blanche* regorge de références aux noms et ouvrages des écrivains tant européens (essentiellement français) qu'américains (états-uniens et québécois). Roseline Tremblay remarque que l'intertexte y est essentiellement français : Gide, Rutebeuf, Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Valéry, Claudel, Genet, Sartre et Camus, tandis que les États-Unis ne sont représentés que par Henry James et Scott Fitzgerald, et le Canada français par Octave Crémazie et Émile Nelligan. S'il est vrai que le côté états-unien y est faiblement représenté, les références aux écrivains (poètes) québécois sont souvent implicites (comme c'est le cas d'Hector de Saint-Denys Garneau, modèle possible du pèlerinage parisien d'Aubert), à quoi il convient d'ajouter deux exceptions notables que j'évoque plus haut, en parlant du paratexte du *Petit Aigle à tête blanche* : Jacques Ferron et Roland Giguère, nommés dans les épigraphes, ainsi que Shakespeare qui semble être, en l'occurrence, le parangon de la littérature universelle.

[48] Comme l'exprime dans un diagnostic amer au milieu des années 1960 un Hubert Aquin se souvenant du célèbre rapport du lord Durham qui qualifie les Canadiens (français) comme un peuple sans histoire et sans littérature : « [...] ce pays n'a rien dit, ni rien écrit [...] pour figurer, par tous les artifices de l'in-

la tradition orale et au savoir secret d'Alma, voyante du passé[49], laquelle, en étudiant les penchants des ancêtres tant blancs qu'indiens, sait expliquer les origines du talent de l'apprenti poète par le mélange de leur sang.

Alma, dit Aubert,

> […] récit[ait] ma genèse, fouill[ait], de ses yeux de serpent, mon âme incompréhensible qu'elle sondait pourtant facilement comme l'eau peu profonde d'un marais, faisant remonter à la surface, comme des insectes du limon, mes difformités et mes talents, toutes les raisons, enfouies dans la nuit des temps, de mon espiègle et charnelle nature, anomalie qu'elle expliquait aisément, nommant tel ou tel ancêtre à l'appétit féroce ou à l'imagination détraquée qui m'avait légué ses travers, le situant, en un tournemain, assis dans l'herbe dansante de son premier village, ou bien debout, dans sa maison d'exil, Ange-Louis le gourmand, Armand le songeur, Katatonkin le raconteux, personnages qui sortaient de sa bouche comme des mouches à feu et venaient éclairer mes ténèbres en me brûlant la cervelle. Je voyais, grâce aux ancêtres et à leurs paysages, conviés par l'écorchante voix d'Alma, peu à peu apparaître le passé, le nôtre, le mien, l'univers dont j'étais à la fois l'aboutissement et le centre, mouvant comme un fleuve, peuplé d'êtres innombrables et d'histoires prodigieuses […] j'avalais tout, attentif et emporté, et commençais ainsi doucement à comprendre comment, pour moi aussi, qui avais décidément de qui tenir, la vie serait une fable, le monde un grand théâtre et l'univers un songe.
>
> *PAT* : 43

L'inclusion de prétendus ancêtres amérindiens dans l'arbre généalogique d'Aubert étonne quelque peu, étant donné que, à la différence de son

---

vention, son fameux destin du conquis : [il] reste et demeurera longtemps dans l'infra-littérature et la sous-histoire » (Aquin, Hubert, 1968 : 55–56). Lui aussi propose de recouvrir le corps de son amante Joan, symbole pervers d'un Québec conquis, « d'une grande pièce de toile damassée d'hyperboles et de syncopes », d' « improvise[er] un véritable tissu d'art » (Aquin, Hubert, 1968 : 55). Il est intéressant de remarquer qu'Aquin a aussi recours à la conception d'une identité métissée, bien qu'il l'exprime dans une rhétorique de la violence historique propre à cette époque de la décolonisation : « […] d'ascendance bulgare […] avec une goutte de sang cri […] j'ai désappris – avant de naître – les danses de guerre de mon peuple conquis par des Français en dentelle qui, une fois encabanés ici, ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais » (Aquin, Hubert, 1968 : 37).

[49] Alma est donc une sorte de généticienne de la médecine naturelle.

créateur, Aubert n'est pas un Métis, à moins que, en vertu d'une licence poétique, Lalonde ne pense Aubert soit comme son *alter ego*, soit qu'il considère implicitement le métissage comme une propriété inhérente de poète québécois au sein de cette petite société repliée sur elle-même et fière à tort de sa prétendue pureté ethnique dont l'existence même des trois tantes 'sorcières' constitue un flagrant démenti au niveau de la diégèse du roman.

Curieusement, c'est ces grand-tantes « à demi sauvagesses et clairvoyantes » (*PAT* : 41), rejetées par le village, qui, outre leur fonction d'herboristes, cartomanciennes, voyantes et visionnaires, font office de chroniqueuses de cette société à double origine : canadienne-française et amérindienne (cf. supra, dans l'ascendance d'Aubert, on retrouve aussi bien Ange-Louis le gourmand et Armand le songeur que Katatonkin[50] le raconteux) :

> [L]es trois vieilles filles travaillaient sans rêlache à rattraper le passé par la queue, à nous guérir d'un oubli qui, à force de durer, disaient-elles, finirait par nous faire redevenir ces grands quasi-poissons sans branchies, à la cervelle plus petite qu'un pois et noire comme de la pierre de volcans, semblants de vivants sourds, muets et aveugles, pataugeant dans l'eau salée, que nous avions tous été, au commencement des temps.
>
> *PAT* : 41

Peu importe si ces « grands quasi-poissons sans branchies » que les hommes furent « au commencement des temps », et qu'ils risquent de redevenir s'ils perdent la mémoire, sont l'évocation d'un mythe amérindien ou bien celle de quelque protozoaire ou autre amphibien qui précéda les humains aux premiers stades de l'évolution des espèces, l'essentiel est en l'occurrence[51] que, de tous les habitants du village natal d'Aubert, seules les trois vieilles Métisses, mises à l'écart et méprisées à cause de leur sang

[50] Soit dit entre parenthèses, ce Katatonkin est-ce Jacob Katatonquin qui a enseigné la « méditation indienne » au protagoniste du *Fou du père* ?

[51] À la lumière de ce qu'on lit dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, il s'agirait d'un fantasme aquatique de Lalonde : « J'ai dû vivre longtemps sous l'eau, dans un autrefois inouï, dont j'ai mémoire toujours, renseigné à tout moment sur les moindres ondulations de nageoires, reptations d'esturgeons dans le chenal, traversées scintillantes des bancs de lâquêches, bonds de truites, balancements hypnotiques des longues algues jaspées d'argent, mouchetées de colimaçons. [...] Je *sais* que nous fûmes poissons, au commencement. J'ai des souvenirs étonnants, sûrs, des grandes profondeurs, éblouissants et précis, parfois, comme ces rêves plus vrais que la vie et qui nous reviennent souvent » (*MFT* : 68–69).

mêlé, semblent cultiver la mémoire des ancêtres des deux lignées : canadienne-française et amérindienne, tandis que les descendants des colons français ont perdu jusqu'au souvenir du « premier village » (*PAT* : 43) et du « pays premier » (*PAT* : 38), lesquels semblent être, en l'occurrence, les synonymes de la vieille patrie d'outre-mer. Cet oubli des origines constitue en outre un démenti ironique de « Je me souviens », devise de la Belle Province, blanche, francophone et catholique. Sur le plan de l'autotexte lalondien, les trois sœurs métisses font office de cet ancêtre, le grand-père amoureux de la belle Iroquoise, qui détonne dans le milieu bien-pensant de plusieurs romans lalondiens (*Le Dernier Été des Indiens*, *Sept Lacs plus au Nord* et *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*, *Une belle journée d'avance*).

Riche de ces renseignements et pour ainsi dire recentré sur son pays natal, par lequel il convient d'entendre aussi sa patrie « métissée », conscient de son héritage historique et génétique[52], Aubert ne risque plus le déracinement lorsqu'il part pour le juvénat où on lui enseigne une culture livresque expurgée pour les besoins des futurs prêtres. Grand lecteur de dictionnaires et d'encyclopédies, il sait néanmoins contourner les interdits de l'Index catholique en se nourrissant de bribes de poèmes, de vers isolés cités dans des entrées de dictionnaires consacrées aux poètes français. Par l'intermédiaire de ces fragments d'un autre paradis, celui des textes de ses prédécesseurs qui constituent la patrie idéelle du futur poète, il découvre sa vocation ou peut-être seulement la forme à donner à ses rêves, confirmation de son inspiration qu'il découvre à la lecture de l'héritage, jusque-là inconnu, de ceux qui deviendront bientôt ses prédécesseurs littéraires. Cette étape de l'apprentissage poétique d'Aubert, bien qu'incomplète et vite interrompue, n'est pas à sous-estimer : c'est au séminaire que le futur poète national apprend l'existence même de la poésie et, à travers des bribes à peine entrevus, le héros lalondien parvient à nommer le sentiment et la hantise de poésie qui l'ont toujours habité.

Chassé du juvénat à la suite d'un amour orageux avec un condisciple, le musicien René, Aubert décide de ne plus revenir à la maison et, s'étant inopinément auto-proclamé poète devant son oncle Aimé qui avait pour mission de le ramener à la ferme paternelle, il se sauve pour passer l'hiver parmi les bûcherons dans un camp forestier.

Cette nouvelle étape de sa formation de poète est pour Aubert une occasion de se ressourcer auprès des hommes des bois. Après avoir pris le contact, au juvénat, avec la culture écrite qui lui a permis d'entrevoir ce que peut être la poésie créée aux vieux pays par des artistes qui s'ins-

[52] Ce dernier en vertu de la licence poétique dont je parle plus haut, vérité romanesque et mensonge biologique (pour paraphraser René Girard), évidemment si l'on peut parler de biologie dans le cas d'un personnage de fiction.

crivent dans une continuité pluriséculaire de leur tradition nationale, il s'immerge maintenant dans un milieu totalement inculte, parlant une langue âpre mais savoureuse dont il s'imprègne, émerveillé tant par son naturel que par son pittoresque.

> Allongé sur ma couche, [...] je les écoutais rire et sacrer, maudire le bois et célébrer sa beauté avec des mots inconnus et sonnants – têteux, renversis, paqueton, watassé – qui me saoulaient comme leur whisky blanc [...] et finalement m'endormaient comme des chansons[53].
>
> *PAT* : 93

Pour la deuxième fois de sa vie, Aubert découvre le pays natal sous son double aspect : canadien-français et amérindien, puisque, en même temps que des bûcherons, dont certains ont des raisons de vivre en dehors de la société dans un camp en pleine forêt[54], il y fait également connaissance d'un Indien, Archie :

> Archie contait des histoires où se croisaient le loup et la sarcelle, le manitou, un cheval cornu, un soleil à cinq pattes, un arbre parlant et le pauvre Indien banni de sa tribu, « je pensais : 'chassé du paradis, lui aussi !' – et qui s'enfonçait dans la broussaille et les rivières à la recherche de KA-MIKAMUST, '*the great man* qui chante le *song* de *whollyness*'... C'était mon histoire, à quelques sortilèges près.
>
> *PAT* : 94

Aubert s'imprègne de ces « histoires originelles », des « récits nourriciers » d'Archie et écrit lui-même des poèmes « sur des sacs de sucre déchirés en petits carrés [...] avec le crayon des commandes d'épicerie [...] affûté au couteau de chasse » (*PAT* : 103)[55]. Dans *Le Monde sur le flanc de la*

---

[53] C'est le seul fragment du roman (publié, rappelons-le, pour la première fois en France) où Lalonde fournisse des notes infrapaginales dans lesquelles il explique le sens des mots utilisés par les bûcherons : « Têteux : petite embarcation à fond plat. Renversis : secteur où le vent a renversé les arbres. Paqueton : paquet de vêtements roulés et ficelés. Watassé : énorme poisson blanc des rivières » (*PAT* : note de la p. 93).

[54] Comme Germain qui, dans un accès de furie, a failli tuer son frère lequel en est devenu infirme pour le reste de sa vie.

[55] Roseline TREMBLAY remarque que pour Aubert « [l]'acte d'écrire est associé au retour à la nature. La ville, symbole de l'espace culturel, ne sera, dans ce roman [...], que le lieu des publications, des conférences et de la désillusion (Paris), le texte valorisant le *vulgus*, la virginité territoriale et la philosophie

truite Lalonde dit s'être inspiré d'Emily Dickinson pour cette manière de noter les poèmes : « Vers six heures, assise encore sur la maigre chaise du jardin, elle sort à nouveau de la poche de son tablier un petit carré de papier, découpé dans un sac de farine (j'ai bien sûr volé à emily [sic ! K. J.] cette belle manie, pour la donner à mon Aubert-poète chez les bûcherons) […] » (*MFT* : 163). Or, si l'on pense qu'après une déception amoureuse causée par l'indifférence de son élève Beau-Pierre qu'il aime à la folie, Aubert trouve la consolation en lisant *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet (*PAT* : 207–208), la première référence à l'écriture sur des carrés découpés dans des sacs de papier qui vienne à l'esprit sont les circonstances particulières de la création, à la Santé, de ce premier roman du célèbre hors-la-loi[56] dans lequel Aubert reconnaît sa propre « détresse sensuelle qui est sans fond et sans fondement » (*PAT* : 208). Comme toujours, le repérage des traces intertextuelles est ici fonction des informations paratextuelles disponibles et de l'érudition de l'exégète. Un lecteur disposant d'un savoir plus vaste pourrait probablement y trouver d'autres références. D'ailleurs, au premier niveau d'interprétation, ce détail (écrire sur des bouts de sacs de papiers), pris en lui-même, pourrait être considéré comme ce que Barthes appelle l'effet de réel : finalement, surpris par l'inspiration poétique dans un camp de bûcherons, Aubert se débrouille avec des moyens de bord. Pour la beauté de l'analyse, je préfère pourtant croire à l'équilibre de deux influences : française (Jean Genet) et américaine (Emily Dickinson), qui trouvent leur aboutissement dans les premiers essais littéraires du fondateur mythique de la poésie québécoise, effectués dans le milieu des bûcherons canadiens-français et sous l'inspiration des soliloques d'un Amérindien.

Aubert lit ses poèmes à un auditeur enthousiaste, Germain, un beau géant analphabète qui, instinctivement épris de leur beauté qu'il ne comprend pas, les apprend par cœur pour aller ensuite les réciter à haute voix dans la forêt, preuve que la poésie d'Aubert est destinée à ceux de ses compatriotes qui, faute d'instruction, ont un cœur sensible et une âme tourmentée. La poésie d'Aubert parvient à métamorphoser ces êtres frustes en chercheurs de paradis – que chacun, comme il s'avère, porte au fond de soi -, comme en témoigne cette scène où Germain s'éveille au

---

rousseauiste, celle du bon sauvage comme celle de l'île-refuge des *Rêveries du promeneur solitaire* » (2004 : 382).

[56] Comme l'affirme Genet : « On nous donnait du papier avec lequel on devait fabriquer cent ou deux cents sacs. C'est sur ce papier que j'ai écrit le début de *Notre-Dames-des-Fleurs* » (« Entretien de Jean Genet et de Madeleine Gobeil », dans Jean Genet, *L'ennemi déclaré, textes et entretiens*, édité par Albert Dichy, Gallimard Paris 1991 : 18. Cité d'après White, Edmund, 1993 : 223).

sens premier et figuré du mot à la beauté du verbe fait image, dans un décor sacralisé aussi bien par l'approche de Noël que par le mystère de la parole poétique qui va naître à ses yeux au milieu d'un camp forestier tel le petit Jésus sur la paille d'une modeste crèche :

> Je voyais cogner son gros cœur contre le drap [...] Je savais qu'il attendait mon signal pour sortir des limbes, crever son cocon de « couvartes » et venir s'asseoir sur ses genoux, au pied du poêle, enveloppé dans son manteau, comme un Roi mage approchant de la crèche. Et il avait vraiment des yeux de Gaspar, de Balthazar et de l'autre dont on oublie toujours le nom, s'adressant au petit Jésus, quand il me demandait de lui parler encore du paradis « avec tes poèmes qui riment pas mais qui chantent pareil ».
>
> *PAT* : 102-103

Comme les bûcherons avec lesquels il passe cet hiver sont le plus souvent analphabètes, Aubert écrit à leur demande des lettres à leurs épouses et fiancées. De scribe couchant sur le papier des mots maladroits de ses grands malparlants de compagnons, il devient vite un écrivain qui transforme le réel en un univers fabuleux :

> Je racontais des histoires de camp, et sans m'en apercevoir j'en faisais des contes. [...] j'avais ce besoin profond de rivaliser avec l'univers et son mystère qui me faisait non pas raconter la réalité ou même la vérité, mais inventer à partir d'elles, en exaltant, sublimant, transformant les histoires, les hommes, et moi-même y compris, en créatures qui étaient à la fois de tout petits personnages et des espèces de géants prodigieux dont la tête se perd dans les nuages [...]
>
> *PAT* : 107

Ces débuts littéraires ne sont pas pour Aubert qu'une leçon d'écriture entendue comme la transformation du réel médiocre en un univers fabuleux. En lisant à ses compagnons les réponses à leurs (c'est-à-dire à ses) lettres enflammées, il se rend compte que son désir d'idéal, qu'il prenait pour une déviation psychique qui n'était propre qu'à lui-même, est en réalité la faculté de tous les humains, ensevelie sous la carapace de peines et de chagrins de ses congénères :

> Et quand les gars me laissaient lire, en entier ou en partie seulement, les missives de leurs belles en réponse à mes délires, je voyais bien que je n'avais rien inventé du tout et que, lorsqu'il ou elle entrouvre l'armure qui l'enferme dans son effroi, chacun, chacune se

> révèle un beau monstre dissimulant dans sa partie noire des choses extraordinaires. Ainsi j'étais donc humain, moi qui me croyais obsédé et même fou, surnaturel, poète commémorant mon paradis, qui était aussi celui des autres[57].
>
> *PAT* : 107–108

Après le suicide de Germain qu'il aimait à la folie, Aubert, dont les cheveux ont blanchi de chagrin en l'espace d'une nuit, ce qui lui vaudra plus tard le surnom de « petit aigle à tête blanche », rend visite à Pauline, exfiancée d'un des bûcherons, à laquelle il avait écrit, à la demande de celui-là, des lettres d'amour dont la jeune femme instruite avait vite deviné le vrai auteur, visiblement plus perspicace que la Roxane de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand[58]. Commence alors une période heureuse dans la vie d'Aubert. Pauline devient sa maîtresse et sa muse. Sous son influence, il lit des classiques et des modernes, en complétant son éducation lacunaire. Passionnée de la culture et de la littérature françaises[59], Pauline corrige les poèmes d'Aubert et les fait imprimer. Finalement, à l'initiative de Pauline, ils se rendent tous les deux à Paris en une sorte de pèlerinage sentimental à la recherche du « pays premier » que le jeune poète n'appréciera pas, même s'il y rencontre Monsieur Gide en personne. Échoué sur l'initiative de Pauline à la capitale de la « mère patrie » qui n'est pour lui que « le bout du monde » (*PAT* : 143) dont le centre, son centre à lui, à Aubert, se situe toujours de l'autre côté de l'Atlantique, le poète trouve le Louvre ennuyant avec ses centaines d' « énormes femmes nues à la peau fendillée comme du plâtre de maison en ruine » (*PAT* : 141) et ne se sent à l'aise que dans les parcs parisiens. C'est là qu'il médite sur son art et sur le sens à donner à sa vie. Dégoûté par ce rêve refroidi que sont les pièces de musée qu'il semble considérer comme des ouvrages de commande, conventionnels, il adopte une conception de l'art qui fait penser à celle que Malraux a fait connaître sous le nom d'anti-destin. Comme le dit Aubert,

---

[57] Comme on le voit donc, une des facettes de ce paradis terrestre est la propension à l'amour, propre à tous les représentants de l'espèce humaine.

[58] Qui est un autre intertexte possible, sans que je puisse attester nettement qu'il en est un, ni d'ailleurs trancher s'il s'agirait d'un recours à l'original scénique (Lalonde est un comédien) ou bien à son adaptation cinématographique par Jean-Paul Rappeneau, sortie sur les écrans en 1990, donc quatre ans avant la publication du roman, la deuxième éventualité n'excluant d'ailleurs pas la première.

[59] Aubert l'appelle Française, non sans raison, puisqu'elle parle français avec un accent hexagonal, elle lui apprend à boire du vin français et jusqu'à l'usage de fines herbes et de certains fruits, même la banale poire qu'il ne connaissait pas auparavant (sic!).

> En deux mots, telle fut ma trouvaille : le paradis n'était pas ce qui était arrivé, et dont il fallait à tout prix se souvenir, mais ce qui pourrait arriver et que le poète avait pour mission d'appeler, comme le sorcier appelle la pluie ou le soleil[60]. Le triomphe du mal, peint par monsieur Breughel, les concerti de l'homme sourd, les saisons en enfer des poètes, le beau penseur avec sa tête sur son poing : tous les 'chefs-d'œuvre' n'étaient pas des songes d'enfer ou de paradis passé, mais des cris dans le noir, des cris pour arrêter la mort et pour se souvenir avec elle non pas de ce que nous fûmes en Âge d'or, mais de ce qu'est vraiment la vie, la tienne, la mienne, avec son désir d'éternité et sa présence nue dans le temps.
>
> *PAT* : 144

De même, pour Malraux[61], l'art est un moyen servant à représenter ce qui dépasse l'homme, à donner une forme à ce qui le menace, à dominer ce danger, d'ailleurs inévitable, par le geste même de l'artiste qui transmute les insupportables tourments de la condition humaine en son témoignage déchirant, enfermé dans une forme rigoureuse, défiant ainsi et transgressant, sur le plan de l'art, ce qui écrase l'homme et ce qui finira par l'emporter sur le plan existentiel.

Or, les conclusions d'Aubert dépassent de loin les réflexions sur l'essence de l'art. Pour lui, comme on l'a déjà vu, l'esthétique doit s'accompagner d'une éthique, voire même se subordonner à celle-ci. En revenant en quelque sorte au message des *Nourritures terrestres*, il prend également conscience que la quête du paradis qu'on situe soit dans le passé, soit dans l'avenir, fait oublier le moment présent, l'instant précis où il faut non seulement créer, mais aussi agir en vue de construire un avenir meilleur là où c'est humainement possible. Vianney, Aimé et Germain[62] ont, chacun à sa

---

[60] Il n'est pas interdit de penser que Lalonde, grand lecteur et admirateur de Giono, pense ici à la formule d'Aristote qu'à repris son maître à penser : « Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est le propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver… L'historien et le poète se distinguent en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Ainsi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire » (Aristote *Poétique*, 1451 trad. de J. Herdy, Belles Lettres 1932, pp. 41–42. Cité par Giono dans *Triomphe de la vie, ORC,* VII : 680).

[61] Cf. p. ex. *Les Noyers de l'Altenbourg* et *Les Voix du silence*.

[62] Après l'enfance et l'adolescence passées, aux côtés d'Aubert, à la recherche du chemin menant au paradis, Vianney suivra l'ornière paternelle en devenant l'agriculteur et s'embourgeoisera, Aimé qui adore son frère aîné d'un amour plus que fraternel, s'effacera dans le lointain, tandis que Germain se supprimera ne

façon, raté leur vie en fuyant le bonheur et en refusant d'épuiser toutes les possibilités qu'offre l'ici et le maintenant. Lui-même, s'il a toujours su vivre dans le *hic et nunc*, n'a cependant compris que sur le tard qu'il faut essayer de changer le monde au lieu de ne faire que le chanter. Riche de cette constatation que ne désavouerait certainement pas l'auteur de la dixième thèse sur Feuerbach[63], Aubert comprend qu'il lui faut adopter désormais l'attitude du Ménalque gidien et de prêcher cette vérité aux jeunes auxquels on peut encore enseigner le bonheur que procure une vie ardente. Celle-ci a certes pour revers inévitable la souffrance, mais elle seule mérite d'être vécue. N'a-t-il pas, lui, Aubert, une nuit de Noël passée dans les bois, joué à l'accoucheur auprès d'une jeune Indienne qui, grâce à son aide, a mis au monde un enfant ? Il se fera désormais professeur d'espérance, il enseignera que « [v]ivre n'est ni une obligation, ni une besogne, c'est un don, une chance, une fragile grâce qui peut s'envoler facilement » (*PAT* : 146). C'est dans un jardin parisien (écho civilisé de celui, édénique, qu'il rêve de retrouver) qu'il a cette révélation :

> En chacun, il y avait non pas une nostalgie, mais un espoir ! C'était moi l'aveugle, le sourd, l'écarté ! Le paradis n'était ni passé, ni à venir, mais tout de suite, à cet instant précis où, en comptant les battements de mon propre cœur, des milliers d'enfants, chargés de songes[64], de désir et de frousse, naissaient sur toute l'étendue de la terre […] Et ils grandiraient, parmi les aveugles et les sourds, comme moi. […] Mais oui, Aubert, pauvre sans génie, ce sont ces petites mains-là qu'il faut tenir dans les tiennes ! Pour ces enfants, il est encore temps de s'évader hors du monde, non pour le quitter, mais pour le rejoindre! Aubert, souviens-toi de ton effervescent commencement de pauvre enfant-roi dans l'étable et de ton effroi que la vie ne soit rien d'autre

---

pouvant pas supporter le souvenir de son geste fratricide. Ces trois personnages représentent donc en quelque sorte trois variantes du thème du frère déchu.

[63] Dans la dixième de ses « Thèses sur Feuerbach », Karl Marx écrivait que jusqu'alors les philosophes ne faisaient qu'interpréter le monde, alors qu'il fallait le changer.

[64] *L'enfant chargé de songes* est le titre d'un roman d'Anne Hébert, publié en 1992. Cependant, sauf un possible hommage à cette grande dame de la littérature québécoise, il serait difficile d'y voir un intertexte au sens tant soit peu sémantique. Notons cependant que le titre du roman hébertien semble parodier celui de Mauriac (*L'enfant chargé de chaînes*, 1913), comme le remarque André Brochu (*Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa 2003, p. 209. Le chapitre consacré à ce roman d'Anne Hébert occupe les pages 208–222 de son étude. Il semble que pour Lalonde le titre hébertien sonne tout simplement comme une expression connue qui est compatible avec la vision d'Aubert.

> que l'image découragée qu'en offraient les paroles courtes et noires des grands? Tu seras professeur, Aubert, enseignant, montreur de tours, guide, ange gardien, mentor, Nathanaël[65] ! Tu leur apprendras non pas la peur, le combat et l'oubli, mais le passé, les langues, le vaste monde, les hommes, l'universalité !
>
> *PAT* : 145

Et, en effet, de retour au Québec, il fonde avec Pauline un orphelinat privé pour des enfants traumatisés par la perte de leurs proches, des laissés-pour-compte d'une société qui d'habitude les confiait, à l'époque[66], aux bons soins d'institutions religieuses, celles-ci se chargeant de les former selon les préceptes d'un christianisme formaliste, ce qui était le meilleur moyen de faire d'eux des malheureux qui passent leur existence en attendant un bonheur improbable inaccessible dans un au-delà problématique.

À cause de la réaction hostile des voisins et du clergé local, Aubert sombrera pour neuf ans dans la folie et le petit troupeau d'âmes durement éprouvées, que lui et Pauline avaient ramassées sur les routes, se disperse. Insurgé contre une société autoritaire, figée dans une attitude qui n'admet aucune exception, aucun écart par rapport au pharisaïsme rassurant et borné, Aubert prononce dans la solitude de l'asile d'aliénés, où on l'a placé, son « discours sur la montagne »[67], invente (ou dit avoir inventé) le terme de Grande noirceur, apprend que Monseigneur Coquereau a mis sur l'index son dernier livre et, finalement, tel saint François qui disait ses sermons aux bêtes sauvages, il « beugl[e] » ses trouvailles [poétiques] aux corneilles et aux quenouilles » (*PAT* : 172), tout en composant fébrilement sa « longue lettre aux chassés de paradis » (*PAT* : 172).

Encore une fois, Aubert participera activement à une entreprise éducative, celle d'un « collège des caps », fondé après la Seconde Guerre mondiale par un monseigneur défroqué, Victor-Henri de Bellefeuille, grâce à ce qu'Aubert appelle « les rapides progrès du siècle en matière d'idées laïques et démuselantes » (*PAT* : 194), et fonctionnant en marge du sys-

---

[65] Il se peut qu'en l'occurrence, en évoquant le nom de Nathanaël, jeune pâtre qui, dans *Les Nourritures terrestres* de Gide s'initie à une vie ardente, Lalonde pense à Ménalque, le mentor et le guide des jeunes.

[66] Il s'agit des années 1930, en pleine Grande noirceur.

