

Trois styles (Archambault, Major, Rivard)

François Ricard

Volume 18, Number 6 (108), November–December 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30895ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ricard, F. (1976). Review of [Trois styles (Archambault, Major, Rivard)]. *Liberté*, 18(6), 182–192.

littérature québécoise

TROIS STYLES (ARCHAMBAULT, MAJOR, RIVARD)

Les premières phrases d'un roman — surtout d'un roman court comme sont la plupart de ceux qui se publient aujourd'hui — m'ont toujours paru un excellent indice de la qualité générale de l'ouvrage et du plaisir que promet sa lecture. Le lecteur de romans n'a plus guère de nos jours le temps d'attendre. Les longues préparations, les bredouillements — même géniaux — le rebutent. Il est pressé. Le charme de l'oeuvre doit opérer dès qu'on l'ouvre. D'entrée de jeu, en une ou deux pages, le ton, le style, la *voix*, l'univers même du roman doivent s'imposer comme des nécessités et ne plus permettre au lecteur de lever les yeux, l'introduire dans un mouvement auquel il n'a plus dès lors la liberté de résister. Le coup d'envoi, ici, décide souvent de toute la partie.

C'est ce qui se passe dans le dernier roman de Gilles Archambault : *les Pins parasols*⁽¹⁾. Dès les premières lignes je suis accroché, j'ai le sentiment d'entrer dans quelque chose, je suis *mis en branle* pour ainsi dire, et pas un seul instant je ne doute de la solidité du monde où me voilà introduit. L'« illusion », comme on dit, joue aussitôt. Nul besoin de m'ajuster, de régler le foyer, de me laisser lentement persuader. Au bout de deux lignes, j'ai consenti.

(1) Montréal, Quinze, 1976.

Empruntant des voies sournoises et inattendues, la paix s'était infiltrée en lui, mimant la démarche sinueuse d'un chat...

Ces « voies », cette infiltration, cette démarche de chat ne sont pas seulement celles de la paix intérieure de Serge Gaucher, le héros presque quinquagénaire. Ce sont aussi celles du lecteur qui, dès le départ, s'insinue dans la conscience du personnage, position qu'il conservera par la suite tout au long du roman, et ce même quand les personnages se multiplieront, puisque ce sera encore de l'intérieur qu'il connaîtra la femme de Serge, Danielle, et leur fille Emmanuelle. De l'intérieur, c'est-à-dire tels que ces personnages eux-mêmes se connaissent et tels que leurs incessants monologues les expriment à leurs propres yeux. Gilles Archambault, encore ici, excelle dans l'expression de cette parole intime, qui n'est pas la parole étrange, tumultueuse ou inavouable de l'inconscient, mais plutôt celle de la conscience quotidienne, celle de l'homme éveillé se parlant à lui-même d'aussi près que possible et demeurant toujours, même dans le secret, surtout dans le secret, le maître de son langage. C'est là, dans l'emploi et l'approfondissement — poursuivis depuis quinze ans — de cette parole à la fois privée et publique, immédiate et cependant articulée, de cette parole « en chambre », pourrait-on dire, que se trouvent le ton propre de Gilles Archambault et sa principale originalité de romancier.

Cela dit, revenons aux *Pins parasols*. Trois personnages, comme je l'ai déjà signalé, sont tour à tour habités par le lecteur : Serge, Danielle et Emmanuelle, c'est-à-dire le père, la mère et la fille. Autour d'eux, et s'opposant à eux car ils ne deviennent jamais les « sujets » du récit mais sont toujours vus de l'extérieur par Serge, Danielle ou Emmanuelle, gravitent quatre autres personnages : Edgar, le père de Serge, Marie, maîtresse puis épouse d'Edgar, Yvan, l'amant de Danielle, et enfin Patrick, le fils d'Yvan et de Danielle. Autrement dit, tout ce monde appartient plus ou moins à la même famille, l'axe de cet ensemble de personnages étant la chaîne des pères : Edgar, Serge, Yvan. Chaîne éminemment conflictuelle, cependant, puisqu'elle repose sur le mépris mutuel et la haine : mépris d'Edgar pour Serge, qui en retour déteste

son père, mépris de Serge pour Yvan, qui lui aussi s'oppose violemment à son « beau-père ». Comme si la paternité était une chose à la fois impossible et fatale, thème qui est commun, comme on sait, à la plupart des romans d'Archambault.