[67] Roseline Tremblay y voit la référence à la *Lettre écrite sur la montagne* (en faite *Lettres écrites de la Montagne*) de Jean-Jacques Rousseau (2004 : 377). Il me semble que la référence plus directe serait celle au « sermon sur la montagne » de Jésus (Mathieu, 5, 1–7 et Luc, 6, 20–49). Cependant, comme on ne connaît pas le texte de cette *Lettre* d'Aubert, la discussion sur sa source putative est purement académique.

tème scolaire monopolisé par l'Église. Obligé de démissionner à la suite d'un scandale, séquelle d'un amour passionné pour un de ses disciples, Aubert se voit obligé d'abandonner son « irraisonnable désir de changer le monde » (*PAT* : 203), du moins sous forme de relation directe de professeur à élève. De nouvelles souffrances ne lui sont pas épargnées : il perd d'abord Romain, son fils adoptif, puis Pauline. Cependant, ses écrits se fraient le chemin vers les esprits des jeunes qui commencent à voir en lui un maître dont la voix éveille les consciences endormies.

Le romancier est fort laconique sur les réalisations proprement poétiques de son poète national. Sauf quelques bribes des poèmes de son personnage, on ne connaît que les titres évocateurs des livres d'Aubert : *Diamant d'ombre*, son premier recueil des poèmes qu'il a commencé à écrire au camp de bûcherons, *Longue lettre aux chassés de paradis*, appel à une vie ardente aux allures de « discours sur la montagne », *L'Amour à genoux* dans lequel il fait le bilan amer de son amour malheureux pour Beau-Pierre, *Testament d'un enfant tué* et *Les Stances de Romain* qui célèbrent son fils adoptif et *L'Été, ode à Pauline*, rédigé à la hâte pour faire plaisir et rendre hommage à sa compagne mourante. L'essentiel du message d'Aubert réside dans son attitude face à l'existence, dans sa quête du paradis aux facettes multiples : à la fois idéal esthétique et une existence ardente à la recherche du bonheur qui a pour revers inévitable la souffrance, expérience qu'il ne cesse de transmettre dans ses poèmes. Cependant, s'il est lu et vénéré par au moins deux générations des jeunes, ses derniers récepteurs des années 1960, aveuglés par l'idée que leur victoire est définitive et signifie la fin de l'histoire, arrivant à ses conférences « précédés d'une clameur d'émeute et déguisés en Hurons des commencements de notre histoire », comme les décrit ironiquement Aubert (*PAT* : 262), ne sont pas préparés pour entendre ce qu'il considère comme la seule leçon qu'il ait à leur délivrer :

> […] je cherchais à persuader mes effrontés de se méfier des solutions à tout bout de champ proposées à des problèmes souvent plus beaux et plus grands que nous-mêmes […] qu'aucune victoire n'était permanente, fût-elle fleurie et musicale comme cette célébration d'eux-mêmes et de leur immortalité qu'ils publiaient bien légitimement au sortir de « la grande noirceur », et je finissais en les exhortant à croire que, contre toute vraisemblance, l'histoire continuerait après eux, puisque l'homme n'avait pas fini de rêver, donc de vouloir, de chicaner, de mentir, de trahir, d'aimer et de travailler […] et qu'il n'y avait que le combat pour la tendresse et sa propre dignité qui mérite qu'on déterre parfois la hache de guerre, pour assassiner l'injustice et déverrouiller l'innocence. Sur quoi, bien sûr, je devenais héroïque

> et infaillible et finissais, porté sur leurs épaules, jusqu'aux poutres du plafond où je m'assommais et manquais alors finir mes jours, en pleine gloire comme en plein malentendu.
>
> *PAT* : 264

L'incompréhension d'un message – universel puisque fruit d'une existence individuelle, pareille quoique différente en détails de celle que vécut, vit et vivra tout homme qui cherche d'abord à découvrir ce qu'il est et ensuite à le devenir – est aussi douloureux que l'oubli dont traite ce roman. Aubert est victime d'une méprise qui fait voir dans son œuvre avant tout un cri de révolte contre un système théocratique et théocentrique, alors qu'on occulte complètement que ses poèmes sont avant tout « des cris dans le noir, des cris pour arrêter la mort et pour se souvenir avec elle [...] de ce qu'est vraiment la vie, la tienne, la mienne, avec son désir d'éternité et sa présence nue dans le temps » (*PAT* : 144)[68]. Il peut se considérer néanmoins comme 'chanceux' puisque, même mal (ou partiellement) compris, il n'a pas été oublié, ou peut-être finalement il n'a pas sombré dans l'oubli justement parce que cette lecture sélective à laquelle on a soumis son œuvre est conforme à ce qu'on voulait y trouver afin de fonder une poésie nationale, cette fois-ci avec tout ce que ce mot a de politique (de « social », comme dirait dédaigneusement Giono) et non pas d'individuel. Pourtant, même s'il attend encore un exégète à la taille de son génie, Aubert peut se vanter d'avoir réussi à sauver de l'oubli la mémoire de la double lignée de son peuple. Sur un plan plus personnel qui, au crépuscule de son existence, le préoccupe bien davantage que la gloire littéraire et ses raisons difficilement compréhensibles, ses dernières pensées vont à « la figure [...] endolorie et souriante à la fois de [s]a Pauline, [s]a Pietà » (*PAT* : 276), bref à ce qui a été essentiel dans son existence, à celle qui a partagé avec lui tout aussi bien l'amour que l'idéal esthétique et moral.

Ainsi s'achève la biographie d'Aubert, le petit aigle à tête blanche. Simple garçon de ferme parti de son rang à la recherche du paradis, il a fini par fonder une poésie à la fois nationale et moderne, inspirée aussi bien par des récits « nourriciers » des bûcherons et des Indiens que par des œuvres prestigieuses de ses confrères des « vieux pays ». Vivant à une

---

[68] Comme le remarque Roseline Tremblay, après la guerre, il « se retrouve porte-parole, élu par la jeunesse révolutionnaire sans l'avoir voulu, méfiant envers un enthousiasme que sa maturité récemment acquise juge exagéré » (2004 : 370–371) et plus loin : « il donne à travers son texte une leçon de vie, un témoignage destiné à prendre le chemin de la postérité » (2004 : 371).

époque où la liberté de penser est muselée par une doctrine autoritaire, il entreprend de lutter contre le pharisaïsme environnant, mais, fidèle à son peuple et refusant l'idée de toute sujétion au point de proclamer à demi sérieusement que les Québécois ne viennent pas de la France, mais du bois (*PAT* : 135), il est avant tout un homme qui sait assumer sa condition d'homme en aimant et en souffrant sans s'esquiver dans des fourvoiements idéologiques qui font écran à la vie authentique en prise directe avec le réel, car, selon sa devise qu'il enseigne à ses disciples du « collège des caps », « [l]'accomplissement n'est que l'équilibre parfait entre la lumière et l'ombre… » (*PAT* : 202).

Chapitre VII

Dans le sillage des maîtres (Yourcenar, Giono – *Un jardin entouré de murailles*)*

« En 1957, Robert Lalonde avait dix ans et vendait pour quelques sous des verres de limonade aux voyageurs s'arrêtant à son village. Un jour, deux dames se pointent, l'une française et l'autre américaine. Elles commandent deux breuvages. Le petit Robert, alors subjugué par la complicité expressive des femmes et de leur charabia d'anglais et de français, n'y voit que du feu et ne se fait payer que d'une seule des limonades. Un 'vol' qui ne l'empêche pas d'évoquer aujourd'hui 'l'événement' sans rancune, avec même un soupçon de fierté : 'C'est que je suis sûr, dit-il, que c'étaient Marguerite Yourcenar et Grace Frick' » (Bourgault-Côté, Guillaume, 2002 : B 1).

C'est par ce souvenir ou mythe forgé après coup pour la beauté de l'anecdote que Robert Lalonde s'octroie une place de figurant dans son entreprise d'appropriation par laquelle, quelques 44 ans plus tard, il incorpore Marguerite Yourcenar et Grace Frick avec leurs conversations, souvenirs, projets, humeurs et bagages dans sa propre œuvre littéraire d'écrivain chevronné et reconnu.

Dans la postface d'*Un jardin entouré de murailles* Lalonde écrit qu'il a conçu l'idée de ce roman en lisant la postface que Yourcenar avait ajoutée à l'édition d'*Un homme obscur* de 1985 dans laquelle elle raconte la genèse de cet ouvrage qu'il avait, depuis sa première lecture, considéré comme le roman de Yourcenar « le plus proche du Québec » et son personnage principal comme « une sorte de Survenant noir et humble » qui « aurait

* J'ai exposé les premières thèses de ce chapitre dans Jarosz, Krzysztof, 2008c : 213–220.

pu être conçu, dit-il, par l'un ou l'autre de nos romanciers des années 50 ou 60, hanté d'ailleurs et d'absolu » (*JEM* : 193). Cette conviction se voit, selon lui, confirmée par la lecture de cette postface de 1985 dans laquelle

> [l]a romancière […] raconte la naissance – ou plutôt la renaissance – de Nathanaël, lors d'une tournée de conférences au Québec, dans une auberge d'un village perdu – le Montebello de mon roman. […] Le soupçon qui me travaillait se trouvant confirmé – à savoir que Nathanaël avait un bon quart de sang québécois -, aussitôt je conçus le projet « d'agrandir » l'épisode de l'auberge, chauffé par le désir de montrer ce rapprochement, pour moi bouleversant, entre l' « homme obscur » et le pays où Nathanaël avait revu le jour.
>
> De la même manière que, pour Yourcenar, chaque roman attendait son heure […] l'histoire de Marguerite et de Grace mijota au fond de moi une bonne quinzaine d'années, jusqu'à ce matin d'avril 2001 où, inexplicablement, d'elle-même elle sortit de sa dormance et me lança à ma table.
>
> *JEM* : 194

Souvenir de lecture inexact et mythifié à volonté, comme l'a été celui (vrai ou faux, peu importe) de la rencontre de deux dames à la limonade, puisque, si l'on ouvre la postface de Yourcenar à l'édition mentionnée par Lalonde d'*Un homme obscur* de 1985, la genèse de ce roman, telle que rapportée par Yourcenar, apparaît beaucoup moins « québécoise » que ne le veut et ne le dit Lalonde. L' « obscure auberge » située dans un coin perdu du Québec devient celle d'une petite station anonyme du Maine :

> À cette époque [écrit Yourcenar, K.J.], le plus simple pour moi était d'aller prendre dans une distante gare de village du Maine le seul train New York – Montréal acceptant encore des passagers. […] Ce train muni d'un unique wagon Pullman s'arrêtait dans cette gare à deux heures du matin […] Vers les dix heures du soir, le dernier autobus m'amena, accompagnée de Grace Frick, devant une station déserte et fermée : la salle d'attente n'ouvrait ses portes qu'à une heure quarante-cinq. Nous prîmes refuge dans la seule auberge du lieu.
>
> Yourcenar, Marguerite, 1985 : 225–226

Dans la suite de ce bref récit, Yourcenar raconte comment, se sentant mal à l'aise dans la salle bruyante et enfumée de l'auberge, elle a demandé une chambre pour y passer les quelques heures qui leur restaient jusqu'à l'arrivée du train. C'est dans cette chambrette « [é]troite, nue, tapissée d'un voyant papier peint » (1985 : 226) qu'elle a eu la surprise d'avoir la vision

d'une série d'épisodes, « subitement sortis de rien, rapides toutefois et pressés comme des images d'un film » (1985 : 226), de la vie de Nathanaël, protagoniste d'une nouvelle de jeunesse, « D'après Rembrandt », à qui elle ne pensait plus, voué à devenir bien des années plus tard le héros d'*Un homme obscur*.

Elle relie ces images fugaces et cependant bien ordonnées à la lecture, deux ou trois ans plus tôt, de la biographie de Samuel Peyps qui lui avait appris qu'à l'époque où le célèbre chroniqueur londonien du XVII[e] siècle exerçait la fonction de Secrétaire de l'Amirauté, maints charpentiers hollandais travaillaient dans des arsenaux britanniques, ce qui donne à Yourcenar l'idée de relier son personnage, abandonné depuis bien des années, à l'Angleterre et au Maine, puisqu'elle implique son Nathanaël, alors à bord d'un flibustier anglais patrouillant la côte du Maine[1], dans l'attaque d'un groupe de jésuites français récemment débarqués dans l'Île des Monts-Déserts. Ce dernier fait était, d'après ce qu'elle dit, un événement historique datant de 1621. Sans parler du but du voyage que Yourcenar venait d'entreprendre, cette attaque contre les jésuites français est pratiquement le seul lien, comme on le voit, assez douteux et ténu, qui relie la genèse d'*Un homme obscur* à la thématique et au sol québécois. Il serait donc plutôt difficile de prétendre, comme le fait Lalonde, que le Nathanaël yourcenarien ait un « bon quart de sang québécois ».

Ce que Lalonde écrit sur le côté québécois de la genèse d'*Un homme obscur* relève donc plutôt de la volonté expresse de trouver un trait d'union entre ce récit de Yourcenar et le territoire québécois sur lequel l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* a, en effet, en octobre 1957, effectué une tournée de conférences, interrompue par un séjour de trois semaines dans un hôpital montréalais.

La genèse d'*Un homme obscur*, telle que racontée par Yourcenar, diffère donc de celle que Lalonde rapporte dans la postface à son *Jardin entouré de murailles*. Reste à démêler les causes de cette divergence que je relève ici par la fidélité aux faits. Premièrement donc, on peut se demander si, en 2001, lorsqu'il décide d'écrire son roman, le souvenir que Lalonde garde de la lecture de la postface de Yourcenar de 1985 soit exact. Une lecture rapide d'il y a à peu près quinze ans et la constante fascination qu'exerce sur l'écrivain québécois l'œuvre et la figure du grand écrivain français, font envisager l'éventualité que Lalonde ait amalgamé et déformé les données de départ et que, sentant surgir en lui un roman nouveau qui a pour sujet la visite québécoise de Yourcenar, il considère de plus en plus ses souvenirs (inexacts et mythifiés) de lecture comme ingrédients d'une imminente œuvre de fiction dont le but n'est point de se plier servilement

[1] Donc en dehors des frontières de la Nouvelle France.

à la réalité des faits mais, bien au contraire, de brasser plus ou moins librement les éléments dont on dispose, avant de procéder à la rédaction de son roman. Deuxièmement, il se peut que, dans l'esprit de Lalonde, il existe des similitudes entre *Un homme obscur* et les romans québécois des années 1950 et 1960, surtout si le souvenir de plus en plus mythifié qu'il garde de la postface, chaque fois qu'il y repense, se superpose davantage au projet de jeter un pont entre d'un côté l'œuvre et la vie de Yourcenar et, de l'autre, le Québec à l'époque de la seconde moitié des années 1950 quand l'écrivain y a effectué ce voyage. Au fur et à mesure que se cristallise l'idée du roman à venir, tous ces éléments bien réels prennent une teinte de mythe personnel de l'écrivain qui se considère comme un apprenti du créateur de Nathanaël.

Cette question soulève le problème, en l'occurrence peut-être pédantesque, de la frontière entre le réel et la fiction. D'habitude, on considère la postface d'un roman comme un appendice extra-fictionnel dans lequel l'écrivain quitte son rôle de l'auteur proprement dit afin de donner des explications véridiques. On quitte ici le pacte romanesque suivant lequel le lecteur suspend son jugement, conscient que les données de l'univers imaginaire ne doivent être considérées que comme vraisemblables et que vérifier leur conformité à un état de choses extérieur à la fiction n'aurait aucun sens. Or, comme on l'a vu plus haut, la postface d'*Un jardin entouré de murailles* contient une libre interprétation des faits contenus dans la postface d'*Un homme obscur*. Lalonde place visiblement son discours sous le signe de la véracité, puisqu'il y parle en tant qu'homme en chair et en os qui vient d'écrire un texte de fiction[2] qu'est le corps de son roman intitulé *Un jardin entouré de murailles*. Au lieu de se placer sur le plan de la véracité, qui s'avère ici défectueuse, ni d'ailleurs sur le plan théorique où l'on pourrait postuler un jeu archi-fin consistant à conférer consciemment et explicitement à la postface un statut fictif qui permet d'énoncer les demi-vérités, j'opte personnellement pour l'hypothèse qu'il s'agit d'un élément du processus complexe de « fabularisation », par laquelle il convient d'entendre l'appropriation et la fictionalisation des éléments du réel, résultat d'un processus créateur en marche depuis une quinzaine d'années et qui fait s'estomper inconsciemment, dans l'esprit du créateur, la frontière entre le réel objectivement vérifiable et l'inventé qui devient imperceptiblement un mythe personnel au sens de croyance ferme en une vérité subjective.

Lalonde s'empare donc de la mention de ce qui dans son souvenir est devenu la preuve de l'origine « québécoise » de cet ouvrage d'un de ses écri-

[2] P. ex. en parlant de l'auberge d'un village perdu – lieu de la genèse de Nathanaël, Lalonde appelle ce village « le Montebello de **mon roman** » (*JEM* : 194).

vains préférés, pour réécrire à sa manière cette genèse d'*Un homme obscur*, en construisant autour de cet épisode, romancé certes, mais s'appuyant plus ou moins sur des données biographiques puisées dans les biographies yourcenariennes de Josyane Savigneau et Michèle Sarde[3], l'un de ses meilleurs romans. C'est en même temps un des cas typiques, pour ne pas dire limites, de l'intertextualité explicite qu'il pratique, vu qu'*Un jardin entouré de murailles* présente, dans l'œuvre lalondienne, la particularité[4] d'être une tentative de recréer un épisode de la biographie d'un maître à écrire dont l'œuvre et la vie fascinent l'auteur à tel point que celui-ci se décide à faire de celui-là un personnage de son propre ouvrage. Le projet d'écrire une telle œuvre à cheval entre une œuvre de fiction et une biographie romancée qui se résume, dans la diégèse, à un moment décisif ou considéré comme tel par son auteur, de la biographie d'un maître à penser, ne témoigne pas que de la fascination qu'exerce sur l'esprit de son auteur le prédécesseur avec lequel il sent une affinité profonde ; l'impact de cette influence en dit peut-être davantage sur l'auteur de la biographie romancée que sur l'écrivain[5] muté ainsi en personnage de fiction[6].

Tel est à mes yeux le cas d'*Un jardin entouré de murailles* qui s'inscrit dans la réflexion de Lalonde sur la création littéraire en général et sur la situation de l'écrivain québécois et de la littérature québécoise en particulier, à laquelle il s'adonne non seulement dans certains de ses ouvrages de fiction, mais également dans ses chroniques du *Devoir*. Il est naturel qu'en parlant des vicissitudes du processus de la création telles qu'elles sont vécues par ceux qu'il considère comme ses maîtres, Lalonde pense

---

[3] Qu'il remercie dans la postface à *Un jardin entouré de murailles* (*JEM* : 194).

[4] Qu'elle partage d'ailleurs avec sa pièce de théâtre *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre*.

[5] En dépit de l'usage québécois qui permet de parler de Yourcenar en utilisant la forme féminine d'écrivaine et d'auteure, je garde, dans l'espace de ce chapitre, la forme masculine par respect aux convictions linguistiques de Yourcenar que Lalonde souligne dans le texte d'*Un jardin entouré de murailles*. Cf. à ce titre la première conversation de Grace et de Bernadette d'où il ressort que Yourcenar elle-même préfère se qualifier d'**un** écrivain : « - On dit *un* écrivain ou *une* écrivain, quand c'est une femme ? – Marguerite préfère *un* » (*JEM* : 93).

[6] Gilles Dorion mentionne « certains critiques [qui] y ont vu, superficiellement, une tranche de vie *réelle* de cette écrivaine, avançant même que ce récit complétait sa biographie » (2003 : 20). Dans les trois comptes rendus de presse écrite qui ont été publiés après la parution d'*Un jardin entouré de murailles* et que je cite ici au cours de l'analyse, je n'ai pas trouvé de telles opinions qui mélangent la biographie réelle de Yourcenar avec la fiction de Lalonde. Il s'agit probablement de quelques propos recueillis par Dorion dans la presse parlée : à la télévision ou à la radio.

aussi à ses propres tourments, au surgissement difficile, et souvent inexplicable pour le créateur lui-même, de l'œuvre que l'écrivain finit par extraire de la grisaille de son existence, comme l'or précieux de la gangue. La création, exercice spirituel qui permet à l'artiste de toucher au plus profond de son être, est une activité à la fois unique et imitative, et sans doute l'angoisse de la création est plus facile à supporter lorsqu'on étudie les émois créateurs de celui dans le sillage de qui on veut mettre ses pas[7], quitte à fabriquer en fin de compte une œuvre profondément originale qui doit bien davantage au talent du prétendu disciple qu'à l'imitation du célèbre prédécesseur, comme c'est le cas de certains ouvrages de Lalonde.

> « Toute œuvre littéraire est faite d'un mélange de visions, de souvenirs et d'actes, de notions d'information reçues au cours d'une vie par la parole ou par les livres, et de raclures de votre existence à vous », écrit Yourcenar citée par Lalonde qui enchaîne : « Je ne saurais donner meilleure explication de mon *Jardin entouré de murailles*, grâce auquel je me suis rapproché, parfois dangereusement, à la fois d'une romancière que j'admire au-delà de tous et toutes, et de moi-même ».
>
> *JEM* : 194

Dans cet incessant va-et-vient, *un feed back* qui existe entre le monde intérieur de tout écrivain et les lectures qui le transforment ou viennent le rassurer sur sa façon de penser, d'imaginer le monde et soi-même, l'œuvre de Yourcenar semble être, pour Lalonde, une découverte relativement tardive, mais décisive à en juger par l'ouvrage qu'il lui a consacré. Le 13 novembre 1999, dans sa chronique intitulée « Plaisirs d'écrivain » (*Le Devoir* : D 10), plus de deux ans avant la publication d'*Un jardin entouré de murailles*, il se repent d'avoir

> [à] vingt ans […] jeté, dans le sillon écumeux du bateau qui [le] conduisait du Pirée à la Crète, *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar parce que son titre, sa couverture et ses toutes premières pages [lui] avaient fait peur.

---

[7] Une partie considérable du *Monde sur le flanc de la truite* est consacrée aux impressions de lecture de ce que les écrivains favoris de Lalonde disent du processus créateur, comme c'est p. ex. le cas de la lecture de *Working Days (The Journals of The Grapes of Wrath)* où Lalonde étudie les notes de Steinbeck, aux prises avec les difficultés de l'écriture à l'époque de la rédaction des *Raisins de la colère* (*MFT* : 33–34).

C'était l'époque où, dit-il,

> j'avais envie de vivre et [...] lire retardait ce corps-à-corps tant espéré avec l'univers. Eussé-je traversé alors cette *Œuvre au noir* [...] qui montre comment tout vous échappe dans la vie, y compris vous-mêmes, que je me serais considérablement retenu d'exister « *à la belle épouvante* ».
>
> Lalonde, Robert, 1999, 13 novembre : D 10

Lecture de jeunesse donc, ratée à cause de l'immaturité du lecteur, mais reprise à l'âge mûr, plus convenable à recevoir les vérités qu'elle véhicule et, en même temps, revenue au moment où Lalonde est apte à s'en servir comme matière première, aliment spirituel susceptible d'être transformé selon les besoins de l'écrivain chevronné qu'il est devenu entretemps, d'une antenne réceptrice sachant capter, dans le chaos des ondes, celles qui interfèrent avec les siennes. Il est frappant de remarquer que l'épisode (romancé) de la biographie de Yourcenar qu'est la genèse d'*Un homme obscur* survient lorsqu'elle a 54 ans[8], or c'est exactement l'âge qu'a Lalonde lorsqu'il se met, en 2001, à rédiger son *Jardin entouré de murailles* – coïncidence qui peut être fortuite, mais qu'il se plaît à mettre en relief, du moins en ce qui concerne l'âge de Yourcenar, donnée qui suffit à un lecteur dont la vigilance est éveillée par le jeu de ressemblances entre les deux œuvres pour compléter l'information occultée concernant l'auteur de cette biographie romancée[9].

Le péritexte d'*Un jardin entouré de murailles* est en grande partie constitué de notations qui le rattachent à l'œuvre de Yourcenar. Comme l'explique la lecture de l'exergue : « Tout grand amour est un jardin entouré de murailles », le titre du roman lalondien est une citation, abrégée par rapport à l'exergue, tirée de *Quoi ? L'éternité*.

Le livre se compose de trois parties d'inégale longueur. Chacune d'elles porte un titre ou un sous-titre qui reproduit littéralement ceux de certains ouvrages yourcenariens. Les deux premières parties contiennent l'essen-

[8] « Il me siffle comme une Lolita, moi qui vient d'avoir cinquante-quatre ans et qui n'espère plus être aperçue de personne. Cinquante-quatre-ans ! Tant pis si je les parais ! » (*JEM* : 15), se dit la Yourcenar de Lalonde, lorsque son chauffeur, Mark, la rappelle, en sifflant.

[9] Ce fait qui n'est peut-être qu'une coïncidence me fait cependant penser à la manière de créer par Giono du personnage d'Angelo Pardi qui surgit, « en épi d'or sur un cheval noir » lorsque le futur auteur du *Hussard sur le toit* a cinquante ans, âge auquel aussi bien son grand-père que son père avaient eu un fils unique. Je me permets de rapprocher ici ce cas de kabbalistique littéraire uniquement à cause de la vénération que Lalonde nourrit envers le maître de Manosque.

tiel de l'histoire : « La tournée de conférences, ou **le traité du vain combat**[10], Octobre 1957 » et « **Qui n'a pas son Minotaure ?** Montebello, octobre 1957 ». La troisième, de 6 pages à peine sur 184 que compte la seule édition existante, s'intitule « Des nouvelles de Petite Plaisance, **le denier du rêve**. Novembre 1957 » et constitue l'épilogue de l'histoire. Le tout se termine par une postface sans titre dans laquelle Lalonde explique la genèse et la signification de son ouvrage.

Comme on l'a déjà dit plus haut, le roman est une reconstitution fictive d'un voyage réel entrepris par Yourcenar, accompagnée de sa secrétaire et amie Grace Frick, qui ont quitté Petite Plaisance[11] en vue d'une série de conférences sur le roman et l'histoire que Yourcenar allait donner à Montréal et à Ottawa, tournée interrompue par l'hospitalisation de l'écrivain, brusquement terrassée par une phlébite[12].

Le péritexte formé par le titre, l'exergue et les titres des parties constitutives, tout en renvoyant à l'œuvre de Yourcenar, fonctionne en fait dans ce contexte comme le paratexte auctorial dans ce sens que la signification de chacun de ses éléments constitutifs, bien qu'elle puisse se référer à la signification des ouvrages auxquels ils servent primitivement de titres ou de phrases, a été choisi pour sa vertu de rendre compte également et avant tout du contenu du roman lalondien, comme on se sert de proverbes, bons mots, bribes de discours ou citations célèbres dans des situations quotidiennes qui concrétisent la teneur d'un intertexte dans un contexte qui n'est pas celui de départ, ce qui peut être la définition même de l'activité intertextuelle, surtout dans son usage diffus et sémantiquement récupérateur qu'est la pratique non-littéraire de la citation.

Ainsi, « le traité du vain combat » se réfère, ici, à l'indifférence, à l'incompréhension, voire à l'hostilité d'une grande partie du public de conférences données par Yourcenar à Montréal, dont la dernière, « catastrophique », se transforme en « procès de Marguerite, vaguement accusée de sacralisation du profane ou de profanation du sacré » (*JEM* : 64), sans parler d'athéisme et de penchant à l'homosexualité qu'on a flairé dans les *Mémoires d'Hadrien*, le dernier roman écrit, à l'époque, par Yourcenar, bref ce qu'un critique anonyme (et probablement fictif) cité

---

[10] C'est moi qui souligne.

[11] Une petite maison entourée d'un immense jardin sauvage, dans l'île des Monts-Déserts, au Maine, qu'elles avaient achetée en septembre 1950. Soit dit en passant, l'Île des Monts-Déserts est l'endroit où eut lieu l'attaque contre les jésuites français, en 1621, dont il est question plus haut à propos de la genèse « québécoise » d'*Un homme obscur*.

[12] Cf. Savigneau, Josyane, 1990 : 260–261. Dans le roman lalondien, le malaise qui frappe Yourcenar n'est pas défini.

par le narrateur d'*Un jardin entouré de murailles* a pudiquement appelé « l'étrange désinvolture sensuelle du plus grand des empereurs romains » (*JEM* : 52).

« Qui n'a pas son Minotaure ? » se rapporte au combat que mène Yourcenar aux prises avec son œuvre surgissant de cet écheveau que forment son imagination, lectures, rencontres et réflexions, tandis que l'exergue et le titre qui en est une abréviation, à la relation difficile, conflictuelle et amoureuse, que vivent Marguerite et Grace.

Chacun des titres des œuvres de Yourcenar, empruntés par Lalonde pour en faire ceux des deux premières parties de son roman, se retrouve d'ailleurs, en miroir textuel, à l'intérieur de ces parties. Grace, installée aux côtés de Marguerite dans un compartiment de train, se plonge dans la lecture d' « *Alexis ou le Traité du vain combat* d'une certaine Marguerite Yourcenar » (*JEM* : 81), et c'est toujours Grace qui, après avoir découvert un billet de Yourcenar qu'elle déchiffre comme signifiant la rupture de Marguerite avec elle, évoque le titre de l'ouvrage yourcenarien auquel se réfère l'appellation du chapitre dans lequel est relatée cette découverte : *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Finalement, « le denier du rêve » dans le titre de la dernière partie du roman, c'est le résultat positif de cette tournée de conférences qui a apparemment si mal tourné. Cette partie finale se compose de deux lettres. La première est celle que Yourcenar écrit à Léonard, un jeune médecin canadien-français et écrivain débutant, dans lequel, d'après la version de Lalonde, elle a vu l'enveloppe corporelle et la voix à donner à son Nathanaël d'*Un homme obscur*. La deuxième lettre est celle que Grace Frick envoie à Bernadette, une veuve canadienne-française énergique et rayonnante de joie de vivre, qui l'a contaminée par son optimisme. Surtout dans le cas de Marguerite, « le denier du rêve » constitue la récompense, sur le plan de la création, de sa mésaventure subie au niveau de la réalité. Les notations qui accompagnent les titres des sections : « Octobre 1957 » pour les deux premières parties et « Novembre 1957 » pour la dernière, situent le roman dans le temps, en ancrant son intrigue dans un moment concret de la biographie de Marguerite Yourcenar, de même d'ailleurs que sur l'axe temporel général qui permet de situer le moment de l'intrigue, en ce qui concerne le Québec, aux dernières années de la Grande noirceur. Le nom de « Montebello » qui apparaît dans le titre de la partie centrale est celui d'une localité où est située l'auberge de Bernadette dans laquelle la Grace Frick lalondienne a retrouvé, sous l'influence bienheureuse de son hôtesse, l'équilibre psychique, après l'ablation d'un sein que, dans le roman lalondien, elle avait subie huit mois plus tôt. C'est aussi à Montebello que Yourcenar, hospitalisée, a eu la révélation de son personnage qui deviendra le protagoniste d'*Un homme obscur*.

Le péritexte est donc la première marque, d'autant plus visible qu'il encadre le texte proprement dit, du passage de l'allotexte yourcenarien à l'autotexte lalondien, de l'appropriation de l'un par l'autre, du pont jeté entre l'œuvre et la biographie utilisées comme point de départ pour l'auteur qui s'en sert afin de bâtir son propre ouvrage avec des éléments ainsi « piratés ». Ces *yourcenariana* que constituent les titres des ouvrages yourcenariens, une citation prélevée à l'un d'eux, le nom de Petite Plaisance qui est le point de départ et celui d'arrivée du voyage entrepris par deux amies, ainsi que les dates, mélangés aux notations autotextuelles, tels que « Montebello » et « Nouvelles de Petite Plaisance », figent à jamais et emblématisent la démarche transformatrice de Lalonde, suspendue ainsi dans un état intermédiaire entre ce qui appartient encore à l'Autre 'piraté' et ce qui est déjà devenu la propriété de l'auteur 'piratant', assimilée par ce travail d'assimilation-transformation qu'est la création.

Comme je l'ai dit plus haut, ce qui intéresse avant tout Lalonde, ce sont ces moments de la biographie de Yourcenar où son œuvre à venir émerge des aléas de l'existence quotidienne, sans parler de ceux où la romancière est visitée par les souvenirs des ouvrages déjà écrits. Aussi n'est-il pas étonnant qu'*Un jardin entouré de murailles* est en même temps une genèse fictive d'*Un homme obscur* et, comme le souligne l'exergue, l'histoire d'un grand amour, celui de Marguerite et de Grace. Le titre du roman met en relief surtout la première signification, tandis que l'exergue rend évidente la seconde, les deux étant, en l'occurrence, étroitement liées par le fait que la relation qui unit Yourcenar et Frick est à la fois celle d'écrivain et de son secrétaire et celle de deux personnes qui s'aiment. S'il est donc faux que, comme le prétend le docteur Léonard Carrière, un personnage fictif du roman lalondien, Yourcenar « sai[t] écrire l'amour, mais […] ne sa[it] pas l'éprouver » (*JEM* : 160), absorbée qu'elle est par son œuvre, elle est foncièrement incapable non pas de vivre, mais de cultiver l'amour, comme d'ailleurs elle-même se le reproche : « Aimer ne suffit pas ! Aimer ne vaut rien si l'on n'aime pas tout le temps, si l'on n'est pas sans cesse aux aguets, si l'on regarde ailleurs, ne serait-ce qu'une seconde ! » (*JEM* : 173)[13], attitude que résume parfaitement Grace : « Il est simplement dommage qu'elle sache si bien écrire ce qu'elle ne consent toujours pas à vivre » (*JEM* : 191) En mettant en relief le caractère acariâtre et parfois opiniâtre de Yource-

[13] Si le prétexte à cette constatation (le souvenir de la disparition de son chien bien-aimé) peut paraître frivole lorsqu'on se rend compte que Marguerite l'énonce au moment où elle croit sa liaison avec Grace définitivement compromise, la force du sentiment qui unit une enfant avec son chien est tout à fait comparable avec celui qui unit deux femmes d'âge mûr qui ne peuvent pas vivre l'une sans l'autre.

nar, Sophie Pouliot souligne que cet « être au tempérament excessif [...] ne trouve la paix qu'auprès d'une femme à l'humeur égale » (2002 : F 4). La relation amoureuse entre l'écrivain et sa secrétaire est traitée par Lalonde d'une manière très subtile, ce qui n'exclut pas (loin de là !) des 'scènes de ménage', mais le récit s'arrête toujours au niveau des sentiments, sans occulter ni leur côté orageux et parfois chicanier, ni la tendresse, le plus souvent maîtrisée. Cependant, la description des rapports qui unissent les deux femmes n'outrepasse jamais la frontière de l'espace intime qu'elles veulent strictement privé. En public, elles gardent une distance respectueuse, ce qui renvoie évidemment au titre du roman étudié : comme tout grand amour, le leur est « un jardin entouré de murailles ». Le silence de Yourcenar sur sa vie intime n'était cependant pas l'effet d'une pudibonderie ou d'une hypocrisie qui lui étaient étrangères. Josyane Savigneau, une des biographes de Yourcenar, souligne que celle-ci revendiquait la liberté de vivre comme elle le désirait qui allait toutefois de pair avec celle de n'en rien dire (1990 : 242). Comme le dit Lalonde lors d'un entretien qu'il a accordé à Guillaume Bourgault-Côté : « Nous sommes dans une époque ou nous avons l'impression qu'on ne peut être libre dans une pratique amoureuse ou sexuelle si on n'est pas 'affiché'. Yourcenar ne croyait pas à ça. Une relation d'intimité ne se transmet pas aisément dans le social » (2002 : B 1). L'expérience d'un amour indéfectible et néanmoins orageux devient pour Yourcenar (en tout cas pour la Yourcenar lalondienne) une matière première qui, transposée par l'art de l'écrivain, trouve son reflet entre autres dans le rapport entre Hadrien et Antinoüs dans les *Mémoires d'Hadrien*, souvent évoqué dans *Un jardin entouré de murailles* non seulement comme le premier chef-d'œuvre déjà réalisé qui permet d'envisager la possibilité d'en créer d'autres, mais aussi par sa référence à l'amour de l'empereur et de son jeune favori qu'on peut considérer comme une transposition littéraire de la liaison de Marguerite avec Grace.

L'homosexualité trouve également son reflet, dans la diégèse d'*Un jardin entouré de murailles*, dans les goûts du jeune médecin Léonard qui lorgne timidement un jeune interne. Ce thème, cher à Lalonde et à Yourcenar, est la cause de l'indignation du public de la deuxième conférence que donne l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* devant un auditoire de « cornettes et de soutanes » (*JEM* : 64) qualifié par Marguerite de « rongeuses de balustres » et de « lécheurs de bénitier » (*JEM* : 67), dans un sous-sol d'église de la Côte-des-Neiges, un « public persuadé par sa voix équivoque de contralto qu'Hadrien, c'était elle, moins la barbe et la cuirasse, et que seul l'athéisme scandaleux de l'écrivain justifiait toutes ces orgies de nègres sous des tentes au son des tambours de la barbarie » (*JEM* : 64).

C'est d'ailleurs une scène cocasse qui, en un raccourci cavalier, en dit plus long sur l'atmosphère intellectuelle et idéologique régnant au Qué-

bec à l'époque de la Grande noirceur qu'un chapitre d'un manuel d'histoire littéraire. Bien que bombardée de questions « qui, en fait, étaient des inculpations […] énoncées avec la rudesse polie du florilège clérical en vogue dans les couloirs de l'évêché » (*JEM* : 64), Marguerite ne tarde pas à remarquer « trois ou quatre jeunes gens exaltés, au regard fauve, visiblement enragés, mais muets comme des carpes » (*JEM* : 67), dont deux étudiants agnostiques, excommuniés sur le champ par un curé lorsqu'ils veulent s'en prendre à cet ecclésiastique trop emporté par les propos de Yourcenar, qu'il juge offensants pour la conception étroite de la religion alors en vigueur dans la Belle Province.

Tout en louant Lalonde d'avoir su rendre à ses Yourcenar et Grace un ton juste et vraisemblable, à en juger par ce qu'on peut savoir sur la biographie de l'écrivain, il convient toutefois de noter sa volonté, toute légitime, vu qu'il s'agit d'un ouvrage de fiction, d'interpréter certains faits de la biographie réelle Marguerite et de Grace. Deux événements majeurs, et d'une certaine manière étroitement liés, qui orientent l'action du roman et dont l'impact emblématise les rapports entre les deux femmes sont l'ablation d'un sein que, au dire de Lalonde, Grace aurait subi huit mois avant la tournée de conférences, et la découverte par Grace d'un bout de papier couvert de l'écriture de Marguerite, semblable à tant d'autres sur lesquels l'écrivain avait l'habitude de noter ses pensées qui lui venaient inopinément à l'esprit. Conformément à sa fonction de secrétaire, Grace a l'habitude (et le devoir) de recueillir, classer et dater presque infailliblement ces billets dont Marguerite ne s'occupe jamais, sachant que sa fidèle compagne s'en chargera. Or, sur celui-ci, selon toute vraisemblance écrit au moment où Grace quittait l'hôpital, on peut lire : « M. déteste irrévocablement G. et bientôt s'en détachera. » (*JEM* : 105), ce qui signifie pour Grace une manière détournée de lui annoncer par son amie leur rupture définitive au moment qui est peut-être la plus grande épreuve pour une femme qui vient d'être opérée, qui avait quitté sa famille et sa carrière professionnelle afin de se consacrer à une vie effacée aux côtés de celle de qui l'amour lui semblait indubitable.

En réalité, Grace n'est opérée qu'en juillet 1958[14], donc presque un an après la fameuse tournée de conférences. Pour ce qui est du billet fatal,

[14] Cf. Savigneau, Josyane, 1990 : 271 et Sarde, Michèle, 1995 : 408. Soit dit en passant, au sortir de l'hôpital, Grace « ne fait aucun commentaire sur son agenda. Elle est aussi prolixe sur les maux de têtes et autres menus signes de fatigue de Marguerite que laconique sur elle-même. Elle vient pourtant de subir l'ablation d'un sein et on lui a prescrit des séances de radiothérapie pour tenter d'endiguer la progression du cancer que l'on a découvert. Elle luttera sans relâche pendant vingt et un ans contre cette maladie, avec une succession de rémissions et de rechutes, puis une dégradation continue au cours des années soixante-dix, jusqu'à sa mort en 1979 » (Savigneau, Josyane, 1990 : 271).

Savigneau n'en dit rien, mais sur l'agenda de Grace, à la page relative au 7 juillet 1952, qui porte de visibles traces de larmes, on lit en anglais : « MY déclare haïr irrévocablement Grace »[15], phrase que Savigneau interprète comme la conclusion d'une rude querelle. « Il semble qu'à Paris, dit-elle, Marguerite, invitée, célébrée, retrouve le goût de sa fierté solitaire des années trente et sans doute le désir d'une indépendance que compromet la présence continuelle de Grace à ses côtés »[16] (Savigneau, Josyane, 1990 : 236). Dans la version de Lalonde, le contenu du billet fatal est plus ambigu : « M. déteste irrévocablement G. et bientôt s'en détachera » (*JEM* : 156).

Or, comme on l'a vu, Lalonde fait entrer les deux événements dans la diégèse. Il semble que le premier (l'ablation d'un sein) soit une concession à l'époque de l'écriture d'*Un jardin entouré de murailles*. Bien qu'il partage, en général, avec Yourcenar le mépris pour les signes manifestes de la contemporanéité, il ne peut pas être insensible, ne serait-ce que pour se mettre à l'unisson avec ses lecteurs, aux grands thèmes de son époque dont le cancer, l'ablation de seins et les séquelles psychologiques de la maladie et de l'opération est un des sujets parmi les plus débattus par les médias, c'est-à-dire celui auquel le public du début du XXI^e^ siècle réagit spontanément sans qu'on ait besoin de lui expliquer les détails.

Pour ce qui est de la date présumée d'écriture du billet fatal qui coïncide avec le moment où Grace, atteinte dans sa féminité même et doutant si Marguerite voudra toujours d'elle, mutilée, en quelque sorte incomplète, elle est sans doute choisie pour intensifier l'effet de bombe à retardement que le contenu du billet aura sur celle qui se prend à tort (comme le présume Lalonde) pour sa destinataire. Après avoir ainsi concentré sur l'axe temporel et amplifié l'impact affectif de deux événements (l'opération et ses séquelles psychologiques, ainsi que la découverte du billet), Lalonde désamorce la situation qui paraît courir vers une rupture inévitable : Marguerite, affolée à l'idée des effets néfastes que peut susciter le décodage des sigles 'M.' et 'G.' du billet de la manière la plus naturelle comme 'Marguerite' et 'Grace', déchiffre les initiales comme 'Montherlant' et 'Gide' (*JEM* : 156) en invoquant une querelle entre deux écrivains[17]. Bien qu'elle

[15] « MY firmly declares hatred of Grace » (Savigneau, Josyane, 1990 : 236, note en bas de page).

[16] « Après l'incident du 7 juillet 1952, et jusqu'à leur départ, un mois plus tard, Grace déclinera plusieurs invitations, laissant Marguerite aller seule à des réceptions, ou même à des repas chez des amies qu'elles ont en commun », ajoute Savigneau (1990 : 236–237).

[17] Soit dit en passant la forme « s'**en** détachera » qui peut s'appliquer tant à un homme qu'à une femme, ne semble pas très correcte pour une puriste de la langue française pour laquelle se fait passer la Yourcenar lalondienne (voir plus

ne le fasse d'abord que devant le jeune Léonard Carrière, auquel elle a assigné pour la circonstance le rôle de chauffeur-confident, et (accordons-nous cette métalepse d'usage) devant le lecteur rassuré de n'avoir pas à supporter l'image d'une Yourcenar cruelle, ingrate et infidèle, Grace, à qui elle explique le malentendu, ne reparlera jamais du billet et ne lui tiendra plus rigueur après une scène mi-cocasse, mi-tendre de leur réconciliation qu'elle a baptisée elle-même « our famous washroom retrouvailles » (*JEM* : 190).

J'ignore si le roman lalondien contient d'autres procédés semblables. Seul un yourcenarien chevronné pourrait peut-être en détecter d'autres, plus discrets, si le roman lalondien en contient. Celui que je décris plus haut, concernant l'essentiel de la motivation des personnages et la péripétie la plus forte de l'intrigue, suffit pour prouver que Lalonde, tout en rendant hommage à son écrivain préféré, ne reproduit pas tout simplement les données connues de la biographie de Yourcenar, fort lacunaires d'ailleurs, qui se rapportent à l'épisode en question, mais condense, extrapole, transpose et réinterprète ce qui, dans la biographie de Yourcenar (et de Frick), peut lui être utile pour broder son œuvre à lui sur ce canevas accessible à tous ceux qui s'y intéressent.

Sans profiter de l'occasion d'un récit dont l'action se déroule dans les dernières années du gouvernement Duplessis pour introduire au second plan, selon les sacro-saintes règles walterscottiennes du roman historique, quelques figures historiques d'intellectuels et d'artistes de l'époque, Lalonde n'esquisse que des silhouettes des jeunes qui témoignent de la révolte qui sourd sous la surface du fidéisme officiel, tels ces « quelques étudiants [qui restent] plantés, les bras croisés, le long du mur [du sous-sol de l'église de Côte-des-Neiges, K. J.], comme des témoins fâchés de n'avoir pas été entendus » (*JEM* : 65), et deux personnages distincts et nommés, également des jeunes, comme ce Jean-Marie, qui accapare Marguerite au sortir de la première conférence, « un jeune vieillard de vingt ans » (*JEM* : 55), être tumultueux et pathétique qui cherche sa voie dans la vie, et Léonard Carrière, un jeune médecin-écrivain, qui devient le comparse de Marguerite au cours de la deuxième partie.

Après avoir fustigé sans pitié le manuscrit de Léonard, elle décide finalement, dans son for intérieur, que « l'homme obscur » de son futur roman aura la silhouette et la voix du jeune médecin canadien-français. Aussi bien à Jean-Marie qu'à Léonard Carrière elle reproche de s'intéresser trop à soi-même (*JEM* : 55–56 et 123). Ils représentent probablement

---

loin). « S'**en** détachera » a cependant le mérite de créer un malentendu auquel ne donne lieu aucune des formes correctes ; « se détachera de lui » / « se détachera d'elle ».

pour Lalonde ces jeunes écrivains et intellectuels canadiens-français de l'époque, incapables de trouver d'autre issue de l'étouffante atmosphère de la sacristie qu'une introspection morbide laquelle, au lieu de devenir un tremplin pour la libération, les fait tourner en rond et se morfondre.

Quoique ce soit un évident anachronisme, il n'est pas interdit de penser que chacun de ces deux êtres fervents constitue un avatar du jeune Lalonde : Jean-Marie, l'indécis pathétique qui n'en finit pas de mordre son mors, et Léonard Carrière, apprenti-écrivain, qui se soumet avec inquiétude au jugement du grand maître ès lettres qu'est Yourcenar. Celle-ci lui conseille de vivre d'abord avant d'écrire, probablement parce qu'elle se rend compte que sans avoir la force d'assumer, comme elle, sa propre sexualité, cet introverti timide ne fera que tourner en rond dans sa prose insipide et abstraite.

De Montréal, Yourcenar aperçoit avant tout les symboles d'un catholicisme à la fois prétentieux, faux et creux : les figures de saints « perchés sur le toit de la cathédrale, pâle imitation de Saint-Pierre de Rome » (*JEM* : 41), la grande croix scintillante au sommet du mont Royal, « elle aussi au bord du vide », sentiment qui s'accompagne d'un haut-le-cœur à la visite de l'oratoire Saint-Joseph « devant le haut mur des miracles hérissé de béquilles, de cannes et de jambes de bois » (*JEM* : 71) qu'elle-même et Grace qui l'accompagne fuient toutes les deux « comme chassées par l'haleine fétide du diable – de toute évidence le principal habitant des lieux, clama Marguerite » (*JEM* : 71).

Contrairement à la devise de la Belle Province, tout dans Montréal, et d'ailleurs dans toute l'Amérique du Nord, paraît à Yourcenar « oscill[er] entre le désir et l'oubli »[18], « dangereusement se balancer au bord de rien [...] sous un ciel trop vaste qui écras[e] les êtres et les choses » (*JEM* : 41).

Cette vision est sans doute influencée par le sentiment de se trouver dans un endroit où règne une idéologie hostile à sa vision cosmique et païenne du monde et de l'homme, sertie dans une architecture qui est soit une version abâtardie des monuments européens, comme ces églises qu'elles voit de l'extérieur ou visite, soit une imitation de la ville américaine typique avec ses gratte-ciel entourés de petites maisons à un étage, horreur qu'elle ne parvient à surmonter que lorsque, dans une attitude digne de Swann proustien, elle finit par percevoir un trait d'union entre la réalité de Montréal et un des chef-d'œuvres qu'elle chérit avant tout – at-

[18] Il convient aussi de relire avec ses yeux d'Européenne le fragment où elle traite les États-Unis, qu'elle traverse en train avec Grace, de « vaste territoire de sauvagerie et d'oubli » (*JEM* : 20) et les Américains de « grands enfants éberlués et violents, [...] si sûrs de leur présent, si ignorants de leur passé, si insouciants de leur avenir, comme de celui du monde » (*JEM* : 20–21).

titude qui ennoblit ce qu'elle considère par définition comme laid puisque contemporain. Ainsi se repent-elle parfois de son dégoût du monde moderne en évoquant les paysages d'un grand maître flamand : « On dirait un grand village de Breughel, ses tout petits habitants agités et besogneux, avec, au-dessus de leurs têtes, ce grand ciel vide, implacable » (*JEM* : 47).

L'amour que Yourcenar porte à l'Antiquité et la Renaissance lui fait traiter avec intransigeance les objets du monde contemporain dont elle déteste le pragmatisme. Comme le dit Lalonde dans une entrevue qu'il accorde à Guillaume Bourgault-Côté :

> Son frigo se trouvait à l'arrière de la maison. Parce que c'était un objet de mercantilisme qui lui rappelait que tout n'est valable que s'il est conservé [...] Ainsi, pour aller chercher quelque chose au frais, Grace devait sortir dehors avec une petite veste de laine.
>
> 2002 : B 2

Lalonde rend aussi compte de ce passéisme noble de Yourcenar – qui se détourne de la contemporanéité en exaltant non seulement l'Antiquité ou la Renaissance (Grace dit que sa compagne est folle à lier de châteaux et de ruines), mais aussi et surtout l'univers imaginaire de sa propre œuvre – par la juxtaposition subtile, mais visible de ces deux mondes, tels que vus et interprétés par l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*. Grace l'appelle par taquinerie « Miss *Y Voir* » (*JEM* : 16), surnom qui renvoie non seulement à la manie proprement yourcenarienne de visiter tous les monuments qu'elle trouve sur son chemin, mais aussi à la « tour d'ivoire » que Yourcenar habite partout où elle se déplace, comme le prouve la version anglaise du surnom « Miss Ivory » (*JEM* : 32). Quand elles s'arrêtent à Hell's Cove pour s'acheter de l'eau minérale dans un « general store » où s'entassent des gadgets américains, comme ces « figurines de Mickey Mouse en caoutchouc, gigantesques péniches en peluche rose, friandises en forme de statue de la liberté [et] bannières étoilées » (*JEM* : 14), objets fétiches de ce que Grace appelle ironiquement « the beautiful American way of life » (*JEM* : 14), Marguerite sort précipitamment de la boutique et se dirige vers quelques enfants qui s'amusent sur la grève à ramasser des agates. Elle arbore aussi un sourire satisfait à la vue d'un appareil de télévision coiffé d'une pancarte où l'on peut lire : « À vendre, pas cher », y voyant le symbole de l'usure inévitable et rapide qui atteint ces objets fastueux de la civilisation moderne dont les États-Unis sont le plus grand fabricant et consommateur (*JEM* : 56–57).

L'image ambiguë de Monsieur, un épagneul qui vit avec elles à Petite Plaisance, le seul cohabitant « mâle » de ce qu'elles considèrent comme leur paradis terrestre, rappelle l'existence d'un arrière-plan naturel,

puisque le chien, bien qu'appartenant au monde d'animaux domestiques, s'aventure souvent au « fond du jardin, royaume des bêtes sauvages et libres » (*JEM* : 20).

Ce motif dans lequel se rejoignent, à travers un animal, le thème de la culture et celui de la nature (un animal domestique, voire domestiqué, qui n'en possède pas moins des instincts sauvages) sert d'introduction et de leitmotiv à deux autres segments narratifs qui le suivent de près et lui servent partiellement de variantes, tout en véhiculant d'autres significations, caractéristiques aussi bien de l'univers yourcenarien que de la diégèse du roman lalondien.

L'évocation des escapades de Monsieur au « fond noir du jardin » précède celle de trois splendides mustangs qu'elles aperçoivent de la fenêtre de leur compartiment de train. Bien que vus dans une région de la Nouvelle Angleterre, ils semblent incarner le mythe du Far West, un des emblèmes de l'Amérique qui unit la sauvagerie des grands espaces et la marche triomphale de la civilisation qui finira par les domestiquer. Marguerite les compare d'abord aux « dieux galopants », mais tout de suite après, la réflexion lui vient qu'on les destine sans doute « à quelque kermesse imbécile, à quelque film désopilant, où les pauvres bêtes, nourries de sucreries, se donneraient en spectacle à ces grands enfants éberlués et violents [que sont, K. J.] les Américains » (*JEM* : 20–21). Les chevaux deviennent donc une parcelle de la nature au service de la culture, mais une culture abâtardie, celle de masse, une nature dénaturée, parce que destinée à quelque divertissement de bas étage.

Tout de suite après avoir réfléchi de la sorte, en fermant les yeux, Yourcenar aperçoit le lion d'Hadrien, « royal félin de son invention » (*JEM* : 21), vision rémanente de son œuvre déjà écrite ou plutôt souvenir de ce qui la précède, c'est-à-dire d'une vision inédite de l'écrivain, qui sera transsubstantialisée en mots, véritable matière de la littérature, pour être ensuite re-visualisée par le lecteur. Telle est peut-être la différence fondamentale entre les chevaux (destinés sans doute « à quelque film désopilant ») et « le royal félin de son invention», ainsi que la cause du dédain de Yourcenar pour la culture visuelle contemporaine qui se borne à faire représenter une réalité à peine maquillée, un art qu'on pourrait qualifier d'ipséiste – ne renvoyant qu'à la réalité qui lui sert de prétexte, tandis que la littérature, est, par contre, un art qui repose sur la métamorphose, vu qu'il exige un double processus de traduction intersémiotique : celle des images et idées, méditées d'avance ou survenues au moment de l'écriture, en mots artistement choisis et ordonnés, et celle qu'est toute lecture d'une œuvre de fiction, qui consiste en un échange de mots contre les images et idées[19] :

[19] Ce modèle de la création-réception fait penser à la théorie de la traduction

> Tout était tellement plus vrai, plus beau, plus juste dans les phrases, ses phrases à elle, qui faisaient remonter au jour toutes ces images fixées dans la substance nerveuse, les granits de l'inévitable emmêlés aux éboulements du hasard.
>
> *JEM* : 21

Son cher Breughel, qui pratique pourtant un art visuel, ne reproduit pas passivement (d'aucuns diraient « fidèlement ») le monde de paysans et bourgeois, ses tableaux étant, bien au contraire, comme le veut et le dit la Yourcenar lalondienne, une « radioscopie à la fois vaste et miniaturisée du monde désordonné des arbres, des bêtes et des hommes sous le ciel brouillé d'une Hollande de rêve » (*JEM* : 28).

Bien qu'accompagnée partout dans ses déplacements à travers l'espace physique par la compagne de sa vie, Marguerite sait qu'elle ne peut s'aventurer que toute seule dans le dédale de ces souvenirs ou dans la Brocéliande de son imagination créatrice. Par nécessité de sa fonction de créateur, Marguerite est celle qui, comme Don Quichotte, vit souvent la tête plongée dans son univers imaginaire, tandis que Grace, en Sancho Pansa, a pris sur elle le soin de veiller aux besoins terrestres de sa fantasque amie et maître. Aussi, en dépit de leur intimité tant affective et spirituelle que professionnelle, Grace étant à ses heures non seulement amie intime et secrétaire, mais aussi traductrice de Marguerite, la réalité imaginaire, c'est-à-dire le phénomène de la gestation de l'œuvre, constitue-t-il un territoire inaccessible à la dame servante. Celle-ci ne peut voir à ces moments-là que le corps de l'écrivain et cette partie de l'activité psychique de Yourcenar qui sert à maintenir le contact avec la réalité commune, sans percevoir l'essentiel de ce qui se déroule alors dans l'esprit de l'écrivain.

Ainsi au moment où Yourcenar, plongée dans son rêve, essaie d'extraire de son « souvenir si pur, si animalement vivant » (*JEM* : 20) la question fondamentale de son œuvre[20], Grace, en gardienne des bienséances, l'arrache au rêve – qui en ce bas monde s'appelle le sommeil -, parce que Marguerite ronflait, donc s'abandonnait à une fonction physiologique, qui,

---

de l'École de Paris dont le représentant le plus connu est Mariane Lederer (cf. Lederer, Mariane, 1994) suivant laquelle la traduction se divise en trois phases : la compréhension de l'original, la déverbalisation du message original pour en extraire le sens et sa réverbalisation dans la langue d'arrivée. Dans le cas de la littérature, il s'agit de visualiser l'objet (réel ou imaginaire), le verbaliser afin d'en faire une œuvre d'art que le récepteur dé-verbalisera pour en saisir le sens et transformera en images.