Sans cesse, Serge dit sa haine de la paternité. Il est lui-même, comme il le dit également, un père coupable, regrettant d'avoir procréé, s'interdisant constamment les comportements paternels et comprenant sa fille de l'avoir fui et de s'opposer farouchement à lui. Mais tout cela, me semble-t-il, cache autre chose. Cet acharnement contre la paternité, cette hantise a quelque chose de trop insistant, de trop absolu, pour ne pas dissimuler quelque blessure, certes, mais surtout quelque grand idéal avorté. S'il la déteste tant, n'est-ce pas en effet parce que la paternité, non seulement torture Serge, mais le fascine et constitue peut-être son désir le plus profond, le plus total, le plus fou ? N'y a-t-il pas en lui, tout au fond de lui, un rêve insensé et cependant impossible à abandonner : celui de devenir lui-même *le Père*, de n'être rien d'autre que Père, ni fils ni époux ni amant, père seulement, et le seul, l'unique, le Père absolu ? En tout cas, cela expliquerait beaucoup de choses.

Cela expliquerait, par exemple, le rapport ambigu qui lie Serge à Edgar. Rapport ambigu, en effet, puisque mêlé de haine et d'amour. Au début, Serge déteste son père et veut sa mort, ce qui est évidemment le seul moyen pour lui de cesser d'être un fils, c'est-à-dire non pas de devenir orphelin mais de prendre plutôt la place de ce père qui, du seul fait qu'il existe, rend impossible son rêve de Paternité absolue. Il ne saurait, comme l'apprenait le petit catéchisme, y avoir plus d'un seul Dieu. Ainsi, ce serait moins parce qu'il est *son* père que Serge hait Edgar, que parce que celui-ci est père simplement. D'ailleurs, cette haine s'apaisera curieusement après le départ d'Edgar pour la Floride et son mariage avec Marie. C'est que, par là, Edgar se trouve à renoncer pour ainsi dire à sa paternité : son mariage le transforme, de père qu'il a été jusque là, en époux, et son départ libère Serge du poids de sa présence, mais surtout permet à Serge d'occuper dorénavant le rôle ainsi laissé vacant. Edgar s'en va, mais la paternité demeure, tout comme cette maison de

Saint-Sauveur qui en est l'emblème et dont Serge, loin d'y renoncer, devient désormais le propriétaire et l'unique occupant. C'est pourquoi, après son départ, et à plus forte raison après sa mort (qui ne fait que parachever ce que le départ avait déjà commencé), Edgar s'attire de moins en moins la haine de Serge. Ce dernier, en effet, redécouvre son père, ou plutôt il redécouvre l'homme qu'Edgar a été, maintenant que l'éloignement et la mort l'ont dépouillé de cette paternité qu'aux yeux de Serge il n'avait pu qu'usurper. Et de même, lorsque Marie remettra à Serge les souvenirs qu'Edgar lui a légués, ce sera aussi, symboliquement, la confirmation de sa propre paternité que Serge recevra, de sa paternité désormais incontestée, de ce côté-là du moins.

Car Edgar n'était pas le seul rival. Un autre père menace la Paternité absolue de Serge, c'est Yvan. Celui-là aussi devra être éliminé. Et c'est pourquoi l'événement important de la seconde moitié du roman, celui qui fait pendant à la mort d'Edgar, est moins, quoi qu'en dise Serge, la mort d'Emmanuelle que la folie et le suicide d'Yvan. Car dès qu'il a eu rempli sa fonction : engendrer Patrick, Yvan devait disparaître, vu que Patrick ne saurait avoir d'autre père que le seul Père, le Père absolu : Serge lui-même. Emmanuelle, qui ne menaçait pas (elle n'est que la mère, et les mères peuvent se multiplier à l'infini pourvu que le Père reste unique), aurait pu survivre. Sa mort ne sert, au fond, qu'à provoquer celle d'Yvan. Emmanuelle aura été un instrument, rien de plus, l'important étant que l'intermédiaire entre Serge et Patrick soit détruit. Le désir de Serge est total : ni fils ni grand-père, mais Père, et père incontesté. La symétrie entre la première et la dernière scène du roman est à cet égard extrêmement significative : celui qui, au début, était le fils accompagnant son père est devenu, à la fin, le père accompagné de son fils. Entre-temps, un carnage a eu lieu : une fille perdue, mais surtout deux pères, deux ennemis liquidés.