[20] « L'homme est-il vraiment au centre des choses et la terre au centre du monde ? » (*JEM* : 23).

dans le système des convenances mondaines, ravalait au rang des bêtes[21] celle qui, en tant qu'artiste, devrait se situer au-dessus du commun des mortels. Ce rappel de la corporalité de l'artiste, de son appartenance à la réalité commune, vérité banale, quoique ardemment antiromantique, est l'œuvre d'un être dévoué, habitué à se situer en-deçà de son idole, et qui, conscient de représenter l'humanité moyenne et respectueuse d'apparences, aimerait voir son maître et ami(e) soit au même niveau que soi en tant que compagne de sa vie, soit au-dessus de soi en tant que créateur.

Leur rapport réciproque se joue également au niveau linguistique. Grace est à l'extérieur non seulement de l'univers créateur de Yourcenar, mais elle est aussi dans la situation externe par rapport à cet outil de travail – à ce monde en fait – qu'est pour Marguerite le français. Grace parle cette langue « presque » parfaitement, comme le remarque malicieusement Marguerite, et si elle est capable de la manier à merveille, comme en témoignent ses lettres aux éditeurs rapportées dans le roman, le français n'en est pas moins pour elle une langue seconde. Aussi ne perçoit-elle pas d'emblée certaines expressions figées dans leur sens global et figuré, mais s'attarde sur leurs parties constitutives prises séparément, comme c'est p. ex. le cas des idiotismes « froid de canard » et « c'est une autre paire de manches ». L'attitude n'est pas forcément naïve. Certains grands poètes, comme Apollinaire, se sont fait une réputation en jouant ainsi avec des expressions idiomatiques. Dans le cas de Grace, il s'agit évidemment d'abord d'une attitude ludique, et partant réflexive, puisque dépassant l'acceptation irréfléchie d'un stéréotype linguistique qui caractérise le locuteur natif. Or, ses réflexions sur certaines expressions figées en français, comme p. ex. « avoir d'autres chats à fouetter », semblent remplir deux fonctions : celle d'un jeu linguistique à résonnance ludique et celle de confirmation de la situation de Grace du côté de l'humble réalité commune par rapport à la noble préoccupation solitaire de Marguerite. Au moment où Marguerite se réveille de son rêve sur le « félin royal de son invention », Grace rit justement sous le nez en disséquant en pensée une de ces désopilantes expressions françaises : « avoir d'autres chats à fouetter ». Questionnée par Marguerite qui n'arrive pas à comprendre de quel chat il peut bien s'agir, Grace finit par tirer la conclusion de ce double *qui pro quo* : « You dream of lions, I dream of cats. That just goes to show you how much of a homebody I am than you are! » (*JEM* : 27).

En effet, le thème même de leurs rêves et rêveries témoigne en fait tant de leurs fonctions respectives dans le couple que du rapport que chacune d'elles entretient avec le français, quoiqu'il soit à mon avis er-

[21] « Tu ronfles comme Monsieur ! Exactly like him ! » (*JEM* : 23), s'offusque Grace.

roné de disqualifier l'usage que Grace fait de cette langue. Comme je l'ai dit plus haut, la conscience linguistique qu'elle possède comme locutrice non-native du français la prédestine à en pratiquer un usage proprement surréaliste qui réhabilite l'esprit enfantin, celui du jeu. Finalement donc, la référence donquichottesque que j'ai risquée en comparant Grace à Sancho Pansa n'est pas désobligeante pour la dame servante : à côté et aux côtés d'un écrivain sérieux qui vit la tête dans les nuages en créant une Littérature philosophique et somme toute pathétique, l'humble Grace n'en est pas moins un créateur qui travaille non pas les idées grandioses et fondamentales, mais la matière même des mots. En décapant, en parfaite ménagère, la patine des vieilles expressions, elle leur donne un lustre nouveau, une fraîcheur qui ne permet peut-être pas de bâtir là-dessus une œuvre fondamentale, mais de pratiquer un art de détail qui, de même que le Grand Œuvre de Marguerite, apporte une nouvelle vision du monde qu'il s'agisse d'un jeu translinguistique basé sur la ressemblance des signifiants des signes linguistiques en français et en anglais: « Bringuabalait… Curious ! It sounds like 'Bring the balai', 'Bring the broom' » (*JEM* : 27). Elle procède donc par la décomposition sémantique des clichés qu'accompagne la visualisation des référents des mots ainsi détachés du contexte du syntagme et pour ainsi dire libérés du signifié global, mais compte tenu de la situation dans laquelle ces expressions favorites de Yourcenar sont proférés :

> Grace éclata de rire, émerveillée, encore une fois, de cette duplicité espiègle de la langue française qui se plaît à affubler les choses de noms qui ne leur ressemblent pas. Ainsi, évoquant une tâche ingrate qui l'attendait, Marguerite disait : « C'est une autre paire de manches ! » ou encore : « Ce matin, j'ai d'autres chats à fouetter ! » Étrange jargon que cette langue, où écrire un livre équivaut à fouetter des chats et où quelque perplexité matinale vous fait subitement apercevoir deux manches de chandail, parallèles et vides, flottant mollement dans l'air, au-dessus de vous.
>
> *JEM* : 27

Cela ne veut pas dire que l'œuvre de Yourcenar soit dépourvue d'éléments ludiques, ni d'ailleurs que Grace soit un écrivain professionnel, mais il me semble que la juxtaposition par Lalonde de ces deux êtres complémentaires ne se résume pas uniquement aux fonctions de la vie en couple tant au niveau intime que professionnel, mais s'étend aussi à la complémentarité de deux conceptions de la littérature que l'esprit français, toujours plus ou moins consciemment tributaire de la vision classique et normative, perçoit en opposition entre deux registres : le noble

versus le bas, le pathétique *versus* le ludique, distinction que ne connaît pas par exemple le théâtre shakespearien.

En faisant de Grace un littérateur-ménagère, Lalonde crée un complément de l'image grandiose de Yourcenar – écrivain de génie qui traite des sujets existentiels et pathétiques. Comme on l'a entrevu plus haut, loin de se réduire à une seule dimension, chacun de ces deux personnages possède plusieurs autres facettes qui font de lui un être complexe et parfois contradictoire, c'est-à-dire contradictoire seulement dans une optique simplifiante et dans une taxinomie unidimensionnelle. Ainsi, par exemple, Yourcenar, descendant de son piédestal, est-elle prête à concéder qu'elle est un être en chair avec toutes les fonctions physiologiques que cela implique[22]. Cette aveu offusque Grace qui se retranche, en l'occurrence, derrière sa façade de puritaine très WASP à la vision du monde éthérée[23], distribution de rôles qui semble intervertir leurs prises de positions esthétiques respectives, mais qui, en fin de compte, ne fait que confirmer leur complexité dans un chassé-croisé d'une suite de positions que chacune d'elles adopte conformément à la situation et à des sautes d'humeurs de soi-même et de sa partenaire, auxquels elles succombent à tout bout de champ dans une série ininterrompue de rétroactions qui les fait osciller entre la tendresse et l'esprit de la chicane.

La question linguistique occupe dans le roman de Lalonde une position exceptionnelle. Tout au long du roman, on assiste à un échange de répliques entre Marguerite qui s'exprime en français et Grace qui, en dépit des admonestations de sa partenaire, ne cesse de parler anglais. Qui plus est, puisque l'action de presque tout le roman se déroule dans un Québec de la seconde moitié des années cinquante (dans le train, à Montréal, sur des routes cahoteuses de province et à Montebello), la parlure québécoise est le troisième facteur linguistique du roman. Elle est soit simplement mentionnée comme un charabia incompréhensible, soit citée dans toute sa richesse d'expressions où le lexique d'ancien français se juxtapose, et parfois aussi se superpose, aux anglicismes. Mais le français, sous une forme abâtardie, est aussi la deuxième langue officielle du Canada. Lalonde n'épargne pas au lecteur certaines de ces expressions les plus fautives de l'époque comme cette version soi-disant française d'une inscription bilingue qui est un calque aberrant de la version anglaise : « Please use the maid service. Vous êtes invités à profiter de la

---

[22] « Qu'y puis-je si je ronfle? Qu'y puis-je si je bâille, si mon estomac parfois gargouille, si je rote, si je… » (*JEM* : 23).

[23] « Ce fut le tour […] de Grace de froncer les sourcils […] une main grimpée à son chignon – 'comme si, littéralement, mes mots la décoiffaient', pensa Marguerite » (*JEM* : 23).

femme de chambre » (*JEM* : 43)[24] et des exemples du « montébellien » du docteur Carrière lorsque celui-ci, agacé par les remarques de Marguerite qui le corrige sans cesse en puriste invétérée, finit par éclater : « - Je chauffe le char, le nez dans le windshield, les mains tight sur le stéring, rapport que, sans barnicles, chu coq-l'œil comme une taupe ! » (*JEM* : 152), sans parler des expressions du cru fort sympathiques, comme le « Tigidou ! » que Léonard traduit à l'usage de Yourcenar jouant le chef comme « oui, mon colonel » (*JEM* : 149).

Ces intermèdes linguistiques, pour ludiques qu'ils soient, n'en remplissent pas moins une fonction tout à fait sérieuse. Tout d'abord, l'obstination avec laquelle Yourcenar s'accroche au français résulte de la conscience de la précarité de sa situation d'écrivain français qui a décidé de vivre et de créer aux États-Unis. Savigneau insiste sur le refus de Yourcenar d' « appartenir à une communauté qui risquait de l'atteindre dans la maîtrise de ce qui était essentiel à son travail, sa langue » (1990 : 241). Après la guerre, et surtout après la publication, en 1951, de *Mémoires d'Hadrien* qui lui a apporté la notoriété, il aurait peut-être été plus facile à Yourcenar de vivre en France, mais ce déplacement eût été inacceptable pour Grace. Celle-ci se rendait compte qu'elle y perdrait sa situation qu'elle ne pouvait

[24] Dans son essai au titre significatif « Décoloniser la langue », Gaston Miron s'en prend au même phénomène du faux bilinguisme qui défavorise en fait le français avant la proclamation de la loi 101 en 1977. « La langue ici n'échappe pas à la condition globale de l'homme québécois. La langue ici opère dans un contexte global issu d'un colonialisme qui se prolonge dans des structures semi-coloniales. […] dans de larges secteurs de sa communication, la langue du colonisateur se superpose à la nôtre ou la recouvre. Peu à peu il y a érosion de notre langue par celle de l'autre ; toutes sortes de symbioses linguistiques peuvent en résulter. Parfois ce n'est plus une langue qui fonctionne, c'est une langue en fonctionnement, en distorsion, tant bien que mal. Prenons, entre mille exemples celui que je citais tout à l'heure : *Automobiles avec monnaie exacte seulement / Automobiles with exact money only*. Si on retire l'anglais, ce 'français' perd toute signification ; il n'a de sens qu'en fonction de l'anglais qui est à côté. Ce 'français' n'a plus d'autonomie, il ne fonctionne pas par son propre système de signes, son propre code. Il n'a pas de référent non plus (la réalité du monde à laquelle renvoie le langage), son référent c'est l'autre langue qui, elle, établit le rapport avec la réalité. De toute façon, dans le système *canadian*, c'est nous qui devons toujours traduire, car ce n'est pas au tout d'apprendre la langue de la partie. Dans ces conditions, la langue québécoise risque de devenir une langue traduite ; c'est déjà fait dans certaines strates de langage » (Miron, Gaston, « Décoloniser la langue », in : 2006 [1996] : 211–212). Françoise Tétu de Labsade, en parlant de ces anglicismes des inscriptions officielles, rappelle : « On a fait disparaître des parcs municipaux, dans les années 1960, ce panneau traduisant – bizarrement, pour le moins ! – l'interdiction *Do not trepass on the grass* par 'ne pas trépasser sur le gazon' » (2001 : 113).

garder qu'aux États-Unis où, au prix de son effacement, elle se prévalait de « l'indispensable sentiment d'être absolument nécessaire à la survie de Marguerite » (Savigneau, Josyane, 1990 : 241).

Quoi qu'il en soit, une fois prise, la décision de rester à Petite Plaisance équivalait pour Yourcenar à garder sa tour d'ivoire linguistique et à demeurer intransigeante pour tout solécisme. Elle était consciente d'être un écrivain français pour qui la France n'était pas un pays mais une langue[25]. Comme le dit Lalonde auquel son goût de Yourcenar a fait étudier à fond non seulement l'œuvre, mais aussi la biographie de son écrivain préféré :

> C'était terrible : elle reprenait toujours tout le monde. Je me souviens d'une entrevue à la télévision où elle corrige l'animateur à chaque question. Ça peut passer pour du snobisme, mais ce n'est pas ça. Yourcenar croyait [...] qu'à partir du moment où on commence à lâcher prise et à accepter le flou dans la langue, ce flou-là devient vite un flou dans la pensée, dans le sens de ce qu'on vit. C'est quelque chose dont elle a beaucoup eu peur, notamment parce qu'elle vivait avec une Américaine dans la maison et qu'elle est demeurée longtemps aux États-Unis.
>
> Bourgault-Côté, Guillaume, 2002 : B 2

Conformément au ton général de ces escarmouches linguistiques qui se maintiennent souvent dans l'esprit des jeux de mots de Grace cités plus haut, la Yourcenar lalondienne corrige tous ses interlocuteurs, prenant au sérieux le moindre écart par rapport à la pureté académique de la langue française, ce qui donne parfois des effets comiques, en partie parce que cela résulte du contexte, mais aussi en partie, semble-t-il, Lalonde insiste sur le côté humoristique de ses répliques pour ne pas faire de Yourcenar un personnage ennuyeux et désagréable à force de demeurer toujours un monument de la correction. Ainsi, furieuse à la vue de l'inscription déjà citée qui exhortait les clients d'hôtel à « profiter de la femme de chambre », qui a fait rire Grace, Marguerite s'emporte en protestant « contre l'esquintement de [s]a langue » (*JEM* : 44). Se disant épuisée à tenter chaque jour de se rappeler comment on dit certains mots américains en français,

---

[25] En réponse à la question d'Henri Toulon, conseiller culturel français à Ottawa (en réalité Jean Mouton, cf. Savigneau, Josyane, 1990 : 260) qui lui demande : « La France vous manque, parfois ? » (*JEM* : 47). Lalonde fait dire à Yourcenar : « Je suis un écrivain français. Un très bon écrivain français, peut-être même l'un des meilleurs ! Voyez-vous, pour moi, la France n'est pas un pays, c'est une langue. La plus belle, la plus forte de toutes ! Une langue, puis c'est tout » (*JEM* : 47–48).

elle termine l'énumération par « doggie bag », ce qui permet à Grace de remarquer malicieusement, comme pour prouver à son amie puriste et francolâtre que l'Amérique a inventé certaines notions que le français, en dépit de sa présumée perfection, ne connaît pas : « - There is no French word for 'doggie bag', Marg ! The term is idiomatic, a hundred per cent pure suburban American » (*JEM* : 44).

L'attitude de Yourcenar envers le français parlé au Québec est intransigeante. Regardant les rues de Montréal de la fenêtre de sa chambre de l'hôtel Windsor, elle se rappelle « la démarche des passants, le drôle de chant qui s'échappait d'eux, qui était et n'était pas du français » (*JEM* : 41). Elle s'offusque de la manie de parler anglais partout à Montréal : « Montréal est une ville française, non ? La plus importante après Paris, que je sache. […] Ce n'est pas drôle du tout ! Et puis c'est dangereux ! […] On finira par ne plus parler français du tout, ici. Regardez ce qui est arrivé en Louisiane » (*JEM* : 48), rétorque-t-elle avec véhémence aux objections du conseiller culturel français Toulon qui a eu le malheur de lui adresser, par plaisanterie, une phrase en anglais. À Marguerite qui croit visiter, comme on l'a vu, une terre d'oubli, ce terme se rapportant, dans son esprit, aussi bien à la civilisation américaine (c'est-à-dire états-unienne), coupée des racines culturels des siècles passés, qu'à l'extinction du français au Québec, Toulon oppose la ferme conviction de la ténacité et de la pugnacité des Canadiens français : « En ce qui a trait à leur religion et à leur langue, les Canadiens français sont combatifs, acharnés et têtus comme des mules ! » (*JEM* : 48).

Comme on le voit, cette discussion déplace la question linguistique du plan privé d'un écrivain français qui s'évertue à ne pas oublier sa langue en terre d'Amérique à l'échelle nationale, celle de la persistance de tout un peuple qui, abandonné aux confins du Nouveau Monde et menacé par l'oubli de sa langue, assure par une lutte acharnée de chaque jour la survie à ce patrimoine qui lui tient lieu de la patrie indépendante. Évidemment, Lalonde ne s'enlise pas dans un roman à thèse, dans une défense et illustration du français au Québec. Conformément à son tic d'auto-défense, Yourcenar fustige sans pitié le charabia, le volapük dans lequel « dégoisent » les montréalais et les montébelliens. Dans le cas des élites canadiennes-françaises, représentées ici par le jeune docteur Carrière, on a d'ailleurs affaire à une véritable diglossie, cet apprenti-écrivain, fervent de l'œuvre de Yourcenar, sachant s'exprimer tout aussi bien dans un français « hexagonal » correct qu'en « montébellien ». Cependant, tout dans les remarques de Yourcenar ne se réduit pas à sa situation personnelle. Sans trop se préoccuper du sort du français au Québec, elle s'offusque tout simplement qu'on laisse envahir un territoire invisible qui constitue le nœud identitaire de chaque individu et de chaque peuple par une langue étrangère qui brouille la façon de penser et de voir le monde, et

elle sort à l'occasion le mémento de « louisianisation » dont se servent souvent même les Québécois d'aujourd'hui par un réflexe de vigilance, encore que la cause du français au Québec paraisse gagnée, tandis qu'en 1957, soit vingt ans avant la proclamation de la loi 101, la situation semblait beaucoup plus précaire, comme en témoignent tant les enseignes montréalaises rédigées dans un français « amphigourique » (cf. *JEM* : 33–34) et défectueux que le parler des Montréalais truffé d'anglicismes, voire d'expressions purement anglaises (cf. *JEM* : 36).

Jusqu'ici j'ai analysé les traces évidentes de l'intertexte yourcenarien. Dans ce qui suit, je risque l'hypothèse qu'*Un jardin entouré de murailles* est construit également sur un hypotexte dont on chercherait en vain les signes aussi bien dans la diégèse que dans la plupart des thèmes de cet « opus ad maiorem gloriam yourcenarerum »[26].

Je me permets de souscrire à cette hypothèse encouragé indirectement par Lalonde lui-même qui, dans sa chronique citée au début de ce chapitre, raconte l'impact qu'a été pour lui la lecture, tant d'années différée de *L'Œuvre au noir* :

> *L'Œuvre au noir* me lança dans l'effrayante entreprise de mon *Petit Aigle à tête blanche*, mon grand œuvre à moi, cent fois mis, ôté puis remis sur le métier. Zénon m'ayant convaincu que le « feu le plus ardent est celui qui rafraîchit le plus », je saisis la plume « de la main qui ne caressait pas la folie » et rédigeai cinquante pages vertigineuses, sans quasiment m'en apercevoir. J'étais dans la conception de mon monde, enfin, comme le magicien debout à l'intérieur de son cercle.
>
> Lalonde, Robert, 1999, 13 novembre : D 10

À la lumière de cet aveu, on comprend l'envergure de l'influence que Yourcenar ait eu sur Lalonde, on comprend aussi que la fascination pour l'œuvre de la créatrice de Zénon, doublée de la gratitude envers ce prédécesseur génial et déclencheur de son propre chef-d'œuvre, aient pu pousser Lalonde à écrire cet hommage à l'intercesseur spirituel qu'est *Un jardin entouré de murailles*. Notons cependant que, si ce dernier ouvrage de Lalonde est une référence on ne peut plus explicite à un intertexte biographico-littéraire manifeste, saturé qu'il est de thèmes lalondiens autant que de yourcenariens, comme j'ai essayé de le montrer dans ce qui précède,

[26] Ce charabia pseudo-latin étant lui-même une trace intertextuelle et hommage passager à Hubert Aquin se réclamant de James Joyce (chacun ses idoles) qui dans sa nouvelle *L'Alexandrine* parle d'une bibliothèque érigée à Buffalo « ad maiorem gloriam joycarerum ».

dans *Le Petit Aigle à tête blanche* les traces directes (et même implicites) de l'influence yourcenarienne sont, pour moi au moins, totalement invisibles. Il en ressort que les fascinations littéraires de Lalonde peuvent tout aussi bien être explicites et archivisibles que décisives (au dire de l'auteur) et totalement imperceptibles, puisque se situant au niveau d'une conception générale qui se traduit en termes tout à fait personnels, ayant subi, entre l'effet déclencheur et la réalisation finale, une profonde transformation imperceptible pour le lecteur non averti.

Ma thèse à laquelle j'en viens finalement, après cette preuve par analogie invisible entre *L'Œuvre au noir* et *Le Petit Aigle à tête blanche*, est qu'*Un jardin entouré de murailles* tient de *Pour saluer Melville* de Giono. Ce dernier roman serait donc un hypotexte, au sens genettien du terme, de l'ouvrage lalondien, hypothèse plausible si l'on connaît la prédilection de Lalonde pour le solitaire de Manosque qu'il considère comme l'un de ses premiers maîtres à écrire (sinon le plus important), mais dont l'impact est presque aussi difficile à repérer chez Lalonde que l'influence décisive de Yourcenar sur le texte du *Petit Aigle à tête blanche*.

Je suis conscient qu'au Québec, après 1978, qui dit Melville ne peut pas contourner la référence à Victor-Lévy Beaulieu, auteur de trois tomes du volumineux *Monsieur Melville* (VLB Éditeur, Montréal-Nord 1978) dont le titre même fait penser à l'habitude gionienne de désigner ses maîtres ès arts comme « messieurs » (cf. Monsieur Bach, Monsieur Mozart de *Jean le bleu*). D'ailleurs, le titre d'un autre essai de Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, laisse supposer que l'œuvre gionienne n'était pas inconnue du « biographe » québécois de Melville, qui a procédé à une démarche similaire à Giono faisant de Melville son personnage et à celle de Lalonde qui en fait de même avec Yourcenar. Or, si le procédé d'assimilation de l'œuvre et de la biographie d'un maître à penser est similaire dans le cas de Lalonde, Giono et VLB[27], sans sous-estimer cette filiation latérale possible, il me semble que la parenté entre le roman « yourcenarien » de Lalonde et l'ouvrage « melvillien » de Giono est de loin beaucoup plus visible, sans parler de la fascination de Lalonde pour le Manosquin. On ne peut pourtant pas non plus exclure l'éventualité que les essais « biographiques » de VLB aient constitué pour l'auteur d'*Un jardin entouré de murailles* une inspiration générique « du cru » qui s'est ajouté à celle de Giono.

---

[27] Cf. à ce titre l'étude de Caroline Dupont qui analyse la filiation entre Giono, VLB et Olson (Dupont, Caroline, 2006). Pour l'interprétation de la démarche assimilatrice de VLB envers Melville cf. aussi Nareau, Michel, « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations », in : Pelletier, Jacques, 2003 : 299–344 et Chassay, Jean-François, 1995 (le chapitre « L'obsession du savoir (Beaulieu face à Melville) ») 93–108.

Il est vrai que la ressemblance directe entre *Un jardin entouré de murailles* et *Pour saluer Melville* est de prime abord plutôt vague. Giono a greffé son roman-charnière entre sa première et sa seconde « manières » sur un épisode mi-vrai mi-fictif de la biographie de Melville parce qu'il ressentait un « manque-à-créer » et se rendait compte qu'il lui fallait innover par rapport aux romans qu'il avait écrits avant la guerre. En 1957, Yourcenar semble avoir dépassé un stade décisif de son œuvre après la publication des *Mémoires d'Hadrien* et le seul ouvrage qu'il lui reste à écrire, si l'on s'en tient à la diégèse du roman lalondien, est *Un homme obscur*, bien qu'on sache qu'elle allait créer encore au moins un chef-d'œuvre que sera *L'Œuvre au noir*. Son œuvre ne connaît cependant pas la même discontinuité que celle de Giono dont les premiers romans montrent l'homme aux prises avec les forces cosmiques de la nature, tandis que ses chroniques romanesques d'après 1945 et les romans du « Cycle du Hussard » s'évertuent à analyser surtout la nature humaine.

Or, si l'œuvre de Yourcenar ne connaît pas ce changement radical, chaque nouvel ouvrage constitue pour elle une étape douloureuse à franchir, à rassembler les thèmes, situations et personnages qui mettent parfois des années à germer dans son esprit. Dans ce sens-là, et on a vu que c'est le point de départ de Lalonde, l'épisode rapporté par Yourcenar dans la postface de l'édition 1985 de son *Homme obscur* qui situe la genèse de cet ouvrage pendant un voyage qu'elle effectue au Québec ressemble (le dramatique revirement de tout l'œuvre en moins) à la genèse fictive de *Moby Dick* dont Giono fait la matière romanesque de son *Pour saluer Melville*. On peut se demander pourquoi Lalonde s'est emparé de cette mention de la naissance (ou plutôt, on l'a vu, de la re-naissance) « québécoise » du personnage de Nathanaël, lui qui ne ressentait pas un « manque-à-créer », sinon dans le sens évoqué plus haut par rapport à Yourcenar. Il semble que la première et principale raison de la genèse d'*Un jardin entouré de murailles* soit évidente : la découverte ou plutôt l'invention des prétendues origines québécoises d'*Un homme obscur* a forcément intéressé cet écrivain à la fois profondément engagé dans la destinée de sa nation et fervent de tout ce qui a trait à ses propres maîtres à écrire (Yourcenar, mais aussi Giono, Gide et quelques autres).

Au plan personnel, l'incorporation du célèbre prédécesseur (en l'occurrence Yourcenar) dans sa propre fiction, sa transformation en un personnage de roman, constitue sans doute le dépassement d'un complexe d'infériorité face à la perfection stérilisante d'un grand prédécesseur. Comme Lalonde l'avoue à Guillaume Bourgault-Côté, la lecture des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre en noir* lui a fait d'abord douter de ses propres talents littéraires : « L'écrivain qui compte pour un autre écrivain est celui qui l'empêche d'abord d'écrire. [...] Mais si on réussit à passer par-dessus

le fait qu'ils nous intimident beaucoup, ils peuvent devenir de grands alliés dans notre travail » (2002 : B 1)[28].

Lalonde est donc passé du rejet initial de Yourcenar, persuadé qu'il faut d'abord se mesurer avec la vie, par la fascination inhibitrice, pour finalement « domestiquer » l'objet d'admiration dans un acte de son incorporation au sein de sa propre œuvre. Dans un sens, il a raison d'affirmer : « Il se peut aussi que le fait que je sois acteur de métier joue dans cette mécanique de se mettre dans la peau des gens » (Bourgault-Côté, Guillaume, 2002 : B 2) mais, tout créateur que soit le métier de comédien par son recours obligé aux différents caractères humains, il laisse finalement peu de marge pour la création dans le sens d'invention, vu qu'il consiste à jouer un rôle conçu par un autre, tandis que le métier d'écrivain unit l'invention propre au créateur (disons au dramaturge) à celle de l'acteur, capable de se « mettre dans la peau des gens » et surtout dans celle des autres écrivains, bref, pour parler en termes dramaturgiques, il invente son rôle (son personnage) et il le joue.

Cette situation d'admirateur qui imite jusqu'à le faire sien et jusqu'à s'identifier à lui l'objet de son admiration, implique deux métaphores : celle, en quelque sorte structurale, d'engloutissement, de manducation dans laquelle l'apprenti-écrivain engloutit l'image de son maître, en faisant de lui son personnage, et celle, enveloppante, qui consiste à se mettre dans la peau d'un autre, bref la deuxième équivaut au processus de la création, tandis que la première se rapporte à l'effet de celui-ci, c'est-à-dire à l'œuvre elle-même.

Aussi bien dans le cas de Lalonde que dans celui de Giono incorporant leurs prédécesseurs respectifs, il s'agit d'une fascination renforcée par la fréquentation assidue de l'œuvre du maître et de sa biographie. La relation de Giono envers Melville semble de prime abord plus profonde, étant donné qu'il s'agit d'abord d'une traduction[29] qui est sans conteste le type de lecture permettant de mieux connaître tous les détails du texte qui passent inaperçus pour un lecteur qui parle la même langue que l'auteur admiré, toutefois la lecture de Yourcenar par Lalonde est peut-être tout

[28] Comme le dit Flaubert, transformé en personnage du *Monde sur le flanc de la truite* : « Il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours » (*MFT* : 141).

[29] Giono, de concert avec Lucien Jacques et Joan Smith, est le premier traducteur français de *Moby Dick* (Gallimard, 1941). L'édition actuellement disponible est toujours celle de Gallimard : Herman Melville, *Moby Dick, Préface de Jean Giono, Traduction de Lucien Smith, Joan Smith et Jean Giono*, Gallimard, « Folio classique» 2852, Gallimard, Paris 1997 [1941]. Pour l'histoire de la traduction cf. Citron, Pierre, 1990 : 288–289. Pour l'analyse des aspects biographiques de la traduction gionienne cf. Jarosz, Krzysztof, 1999 : 40–60 et 2002 : 47–58.

aussi perspicace, premièrement parce que celui-ci essaie d'approfondir le secret du génie du maître et, deuxièmement, parce que l'investigateur est (redisons-le) un comédien qui, s'efforce instinctivement de comprendre le raisonnement et les réactions émotives de Yourcenar, comme s'il se préparait à jouer son rôle, c'est-à-dire en faisant de cette entité objectivement existante son personnage. Malgré ces différences de surface, l'attitude des deux imitateurs (Giono et Lalonde) est donc pratiquement identique. Aussi pourrait-on, je crois, mettre sur le compte de Lalonde les propos de Giono qui se prépare à endosser la personnalité de son maître en train de se transformer en héros romanesque. Or, pendant la traduction de *Moby Dick* lors de laquelle, ayant deviné en Melville une âme sœur, il s'était à la fois identifié à l'auteur qu'il lisait et reconnu en ses héros et en son monde avec lesquels il s'était découvert de fortes connivences littéraires et passionnelles (cf. Jarosz, Krzysztof, 1999 : 40–60). Comme le dit Giono en se remémorant son entreprise melvillienne :

> Comme si d'un pas plus long je l'avais atteint et que je sois entré dans sa peau, mon corps se couvrant aussitôt de son corps comme d'un grand manteau; portant son cœur à la place du mien, traînant lourdement moi aussi mes blessures sur les remous d'une énorme bête de l'abîme[30].

Les deux romans (celui de Lalonde et celui de Giono) parlent d'un voyage de leur auteur favori transposé en un personnage de leur fiction laudative. Celui que le Melville gionien fait à Londres lui donne l'opportunité de vivre un amour « blanc » pour une jeune Anglaise[31], qui lui inspirera son chef-d'œuvre. La Yourcenar lalondienne, en voyage à Montréal et ensuite à Ottawa[32], y découvrira d'abord que l'homme obscur auquel elle pense depuis longtemps, c'est Nathanaël, personnage qu'elle a déjà mis en scène dans une nouvelle de jeunesse, et plus tard elle prend la décision de donner à celui-ci la silhouette et la voix de Léonard Carrière. Peut-être aussi une certaine fascination ou curiosité passagères que Marguerite éprouve pour les jeunes hommes qui surgissent sur son chemin est un écho de la « passion blanche », un amour troubadouresque que le Melville gionien connaît en Angleterre lorsque le destin met dans la diligence

---

[30] *Pour saluer Melville*, *III*: 4.

[31] Au nom emblématique d'Adelina White, « blanc » pour l'amour qu'il éprouve pour cette femme mariée et blanc comme le sera la baleine que le capitaine Achab poursuivra à travers toutes les mers du globe.

[32] Où elle n'arrivera finalement pas, suite au malaise déjà évoqué. Elle est hospitalisée à Montebello, à mi-chemin entre Montréal et Ottawa.

qu'il emprunte la belle et généreuse Adelina White. La fascination de la Yourcenar lalondienne pour ces jeunes ténébreux est elle aussi tout à fait « blanche » (et tout aussi doublée d'un érotisme contenu). L'essentiel de la ressemblance est pourtant surtout le cadre général du roman. À ce niveau, Lalonde semble avoir conçu son ouvrage comme un décalque inversé de la démarche gionienne : l'écrivain français qu'est Giono se ressource en s'inspirant d'un écrivain américain du XIX^e^ siècle qu'est Melville, tandis que Lalonde, écrivain québécois (donc nord-américain) contemporain, revêt la peau de Yourcenar, écrivain français, en la confrontant à la réalité de la littérature et culture canadienne-françaises de la seconde moitié des années 1950. Bien que vivant depuis quelques années en Amérique, Yourcenar représente l'un des plus grands écrivains français de cette dernière décennie où la littérature française était encore considérée comme l'une des plus importantes littératures vivantes avant de céder définitivement la priorité aux Anglo-saxons.

Cependant, si l'on revient à l'origine présumée de la ressemblance entre *Un homme obscur* et la littérature canadienne-française de l'époque, force est de constater que cet argument s'avère, à l'analyse, boiteux, même si Lalonde croit en effet à la similitude entre « le roman le plus québécois de Yourcenar » et la production romanesque dans le Québec des années 1950 et 1960. Face à ce maître des maîtres, à cette sommité internationale qui représente non seulement sa propre œuvre, considérée comme exemplaire, mais qui a derrière elle également de longs siècles d'une des plus grandes cultures du monde[33], Lalonde place un jeune médecin qui remet au maître son premier manuscrit raté, le milieu du clergé canadien-français imperméable à tout ce qui dépasse la doctrine officielle de l'Église d'avant le concile du Vatican II, voire une sympathique et brave veuve au grand cœur qui symbolise le peuple de la Belle Province, sans même essayer de contrebalancer la valeur littéraire de l'œuvre yourcenarienne et celle de toute la production pluriséculaire de l'Hexagone par quelques poètes ou romanciers canadiens-français de l'époque aux œuvres desquels, dit-il dans sa postface, ressemble *Un homme obscur*. Il ne peut donc pas s'agir de comparer, comme il le soutient, quelque(s) spécimen(s), réel(s) ou fictif(s) du roman canadien-français à *Un homme obscur* conçu au Québec. La disproportion est trop écrasante pour qu'il puisse s'agir uniquement du parallèle entre la littérature canadienne-française des années 1950 et *Un homme obscur*. Il semble qu'elle ait plutôt pour fonction de mettre en relief le piètre état des lettres et du français au Québec d'avant l'ébullition que

[33] Bien que Yourcenar soit du point de vue formel une Belge, elle n'en demeure pas moins un écrivain français ou du moins de langue française dans sa tradition hexagonale la plus pure.

va connaître la littérature de ce pays à partir des années 1960, effervescence créatrice qui lui permettra de se transformer en littérature québécoise (et non plus « canadienne-française ») tout en se libérant du joug du cléricalisme et de la quête d'un absolu abstrait[34]. Vue de ce point de vue-là, la qualité littéraire de l'œuvre de Yourcenar, ainsi que le purisme linguistique intransigeant de son auteur, semblent être, dans l'optique du romancier, l'objectif, alors presque impensable à atteindre pour la littérature nationale dont Lalonde exagère à dessein l'état embryonnaire en cette année 1957.

La parallélisme entre le roman de Lalonde et celui de Giono, si tant est qu'il existe dans l'esprit de l'écrivain québécois, obéit donc au même mécanisme que l'entreprise du Manosquin qui se lance à la poursuite de Melville non seulement pour « saluer » son célèbre prédécesseur, mais avant tout pour réfléchir à sa propre situation d'artiste. Or, si dans un épisode fictionnalisé du voyage de Yourcenar au Québec, Lalonde voit certes l'opportunité de rendre hommage à son idole littéraire, il s'évertue dans son roman à réaliser en fait un projet à plusieurs objectifs, dont celui de représenter le point de départ de la littérature québécoise de l'époque qui se confond dans son esprit avec celui de sa propre œuvre dans une sorte du mythe personnel de la genèse à la fois de la littérature nationale digne de ce nom et de sa propre création littéraire. Regardés de cette perspective anachronique, mais profondément personnelle, les deux jeunes hommes : Jean-Marie le fougueux et le studieux Léonard Carrière représenteraient (je le redis) deux facettes du jeune Lalonde qui se vieillit pour la circonstance d'une dizaine d'années et met en scène les variantes rêvées d'une rencontre avec Yourcenar, qui en réalité a eu lieu par le biais des livres dans la relation classique entre le créateur et son récepteur, en l'occurrence renforcée par le sentiment d'admiration qu'un apprenti éprouve pour son maître.

Il suffit de relire la chronique journalistique citée plus haut, dans laquelle il avoue que sa ferveur de vivre lui a fait remettre à plus tard la lecture des œuvres de Yourcenar, pour comprendre que c'est justement l'attitude de Jean-Marie (à cette distinction que celui-ci est déjà un lecteur fervent de la romancière), alors que Léonard Carrière, introverti timide, reçoit de Yourcenar le conseil de vivre d'abord avant de recommencer à

---

[34] En fait, je ne comprends pas trop pourquoi Lalonde met dans un même sac les romans canadiens-français des années 1950, époque qu'on peut considérer, à la rigueur, comme celle d'un roman idéaliste, et ceux des années 1960, période de la plus grande effervescence du roman canadien-français (et ensuite québécois), comme les ouvrages d'Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, Victor-Lévy Beaulieu, et j'en passe.

écrire, prescription que le jeune Lalonde réalise avec ferveur, d'ailleurs – semble-t-il – sans écouter les conseils de quiconque. S'il n'est pas interdit de considérer ces deux types humains apparemment contradictoires comme représentatifs de deux attitudes face à la vie des jeunes intellectuels canadiens-français de la seconde moitié des années 1950 et en général de l'époque de la Grande noirceur, il n'est pas interdit non plus d'y voir aussi deux aspects de la personnalité de Lalonde lui-même qui cherche visiblement à fictionnaliser ses propres rapports avec Yourcenar, à commencer par le rêve de cette rencontre en automne 1957 avec Marguerite Yourcenar et Grace Frick pendant laquelle il se serait laissé non seulement « voler » le prix d'un verre de limonade, mais aussi et surtout il se serait laissé impressionner par leur charabia franco-anglais que 44 ans plus tard il reproduit dans son roman, en faisant de cette diglossie l'emblème de la situation linguistique du Québec d'alors et du Canada actuel. L'œuvre de Marguerite Yourcenar apparaît dans *Un jardin entouré de murailles* comme un idéal esthétique et linguistique à atteindre aussi bien par une littérature à l'état embryonnaire que par un écrivain en herbe que Lalonde se rêve être, à l'automne 1957, par personnages des jeunes intellectuels canadiens-français interposés. Lalonde fait d'eux, mâtinés de lui-même, en quelque sorte une garde d'honneur du grand maître qui, pendant son voyage dans ce pays en devenir, ensemence au passage des jeunes esprits de la conception d'une littérature digne de ce nom et leur montre un idéal à suivre qu'ils s'efforceront désormais à atteindre, vision peu logique mais combien convaincante, et dans laquelle la fascination d'un artiste pour son maître devient l'emblème crypté de l'évolution d'une littérature nationale.

En guise de conclusion : Quelques réflexions sur les « Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire » (*Le Monde sur le flanc de la truite*)

En 1997, Lalonde publie *Le Monde sur le flanc de la truite* qui porte le sous-titre de « Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire ». Dans ce livre, il se met en scène chez lui, à Sainte-Cécile de Milton, entouré de son chien, de sa chatte et de la nature, toujours prêt à lire ou en train de lire, à l'affût de l'inspiration, dans un va-et-vient permanent entre la perception directe du monde naturel, réminiscences de ses ouvrages fétiches et l'écriture dont l'effet est le texte que le lecteur tient entre ses mains. L'évocation discrète de la compagne de l'écrivain, de sa fille et du monde citadin de « porteurs d'opinions et de virus » (*MFT* : 45) où l'auteur de ces « notes » travaille au théâtre, donne des interviews et se rencontre parfois avec ses collègues et amis, complète en sourdine l'image de la vie de l'écrivain, cette autre face « citadine » étant ici reléguée en périphérie afin de montrer avant tout sa facette de l'existence liée à l'écriture qu'il tient à montrer dans un lien direct et inséparable avec son immersion sensorielle dans le monde naturel. *Le Monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire* constitue donc l'art poétique de Lalonde, livre dans lequel, sans théoriser, il se montre en train de vivre au sein de la nature, de lire et d'écrire. On ne saurait trouver une meilleure conclusion que quelques réflexions sur *Le Monde sur le flanc de la truite* à cette présentation de son œuvre que j'ai tenté ici de faire, une première étude sur ce qui me semble être la thématique essentielle de Lalonde, analyse qui met en relief d'un côté l'immanentisme de sa vision du monde (« l'art de voir… ») et, de l'autre, l'ouverture de cette œuvre aux réalisations de ces maîtres et intercesseurs (« … de lire… »), afin qu'à la confluence de ces deux fac-

teurs essentiels on puisse construire son propre texte (« … et d'écrire »).

Dans l'espace de 190 pages que compte ce livre, on ne répertorie pas moins de 155 mots (dont certains utilisées à plusieurs reprises) désignant des espèces animales et végétales, de différents stades de développement des insectes, etc. dont je présente ci-dessus une liste alphabétique :

l'abeille
l'aigle à tête blanche
l'algue
l'amélanchier
l'andouiller
l'anis
l'araignée d'eau
l'asclépiade
le bambou
la bardane
la biche
le bison
le bouleau
le brochet
le busard saint Martin
la buse (y compris celle à queue rousse)
la caille
le campagnol
le canard
le caragana
le carouge
le cerisier
le chardonneret (aussi le chardonneret bariolé)
le chat sauvage (le raton laveur)
la chatte
le chenapan
le chevalier (la femelle de)
le cenellier
le chevreuil
le chien
la chrysalide
la cigale
la cladonie à petite crête
le coléoptère
la colombe
le corbeau
la corneille
le colvert
le cormoran
la couleuvre
la courge
le coyote
le crapaud
la crécelle
le cyprès
la dinde
l'écureuil
l'eider
l'engoulevent
l'érable
l'étourneau
le « faucon des pigeons »
la fauvette
le fou (de bassan)
la fourmi
le garrot à œil d'or
le geai
la gentiane
le goéland (y compris celui à manteau noir)
la grenouille
le groseillier
le *ground squirrel* (« qu'est-ce? Une espèce de marmotte ou de rat de nord, de chien de prairie arctique? », *MFT* : 171)
la guêpe
le guillemot
guppies (les poissons)
le harle huppé

l'hermine
le héron
l'hirondelle
le huart
l'insecte
le jaseur des cèdres
le jonc
le junco ardoisé
le lagopède
les laquêches (bancs de)
la larve
la libellule
le lichen
le loup
le lys
la macreuse à bec jaune
le magnolia
le mainate
la mante religieuse
la marmotte
le mastodonte
la méduse
le merisier
le merle
la mésange
le mil
le moineau
le monarque jaune
la mouche à feu
la mouffette
la mousse
le mouton
le mulot
le mûrier
le nénuphar
la nymphe
l'oie
l'oiseau
l'orignal
l'orme
l'oriole du nord
l'ortie
la ouananiche (saumon d'eau douce)
le ouaouaron
l'ours
l'outarde
le paon
le papillon
la paruline
le passereau
la perdrix
le peuplier
le philadelphus
la pierre noire
le pigeon
le pin (y compris la pomme de)
la pivoine
le pluvier
les poissons (plus de quatre cents espèces de poissons bigarrés du golfe du Mexique et du delta du Mississipi)
le pommier
la poule,
la prêle (une tige de)
le prunier
le puceron d'eau géant
le radis
le rat musqué
Red Ant
le renard
le requin (y compris le « requin pèlerin »)
le rhubarbe
le riz
la rose
le roseau
le rossignol
la salamandre
la salsepareille
le sansonnet
la sarcelle à ailes vertes
le saule

la sauterelle
le serpent
le siffleux
le sizerin flammé
la souris
le sphinx (insecte?)
la sterne
le sumac
la taupe
le têtard
le tétras
le tigre de Sibérie
les tomates (plants de)
le tournesol
la tourterelle triste (*mouring dove*)
la truite
le veau
le ver
la vigne
la vipère

Le long de son livre, Lalonde évoque aussi (parfois à plusieurs reprises) des noms de ses écrivains favoris et de leurs ouvrages que je recopie ci-dessous dans l'ordre alphabétique par noms d'auteur (au total au moins 63 ouvrages de 32 écrivains[1]). Des fragments de beaucoup de ces ouvrages sont cités dans *Le Monde sur le flanc de la truite*[2].

Diane Ackerman, *A Natural History of the Senses*, Vintage books, 1990 ;
Jean et Taos Amrouche, *Entretiens avec Jean Giono*, Gallimard 1990 ;
Rick Bass, *Oil Notes*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1989 ;
Rick Bass, *Platte River*, Ballantine books, 1994 ;
Rick Bass, *The Watch*, Norton Paperback fiction, 1989 ;
John James Audubon, *Journaux et récits I et II*, L'Atalante, Bibliothèque de Nantes, 1992 ;
Karen Blixen, *Ombres sur la prairie*, Gallimard, Folio 2727, 1988, traduction: Marthe Metzger ;
Harry Bernard, *Le Règne animal*, Librairie Granger Frères, 1936 ;
Doris Betts, *Souls Raised from the Dead*, Scribner paperback, 1994 ;
Christian Bobin, *L'Inespérée*, Gallimard, 1994 ;
Jean Carrière, *Jean Giono, Qui suis-je ?*, La Manufacture, 1985 ;
Colette, *L'étoile Vesper*, 1947, Arthème Fayard, Livre de poche 6715 ;
Colette, *La Naissance du jour*, 1926, Flammarion, J'ai lu 153 ;
Colette, *Le Fanal bleu*, 1949, Fayard, Livre de poche ;
Colette, *Les Vrilles de la vigne*, 1901, Hachette, Livre de poche 373 ;
emily dickinson (sic!), *Poems*, Little, Brown and Co, 1957 ;

---

[1] D'autres ne sont que passagèrement évoqués, comme Jacques Ferron « et ses nuages fantasques dans le ciel de Québec » (*MFT* : 148), expression qui se rapporte indubitablement à son *Le Ciel de Québec* (Montréal, Éditions du Jour, 1969), ou Réjean Ducharme (*MFT* : 148).

[2] On les rapporte ici dans la forme bibliographique qu'ils ont dans *Le Monde sur le flanc de la truite* (*MFT* : 191–194).

Annie Dillard, *Pilgrim at Tinter Creek*, Harper Perennial, 1974, prix Pulitzer ;
Annie Dillard, *The Writing Life*, Harper Perennial, 1990 ;
Annie Dillard, *An American Childhood*, Harper Perennial, 1988; *Living by Fiction*, Perennial library, 1983 ;
Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, extraits de la correspondance, Éditions du Seuil, 1963 ;
Jocelyne François, *Joue-nous España*, Mercure de France ;
Michel Garneau, *emily ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, VLB, 1981 ;
Jean Giono, *Le Chant du monde*, 1934, Gallimard Folio 872 ;
Jean Giono, *Noé*, 1984, Gallimard Folio 365 ;
Jean Giono, *Le Poids du ciel*, 1938, Gallimard Folio essai 269 ;
Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, 1951, Gallimard Folio Plus ;
Jean Giono, *La Chasse au bonheur*, Gallimard, 1988 ;
Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, 1948, Gallimard Folio 220 ;
Jean Giono, *Rondeur des jours*, 1943, Gallimard Folio 345 ;
Jean Giono, *Le Moulin de Pologne*, 1953, Gallimard Folio 274 ;
Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, 1965, Gallimard Folio 198 ;
Bernd Heinrich, *A Year in the Maine Woods*, Addison Wesley, 1994 ;
Henry James, *Sur Maupassant*, précédé de *L'Art de la fiction*, Éditions Complexe, 1987, Traduction : M. Sibon et M. Zénaffa ;
Margaret Laurence, *The Diviners*, McClelland and Stewart, 1974 ;
Margaret Laurence, *With Al Purdy, A Friendship in Letters*, edited by John Lennox, McClelland and Stewart, 1993 ;
Margaret Laurence, *A Very Large Soul* (selected letters to Canadian writers), Cormorant books, 1995;
Barry Lopez, *Desert Notes*, Avon books, 1976 ;
Barry Lopez, *River Notes*, Avon books, 1979 ;
Barry Lopez, *Field Notes*, Random House of Canada, 1994 ;
Barry Lopez, *Crossing open Ground*, Vintage books, 1989 ;
Barry Lopez, *Arctic Dreams*, Charles Scribner and sons, 1986 ;
Barry Lopez, *Winter Count*, Avon books, 1976 ;
Gabriel García Márquez, *De l'écriture pour unique démon*, entretien dans le journal *Le Monde*, 27 janvier 1995 ;
Gabriel García Márquez, *De l'amour et autres démons*, Éditions Grasset, 1995, traduction : Annie Morvan ;
Montaigne *Les Essais I, II et III*, Gallimard, Folio 289–290–291, 1973 ;
Pierre Morency, *Lumière des oiseaux*, Boréal, 1992 ;
Flannery O'Connor, *The Habit of Being. Letters of Flannery O'Connor*, Farrar, Straus et Giraux, 1979 ;
Flannery O'Connor, *Mysteries and Manners*, Farrar, Straus et Cudaly, 1961 ;
Constantin Paoustovski, *Rose d'or. Notes sur l'art d'écrire*, Gallimard, littératures soviétiques, 1968, traduction : Lydia Delt et Paul Martin ;

Paul Provencher, *Mes observations sur les insectes*, Éditions de l'Homme, 1977 ;
Gabrielle Roy, *La Détresse et l'Enchantement*, Boréal Compact, 1988 ;
Gabrielle Roy, *La Route d'Altamont*, Boréal compact, 1993 ;
Gabrielle Roy, *La Rivière sans repos*, Boréal compact, 1995 ;
Gabrielle Roy, *Cet été qui chantait*, Boréal compact, 1993 ;
Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu Évéline ?* suivi de *Ely ! Ely ! Ely !*, Boréal compact, 1988 ;
Gabrielle Roy, « Le vieillard et l'enfant », dans Idem, *La Route d'Altamont*, Boréal compact, 1993 ;
Gabrielle Roy, *La montagne secrète*, Boréal compact, 1993 ;
Danièle Sallenave, *Le Don des morts*, Gallimard, 1991 ;
Félix-Antoine Savard, *L'Abattis*, Fides, 1943 ;
John Steinbeck, *Journal of a Novel [The East of Eden Letters]*, Viking Press, 1969;
John Steinbeck, *Working Days [The Journals of The Grapes of Wrath]*, Viking Penguin, 1989;
Jonathan Weiner, *The Beak of the Finch*, Vintage books, 1994;
Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Gallimard, Folio, 1968;
Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Folio, 1974.

L'énumération de ces éléments de la nature et des auteurs avec leurs œuvres ne rend pas compte de leur fréquence dans le texte du *Monde sur le flanc de la truite*. À vrai dire, la juxtaposition de ces deux catalogues justifie sans aucun autre commentaire le titre de la présente étude qui se veut une caractéristique de deux aspects complémentaires de l'œuvre de Robert Lalonde : la plongée dans le monde naturel et l'incessant recours aux œuvres des autres qui tous, qu'ils soient ses prédécesseurs et contemporains, sont considérés par Lalonde comme des intercesseurs dont les pensées et les images lui permettent de mieux comprendre le monde dans un processus d'appropriation avide qu'il ne cache point, et – en même temps – par un miracle d'osmose, deviennent très vite des éléments propres à sa façon de penser, de voir et de s'exprimer comme s'il en était le créateur, à commencer par plusieurs dizaines de brefs fragments traduits de ces maîtres ou compagnons anglophones, comme surtout Annie Dillard, Barry Lopez et Rick Bass, des écrivains américains de la nature dont les œuvres ont des affinités avec la vision lalondienne du monde. Le long du livre, on trouve ainsi 58 petits fragments cités en original et traduits par l'auteur : 20 fragments d'Annie Dillard, 13 fragments de Barry Lopez, 13 également de Margaret Laurence, 4 de Jonathan Wiener , 3 de Bernd Heinrich, 2 de John Steinbeck, 2 de Rick Bass et 1 fragment de Diane Ackerman.

Ces traductions qui balisent le texte du *Monde sur le flanc de la truite* méritent une attention à part. Comme le dit Lalonde dans son « Avertissement » :

> Toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur, qui y est allé à sa façon, sorcière et métaphorique. Conscient des imprécisions inévitables, et parfois voulues, l'auteur, qui ne croit pas, hélas, à la possible magie d'une traduction fidèle, invite le lecteur à s'amuser, comme lui l'a fait, de la belle extravagance des multiples transpositions imaginables. Pour le plaisir, avant tout, comme il s'en explique plus loin, dans le présent ouvrage.
>
> *MFT* : 9

Précédées dans le texte de leurs versions originales, ces fragments sont traduits en français suivant une méthode qu'on pourrait appeler **adaptation**, qui consiste à traduire globalement le sens de l'original, et **naturalisation**, dont le propre est d'obtenir un texte d'arrivée qui soit le plus conforme possible aux règles grammaticales et lexicales, ainsi qu'à ce qu'on pourrait appeler le génie de la langue-cible. Le contraire de ces techniques est une traduction qui d'un côté s'embrouille dans l'exactitude des détails sans voir l'ensemble du texte et de l'autre côté conserve des traits spécifiques de la langue de départ conformément à la conviction que le texte traduit ne doit pas cacher son origine étrangère, qu'il doit jouer sur son étrangéité. La méthode traductologique de Lalonde vise à obtenir un texte qui soit le plus près possible de sa manière d'écrire, de le faire sien, passé par le crible de son style, tout en exhibant, à côté, le texte original comme si celui-ci était là pour témoigner à quiconque veut comparer la source et le résultat que l'invention (ici, plus modestement : la traduction) ne consiste pas à créer *ex nihilo*, mais que, en même temps, en traduisant les phrases d'un autre on accomplit un travail de création. Autrement dit, ces exemples de la traduction sont un modèle de la création lalondienne à une échelle modeste et apparemment très proche de l'imitation pure et simple qu'est censé être le travail de traduction.

À l'échelle de la création proprement dite, la création lalondienne reproduit le même miracle d'assimilation puisque, bien qu'elle soit souvent ouvertement intertextuelle, étant, comme l'appelle Lalonde, du « piratage par amour », elle aboutit pourtant à un texte qui ait des traits spécifiques du style de ce pilleur ravi. Répétons ce que Lalonde dit à propos de ses *Nouvelles d'amis très chers* qui est un bel exemple de ce « piratage » :

> Le plus beau dans tout ça, le plus surprenant – j'aurais pu, évidemment, m'y attendre –, c'est que pillant à tour de bras je me suis vu

> retomber dans les sillons de ma calligraphie à moi, ce fameux timbre « naturel », qui est peut-être fait de plus de chants qu'on pense.
>
> la quatrième de couverture de *Nouvelles d'amis très chers*

Suivant les intentions de Lalonde, *Le Monde sur le flanc de la truite* constitue donc un modèle de sa manière de créer. Cet ouvrage est en quelque sorte une ébauche de ce que sont ses romans dans un stade pré-éditorial, voire même pré-rédactionnel – son atelier de roman. Regardés dans cette optique, les textes en anglais et leurs traductions en français apparaissent comme un premier stade de l'organisation du texte, une première approche que l'on n'a pas encore supprimée pour montrer comment, à la manière de Montaigne[3] qui a écrit ses *Essais* en entourant les maximes des sages antiques de son propre texte, ces éléments totalement exogènes vont être d'abord juxtaposés, pour être ensuite traduits, commentés et assimilés afin de devenir le texte lalondien. Or, ce stade comporte deux phases : l'allotexte à l'état pur (les fragments en anglais) et la première étape de leur francisation qui, grâce à la technique de traduction utilisée (adaptation et naturalisation), comporte déjà une forte empreinte de leur « lalondisation ».

À vrai dire, le degré d'allotextualité des fragments cités des auteurs français ne diffère des citations en anglais que d'un « cran » linguistique. Les uns et les autres sont là pour témoigner de la prédilection de Lalonde pour ces confrères dont il rapporte les propos confraternels afin de confirmer sa vision immanentiste du monde (comme c'est le cas surtout d'Annie Dillard, de Rick Bass, de Barry Lopez et de Margaret Laurence) mais aussi pour trouver de la consolation à la lecture des affres de la création qu'ont connues avant lui les génies littéraires incontestables, comme Steinbeck, Flaubert ou Flannery O'Connor. Car une bonne partie du *Monde sur le flanc de la truite* est consacré à l'art d'écrire dans toutes ses phases dont les plus prisées par Lalonde semblent être celles des préparatifs[4] et de l'écriture elle-même, contrairement au moment exécrable quand il vient de terminer son dernier livre et quand on se trouve dans un état de suspension que Giono appelle le manque-à-créer.

[3] D'ailleurs Lalonde est un grand lecteur de Montaigne à qui il revient à plusieurs reprises dans ses chroniques journalistiques publiées dans *Le Devoir*. Dans *Le Monde sur le flanc de la truite* il relit et cite *Les Essais*, en se déclarant être un « Montaignard comblé » (*MFT* : 130).

[4] « J'aime vouloir écrire, attendre, désirer m'y mettre, tourner autour de la table où tout est à la fois pêle-mêle et ordonné, mes livres, les pages, le bol de café froid, le tabac, le briquet, les crayons taillés au couteau de cuisine, les dictionnaires, qui m'intimident toujours autant, comme la Bible, j'imagine, en impose aux apprentis théologiens » (*MFT* : 22).

Gilles Marcotte résume la démarche de Lalonde, en disant que : « [...] cet homme, qui, à la première page du livre, déclare qu'il écrit 'pour cesser de savoir et pour commencer d'apercevoir et de sentir', est entouré de livres auxquels il ne cesse de revenir, qu'il cite abondamment. Entre la nature et la bibliothèque, aucune distance.