Serge déclare, à la dernière page, que *tout aurait été plus simple si Yvan dans sa rage avait aussi tué Patrick*. En réalité, il a tort, car comment pourrait-il être Père sans Patrick ? Le père a besoin d'un fils. Mais Serge a également raison, en un sens, car Patrick, lui aussi, deviendra père et con-

testera par conséquent la Paternité de Serge. N'est-ce pas du reste parce qu'il prévoit cet affrontement futur que Serge, pendant qu'il en est encore temps, dispense à Patrick tant de tendresse et d'affection ? N'est-ce pas là jouir pleinement de sa paternité ? (*Danielle*) ne comprend pas que (l') attachement (de Serge pour Patrick) est maladif, obsessionnel. Il veut compenser par l'amour, se faire excuser son étourderie. Son étourderie ou la lutte à venir ? *Vivre, c'est la permission de vivre dans l'angoisse, non ?* Car l'angoisse est bel et bien le lot du Père, le lot de Dieu, c'est-à-dire de tous ceux qui, de toute éternité, sont menacés.

* * *

Ce que je disais tout à l'heure des premières lignes d'un roman s'appliquerait tout aussi bien au dernier roman d'André Major *les Rescapés*⁽²⁾.

Il était là, dans la pâleur de ce matin hésitant, appuyé contre le tronc d'un énorme tremble, une main farfouillant dans la vareuse de laine trop grande pour lui mais qu'il portait sans relâche depuis la nuit où il s'était évadé de la prison des Plaines, n'arrivant pas à trouver la boîte d'allumettes et mâchouillant distraitement la cigarette qu'il avait roulée dix ou quinze minutes plus tôt, juste avant d'apercevoir le dos rond, le chapeau tyrolien de l'homme assis dans la neige, aussi immobile que s'il avait appartenu au paysage encore pétrifié de l'hiver finissant...

Cette phrase est beaucoup plus qu'une entrée en matière : elle est déjà à elle seule, pleinement, définitivement, un *univers*. Un univers, c'est-à-dire d'abord un style, une voix fortement marquée, individualisée, aussitôt reconnaissable : cette longueur, cette densité, ce rythme, cette multiplication des participes et des déterminatives, cette précision du détail, cette volonté, dirait-on, de tout embrasser du même regard, cette justesse et cette assurance de l'élocution, tout cela, nous l'identifions d'un seul coup. D'un seul coup, nous sommes situés dans une écriture : celle d'André Major, et de nul autre. C'est d'ailleurs une des grandes réussites de cette chro-

(2) Montréal, Quinze, 1976.

nique maintenant intitulée *Histoire de déserteurs*, commencée il y a deux ans avec *l'Epouvantail*, continuée ensuite dans *l'Épidémie* et dont *les Rescapés* forment le troisième (et peut-être dernier ?) volet, que d'avoir en quelque sorte révélé à Major son propre style. Il y avait dans *l'Epouvantail* ce que j'ai appelé⁽³⁾ une allégresse : le sentiment, éprouvé aussi bien par le lecteur que par l'écrivain, de se trouver en face d'un monde inépuisable. Major, aurait-on dit, découvrirait subitement un univers immense, débordant, qu'il ne finirait jamais d'explorer et de raconter. Mais cette allégresse ne venait pas seulement de la surabondance de l'inspiration. Elle venait aussi, et davantage peut-être, d'une découverte encore plus décisive : plus que le monde innombrable de Saint-Emmanuel, en effet, c'est un style que Major inventait, son style, c'est-à-dire son rapport personnel au langage, sa propre et profonde *différence*. C'est sans doute pourquoi *l'Epouvantail* nous était apparu à la fois comme un aboutissement, le fruit des efforts entrepris depuis quinze ans, et comme une inauguration, car Major, comme écrivain, s'y trouvait. André Major, désormais, c'était une écriture, une voix, distinctes et uniques — et c'est précisément cette écriture et cette voix, cet univers donc, que d'emblée, dès la première phrase des *Rescapés*, nous rencontrons.