Au centre, ou plutôt au sommet, le dieu Giono, professeur d'écriture et de nature. Suivent deux demi-dieux, américains ceux-là, et peu connus de simples amateurs de littérature, Annie Dillard et Barry Lopez, qu'on pourrait définir comme des prophètes de l'attention. Beaucoup d'autres ensuite. Colette, Gabrielle Roy, Margaret Laurence, Flaubert, Dickinson... Et Flannery O'Connor, la petite Américaine du Sud, peu souvent citée mais dont le nom revient sous la plume de l'auteur comme une sorte de talisman » (Marcotte, Gilles, 1997).

Et, en effet, Giono est nommé, cité, commenté, invoqué, commémoré presque à chaque pas. Il est « lu et relu » (*MFT* : 22) parce que, déclare Lalonde : « Pour ce qui est du pouvoir 'organique' des mots, je tiens tout de lui » (*MFT* : 22), et, une page plus loin :

> Giono m'a donné la permission d'écrire, c'est-à-dire d'écrire comme j'en avais besoin, dense, serré, touffu, juteux, d'écrire en incarnant, en donnant chair et sueur, sang et effluves d'haleines. La permission aussi de tout dire, à condition que le corps y soit, et c'est ça, la présence : le corps avec le dire.
>
> *MFT* : 23

Lalonde évoque les personnages de Giono qui l'avaient marqué (Angelo, Bobi, Marceau, Mon Cadet), en exprimant sa gratitude envers le maître de ses maîtres :

> Et, il faut que je le dise, et avec un plaisir neuf encore et une reconnaissance de disciple heureusement tourmenté : je ne crois pas que j'aurais lâché à pleines pages mes Jos Pacôme, Florent, Aubert, Germain, mon Kanak et tous mes autres hommes ensauvagés d'amour innocente et brutale – énergumènes si difficiles à imaginer pour certains et certaines ! – si je n'avais pas eu la joie épouvantable de lire *Deux cavaliers de l'orage*, où brûle et m'éblouit encore cette phrase, en mots de feu : « Il était ivre d'être apaisé par la gloire d'un autre corps que le sien ». Je n'en suis tout simplement jamais revenu.
>
> *MFT* : 23–24

Et, à la page suivante, pour introduire une longue citation de Giono qui explique à Jean Amrouche comment il ruse avec ses personnages pour les

capter quand l'inspiration le surprend en promenade, loin de son bureau et de son bloc-notes :

> Pour finir avec Giono – même si jamais je n'en finirai avec lui, ni avec les autres – je recopie ici – quelle joie délicieusement coupable d'écrire facilement vingt phrases qui sont d'un autre, irréprochables et qui ne vous coûtent rien ! – une courte anecdote d'écrivain à la merveilleuse tête fêlée.
>
> *MFT* : 25

Ce que Lalonde ne dit cependant pas, c'est que beaucoup porte à croire que le modèle implicite du *Monde sur le flanc de la truite* est *Noé* de Giono[5]. Je ne veux point dire par cela que la ressemblance entre ces deux œuvres soit complète. Les deux naissent cependant d'un manque-à-créer qui résulte d'un sentiment de vide que chaque écrivain connaît après avoir terminé un livre[6]. Giono, au sommet de ses capacités créatrices, a donné, dans *Noé*, tout un éventail de ses possibilités artistiques, en jouant avec le lecteur dans un jeu proprement pirandellien où il mélange le réel et la fiction, la création et la biographie de l'écrivain. Lalonde, en partant d'une même situation initiale, en profite pour faire étalage de ses lectures et de sa vision du monde, dans une attitude beaucoup plus modeste que celle de son illustre prédécesseur. Giono, lui, tout en disant son désarroi après avoir écrit les derniers mots de son dernier roman, *Un roi sans divertissement*, se met aussitôt, comme si de rien n'était, à inventer des histoires avec un luxe inouï de détails vraisemblables, qu'il défait tout de suite après, en avouant leur caractère fictif. Lalonde, lui, se déclare « en repos de personnages »[7]. Les deux pourtant, bien qu'à des degrés inégaux, se mirent dans leurs propres fictions antérieures en racontant les genèses (vraies ou fictives, peu importe) de leurs ou-

---

[5] Comme on l'a vu, *Noé* se trouve sur la liste des ouvrages des autres écrivains auxquels se réfère l'auteur du *Monde sur le flanc de la truite*.

[6] En relisant son dernier ouvrage de l'époque, *Où vont les sizerins flammés en été ?*, en vue des corrections à faire, Lalonde se plaint : « Achever un livre, c'est retomber malade, retrouver un soi-même dépris d'une passion qui a tout dévoré et n'a laissé qu'un petit tison étouffé sous la cendre, et l'on reste longtemps assis devant des pages incompréhensibles, comme devant une longue lettre en chinois, adressée à personne, et mystérieusement écrite par vous, dans un autrefois inexplicable » (*MFT* : 79, cf. aussi pp. 81 et 82).

[7] « Je suis en repos de personnages, ou plutôt ce sont eux qui se reposent de moi. Ils savent bien que, quand je les attrape, je ne les lâche plus et leur prends tout, comme ce puceron d'eau géant, dont parle Annie Dillard, qu'elle a vu sucer et avaler lentement la grenouille sur laquelle il s'était perché » (*MFT* : 25).

vrages. Lalonde revient surtout à plusieurs reprises à l'écriture du *Petit Aigle à tête blanche*.

Dans *Noé*, Giono converse parfois avec ses personnages, ce que Lalonde imite, en introduisant dans son livre le personnage de Flaubert qu'il a déjà fait sien dans une pièce, *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre*. Ce Flaubert-là est donc un écrivain fait personnage d'une autre fiction de Lalonde. Ce qui frappe lorsqu'on compare *Le Monde sur le flanc de la truite* avec *Noé*, c'est la modestie de Lalonde qui préfère profiter des réflexions sur sa manière d'écrire pour faire la revue de ses fascinations littéraires, tandis que Giono quitte rarement le territoire de son œuvre en en faisant le tour du propriétaire.

Ce qui me semble fascinant dans la démarche lalondienne, c'est ce processus au cours duquel un artiste bien modeste et persuadé que le mieux de ce qu'il peut faire est d'imiter ses illustres prédécesseurs, en réalité s'avère bien capable de créer des œuvres originales, de transformer des éléments extérieurs en « s'y rajoutant » comme le dit Giono[8].

Comme le dit Lalonde lui-même, en traduisant (encore!) Emily Dickinson : « La généalogie du miel point n'importe à l'abeille »[9]. Or, l'assimilation d'un intertexte dans sa propre œuvre implique (ce qu'on oublie parfois) son interprétation spécifique afin de le rendre idéologiquement acceptable par l'auteur qui a décidé de l'accueillir. J'ai consacré une partie du chapitre VII pour essayer de comprendre ce qu'il en est de la théorie lalondienne suivant laquelle un personnage de Yourcenar a des origines partiellement québécoises. Tout porte à croire que Lalonde possède une faculté qui lui permet de prélever sur l'intertexte dont il se sert uniquement ce qui lui convient, en occultant ce qui disconvient à sa vision du monde. Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, il cite presque à tout bout de champ Annie Dillard et parfois aussi il rend hommage à Flannery O'Connor, en les présentant comme des écrivains de la nature qui lui enseignent comment regarder le monde. O'Connor est aussi de la race de ceux qui savent affronter avec courage et humour de graves problèmes existentiels. Or, s'il arrive à Lalonde de traiter O'Connor « comme une

---

[8] Expression de Giono citée par Lalonde pour signifier que l'artiste transforme le réel. Je la reprends ici dans un autre but : celui de « se rajouter » ou ajouter du sien aux éléments allotextuels, voire tout simplement extralittéraires. Si l'on en tient compte, la phrase de Giono est valable aussi pour le phénomène que je décris : « [...] Parce que Van Gogh a pris le champ de blé, il s'y est rajouté, et puis il a transformé le tout en une espèce d'autre chose qui est devenue le champ de blé de Van Gogh » (cité d'après *MFT* : 100).

[9] Il s'agit d'un distique extrait du poème 1627 : « The Pedigree of Honey / Does not concern the Bee ».

sainte comique qu'elle fut » (*MFT* : 25)[10], ce qui peut être une subtile allusion au catholicisme de l'écrivaine, dans ce florilège d'extraits de son œuvre dont il balise *Le Monde sur le flanc de la truite*, Annie Dillard apparaît comme une partisane de l'immanentisme pur, alors que son ouvrage de référence *Pilgrim at Tinker Creek* (avec tout ce que, dans la tradition états-unienne, le mot de *pilgrim* connote d'outrancièrement religieux) est considéré par la critique états-unienne comme un avatar moderne de ce que furent, dans les premières décennies de l'histoire américaine, les transcendantalistes, comme R. W. Emerson et H. D. Thoreau, « pour qui la conscience individuelle était la mesure de tout » et qui « proposaient une nouvelle relation avec la nature qui était, selon eux, l'expression de la présence divine »[11]. Il semble que Lalonde paganise l'œuvre de Dillard, en gardant comme élément précieux de sa propre œuvre la relation intime de l'homme avec la nature, tandis qu'en même temps il occulte totalement l'aspect métaphysique de la vision dillardienne.

Il présente une vision pareillement sélective de son écrivain fétiche qu'est Giono. Dans le chapitre V, consacré à *L'Ogre de Grand Remous*, j'ai parlé de l'ambiguïté de la référence gionienne que véhicule la seconde épigraphe extraite de *Deux Cavaliers de l'orage*. Pour rappeler brièvement de quoi il était question, disons que l'épigraphe en question parlait du sang dans le contexte du sauvetage d'un membre de famille alors que le roman lalondien exploitait subrepticement aussi un autre sens, véhiculé non pas par l'épigraphe lui-même mais par le fratricide qui achève le roman gionien. On peut en conclure que Lalonde n'était pas totalement inconscient de ce fait en écrivant *L'Ogre de Grand Remous*. Or, le thème du sang issu de la même référence à *Deux Cavaliers de l'orage* revient dans *Le Monde sur le flanc de la truite*. Afin d'éviter le reproche de partialité et celui d'une lecture trop sélective[12], je me réfère au biographe de Giono, Pierre Citron, qui, dans le chapitre de son ouvrage consacré à *Deux cavaliers de l'orage*, écrit : « Le roman baigne dans le sang […][13] C'est dans *Deux Cavaliers* que se trouve la première grande tirade sur le sang qu'ait écrite Giono, et qu'il met […] dans la bouche de Marceau : 'Il faudrait avoir un homme qui saigne et le montrer dans les foires. Le sang est le plus beau théâtre […]'

---

[10] « [C]ette chère Flannery – flanelle-qui-rit – que j'aime tant, que je vénère quasiment, comme une sainte comique qu'elle fut », dit-il (*MFT* : 25), ou bien : « J'aime Flannery, ma petite sœur malade de Milledgeville, Georgia » (*MFT* : 105).

[11] Labine, Marcel, 2002 : 12. Cf. aussi p. 13.

[12] Cf. (quand même) Jarosz, Krzysztof, 2006 : 223–232.

[13] Je saute ici une longue énumération des événements sanglants dont abonde ce roman.

[…] cela prend ici des dimensions cosmiques. Marceau imagine même un homme qui saigne au haut d'une montagne, répandant sur le monde des flots de sang que tous regardent, fascinés. Il n'y a pas assez de sang pour cela dans un seul homme ? 'Prends des domestiques, fais-toi amener des hommes et des hommes les uns après les autres ; quand un a fini de couler, tu en ouvres un autre. Et ainsi de suite' » (1990 : 304).

Et quelle est la lecture de Lalonde, qu'on sait fasciné, émerveillé de Giono, d'un Lalonde qui recopie des fragments des ouvrages gioniens comme les écritures saintes, parce qu'il considère le solitaire de Manosque comme son maître suprême, incontestable et incontournable ? En voici la réponse où l'on aura la surprise de retrouver l'expression du «théâtre de sang » mais dans un sens tout à fait détourné de celui que lui prête Giono lu par Citron (et par d'autres, y compris par moi-même) :

> Tous les hommes de Giono, je les connaissais avant de les connaître. C'étaient mon père, mes oncles, mes cousins, mâles ardents et fermés, redoutables mais remplis de grâce, comme des princes déchus. Aussi quand Giono, parlant de la famille, écrit : « Le sang est le plus beau théâtre », il me donne, en aval et en amont, le droit de m'en mêler à mon tour.
>
> *MFT* : 23

Au lieu d'une inquiétante image proprement gionienne dans laquelle le sang doit être entendu comme le « cruor », le sang qui coule des veines coupées, Lalonde ne voit qu'un innocent synonyme de gènes partagés par les membres d'une même famille. Aussi bien dans le cas d'Annie Dillard que dans le cas de Jean Giono on a donc le droit de se demander si l'omission d'un aspect (essentiel) de l'ouvrage auquel on se réfère est volontaire ou si elle est l'effet d'une lecture pour ainsi dire spontanément restreinte à ce qu'on veut (ou est capable de) remarquer. Dans le cas de Giono où il s'agit d'une récidive, je suis d'avis que la générosité de Lalonde et sa propension naturelle au romantisme lui a fait lire sélectivement l'œuvre de Giono en s'arrêtant au seuil de la révélation finale[14]. Il n'est pas le pre-

[14] Même si Lalonde, comme tant et tant d'autres recule devant le néant qui guette l'univers gionien ou ne l'aperçoit tout simplement pas, il n'en est vraiment pas très loin, lui qui cite le sentiment de désespoir qu'il ressent après avoir vu et entendu bramer un chevreuil mâle qui souffrait probablement après avoir perdu sa femelle, et dont l'écrivain-vadrouilleur reçoit tout de suite après la confirmation à la relecture de Karen Blixen qui dit : « L'espace autour de moi était empreint d'une sorte de solennité douloureuse ». Et Lalonde d'ajouter tout de suite après : « Je ressens cela, tout le temps, cette 'solennité douloureuse', mon insignifiance incandescente dans la souveraineté du monde » (*MFT* : 110), noble

mier (ni le dernier) à le faire. Par un effet d'hypnose collective, due peut-être à un cliché « théocritien » tenace selon lequel la vision du monde de quelqu'un qui parle de la nature doit être foncièrement optimiste, on persiste à voir en Giono un Virgile provençal, en dépit du néant toujours présent en arrière-fond de son univers. C'est qu'une grande œuvre est un objet multidimensionnel dans lequel on choisit la facette qui nous convient, que notre compréhension du monde nous permet d'accepter. J'en ai eu dernièrement la preuve en lisant deux phrases qui terminent une revue magistrale de l'œuvre gionienne que l'un des gioniens de la première heure, Roland Bourneuf, a incluse dans sa somme lectorale, *Pierres de touche*, dans laquelle sonne comme un regret de l'enthousiaste de l'écrivain qui découvre chez son idole un versant nocturne : « Aucune postulation chez le Giono des dernières années d'un au-delà du monde physique et moral, aucune transcendance entrevue. L'acte de vivre ou, ce qui pour lui est équivalent, celui d'écrire, se tient en suspens au-dessus du vide » (2007 : 123).

J'ai émis plus haut l'hypothèse que l'idée première de cet l'art poétique de Lalonde qu'est son *Monde sur le flanc de la truite* lui vient de la chronique de la création littéraire que, dans l'œuvre de son écrivain fétiche, est *Noé*. Or, la structure temporelle du livre de Lalonde qui s'étend sur une année[15], fait penser aussi au roman de la terre, et ceci d'autant plus que le romancier-narrateur-protagoniste s'y montre vivant de préférence à la campagne et au besoin trimant très fort pour entretenir son jardin. Sauf pourtant le décor naturel, la succession implacable des saisons et l'amour pour cette terre où il trouve tout ce dont il a besoin pour vivre et créer, tout distingue cette « drôle d'affaire… météorologique et littéraire » (*MFT* : 141) du roman du terroir, sauf peut-être l'idée de créer une ressemblance de cadre pour l'évacuer tout de suite après par le contenu anti-« habitant » d'une existence de *gentleman-farmer* préoccupé surtout par la lecture et l'écriture. En fait, c'est l'angle sous lequel il aime à se peindre : même quand il fait semblant de s'adonner à une activité pratique comme la chasse au rat musqué « qui bouffe les rhizomes des nénuphars sur le lac » (*MFT* : 39), l'écrivain emporte pour son embuscade non seulement un fusil (qu'il répugne à utiliser) mais aussi et surtout des livres et de quoi écrire.

---

désespoir qui se concentre sur sa noblesse et sur le diapason affectif qu'il permet d'obtenir sans pousser jusqu'à leur fin logique les conséquences de la découverte de son « insignifiance », parce que ce qui compte pour lui, c'est surtout son « incandescence ».

[15] Lalonde appelle ce livre « mon fantasque traité des quatre saisons » (*MFT* : 184).

Finalement, après avoir convoqué plusieurs dizaines de compagnons écrivains avec lesquels il partage soit une vision du monde, soit les affres de la création, mais qu'il admire tous sans exception, Lalonde reçoit la visite de Flaubert avec qui il discute métier et ensuite consacre quelques pages aux voyages et découvertes de Jean-Jacques (John James) Audubon (*MFT* : 121–126), considéré comme le premier ornithologue états-unien, un Français naturalisé Américain qui, dans les premières décennies du XIX^e^ siècle, traversa tout le continent nord-américain. La connivence avec ces deux hommes que tout paraît différencier lui fait constater : « je suis moitié Flaubert, moitié Audubon » (*MFT* : 126), « Oui, Flaubert et Audubon, l'enfermé et le coureur des bois, je suis ces deux-là à la fois », confirme-t-il quinze pages plus loin, et cette définition par (double) antonomase le décrit à merveille, car ce qui unit cet homme de la nature qu'est Audubon et le lecteur infatigable qu'est Flaubert, c'est l'écriture : description du monde dans sa splendeur sauvage et quête interminable d'un mot juste dans les livres des grands prédécesseurs.

Terminons par cette image de Lalonde qui lit *Desert Notes* de Barry Lopez, tout en s'exposant au vent de printemps, et en écrivant :

> Un petit livre que je lis en écrivant, en regardant, partout, ses pages pleines remuant avec mes pages blanches, dans un de ces coups de vent plein de soleil de ce commencement d'avril, pascal, généreux, presque oppressant.
>
> *MFT* : 12

Cette scène emblématique résume ce qu'est l'œuvre de Robert Lalonde dans laquelle l'écriture est un point d'intersection où fusionnent la nature et la lecture dans une richesse rare de variantes contextuelles que j'ai tenté de présenter à travers l'analyse de ses ouvrages.

Bibliographie

1. Romans, nouvelles, récits et poésie de Robert Lalonde

1981 *La Belle Épouvante*. Montréal, Les Quinze, éditeur. Repris par les Éditions Julliard, Paris, et par Typo, Montréal 2000. [Prix Robert-Cliche, 1981].

1982 *Le Dernier Été des Indiens*. Paris, Les Éditions du Seuil. Réédité dans la collection « Points » en 1993. [Prix Jean-Macé, 1982].

1986 *Une belle journée d'avance*. Paris, Les Éditions du Seuil. Repris par Les Éditions du Boréal, collection « Boréal compact », Montréal 1998. [Prix Paris-Québec, 1986].

1988 *Le Fou du père*. Montréal, Les Éditions du Boréal. [Grand Prix de la Ville de Montréal, 1988].

1989 *Le Diable en personne*. Paris, Les Éditions du Seuil. Repris par Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », Montréal 1999.

1991 *Baie de feu, recueil de poèmes*. Les Éditions des Forges, Trois Rivières.

1992 *L'Ogre de Grand Remous*. Paris, Les Éditions du Seuil. Repris par Les Éditions du Boréal, collection « Boréal compact », Montréal 2000. [Prix des lectrices Elle-Québec, 1992].

1993 *Sept Lacs plus au Nord*. Paris, Les Éditions du Seuil. Repris par les Éditions du Boréal, collection « Boréal compact », Montréal 2000.

1994 *Le Petit Aigle à tête blanche*. Paris, Les Éditions du Seuil. Repris par les Éditions du Boréal, collection « Boréal compact », Montréal 2000. [Prix du Gouverneur général, 1994, Prix France-Québec, 1995].

1996 *Où vont les sizerins flammés en été ? histoires*. Montréal, Les Éditions du Boréal.

1997 *Le Monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, d'écrire et de lire*. Montréal, Les Éditions du Boréal, collection « Petite biblio-

thèque américaine ». Repris dans la collection « Boréal compact », Montréal 1999.
1999 *Le Vaste Monde, scènes d'enfance*. Paris, Les Éditions du Seuil.
1999 *Le Vacarmeur, notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
1999 *Des nouvelles d'amis très chers, histoires*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
2001 *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
2002 *Un jardin entouré de murailles, roman*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
2004 *Iotékha'*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
2005 *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?* Montréal, Les Éditions du Boréal. Repris par les Éditions du Seuil, Paris 2006.
2007 *Espèces en voie de disparition. Nouvelles*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
2009 *Un cœur rouge dans la glace. Nouvelles*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
2011 *Le Seul Instant, avec des aquarelles et des pastels de l'auteur*. Montréal, Les Éditions du Boréal.

2. Articles, préfaces et chroniques journalistiques de Robert Lalonde

1982 « Autoportrait ». *Québec français*, décembre : 21.
1997 « La banalité, ça n'existe pas… ». *Le Devoir*, 28–29 juin : D 3.
1997 « Les mots dans l'herbe ». *Le Devoir*, 5–6 juillet : D 3.
1997 « Le moqueur, Montaigne et l'orage ». *Le Devoir*, 12–13 juillet : D 2.
1997 « Grand feu de petits fagots ». *Le Devoir*, 19–20 juillet : D 3.
1997 « Ces prodiges ordinaires ». *Le Devoir*, 26–27 juillet : D 3.
1997 « Est-ce que tu aimes les phrases ? ». *Le Devoir*, 2–3 août : D 3.
1997 « Pères nourriciers ». *Le Devoir*, 9–10 août : D 4.
1997 « À la porte du paradis ». *Le Devoir*, 23–24 août : B 28.
1997 « Le 'Vacarmeur' ». *Le Devoir*, 30–31 août : D 3.
1997 « Les jours de lumière ». *Le Devoir*, 13–14 septembre : D 4.
1997 « Le vent se lève… ». *Le Devoir*, 4–5 octobre : D 4.
1997 « L'Action de grâces, le temps retrouvé ». *Le Devoir*, 11–12 octobre : D 4.
1997 « Que ma joie demeure ». *Le Devoir*, 18–19 octobre.
1997 « Gustave dans mon jardin ». *Le Devoir*, 25–26 octobre : D 4.
1997 « En l'air avec Miller ». *Le Devoir*, 1er-2 novembre : D 4.
1997 « Je suis personne, qui es-tu ? ». *Le Devoir*, 15–16 novembre : D 4.

1997 « Trahir l'invisible ». *Le Devoir*, 29–30 novembre : D 4.
1997 « Les yeux écarquillés ». *Le Devoir*, 6–7 décembre : D 4.
1997 « La beauté qui me blesse le cœur ». *Le Devoir*, 13–14 décembre : D 10.
1997 « Guirlandes ». *Le Devoir*, 20–21 décembre : D 10.
1998 « Les beaux cataclysmes ». *Le Devoir*, 10–11 janvier : D 4.
1998 « L'homme qui plantait des arbres ». *Le Devoir*, 17–18 janvier : D 4.
1998 « Sur mon tas de branches ». *Le Devoir*, 24–25 janvier : D 4.
1998 « L'ours en pointillé ». *Le Devoir*, 14–15 février : D 3.
1998 « Un monstre heureux ». *Le Devoir*, 21–22 février : D 4.
1998 « Pâques avant les Rameaux ». *Le Devoir*, 7–8 mars : D 4.
1998 « J'ai peint ce matin… ». *Le Devoir*, 14–15 mars : D 4.
1998 « Quand on vous lit, on respire ». *Le Devoir*, 21–22 mars : D 4.
1998 « Peindre, émouvoir, jamais déclamer ! ». *Le Devoir*, 28–29 mars : D 4.
1998 « Sortir de la mort ». *Le Devoir*, 4–5 avril : D 4.
1998 « Des histoires guérisseuses », *Le Devoir*, 11–12 avril.
1998 « Cher monsieur Kappus ». *Le Devoir*, 18–19 avril : D 4.
1998 « Sacré Baptiste Pérusse ! ». *Le Devoir*, 25–26 avril : D 4.
1998 « Ils sont venus ». *Le Devoir*, 2–3 dimanche : D 7.
1998 « L'amour dans les temps ingrats ». *Le Devoir*, 9–10 mai : D 4.
1998 « Dépense follement consentie ». *Le Devoir*, 16–17 mai : D 4.
1998 « Toutes les voix du vent ». *Le Devoir*, 23–24 mars : D 4.
1998 « Et pas la moindre fioriture ». *Le Devoir*, 30–31 mai : D 4.
1998 « Une reddition inconditionnelle ». *Le Devoir*, 6–7 juin : D 4.
1998 « Les grands fléaux organisateurs ». *Le Devoir*, 13–14 juin.
1998 « Pluie miraculeuse ». *Le Devoir*, 20–21 juin.
1998 « Le libertin ». *Le Devoir*, 27–28 juin.
1998 « Inspiration ou expiration ? ». *Le Devoir*, 4–5 juillet : D 4.
1998 « Échappées belles ». *Le Devoir*, 11–12 juillet : D 4.
1998 « Folle nuit… ». *Le Devoir*, 18–19 juillet : D 4.
1998 « Comment naît une histoire ». *Le Devoir*, 25–26 juillet : D 4.
1998 « Beau ciel, vrai ciel… ». *Le Devoir*, 1–2 août : D 4.
1998 « Les jardins sortent des clôtures ». *Le Devoir*, 29–30 août : D 6.
1998 « Tout geste épié ». *Le Devoir*, 5–6 septembre : D 4.
1998 « L'ombre du bouleau ». *Le Devoir*, 12–13 septembre : D 4.
1998 « La petite baie ». *Le Devoir*, 26–27 septembre : D 4.
1998 « Un fantôme dans le salon ». *Le Devoir*, 10–11 octobre : D 4.
1998 « Entrer dans l'herbe jusqu'au ventre ». *Le Devoir*, 24–25 octobre : D 4.
1998 « Pas du monde ? ». *Le Devoir*, 31 octobre – 1er novembre : D 4.
1998 « Le vaste monde aperçu chez le barbier ». *Le Devoir*, 7–8 novembre : D 4.
1998 « La mort en boîte ». *Le Devoir*, 28–29 novembre : D 4.

1998 « Le désert, le voyageur et le chameau de Flaubert ». *Le Devoir*, 12–13 décembre : D 10.
1998 « Être partout à la fois ». *Le Devoir*, 19–20 décembre : D 8.
1999 « Attention, la glace est mince… ». *Le Devoir*, 9–10 janvier : D 4.
1999 « Dompter l'impatience », sous-titre : « Le pictogramme sculpté dans la pierre ténébreuse ». *Le Devoir*, 16–17 janvier : D 4.
1999 « La vocation de Rhizome ». *Le Devoir*, 23–24 janvier : D 4.
1999 « La langue bien pendue ». *Le Devoir*, 30–31 janvier : D 3.
1999 « À côté du sujet ». *Le Devoir*, 6–7 février : D 4.
1999 « Des parages enchantés ». *Le Devoir*, 13–14 février : D 4.
1999 « Le phosphore de la légende ». *Le Devoir*, 20–21 février : D 4.
1999 « L'absent étrangement présent ». *Le Devoir*, 27–28 février : D 4.
1999 « Mon enfance 'embellie' ? ». *Le Devoir*, 6–7 mars : D 4.
1999 « Sautadit flâneur ! ». *Le Devoir*, 13–14 mars : D 4.
1999 « Susanne Jacob : Je la lis et je m'éveille un peu plus ». *Le Devoir*, cahier spécial, samedi 13 mars : 26.
1999 « Écrire en embusqué ». *Le Devoir*, 20–21 mars : D 6.
1999 « Tuyau fêlé, tuyau percé ». *Le Devoir*, 3–4 avril : D 10.
1999 « Le retour ». *Le Devoir*, 10–11 avril : D 4.
1999 « Le char allégorique ». *Le Devoir*, 17–18 avril : D 6.
1999 « Peur, force et suspense ». *Le Devoir*, 24–25 avril : D 4.
1999 « La peine du dégrisement ». *Le Devoir*, 1–2 mai : D 4.
1999 « Festoyer d'étoiles ». *Le Devoir*, 8–9 mai : D 4.
1999 « Enfin, j'avance ! ». *Le Devoir*, 15–16 mai : D 4.
1999 « Rien ne finit jamais ». *Le Devoir*, 22–23 mai : D 4.
1999 « Pour écrire, il faut goûter ». *Le Devoir*, 20–21 septembre : D 4.
1999 « Plaisirs d'écrivains ». *Le Devoir*, 13–14 novembre : D 10.
2000 « Lire en toi ». *Le Devoir*, 15–16 avril : D 12.
2000 « L'amour, ça fait réfléchir ». *Le Devoir*, 11 septembre : B 7.
2004 « La vengeance est douce… ». Préface à Gatti, Mauricio : *Littérature amérindienne au Québec. Écrits de langue française*. Cahiers du Québec. Montréal, Éditions Hurtubise HMH Collection Littérature : 13–15.
2004 « Un certain malentendu culturel ». *Le Devoir*, 27–28 novembre : B 5.
2006 « Tu es toi et un autre ». *Le Devoir*, 21–22 janvier : F 2.
2006 « Lire Lolita aujourd'hui ». *Le Devoir*, 4 février : F 2.
2006 « La malade imaginante ». *Le Devoir*, 18–19 février : F 2.
2006 « L'Art de la fugue ». *Le Devoir*, 4–5 mars : E 2.
2006 « C'est ici que j'ai tout ». *Le Devoir*, 18–19 mars : F 2.
2006 « Autant dire du soleil qu'il s'épuise ». *Le Devoir*, 1–2 avril : F 2.