Univers, cette première phrase l'est aussi pour une autre raison : c'est qu'elle résume et contient métonymiquement l'univers de tout le roman, sinon de la trilogie entière.

Que fait voir cette phrase, en effet ? Un personnage (il s'agit de Momo) et un cadavre (celui de Therrien). Réunis par la phrase (au point que les derniers mots pourraient qualifier aussi bien l'un que l'autre), le mort et le vivant le sont aussi par l'attitude, par leur commune absence de mouvement : le corps de Therrien est pétrifié comme le paysage, et Momo, de même, *est là*, simplement, appuyé contre un arbre, immobile. Il bouge bien un peu, à la recherche de ses allumettes, mais ce geste, par son caractère machinal, ne rompt nullement son immobilité. Fasciné par le mort, il est lui-même comme mort.

(3) *Liberté* 92, mars-avril 1974, pp. 89-94.

Pourtant, Momo s'est évadé de la prison, il a parcouru des milles et des milles dans la tempête pour revenir à Saint-Emmanuel, il s'est battu, débattu plutôt, pour échapper à la capture et survivre. *L'Epouvantail*, *l'Epidémie* et *les Rescapés* sont des romans d'action : des événements, des crimes, des luttes, des scènes amoureuses y ont lieu en grand nombre. Pourquoi alors parler de mort ?

J'ai déjà noté, à propos de *l'Epidémie*⁽⁴⁾, à quel point le mouvement, dans ce roman, était illusoire. Or c'est la même chose ici. Rien, à proprement parler, n'y a lieu. Tout a toujours *eu lieu*. Systématiquement, l'action s'y déroule au passé. Jamais (ou à peu près jamais) nous ne voyons agir un personnage : ils nous sont tous présentés *après* l'action, en train de se la rappeler, de la regretter, de ruminer ce qu'ils viennent de vivre ou ont vécu il y a des années (entre les deux, peu de différence d'ailleurs : le passé a toujours la même épaisseur et le récent se distingue à peine du très ancien). Ainsi, dans la phrase citée plus haut, Momo ne nous apparaît-il pas au moment où il découvre le corps de Therrien, mais bien quelques instants plus tard, alors que cet événement échappe désormais à sa liberté et appartient à l'irréversible. Ajoutons à cela le fait que Momo n'a rien à voir avec la mort de Therrien, dont il sera pourtant accusé, et que c'est sans le vouloir qu'il s'est trouvé à rencontrer le cadavre. Autrement dit, cette action (mort de Therrien et découverte du corps) ne dépend aucunement de Momo : elle a lieu sans qu'il y soit pour rien, son rôle se limitant à la constater, à s'en souvenir et à en porter le poids.

Et il en va de même de toutes les actions du roman. Le mariage de Palma est raconté au passé, alors qu'il commence à se gâcher (1ère partie, chapitre 3). La venue à Graham de Momo et de Marie-Rose n'a lieu que dans les souvenirs de celle-ci, qui regrette déjà d'avoir suivi Momo (2e partie, chapitre 1). La fugue de Manchotte et d'Illuminée, la mère de Calixa et de Momo, est relatée par Manchotte sur son lit de mort (2e partie, chapitre 2). Nous ne voyons pas Jérôme se livrer à ses activités politiques, mais se les remémorer (2e

(4) *Liberté* 101, septembre-octobre 1975, pp. 92-99.

partie, chapitre 3 ; 3e partie, chapitre 1). Et ainsi de suite. Comme si action et conscience ne pouvaient se concilier, et que toute conscience était toujours, fatalement, conscience de l'échec. Ou mieux comme si la seule conscience possible était celle de l'être qui n'a plus ni présent ni avenir, la conscience de l'agonisant.

Autre indice de ce poids du passé : toute action, le moindre geste, est toujours la répétition d'un geste antérieur. Quand il découvre le corps de Therrien, Momo, en réalité, refait ce qu'il a déjà fait à Montréal, quand il a trouvé Gigi morte dans sa chambre. De même, Manchotte répète en enlevant Palma l'enlèvement d'Illuminée. Et quand ce n'est pas lui-même qu'un personnage imite, c'est immanquablement un autre. Momo enlève Marie-Rose comme Manchotte avait fait de la mère de Momo. Quand Florent va rejoindre Emérence à Montréal, il marche sur les traces de Momo à la recherche de Gigi, et comme celle de Momo sa quête tournera court. Lorsqu'il se réfugie à Graham, Momo ne fait que répéter le vieux Donaldieu. Marie-Rose fuit Momo comme Illuminée avait fui son mari. Etc. Rien de neuf ne peut être accompli. Tous, sans exception, sont condamnés à refaire le passé, à le ruminer sans cesse, prisonniers de ce qui a déjà eu lieu une fois pour toutes et à jamais.

En fait, une action a lieu : c'est celle qui clôt le roman, quand Momo, se détournant du village fantôme où sa dernière désertion l'avait relégué, s'enfonce pour toujours dans la forêt. Mais même ce geste, apparemment libérateur, a quelque chose de fatal. Encore une fois, c'est une fuite, l'ultime fuite, loin du monde, loin de l'histoire, loin de la vie et de la liberté dont Momo, qui s'y est essayé désespérément, n'a pu forcer l'accès. Aussi cet éloignement ressemble-t-il étrangement à la mort...

Mais même fuyant ainsi, que fait Momo, sinon répéter le geste de son frère Calixa, ou celui de Therrien, ou encore celui de Gros-Jos, c'est-à-dire de tous les « déserteurs » à qui le présent et le futur ont été refusés et qui n'ont d'autre choix que celui-là : consentir à la désertion. C'est là, sans doute, la raison de cette fascination qu'exerce sur Momo le cadavre

pétrifié de Therrien : ce cadavre, en réalité, est comme la neige avec laquelle il est confondu : un miroir.

* * *

Les romans d'Archambault et de Major nous captivent et nous remuent. Mais ils ne nous étonnent pas vraiment, car notre lecture des oeuvres antérieures de ces deux écrivains nous les avait fait attendre. Il n'en va pas de même pour le premier roman d'Yvon Rivard, *Mort et naissance de Christophe Ulric*⁽⁵⁾, qui nous réserve, lui, une surprise entière, puisque nous ne savions rien de ce nouvel écrivain, et surtout parce que son roman ne cadre nullement avec la production québécoise des dernières années. Certes, une telle oeuvre n'est pas sans antécédent : elle se situe au contraire dans un courant bien particulier de la littérature moderne et ne cache d'ailleurs pas ses sources (dont les plus évidentes sont du côté du romantisme allemand — je pense en particulier à *Henri d'Ofterdingen* —, du surréalisme et de l'éсотisme). Toutefois, il n'existe guère en littérature québécoise, du moins dans celle de la dernière décennie (sauf peut-être Aquin et, plus récemment, Jacques Brossard), de tradition à laquelle rattacher ce roman, dont la thématique et l'écriture ont quelque chose de radicalement neuf, qui n'a rien à voir avec le type de roman qui se pratique chez nous depuis une quinzaine d'années. Point, ici, de problématique nationale avouée, ou guère ; point de violence verbale ; point de p'tite culture ni de lutte des classes ; bref, rien, ou presque, qui permette de ranger spontanément ce récit à la fois philosophique et allégorique dans quelque tendance majeure de la littérature québécoise actuelle. On pourrait toujours le faire, bien sûr, si on s'en donnait la peine (qu'est-ce que la critique ne fait pas ?), mais il y faudrait une certaine ingéniosité, et de toute façon, cela atténuerait tout au plus, mais sans réussir à l'abolir, la grande nouveauté de ce roman, qualité qui en fait à coup sûr, avec son indiscutable beauté, l'une des parutions les plus importantes de l'année. Quiconque suit de près le roman québécois depuis quelques années ne peut s'empêcher, en effet, d'éprouver à la lecture de ce livre une sorte

(5) Montréal, La Presse, 1976.

d'émerveillement, mêlé de soulagement, comme s'il assistait à l'ouverture d'une brèche, à l'apparition, enfin, d'un nouvel écrivain, et jeune en plus (Rivard a trente ans), chose qui ne s'était pas produite très souvent depuis environ cinq ou six ans. Yvon Rivard, avec ce premier roman, rejoint les meilleurs de nos romanciers, ce qui aura notamment pour heureux effet d'apporter là un peu de sang neuf.