2006 « Comment notre condition ne serait-elle pas difficile ? ». *Le Devoir*, 15–16 avril : F 2.
2006 « Au sujet du cœur ». *Le Devoir*, 6–7 mai : F 2.
2006 « La Marche du cavalier ». *Le Devoir*, 20–21 mai : F 2.
2006 « Nous avons besoin de ne pas savoir ». *Le Devoir*, 3–4 juin : F 2.
2006 « Camus, sous le soleil ». *Le Devoir*, 17–18 juin : F 2.

3. Entrevues avec Robert Lalonde

Dorion, Gilles, 1990 : « Robert Lalonde. Un certain état d'innocence fondamentale ». *Québec français*, Été, N° 78 : 72–73.
Roy, Pierrette, 1982 : « Robert Lalonde : un écrivain difficile à apprivoiser ». *La Tribune*, Sherbrooke, 30 octobre : B 3 (sur *La Belle Épouvante*).
Voisard, Anne-Marie, 1994 : « Robert Lalonde passionné d'écriture et de scène ». *Le Soleil*, 3 septembre : E-8 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).

4. Articles et études sur Robert Lalonde

Beaudoin, Réjean, [sans date] : « Le vain éclat du vide ». *Liberté*, 229, vol. 39 : 156–162.
Frédéric, Madeleine, 1989 : « *Une Belle Journée d'avance* de Robert Lalonde ou Quand le roman se fait poésie ». *Voix et images,* N° 43, Automne : 83–92.
Frédéric, Madeleine, 1994 : « Quête de l'origine et retour au temps mythique : deux lignes de fuite dans l'œuvre de Robert Lalonde ». In : Marcato Falzoni, Franca (réd.) : *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise. « La deriva delle francofonie ». Atti dei seminari annuali di Letterature Francofone. Centro Interfacoltà Sorelle Clarke Bagni di Lucca, 17–19 Juin 1993*. Bologna, Editrice Clueb : 249–262.
Frédéric, Madeleine, 1996 : « Robert Lalonde : une petite cosmogonie romanesque ». In : *Bulletin francophone de Finlande*, N° 7 : *Spécial Canada*, édité par Malherbe, Jean-Yves et Chaker, André Noël, Publications de l'Institut des Langues Romanes et Classiques 11, Université de Jyväskylä : 93–100.
Frédéric, Madeleine, 2005 : « Robert Lalonde : *Une belle journée d'avance* (1986) ». In : Eadem : *Polyptyque québécois. Découvrir le roman contemporain (1945–2001)*. Bruxelles, Peter Lang Éd., série « Études canadiennes », N° 4 : 127–140.
Gauvin, Lise, 1994 : « Où commence l'exotisme ? ». In : Demaizière, Colette et Lavorel, Guy (textes réunis par) : *Destin du livre. Travaux du col-*

loque « Auteurs, lecteurs, libraires » organisé par C.E.D.I.C. dans le cadre des sixièmes entretiens du Centre Jacques Cartier à Lyon, les 8, 9 et 10 décembre 1993, Oullins, Programme Rhône-Alpes / [(Centre de Coopération Interuniversitaire Franco-Québécois), Université Jean Moulin Lyon III (Cedic)]. Coll. Les Chemins de la Recherche, N° 22 : 19–27.

Gianolio, Valeria, 1992 : « Robert Lalonde : la peau du grand Indien vient draper le songe, comme un rideau ». In : Gauvin, Lise et Marcato-Falzoni, Franca : *L'Âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*. Roma/Montréal, Bulzoni Editore – Vlb Éditeur : 199–229 (sur *Le dernier été des Indiens* et *Une belle journée d'avance*).

Harel, Simon, 1992 : « La filiation secrète ». In : Peterson, Michel et Bernd, Zila (dir.) : *Conflueneces littéraires Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*. Paris, Les Éditions Balzac, « Collection L'Univers des discours » : 153–175.

Jarosz, Krzysztof, 2007 : « Quand un conte se fait roman. *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde ». *Romanica Silesiana*. N° 2: *La réécriture dans la littérature québéqoise.* Réd. Krzysztof Jarosz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego : 108–119.

Jarosz, Krzysztof, 2008a : « L'image de l'Indien en moitié manquante dans *Le Dernier Été des Indiens* ». *TransCanadiana*. Polish Journal of Canadian Studies / Revue polonaise d'études canadiennes, N° 1 : « Essays in red and white / Essais en rouge et blanc ». Rédacteurs en chef : Jarosz, Krzysztof, Rzepa, Agnieszka, rédacteurs responsables du numéro : Branach-Kallas, Anna, Rzepa, Agnieszka, Sojka, Eugenia. Katowice, Para : 85–98.

Jarosz, Krzysztof, 2008b : « Le destin exemplaire du poète québécois moderne dans *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde ». In : Jarzębowska-Sadkowska, Renata (réd.) : *Le Québec littéraire : lectures plurielles*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika : 101–112.

Jarosz, Krzysztof, 2008c : « Pour saluer Marguerite Yourcenar. *Un jardin entouré de murailles* de Robert Lalonde ». In: Lis, Jerzy, Tomaszkiewicz, Teresa (réd.) : *Francophonie et interculturalité*. Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem : 213–220.

Jarosz, Krzysztof, 2008d : « La naissance mythique de la poésie québécoise métissée. *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde ». In : Ertler, Klaus-Dieter, Löschnning, Martin (eds. / éd.) : *Inventing Canada – Inventer le Canada*. Frankurt am Main, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaffen, collection « Literaturen/Kulturen – Literatures/Cultures – Littératures-Cultures » dirigée par Ertler, Klaus-Dieter et Klooß, Wolfgang, Band 6 : 243–252.

Lamontagne, Marie-Andrée, 2000 : « Histoires de familles ». *Liberté*, Vol. 3 : 90–94.

Lapointe, Jean-Pierre, 1992 : « Narcisse travesti : l'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains ». *Voix et images*, Vol. 18, N° 1 (52), Automne : 11–25.

Mottet, Philippe, 2005 : « Naissance et formation d'un poète américain : *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde ». In : Jarosz, Krzysztof, réd. : *Les Images de l'Amérique dans les littératures en langues romanes*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego : 149–157.

Olivieri-Godet, Rita, 2009 : « Les figurations de l'altérité amérindienne dans les romans de Robert Lalonde : *Le Dernier Été des Indiens* et *Sept Lacs plus au Nord* ». In : *Canadart* Xvi *Revista do Núcleo de Estudios Canadenses*, Vol. 16, N° 16, jan./dez. Salvador, Universidade do Estado de Bahia – Uneb : 113–125.

Ouellet, Réal, 1994 : « Aux origines de la littérature québécoise : nomadisme et indianité ». In : Marcato Falzoni, Franca (dir.) : *La deriva delle francofonie. Atti dei seminari annuali di Letterature Francofone « Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise », Centro Interfacoltà Sorelle Clarke, Bagni di Lucca, 17–19 Juin 1993*. Bologna, Editrice Clueb : 22–25.

Paterson, Janet, 1990 : « L'altérité : le fou et le diable ». *Voix et images*, Vol. 46, Automne : 173–176.

Ruggieri, Paola, 2000 : « L'image de l'Indien chez Robert Lalonde : avant et après la crise d'Oka ». *Francofonia : Studii e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, Vol. 39, Autumn : 113–124.

Tremblay, Emmanuelle, 2005 : « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin ». *Études françaises*, Vol. 41, N° 1 : *Le personnage de roman*. Numéro préparé par Daunais, Isabelle : 107–124.

Tremblay, Roseline, 2004 : « *Le Petit Aigle à tête blanche* de Robert Lalonde ». In : Eadem : *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960–1995*. Montréal, Éditions Hurtubise hmh : 369–405.

Vautier, Marie, 2003 : « Les Pays du nouveau monde, le postcolonialisme de consensus et le catholicisme québécois ». *Québec Studies*, Vol. 35, Spring /Summer [A Publication of the American Council for Québec Studies] : 13–30.

5. Articles de presse sur Robert Lalonde

Allard, Jacques, 1993 : « En passant par Oka ». *Le Devoir*, 23 janvier : C-2 (sur *Sept Lacs plus au Nord*). Repris dans Idem : *Le Roman mauve. Micro-*

lectures de la fiction récente au Québec : 83–85, Québec/Amérique, Montréal 1997.

Allard, Jacques, 1996 : « Des histoires que la peur enchante ». *Le Devoir*, 13 et 14 avril : D 3 (sur *Où vont les sizerins flammés en été*).

Alméras, Diane, 1981 : « Les Fils de la liberté ». *Études litéraires*, N° 473, septembre : 251–253 (sur *La Belle Épouvante*).

Audet, Noël, 1981 : « Robert Lalonde : tout dans l'écriture ». *Le Devoir*, 27 juin : 19.

Bellemare, Yvon, 1982 : « Art, amour, poésie ». *Canadian Literature*, N° 15, Winter : 113–115.

Bernier, Yvon, 1986 : « Un romancier à suivre : *Une Belle Journée d'avance* de Robert Lalonde ». *Lettres québécoises*, N° 42, Été : 21–22.

Bernier, Yvon, 1988 : « Tant qu'il y aura des fils… ». *Lettres québécoises*, N° 50, Été : 21–22 (sur *Le Fou du père*).

Bernier, Yvon, 1990 : « *Le Diable en personne* ou l'épanouissement d'un talent ». *Lettres québécoises*, N° 57, Printemps : 20–21.

Bertin, Raymond, 1994 : « Pour la suite du monde ». *Voir*, 29 septembre – 5 octobre : 19 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).

Boivin, Aurélien, 1997 : « *Le Dernier Été des Indiens* ou l'amour interdit ». *Québec français*, N° 106, Été : 88–91.

Bordeleau, Francine, 1992 : « À l'enseigne du mythe ». *Lettres québécoises*, Été : 15–16 (sur *L'Ogre de Grand Remous*).

Bourgault-Côté, Guillaume, 2002 : « Dans la peau de Yourcenar ». *Le Soleil*, 10 novembre : B 1 et B 2 (sur *Un jardin entouré de murailles*).

Cayouette, Pierre, 1994 : « L'allumeur d'âmes ». *Le Devoir*, 17–18 septembre : D 1 et D 2 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).

Cayouette, Pierre, 1997 : « J'écris pour cesser de savoir et pour commencer d'apercevoir et de sentir ». *Le Devoir*, 8–9 mars : D 1 et D 2 (sur *Le Monde sur le flanc de la truite*).

Cellard, Jacques, 1982 : « Le Peau-Rouge de Robert Lalonde ». *Le Monde Livres*, 24 septembre : 17 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Chaillet, Jean-Paul, 1982 : « Robert Lalonde : des amitiés particulières au pays de Maria Chapdelaine ». *Nouvelles littéraires*, N° 2850, 26 août : 29 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Chamberland, Roger, 1981 : « *La Belle Épouvante* ». *Québec français*, N° 43, octobre : 11.

Chamberland, Roger, 1982 : « *Le Dernier Été des Indiens* ». *Québec français*, décembre : 21.

Chantraine, Pol, 1981 : « La belle de Robert Lalonde ». *Le Livre d'ici*, Vol. 6, N° 52, 30 septembre (sur *La Belle Épouvante*).

Chartrand, Robert, 1999 : « Robert Lalonde : Le furet ravi ». *Le Devoir Livres*, 3 avril : D 3 (sur *Le Vaste Monde*, *Le Vacarmeur*).

Chouinard, Marie-Andrée, 1999 : « Les douceurs caniculaires ». *Le Devoir*, 12–13 juin : D 1 et D 2 (sur *Le Vaste Monde*).
Chouinard, Marie-Andrée, 2004 : « Brûler pour écrire ». *Le Devoir*, 13–14 mars (sur *Iotékha'*).
C. M. C., 1982a : « Un 'blé en herbe' sauvage ». *Le Quotidien de Paris*, N° 865, 7 septembre (sur *Le Dernier Été des Indiens*).
C. M.-S., 1982b : « *Le Dernier Été des Indiens* ». *La Vie*, N° 1943, 25 novembre : 4.
Collet, P., 1983 : « Amours ». *Books in review*, No. 55, Winter : 171–173 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).
Cornellier, Louis, 1992 : « La souffrance du chevreuil ». *Le Devoir*, 1er février : D-3 (sur *L'Ogre de Grand Remous*).
Côté, Claire, 1982 : « *Le dernier été des Indiens* ». *Nuit blanche*, N° 7, Automne : 8–9.
Demers, Dominique, 1995 : « L'ogre d'Oka ». *L'Actualité*, 1er février : 68 (article sur l'œuvre de Lalonde).
Desjardins, Normand, 1981 : « *La Belle Épouvante* ». *Nos livres*, N° 365.
Desjardins, Normand, 1982 : « *Le Dernier Été des Indiens* ». *Nos livres*, N° 422, novembre.
Dorion, Gilles, 1990 : « *Le Diable en personne* ». *Québec français*, N° 78, Été : 74–75.
Dorion, Gilles, 1999 : « Robert Lalonde *Le Vaste Monde. Scènes d'enfance* ». *Québec français*, N° 115, Automne : 9.
Dorion, Gilles, 2003 : « Robert Lalonde *Un jardin entouré de murailles* ». *Québec français*, N° 129, Printemps : 20–21.
Drouin, Serge, 1982 : « Robert Lalonde publie un deuxième roman ». *Journal de Québec*, 25 septembre : 31 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).
Drouin, Serge, 1986 : « Le Prix Paris-Québec : Robert Lalonde surpris ». *Journal de Québec*, 19 février (sur *Une belle journée d'avance*).
Forest, Gilbert, 1982 : « Un flamboyant été des Indiens ». *Le Livre d'ici*, 29 septembre (sur *Le Dernier Été des Indiens*).
Gaudet, Gérard, 1981 : « L'amour… cette belle épouvante ». *Le Nouvelliste*, Vol. 61, N° 185, 6 juin : 18.
Giguère, Susanne, 2004 : « La beauté des recommencements ». *Le Devoir*, 11 juillet : E5 (sur *Iotékha'*).
Giguère, Susanne, 2005 : « Le coeur plein de tumulte ». *Le Devoir*, 29–30 octobre : F 3 (sur *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure ?*).
Girard, Marie-Claire, 1993 : « De mère en fils, en passant par Oka ». *Le Devoir*, 16 janvier (sur *Sept Lacs plus au Nord*).
Goury, Gérard-Humbert, 1982 : « Du côté de l'Acadie, quelques trésors vantés par Jérôme le Menteux ». *Magazine littéraire*, N° 188, octobre : 63–64 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

G. M., 1994 : « L'hiver de Robert des Bois ». *Libération, Le Cahier Livres*, 29 septembre : V (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).

Grégoire, Monique, 1992 : « *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde ». *Nuit blanche*, Vol. 48, août : 28.

Guy, Chantal, 2011 : « La création a besoin du vide ». *La Presse*, 12 mars : 2 B.

J.-B. H., 1999 : « Auprès de Lalonde ». *Libération*, 18 mars, « Spécial Québec » (sur *Le Vaste Monde*).

Joanisse, Marc-André, 1994 : « Le petit aigle à la mémoire d'éléphant ». *Le Droit*, (Arts et spectacles), 17 septembre : A 13 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).

Kotler, Joseph, 1982: « *Sweet Madness* ». *Quilland Quize*, Vol. 48, N° 10, October : 32.

Labine, Marcel, 1982 : « Pourquoi pas le dernier des Mohicans ? ». *Spirale*, novembre : 5 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Lamirande (De), Claire, 1982 : « Nature du poing ». *Le Droit*, Vol. 70, N° 174, 23 octobre : 32.

Lapointe, Louis-Marie, 1982 : « Robert Lalonde récidive ». *Progrès Dimanche*, 26 septembre.

Laurin, Danielle, 2007 : « Vie et mort de l'humanité ». *Le Devoir*, 14–15 avril : F 3.

LaRue, Monique, 1981 : « Fausse représentation ». *Spirale*, N° 21, septembre : 3.

Leduc, Louise, 1996 : « Au-delà du mythe, les mots ». *Le Devoir*, 9–10 mars : D 1 et D 2 (sur *Où vont les sizerins flammés en été*).

Lefebvre, Paul, 1986 : « Robert Lalonde : Solitaire dévoilé ». *Le Devoir*, 11 janvier : 22 (sur *Une Belle Journée d'avance*).

Lemelin, Serge, 1982 : « Robert Lalonde a écrit avant tout un livre sur la liberté ». *Le Quotidien*, 18 septembre (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Lévesque, Marie-Andrée, 1983 : « *La belle épouvante* ». Hom-info, Vol. 4, N° 2, avril-mai-juin : 44–45.

Lord, Michel, 1996 : « Silence, sexe et sacrilège ». *Lettres québécoises*, N° 83, Automne : 31–32 (sur *Où vont les sizerins flammés en été ?*).

Manguel, Alberto, 1983 : « The Other Solitude ». *Books in Canada*, Vol. 12, No. 5, May : 7–10 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Marcotte, Gilles, 1981 : « Une sacré bonne année littéraire ». *L'Actualité*, N° 8, août : 58.

Marcotte, Gilles, 1982 : « *Les fous de Bassan,* le grand roman de la rentrée ». *L'Actualité*, octobre : 129 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Marcotte, Gilles, 1997 : « La passion à l'état pur ». *L'Actualité*, 15 mai (sur *Le Monde sur le flanc de la truite*).

Marcotte, Gilles, 1999 : « Scènes de la vie quotidienne. De l'écriture soyeuse de Lori Saint-Martin aux éclats de voix de Robert Lalonde ». *L'Actualité*, 1er octobre : 113–114.

Martel, Réginald, 1981 : « Pour l'amour de l'amour ». *La Presse*, 23 mai (sur *La Belle Épouvante*).

Martel, Réginald, 1982 : « La perfection de l'échec ». *La Presse*, Vol. 98, N° 217, 18 septembre : C 3 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Martel, Réginald, 1994 : « Le « *Petit Aigle* » de Lalonde est un roman immense, un essai philosophique et un poème aussi ». *La Presse*, 18 septembre : B-7.

Martel, Reginald, 1996 : « Lalonde lyrique, passionné ». *La Presse*, 17 mars : B 3 (sur *Où vont les sizerins flammés en été ?*).

Mezei, Kathy, 1983 : [sans titre?] *Translations*, University of Toronto Quarterly, Vol. 52, No. 4, Summer : 388–389 [385–397] (sur *La Belle Épouvante*).

Millet, Richard, 1982 : « Dans un petit village au Nord du Québec ». *La Quinzaine littéraire*, 1er octobre : 8 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Montpetit, Caroline, 1999 : « Un homme sous l'influence : Robert Lalonde ». *Le Devoir*, 20–21 novembre : D 1 et D 2 (sur *Des nouvelles d'amis très chers*).

Navarro, Pascale, 2006 : « Robert Lalonde. Sortir du silence ». *Entre les lignes*, Vol. 2, N° 2, Hiver : 38–40.

Noël, Lise, 1983 : « Le plaisir et l'oppression ». *Liberté*, Vol. 25, N° 1, février : 95–99 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

O'Connor, John: « *Books in review : quebechoes* ». *Canadian literature*, No. 117, Summer: 126–132 (sur *Sweet Madness* – traduction anglaise de *La Belle Épouvante*).

Ouellette-Michalska, Madeleine, 1981 : « Les tumultes de l'amour ». *Châtelaine*, Vol. 22, N° 10, octobre : 26 (sur *La Belle Épouvante*).

Ouellette-Michalska, Madeleine, 1983 : « *Le Dernier Été des Indiens* ». *Châtelaine*, Vol. 24, N° 1, janvier : 14.

Pascal, Gabrielle, 1993 : « La nature comme symbole ». *Lettres québécoises*, N° 70, Été : 16–17 (sur *Sept Lacs plus au Nord*).

Paupardin, Dominique, 1994 : « Robert Lalonde : un roman qui met en scène les quêtes d'un poète, 'un composite de tous les autres' ». *La Presse*, Montréal, 11 septembre : B7 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).

Pelletier, Mario, 1982 : « Peaux rouges et fesses blanches ». *Le Devoir*, 18 septembre : 19 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).

Pouliot, Sophie, 2002 : « Yourcenar vue par Lalonde ». *Le Devoir*, 30 novembre–1er décembre : F 4 (sur *Un jardin entouré de murailles*).

Rompré, Virginie, 1999 : « Robert Lalonde *Le Vacarmeur* ». *Québec français*, N° 114, Été : 5.

Sévigny, Marie-Ève, 1994 : « Robert Lalonde *Le Petit Aigle à tête blanche* ». *Impact Campus*, Vol. 9, N° 13, 6 décembre : 21.
Soulié, Jean-Paul, 1986 : « Je ne suis pas un carriériste de l'écriture ». *La Presse*, Montréal, 22 mars : E2 (sur *Une belle journée d'avance*).
St-James, Susanne, 1994 : « Le temps retrouvé ». *Axe*, 15 novembre – 14 décembre : 13 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).
Talbot, Michelle, 1982 : « Robert Lalonde : la bourrasque littéraire ! ». *Le Devoir*, 19 septembre : B 18 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).
Tremblay, Odile, 1992 : « Robert Lalonde. Des enfants et des peurs ». *Le Devoir*, 1er février : D 1 et D 2 (sur *L'Ogre de Grand Remous*).
Tremblay, Régis, 1981 : « Ouverture du Salon du live. Le prix Cliche attribué à Robert Lalonde ». *Le Soleil*, 29 avril : D 12 (sur *La Belle Épouvante*).
Tremblay, Régis, 1981 : « Robert Lalonde : 'Nous avons tous besoin de l'amour fou' ». *Le Soleil*, 2 mai : F 1 (sur *La Belle Épouvante*).
Tremblay, Régis, 1982 : « Robert Lalonde, le sauvage de l'écriture ». *Le Soleil*, 18 septembre : F-7.
Tremblay, Régis, 1982 : « Anne Hébert atteint à une beauté insoutenable ». *Le Soleil*, 18 septembre : F-8 (sur *Le Dernier Été des Indiens*).
Vanasse, André, 1981 : « *La Belle Épouvante* de Robert Lalonde ». *Lettres québécoises*, N° 23, Automne : 21–22.
Voisard, Anne-Marie, 1994 : « Un roman déroutant et rempli d'émotions ». *Le Soleil*, 3 septembre : E-8 (sur *Le Petit Aigle à tête blanche*).
Voisard, Anne-Marie, 1997a : « L'influence des mots ». *Le Soleil, Dimanche Magazine*, 2 mars : B 13 (sur *Le Monde sur le flanc de la truite*).
Voisard, Anne-Marie, 1997b : « Robert Lalonde. Seconde nature ». *Le Soleil*, 1er septembre : D-10 (sur *Le monde sur le flanc de la truite*).
Williamson, David, 1982 : « Blathering book filled by clichés ». *Leisure*, Winnipeg Free Press (Saturday Plus), June 19 : 4 (sur *Sweet Madness* – traduction anglaise de *La Belle Épouvante*).

6. Mentions et fragments d'études générales consacrés à l'œuvre lalondienne

Allard, Jacques, 1997 : *Le roman mauve. Microlectures de la fiction récente au Québec*. Québec / Amérique, Montréal : section intitulée « L'Indien qui revient » sur *Sept Lacs plus au Nord*, pp. 83–85, mention p. 92 (*Sept Lacs…*), mention p. 98 (*Sept Lacs…*), mention p. 203 (*Sept Lacs…*), mention p. 222 (*Sept Lacs…*), section intitulée « Là où mène la peur » sur *Où vont les sizerins flammés en été ?*, mention pp. 355–357.
Beaudoin, Réjean, 1991 : *Le roman québécois*. Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express » : 79.

Fortier, Frances, Dupont, Caroline, Servant, Robin, 2005 : « Quand la biographie se 'dramatise'. Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral ». *Voix et images*, 89, Hiver 5, « Les avatars du biographique » : 100–104.

Greif, Hans-Jürgen, Ouellet, François, 2004 : *La littérature québécoise 1960–2000*. Québec, L'Instant même : 26.

Magnan, Lucie-Marie, Morin, Christian, 1997 : *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec, Nuit Blanche Éditeur, hormis les références dans la partie théorique, la présentation de *L'Ogre de Grands Remous* : 169–172.

Mailhot, Laurent, 1997 : *La littérature québécoise*. Montréal, Typo « Essais » : 219.

Martel, Réginald, 1994 : *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968–1994*. Sélection et présentation Filion, Pierre et Miron, Gaston. Montréal, Leméac, section intitulée : « Pour l'amour de l'amour » sur *La Belle Épouvante* : 188–189.

Morency, Jean, 1994 : *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique de Washington Irving à Jacques Poulin.* Québec, Nuit Blanche Éditeur, Chap. V : « Permanence du mythe américain dans le roman québécois contemporain : Jean-Yves Soucy, Robert Lalonde, Julien Bigras, Jacques Poulin » : section concernant R. Lalonde consacrée au *Dernier Été des Indiens* : 197–205.

Morency, Jean, 2007 : « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 ». *Tangence*, N° 85, Automne, « Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et images ». Numéro préparé par Destrempes, Hélène et Lüsebrink, Hans-Jürgen : 88–90.

Paterson, Janet M., 2004 : *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) » : 85 (note 1), 182, 183, 204, 209, 212.

Royer, Jean, 1991 : *Romanciers québécois. Entretiens*. Montréal, Typo « Essais » : 184–187 (section intitulée : « Robert Lalonde : Le roman de l'identité »).

7. Ouvrages d'histoire et de critique littéraire du Québec et du Canada français

Abramowicz, Maciej, 1999 : *Le Québec au cœur de la francophonie*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Allard, Jacques, 1997 : *Le Roman mauve. Microlectures de la fiction au Québec*. Montréal, Québec/Amérique.

Allard, Jacques, 2000 : *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*. Montréal Québec/Amérique.

Beaudoin, Réjean, 1991 : *Le Roman québécois*. Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express ».

Belleau, André, 1999 : *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques ».

Boivert, Yves, 1995 : *Le Postmodernisme*. Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express ».

Boivin, Aurélien, 1996 : *Pour une lecture du roman québécois. De « Maria Chapdelaine » à « Volkswagen blues »*. Québec, Nuit Blanche Éditeur.

Biron, Michel, Dumont, François, Nardout-Lafarge, Élisabeth, 2007 : *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.

Brochu, André, 1992 : *Le singulier pluriel*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires ».

Brochu, André, 1974 : *L'instance critique*. Montréal, Leméac.

Chassay, Jean-François, 1995 : *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et Littérature ».

Desmeules, Georges, Lahaie, Christiane, 1997 : *Les classiques québécois*. Québec, L'Instant même, coll. « Connaître ».

Desmeules, Georges, Lahaie, Christiane, 2002 : *Dictionnaire des personnages du roman québécois*. Québec, L'Instant même.

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 1 : *Des origines à 1900*. Sous la direction de Lemire, Maurice. Montréal, Fides, 1980. [2e édition revue, corrigée et mise à jour].

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 2 : *1900–1939*. Sous la direction de Lemire, Maurice. Montréal, Fides, 1987. [2e édition revue, corrigée et mise à jour].

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 3 : *1940–1959*. Sous la direction de Lemire, Maurice. Montréal, Fides, 1982.

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québe. T. 4 : *1960–1969*. Sous la direction de Lemire, Maurice. Montréal, Fides, 1984.

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 5 : *1970–1975*. Sous la direction de Lemire, Maurice. Montréal, Fides, 1987.

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 6 : *1976–1980*. Sous la direction de Dorion, Gilles. Montréal, Fides, 1994.

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. T. 7 : *1980–1985*. Sous la direction de Boivin, Aurélien. Montréal, Fides, 2003.

Dion, Robert, 1997 : *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Québec, Nuit Blanche Éditeur.

Dulong, Gaston, [1989], 1999 : *Dictionnaire des canadianismes. Nouvelle édition revue et augmentée*. Sillery, Septentrion.

Dumont, Fernand, 1996 : *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Boréal « Compact ».

Dupont, Caroline, 2006 : *L'imagination biographique et critique. Variation inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*. Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) ».