Dans ce roman aussi, la force et l'originalité de l'écriture frappent d'emblée. On est bel et bien en présence d'un *style*, dont les principales qualités sont la rigueur, le sens de l'image et du symbole, la richesse rythmique, et une étonnante versatilité qui excelle aussi bien dans l'évocation lyrique que dans la narration, le dialogue, la description et même (quoique ce soit moins clair) dans le discours critique et philosophique. Car il y a de tout dans ce livre touffu, du récit à peu près réaliste (dominant, mais non exclusif, dans la première partie) à la discussion esthétique, en passant par le monologue intérieur, la légende, la poésie, l'analyse symbolique, l'utopie et surtout l'invention allégorique (dans la seconde partie). C'est que l'oeuvre a une ambition extrêmement élevée, sinon démesurée : rendre compte le plus fidèlement, le plus totalement possible, de l'expérience vitale, amoureuse, spirituelle, artistique, intellectuelle, d'un personnage qui est à la fois narrateur, acteur et lecteur, pourrait-on dire, de cette expérience. Mieux : plus que le simple rapport de l'expérience, le roman se donne comme son lieu même, comme le théâtre, le moyen et la conscience de cette expérience. C'est donc un livre grave, complexe, et dont la lecture devient elle aussi une expérience, la confrontation du lecteur aussi bien avec lui-même qu'avec l'univers qui se construit, se conteste et se réfléchit sous ses yeux. Car Christophe Ulric n'est pas seulement Christophe Ulric : il est le personnage, l'écrivain et le lecteur, tous trois unis dans la même aventure, tous trois entraînés dans un voyage d'initiation, dans une mort et une naissance où se joue non seulement le sens de la littérature mais celui de la vie même.

Voyage, en effet, que l'existence de Christophe Ulric, comme l'illustrent ses pérégrinations de la première partie et surtout l'étrange navigation qui, dans la seconde partie,

le mène vers des régions secrètes du monde et de son esprit. Quadruple recherche : recherche de soi (« Qui suis-je ? » se demande-t-il), d'une identité fragile, éclatée, et qui ne se trouve que dans cette fragilité et cet éclatement mêmes ; recherche de Geneviève, la multiforme, l'insaisissable Geneviève, toujours enfuie, et atteinte seulement quand Christophe renonce à elle ; recherche des mots et de l'écriture ; et recherche, enfin, de la Réalité, d'un Graal à la fois philosophique et éthique qui donne au monde son vrai sens et à Christophe sa propre vérité. Quadruple recherche, donc, mais unique, puisque c'est toujours, dans le sillage amoureux de Geneviève, dans la poursuite de l'oeuvre, dans la quête de soi ou dans l'effort de connaissance, c'est toujours, dis-je, le même objet que désire Christophe : sa propre et intime réconciliation, qui est en même temps son abolition.

Cette quête, quel que soit son objet particulier, se fait toujours en deux temps, qui correspondent aux deux parties du roman. Active tout d'abord, c'est-à-dire demeurant d'une certaine manière sous le contrôle de Christophe, elle devra bientôt, pour se poursuivre, devenir passive. C'est d'ailleurs le sens indiqué par l'inversion qui sert de titre au roman. Dans la première partie, Christophe est le *sujet* de sa quête : guidé, certes, mais à son insu, il tient à décider lui-même de ses gestes et ne se perd pas de vue. D'où les impasses où il s'enfonce. Mais cet apprentissage n'aura pas été inutile : il aura donné à Christophe la connaissance (même désespérée) de ses propres limites. Et ce n'est ensuite qu'en mourant, c'est-à-dire en consentant à s'absenter de lui-même, qu'il pourra dépasser son impuissance et continuer efficacement sa quête, c'est-à-dire s'abandonner, se livrer à ce qui doit s'emparer de lui, à cette nuit lumineuse qui doit le remplir d'un vide par où seulement la Réalité peut le visiter. *EAU DOIT COULER*, lui enseigne Geneviève. Or c'est uniquement en détruisant en lui les barrages, à la limite en annulant ses propres rives, que Christophe peut laisser déferler en lui le flot, devenir lui-même cette eau qui coule. Mort et naissance ; mort *est* naissance.

Une oeuvre à relire.

FRANÇOIS RICARD