Frédéric, Madeleine, 2005 : *Polyptyque québécois. Découvrir le roman contemporain (1945–2001)*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, P.I.E. – Peter Lang.

Gasquy-Resch, Yannick, 1994 : *Littérature du Québec*. Vanves, Edicef-aupelf.

Gatti, Maurizio, 2004 : *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*. Montréal, Éditions Hurtubise Hmh, coll. « Littérature ».

Gatti, Maurizio, 2006 : *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*. Montréal, Éditions Hurtubise Hmh, coll. « Littérature ».

Gauvin, Lise, Marcato Falzoni, Franca (réd.), 1992 : *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*. Roma / Montréal, Bulzoni Editore / Vlb Éditeur.

Gauvin, Lise, 2000 : *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal.

Grabowski, Jan, 2001 : *Historia Kanady*. Warszawa, Prószynski i S-ka.

Grandpré, de, Pierre, 1971 : *Histoire de la littérature française du Québec*. T. 3. Montréal, Librairie Beauchemin Limitée.

Greif, Hans-Jürgen, Ouellet, François, 2004 : *La littérature québécoise 1960–2000*. Québec, L'Instant même.

Grzybowska, Aleksandra Maria, 2009 : *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Susanne Jacob*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Hamel, Réginald, Hare, John, Wyczynski, Paul, 1989 : *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*. Montréal, Fides.

Hamel, Réginald (réd.), 1997 : *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Guérin.

Hamelin, Jean (dir.), 1977 : *Histoire du Québec*. Saint-Hyacinthe, Privat / Edisem.

Heistein, Józef, Kushner, Eva, Baterowicz, Marek, 1985 : *Antologia poezji Quebeku / Anthologie de la poésie québécoise*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Hotte, Lucie, 2001 : *Romans de la lecture, lecture du roman*. Québec, Éditions Nota Bene.

Jarosz, Krzysztof (réd.), 2005 : *Les Images de l'Amérique dans les littératures de langues romanes*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Jarosz, Krzysztof (réd.), 2007 : *Romanica Silesiana,* N° 2 : « La réécriture dans la littérature québécoise ». Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Jarosz, Krzysztof, Rzepa, Agnieszka (rédacteurs en chef), 2008 : *Trans-Canadiana*, Polish Journal of Canadian Studies / Revue Polonaise d'Études Canadiennes, N° 1, « Essays in Red and White / Essais en rouge et blanc », Katowice, Para.

Jarosz, Krzysztof, Rzepa, Agnieszka (rédacteurs en chef), 2009 : *Trans-Canadiana*, Polish Journal of Canadian Studies / Revue Polonaise d'Études Canadiennes, N° 2, « Canada and Its Utopias / Canada et ses utopies », Katowice, Para.

Jarosz, Krzysztof, Rzepa, Agnieszka (rédacteurs en chef), 2010 : *TransCanadiana*, Polish Journal of Canadian Studies / Revue Polonaise d'Études Canadiennes, N° 3, Katowice, Para.

Jarosz, Krzysztof, Warmuzińska-Rogóż, Joanna, Szatanik, Zuzanna (réd.), 2009 : *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608–2008) : Rétrospectives, parcours et défis / From the Foundation of Québec City to Present-Day Canada (1608–2008) : Retrospections, Paths of Change, Challenges*. Katowice, Para.

Kijewska-Trembecka, Marta, 2007 : *Québec i Québécois. Ideologie dążeń niepodległościowych*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Kwaterko, Józef, 1989 : *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*. Longueuil (Montréal), Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».

Kwaterko, Józef, 1998 : *Le roman québécois et ses (inter)discours*. Québec, Éditions Nota Bene.

Kwaterko, Józef, 2003 : *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach.* Kraków, Universitas.

Kwaterko, Józef, 2006 : *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*. Paris, L'Harmattan.

Kyloušek, Petr, 2005 : *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*. Brno, Host – vydavatelství, s.r.o.

Kyloušek, Petr, Roy, Max, Kwaterko, Józef (dir.), 2006 : *Imaginaire du roman québécois contemporain. Actes du colloque Brno, 11–15 mai 2005, Masarykova univerzita, Université du Québec à Montréal, Figure*. Brno/Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Lamontagne, André, 2004 : *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*. Montréal, Fides.

LaRue, Monique, 2007 : « L'arpenteur et le navigateur ». In : Eadem : *De fil en aiguille*. Montréal, Boréal.

Lintvelt, Jaap, 2000 : *Aspect de la narration. Thématique, idéologie et identité*. Québec / Paris, Éditions Nota Bene et L'Harmattan, coll. « Littérature(s) ».

Magnan, Lucie-Marie, Morin, Christian, 1997 : *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec, Nuit Blanche Éditeur.

Mailhot, Laurent, 1997 : *La littérature québécoise*. Montréal, Typo, « Essais ».

Marcato Falzoni, Franca (réd.), 1994 : *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise. « La deriva delle francofonie ». Atti dei seminari annuali di Letterature Francofone diretti da Franca Marcato Falzoni. Centro Interfacoltà Sorelle Clarke Bagni di Lucca, 17–19 Juin 1993, 7*. Bologna, Editrice Clueb.

Marcotte, Gilles, 1976 : *Le roman à l'imparfait. Essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*. Montréal, Éditions La Presse.

Marcotte, Gilles, 1989 : *Littérature et circonstances*. Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires ».

Martel, Réginald, 1994 : *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968–1994*. Montréal, Leméac.

Meney, Lionel, 2003 : *Dictionnaire québécois-français. Pour mieux se comprendre entre francophones. 2e édition revue et augmentée*. Montréal-Toronto, Guérin.

Milot, Louise, Lintvelt, Jaap (réd.), 1992 : *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*. Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

Morency, Jean, 1994 : *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*. Québec, Nuit Blanche Éditeur.

Morency, Jean, Den Toonder, Jeanette, Lintvelt, Jaap (réd.), 2006 : *Romans de la route et voyages identitaires*. Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine ».

Morel, Pierre (éd.), 2007 : *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Bucarest, Editura Cartier.

Mottet, Philippe, Mottet-Vignes Sylvie (réd.), 2005 : *La nouvelle québécoise contemporaine*. N° 52 de *Littératures*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Nepveu, Pierre, 1999 : *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, « Compact ».

Nepveu, Pierre, 1998 : *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*. Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

Paluszkiewicz-Misiaczek, Magdalena, Reczyńska, Anna, Śpiewak, Anna, (red.), 2005 : *Place and Memory in Canada : global perspectives, 3rd-Congress of Polish Association for Canadian Studies and 3rd International Conference of Central European Canadianists, Proceedings, April 30 – May 3, 2004, Cracow, Poland / Lieu et mémoire au Canada : pespectives globales,*

3ème Congrès de l'Association Polonaise des Études Canadiennes et 3ème Conférence Internationale des Canadianistes d'Europe Centrale, Actes, 30 avril – 3 mai 2004, Cracovie, Pologne. Kraków, Polska Akademia Umiejętności.

Paterson, Janet M., 1993 : *Moments postmodernes dans le roman québécois. Édition augmentée*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Paterson, Janet M., 2004 : *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) ».

Pellerin, Gilles, 1997 : *Récits d'une passion*. Québec, L'Instant même.

Pont-Humbert, Catherine, 1998 : *Littérature du Québec*. Paris, Éditions Nathan.

Provencher, Jean, 2000 : *Chronologie du Québec 1534–2000*. Montréal, Boréal, « Compact ».

Smart, Patricia, 1988 : *Écrire dans la maison du père*. Québec/Amérique, Montréal.

Tangence 2007, N° 85, Automne : « Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et images ». Numéro préparé par Destrempes, Hélène et Lüsebrink, Hans-Jürgen.

Tétu De Labsade, Françoise, 2001 : *Le Québec, un pays, une culture*. Préface de François Dumont. Montréal, Boréal (deuxième édition revue et augmentée).

Tomaszkiewicz, Teresa, Klimkiewicz, Aurelia, Żuchelkowska, Alicja (réd.), 2009 : *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*. Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem.

Tremblay, Roseline, 2004 : *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960–1995*. Montréal, Éditions Hurtubise Hmh.

Vautier, Marie, 1998 : *Postmodernism & Postcolonialism in Canadian Fiction*. Montreal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's University Press.

8. Ouvrages d'autres écrivains cités et ouvrages consacrés aux autres écrivains cités

Aquin, Hubert, 1968 : *Trou de mémoire*. Ottawa, Le Cercle du livre de France.

Barcelo, François, 1981 : *La tribu*. Montréal, Libre Expression.

Beaulieu, Victor-Lévy, 1978 : *Monsieur Melville*. T. 1–3. Montréal-Nord, Vlb Éditeur.

Beaulieu, Victor-Lévy, 1991 : *Docteur Ferron. Pèlerinage*. Montréal, Stanké.

Brochu, André, 1994 : *Tableau du poème*. Montréal, XYZ Éditeur.

Brochu, André, 2003 : *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Camus, Albert, 1965 : *Essais*. Introduction par Quillot, R., édition établie et annotée par Quillot, R. et Faucon, L.. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Char, René, 1983 : *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Claudel, Paul, 1957 : *Cinq grandes odes. La cantate à trois voix.* Paris, Poésie / Gallimard Nrf.

Colette, 2004 : *La Maison de Claudine*. Paris, Librairie Arthème Fayard et Hachette Littératures.

Dupont, Caroline, 2006 : *Imagination biographique et critique. Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*. Québec, Éditions Nota Bene.

Ferron, Jacques, 1972 : *Le Saint-Élias*. Montréal, Éditions du jour.

Gasquy-Resch, Yannick, 2003 : *Gaston Miron. Le forcené magnifique*. Montréal, Éditions Hurtubise HMH.

Gide, André, [1936] 1975 : *Nourritures terrestres*. Paris, Gallimard.

Giguère, Roland, 1965 : *L'Âge de la parole, poèmes 1949–1960*. Ottawa, Éditions de l'Hexagone.

Giono, Jean, [1935] 1996 : *Que ma joie demeure*. Paris, Grasset.

Giono, Jean, [1937] 1995 : *Les Vraies richesses*. Paris, Grasset.

Giono, Jean, [1929] 1991 : *Colline*. Paris, Grasset.

Giono, Jean, [1943]1973 : *Rondeur des jours*. Paris, Gallimard.

Giono, Jean, 1995 : *Journal 1935–1939*. In : Idem : *Journal, poèmes, essais*. Texte établi, présenté et annoté par Pierre Citron. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Giono, Jean, [1933] 1999 : *Le serpent d'étoiles*. Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges ».

Giono, Jean, [Grasset 1942] 1989: *Triomphe de la vie*. In : Idem : *Récits et essais*. (Citron, Pierre, réd.). Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Giono, Jean, [1946] 1994 : *Un roi sans divertissement*. Paris, Gallimard, « Folio » 220.

Giono, Jean, 1974a : *Pour saluer Melville*. In : Idem : *Œuvres romanesques complètes*. T. 3. Paris, Gallimard, « Pléiade ».

Giono, Jean, 1974b : *Virgile*. In : Idem : *Œuvres romanesques complètes*. T. 3. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Giono, Jean, [1965] 1983 : *Deux cavaliers de l'orage*. Paris, Gallimard, « Folio ».

Godbout, Jacques, 1989 : *Murmure marchand*. Montréal, Boréal.

Hébert, Anne, 1993 : *Œuvre poétique 1950–1990*. Montréal, Boréal, « Compact ».

Jarosz, Krzysztof, 1987 : *La fonction poétique dans l'œuvre romanesque de Hubert Aquin*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Jarosz, Krzysztof, 1999: *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Jarosz, Krzysztof, 2002: « *W hołdzie Melville'owi* Jeana Giono - przekład jako inspiracja twórcza ». In : Fast, Piotr, Kozak, Anna (red.): *Biograficzne konteksty przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe « Śląsk »: 47–58.

Jarosz, Krzysztof, 2003 : La Préface à l'édition critique établie par le même de Gide, André : *Fałszerze* i *Dziennik « Fałszerzy »* (*Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des Faux-Monnayeurs*). Kraków, Ossolineum.

Jarosz, Krzysztof, 2005 : « *La Tribu* de François Barcelo. Entre un roman historique et une histoire romanesque ». In : Paluszkiewicz-Misiaczek, Magdalena, Reczyńska, Anna, Śpiewak, Anna (réd.) : *Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales*. Kraków, Polska Akademia Umiejętności : 169–180.

Jarosz, Krzysztof, 2006 : « Fratrolâtrie/fratricide: *Deux Cavaliers de l'orage* de Jean Giono ». In : *Frères et/ou sœurs dans les littératures en langues romanes*. Textes réunis et présentés par Grzesiak, Czesław. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Melville, Herman, [1941] 1997 : Préface de Jean Giono, Traduction de Jacques, Lucien, Smith, Joan et Giono, Jean. Paris, Gallimard, « Folio 2852 ».

Miron, Gaston, [1996] 2006 : *L'Homme rapaillé*. Montréal, Typo Poésie.

Montaigne, Michel, 1937 : *Essais*. Texte établi par Thibaudet, Albert. Paris, « La Pléiade », NRF.

Pelletier, Jacques (dir.), 2003 : *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*. Québec, Éditions Nota Bene.

Pascal, Blaise, 1954 : *Œuvres complètes*. Edition établie et annotée par Chevalier, Jacques. Paris, « La Pléiade », NRF, Gallimard.

Poulin, Jacques, 1984 : *Volkswagen blues*. Montréal, Québec / Amérique.

Proust, Marcel, 1954 : *À la recherche du temps perdu*. T. 1. Édition établie et annotée par Clarac, Pierre et Ferré, André. Préface de Maurois, André de l'Académie française. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

Proust, Marcel, 1954 : *À la recherche du temps perdu*, T. 3. Édition établie et présentée par Clarac, Pierre et Ferré, André. Paris, Gallimard « La Pléiade ».

Royer, Jean, 1992 : *Introduction à la poésie québécoise*. Montréal, BQ Leméac.

Sarde, Michèle, 1995: *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*. Paris, Robert Laffon.

Savigneau, Josyane, 1990 : *Marguerite Yourcenar*. Paris, Gallimard.

White, Edmund, 1993 : *Jean Genet*. Paris, NRF, Gallimard.

Yourcenar, Marguerite, 1985 : *Un homme obscur. Une belle matinée*. Paris, Gallimard.

9. Ouvrages d'intérêt général

Barthes, Roland, 1976 : *S/Z*. Paris, Seuil, coll. « Points ».

Bourneuf, Roland, 2007 : *Pierres de touche. Essai*. Québec, L'Instant même.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, [1974] 1997 : *Dictionnaire des symboles*. T. 1–4. Paris, Robert Laffont.

Cyrulnik, Boris, 2002 : *Un merveilleux malheur*. Odile Jacob.

Dagenais, Daniel, 2007 : « Le suicide au Québec comme révélateur de la signification du suicide contemporain ». *Recherches sociographiques*, Revue pluridisciplinaire d'études sur le Québec et le Canada français, XVIII, 3, (Dagenais, Daniel, dir.), Université Laval : 11–25.

Dällenbach, Lucien, 1977: *Le Récit spéculaire.* Paris, Seuil.

Durand, Gilbert, 1969 : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.

Eco, Umberto, 1985: *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit de l'italien par bouzaher, Myriem). Paris, Grasset.

Fontanier, Pierre, 1968: *Les figures du discours*. Paris, Flammarion.

Foulquié, Paul, 1986 : *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris, Presses Universitaires de France.

Genette, Gérard, 1972 : *Discours du récit.* In : Idem : *Figures III*. Paris, Seuil.

Genette, Gérard, 1982 : *Palimpsestes*. Paris, Seuil.

Genette, Gérard, 1983 : *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.

Genette, Gérard, 1987 : *Seuils*. Paris, Seuil.

Languirand, Jacques, Proulx, Jean, 2009 : *L'héritage spirituel amérindien. Le grand mystère*. Montréal, Le jour.

Labine, Marcel, 2002 : *Le Roman américain en question*. Montréal, Les Éditions Québec Amérique.

Lederer, Mariane, 1994 : *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris, Hachette.

Lejeune, Philippe, 1975: *Le Pacte autobiographique.* Paris, Seuil.

Pavel, Thomas, 1988: *Univers de la fiction.* Paris, Seuil.

Ricardou, Jean, 1973: *Le nouveau roman.* Paris, Seuil.

Riffaterre, Michael, 1979: *La production du texte.* Paris, Seuil.

Riffaterre, Michael, 1982: *L'Illusion référentielle.* In : *Littérature et réalité*. Paris, Seuil.

Sartre, Jean-Paul, [1943] 1976 : *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

Schaeffer, Jean-Marie, 1999 : *Pourquoi la fiction ?*. Paris, Seuil.

Todorov, Tzvetan (textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par), 1965 : *Théorie de la littérature.* Paris, Seuil.

Todorov, Tzvetan, 1971 : *Poétique de la prose.* Paris, Seuil.

Krzysztof Jarosz

Immanencja i transtekstualność w dziele powieściowym Roberta Lalonde'a

Streszczenie

Dzieło quebeckiego pisarza i aktora Roberta Lalonde'a (ur. 1947), składające się obecnie z około dwudziestu powieści, zbiorów nowel, esejów i dramatów, wiązane bywa z częściowo indiańskimi korzeniami artysty. W niniejszej książce proponowane jest inne ujęcie twórczości Lalonde'a, oparte na udowadnianej w pracy hipotezie, że tym, co w różnych proporcjach wspólne dla wszystkich utworów pisarza, jest świadome współzastosowanie dwóch pozornie wykluczających się składników: immanencji (immanentyzmu) i transtekstualności.

Immanencja jest tu rozumiana jako przede wszystkim przekonanie, że nie istnieją żadne zaświaty, zaś życie należy chłonąć tu i teraz w bezpośrednim kontakcie z przyrodą, odrzucając, na ile się da, wszelkie ideologie, które zgodnie z tradycją francuskiego Renesansu i klasycyzmu uważane są za ekrany przesłaniające rzeczywistość. To zdecydowane odrzucenie religii, ale także ideologii o proweniencji politycznej jest po części odrzuceniem modelu edukacji, któremu został poddany pisarz, należący do ostatniego pokolenia wychowanego w katolickim getcie „la Grande noirceur". Stąd w dziele Lalonde'a tak wiele parodystycznej transgresji pojęć religijnych, jak komunia, hostia, ziemski raj, przemienienie.

Transtekstualność to termin wprowadzony w 1982 roku przez G. Genette'a na określenie wpływu, jaki na określone dzieło wywarło inne dzieło, wcześniej napisane. Oryginalność twórczości R. Lalonde'a polega na sprzęgnięciu tych dwóch składników.

Świat jest przez jego postaci przeżywany w bezpośrednim zmysłowym odczuciu, a wrażenie bezpośredniej wspólnoty z naturą wzmagają wspomnienia tekstów, które o tego typu kontakcie z naturą napisali już inni. To emblematyczne dla powieści Lalonde'a sprzężenie staje się szczególnie widoczne w jego *ars poetica*, jaką jest *Le Monde sur le flanc de la truite* z 1997 roku, esej noszący podtytuł „zapiski o sztuce patrzenia, czytania i pisania". Te trzy elementy uznać wypada niemal za składniki heglowskiej triady: teza (postrzeganie świata) – antyteza (lektura dzieł poprzedników) – synteza (własna twórczość zespalająca na wyższym poziomie przetworzone we wzajemnej interakcji postrzeganie i czytanie).

Streszczenie

Praca składa się z siedmiu rozdziałów, z których cztery poświęcone są powieściom należącym tematycznie do cyklu nazywanego tu umownie rodzinno-inicjacyjnym. Są to: *Le Dernier Été des Indiens*, *Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure?*, *Le Fou du père* et *Sept Lacs plus au Nord*. W powieściach tych dominują nawiązania do wariantywnie rozpatrywanej sytuacji rodzinnej narratora-protagonisty, którego po części utożsamiać można z pisarzem.

Trzy kolejne rozdziały zawierają omówienia powieści, których fabuła i przesłanie skupiają się na sprawach natury bardziej formalnej i mniej osobistej: dialektyce allotekstu, wokół którego obudowywany jest autotekst, fantazyjnej i subiektywnie zmitologizowanej próbie ukazania procesu kształtowania się quebeckiej poezji współczesnej czy wreszcie na procederze zawłaszczenia dzieła i osoby mistrza, jakim w tym przypadku jest Marguerite Yourcenar, uczyniona postacią powieści Lalonde'a. Omawianymi w tych rozdziałach utworami są: *L'Ogre de Grand Remous*, *Le Petit Aigle à tête blanche* oraz *Un jardin entouré de murailles*.

W twórczości stapiającej w jedno naturę i opisującą ją literaturę Lalonde odwołuje się do swych mistrzów, na czele których bezsprzecznie stoi Jean Giono. Obok samotnika z Manosque w osobistym panteonie pisarza – oprócz zamieszkałej w Ameryce francuskojęzycznej Yourcenar i niemal wszechobecnego Charlesa Perrault, twórcy niepokojącego *Tomcia Palucha* – znaleźć można z jednej strony pisarzy francuskich, takich jak André Gide i Jean Genet, orędowników żarliwej egzystencji i wyzwolenia z więzów fałszywej moralności, z drugiej zaś amerykańskich pisarzy, cenionych przez Lalonde'a nie tylko jako piewcy bezpośredniego związku człowieka z naturą: Annie Dillard, Barry Lopez, Flannery O'Connor, Emily Dickinson, a w głębszej perspektywie także John Steinbeck czy Sylvia Plath. Literatura, a przede wszystkim poezja, są jedynym ekranem transformującym rzeczywistość, który akceptuje, a nawet przyzywa Lalonde, świadom, że bezpośrednie, a zatem niewerbalne i zmysłowe przeżycie świata, wzbogaca się i doprecyzowuje, a przede wszystkim staje się przekazywalne, gdy przepuści się je przez werbalny filtr estetyczny, w jego mniemaniu bowiem nie jest to ekran zniekształcający, lecz wręcz przeciwnie - kanał pozwalający na wierny przekład i sublimację awerbalnych doznań.

Twórczość Lalonde'a jest więc rozpięta między naturą a biblioteką, które artysta usiłuje stopić i uszlachetnić w akcie tworzenia. Emblematycznym dla jego twórczości obrazkiem jest scena z eseju *Le Monde sur le flanc de la truite*, w której siedząc na trawie i zmagając się z kwietniowym wiatrem autor czyta opowieści przyrodnicze Barry'ego Lopeza, usiłując zapisać własne odczucia odnoszące się do otaczającego świata i wspierając się zapiskami swego poprzednika. Lalonde stroni jednak od powtórzeń. Każdy analizowany w niniejszej pracy utwór w swoisty sposób realizuje tę myśl przewodnią, zdając sprawę z aktualnego stanu świadomości pisarza, z jego zainteresowań, ważnych w danym momencie wspomnień i lektur, a bywa, że i obsesji. Oryginalna materia tych poszczególnych stanów zapisanych w kolejnych powieściach stanowi treść szczegółowych analiz, częstokroć pionierskich wobec niewielkiej liczby opracowań tego mało badanego dzieła.

Krzysztof Jarosz

Immanentness and transtextuality in Robert Lalonde's novels

Summary

The work by Robert Lalonde, a Quebec writer and actor (b. 1947), currently consisting of about 20 novels, collections of novels, essays and dramas, tends to be partially connected with his Indian roots. The very book proposes a different perspective of Lalonde's writing, based on a hypothesis, being confirmed, that what all his works have in common to a different extent is a conscious coexistence of two allegedly exclusive components, that is immanentness and transtextuality.

Immanentness is understood here as, above all, a belief that no spirit worlds exist whereas life should be soaked up here and now in a direct contact with nature, rejecting, however possible, any ideologies which, according to a tradition of the French Renaissance and classicism are considered to be the screens hiding the reality. This definite rejection of religion as well as an ideology of a political nature is partly a rejection of the education model which the author belonging to the last generation brought up in a Catholic ghetto "la Grande noirceur" was subjected to. Hence, Lalonde's work includes such a parodic transgression of religious notions, such as the Communion, the Host, the terrestrial paradise, the Transfiguration

Transtextuality is a term introduced in 1982 by G. Genette to define the influence another work has on a previously-written work. The originality of R. Lalonde's writings consists in linking these two components.

The world is experienced by his characters in a direct and sensual impression whereas the impression of a direct contact with nature is enhanced by the memories of what others have already written about this type of contact with nature. This emblematic link for Lalonde's novel is especially visible in his *ars poetica*, namely *Le Monde sur le flanc de la truite* from 1997, in an essay entitled "notes on the art of seeing, reading and writing". The very three elements should be treated as almost the components of Hegel's triad: a thesis (world perception), an antithesis (reading predecessors' works), a synthesis (one's own writing combining perception and reading processed in a mutual interaction on a higher level).

The book is composed of seven chapters, four of which are devoted to novels thematically belonging to a series symbolically called here a family-initiative one.

Summary

They involve *Le Dernier Été des Indiens, Que vais-je devenir jusqu'à ce que je meure?, Le Fou du père* and *Sept Lacs plus au Nord*. The very novels are dominated by references to a variantly read family situation of a narrator-protagonist which can be partly identified with the writer.

Three subsequent chapters contain descriptions of novels, the plot and message of which concentrate on more formal and less personal issues, that is a dialectics of allotext around which the autotext is built, a fanciful and subjectively mythologised attempt to show how modern Quebec poetry was shaped or, finally, a practice of appropriating work and the person of the master, namely Marguerite Yourcenar made the character of her own novel. Lalonde's works discussed in these chapters are *L'Ogre de Grand Remous*, *Le Petit Aigle à tête blanche* and *Un jardin entouré de murailles*.

In his writings, melting nature with literature describing it, Lalonde refers to his masters, the most prominent of whom is Jean Giono. Apart from a loner from Manosque, a French-speaking Yourcenar living in America and almost omnipresent Charles Perrault, the author of *Hop o' My Thumb*, one can find in Lalonde's personal pantheon French writers such as Andre Gide and Jean Genet, advocates of a zelous existence and freedom from the bonds of false morality on the one hand and American writers appreciated by Lalonde and not only as an eulogist of man's direct relation with nature: Annie Dillard, Barry Lopez, Flannery O'Connor, Emily Dickinson and also John Steinbeck or Sylvia Plath in a deeper perspective. The literature, and, above all, poetry, are the only screen transforming the reality that accepts or even summons Lalonde, being aware that a direct and thus non-verbal and sensual experience of the world gets enriched and defined, and, above all, becomes transmittable when put through a verbal aesthetic filter because, in his opinion, it is not a deforming screen, just the opposite, a channel allowing for a faithful translation and sublimation of non-verbal feelings.

Lalonde's writings spread between nature and library which the artist tries to melt and improve in the course of making. An emblem for his works is a scene from his essay *Le Monde sur le flanc de la truite* in which the author sitting on the grass and struggling with an April wind reads nature stories by Barry Lopez, trying to write down his own impressions referring to the surrounding world, making use of notes of his predecessor. However, Lalonde avoids repetitions. Each work analysed in this book realizes this very thought in a peculiar way, reporting from the writer's actual state of awareness, his interests, memories and readings important at a given time, as well as obsessions. The original subject-matter of these states described in subsequent novels constitutes the content of specific analyses, not infrequently pioneering in the light of a small number of interpretations of this little-examined work.

Redakcja
Barbara Malska

Projekt okładki
Zenon Dyrszka

Projekt typograficzny, skład i łamanie
Tomasz Gut

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2034-2

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12b, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 17,25. Ark. wyd. 18,00.
Papier Alto 80g/m², vol. 1,5. Czcionka: Skolar
Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





Cena 24 zł (+ VAT)

Krzysztof Jarosz enseigne les littératures française et québécoise, ainsi que la traduction littéraire à l'Université de Silésie (Katowice, Pologne) où il dirige une Chaire d'études canadiennes et de traduction littéraire.

Auteur de 2 livres : *La fonction poétique dans l'œuvre romanesque de Hubert Aquin* (Katowice, 1986) et *Jean Giono – alchimie du discours romanesque* (Katowice, 2000).

Rédacteur ou corédacteur de 3 collectifs : *La traduction littéraire* (2002), *Les images de l'Amérique dans les littératures en langues romanes* (2005) et *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608–2008) : Rétrospectives, parcours et défis* (2009), ainsi que d'environ 60 articles sur la littérature et la traduction.

Directeur de la revue littéraire et traductologique *Romanica Silesiana* à l'Université de Silésie (5 numéros parus). Co-rédacteur en chef de la revue *TransCanadiana* (3 numéros parus) de l'Association polonaise d'études canadiennes dont il est le président depuis avril 2007.

Membre du Comité consultatif de la *Revue internationale d'études canadiennes*.

Membre du Comité scientifique du Centre Aude d'études sur la nouvelle sis au Collège François-Xavier-Garneau.

Traducteur des ouvrages de R. Barthes, G. Bataille, M. de Certeau, É. M. Cioran, S. Dali, G. Deleuze, J. Derrida, S. Kokis, M. LaRue et de J.-P. Sartre.

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2034-2