

Le jeu de l'intertexte dans *Le trésor de Brion*

Jacques La Mothe

Volume 25, Number 2 (74), Winter 2000

Le champ littéraire de la jeunesse au carrefour de la recherche universitaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201482ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201482ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Mothe, J. (2000). Le jeu de l'intertexte dans *Le trésor de Brion*. *Voix et Images*, 25(2), 298–311. <https://doi.org/10.7202/201482ar>

Article abstract

This study deals with the concept of intertextuality in a story for young readers, *Le trésor de Brion* by Jean Lemieux. Literary objects defined as being for young audiences often present a discourse simultaneously aimed at the avowed recipient and a hidden addressee: the adult reader. Might intertextuality, given its dependence on reading — since it suggests meanings that are individually actualised by each reader — be a way of separating the two strands of this twofold discourse? Jean Lemieux's novel, developing a mise en abyme of reading beneath the surface of an adventure story, offers an original answer to this question.

Le jeu de l'intertexte dans *Le trésor de Brion*

Jacques La Mothe, Université du Québec à Montréal

Cette étude porte sur l'utilisation de la notion d'intertextualité dans un récit destiné à un public de jeunes lecteurs, Le trésor de Brion de Jean Lemieux. L'objet littéraire défini pour un jeune public est souvent traversé par un discours qui s'adresse de façon simultanée au destinataire avoué (le lecteur adolescent) et au destinataire en filigrane (le lecteur adulte). L'intertextualité étant dépendante de la lecture, puisqu'elle propose des significations qui seront actualisées de manière singulière par chaque lecteur, constituerait-elle un moyen de départager ce double discours? Le roman de Jean Lemieux, en développant, sous couvert de roman d'aventures, une mise en abyme de la lecture, offre une réponse originale à cette question.

La notion d'intertextualité, «ce réseau de connexions multiples à hiérarchie variable» selon François Wahl, est en germe dans le concept bakhtinien de dialogisme. Pour être concis, rappelons que l'intertextualité est un processus par lequel un texte nouveau s'écrit à partir d'un autre, l'insère dans son espace et le modifie, se l'approprie, l'assimilant tout en le transformant. Le nouveau texte garde des traces de cette naturalisation tandis que le texte prélevé (voire cité, imité, parodié, etc.) subit une modification: «l'observation doit porter, affirme Kristeva, sur le nouveau texte et sur les traces qu'il conserve d'éléments textuels antérieurs, sur l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un texte». Cependant, Laurent Jenny, dans «La stratégie de la forme», nuance et précise les affirmations de Kristeva en montrant les rapports qu'entretient l'intertextualité avec «la critique "des sources"»: l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opérés par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens¹».

1. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme» *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.

Pour plusieurs théoriciens, l'intertextualité est la condition même de la littérature. Tous les textes seraient tissés à partir des fils pris à d'autres textes, que leur auteur en soit conscient ou non. Un texte peut renvoyer à un autre de façons multiples : à travers ces renvois qui sont des emprunts, se croisent deux notions, celle de « littéral » et celle d'« explicite ». Ainsi, la citation est littérale et explicite, le plagiat n'est que littéral, la référence qu'explicite, tandis que l'allusion n'est ni l'un ni l'autre. Or, la littérature de jeunesse, à travers la représentation du personnage adolescent, est souvent parcourue par un discours qui s'adresse de façon simultanée au destinataire avoué (lecteur adolescent) et au destinataire en filigrane (lecteur adulte). Pour ce dernier, la représentation de l'adolescent apparaît comme la projection des attentes de la société à l'égard des comportements et des rôles réels des jeunes lecteurs, ainsi qu'en tant que projection d'un imaginaire qui prend l'adolescence comme point d'ancrage.

À première vue, si l'opération active par laquelle le sujet humain se constitue et se différencie (par une série d'identifications, de projections ou d'introjections) joue pleinement son rôle, c'est en grande partie par l'intermédiaire du personnage. Le jeune personnage représenté dans le récit d'adolescence, qu'il joue le rôle de modèle ou de partenaire dialogique, constitue le lieu de projection des attentes du jeune public et de l'adulte susceptible de lire ces récits. Lieu d'échange et de croisement des altérités, il est le nœud du texte où se constitue une image mythique, imaginaire, de l'adolescent. Elle est traitée de manière à ce que le destinataire avoué, comme celui qui reste en filigrane, y adhèrent pleinement. Chaque société a une façon particulière de représenter l'adolescent et ces représentations révèlent souvent des systèmes de valeurs dont elle n'a pas toujours conscience. Les représentations littéraires sont créées par des adultes qui observent la réalité, mais qui la transforment aussi, y projetant leurs propres fantasmes. Comment dès lors démontrer que le récit appartient bien aux deux registres de façon simultanée, sinon en le lisant d'un point de vue encyclopédique ?

L'intertextualité, dépendante de la lecture puisqu'elle propose des significations qui seront actualisées de manière singulière par chaque lecteur, constituerait-elle alors un moyen de départager ce double discours ? L'intertexte constitue un outil de sélection qui fait le partage entre le lecteur qui ne décèlera pas la moindre trace intertextuelle et celui qui pourra élaborer une construction inventive reprenant l'essentiel de ses perceptions lectorielles dans une architecture synthétique. Si la configuration de chaque objet littéraire reste tributaire du point de vue du narrateur, elle est aussi fonction de la coopération interprétative du narrataire².

2. Umberto Eco, *Lector in fabula*, traduit par Myriem Bouzahet, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], chapitres 3 et 4.

Plutôt que d'être un double destinataire, celui-ci prend la forme d'un lecteur dont la mémoire convoque avec plus ou moins de précision un champ culturel donné. Ce champ correspond, en gros, à ce qu'un lecteur peut capter des références intertextuelles, sans pour cela tomber dans l'extrême de l'«architecteur» propre à Riffaterre³, ce qui pose alors le problème des filtres requis pour choisir de façon judicieuse l'intertexte. Une lecture inventive n'est donc possible que selon une perspective pluridisciplinaire, dialogique pour reprendre l'expression de Bakhtine.

Un récit ambivalent

Le roman populaire sert parfois de base parodique au roman issu de la sphère de production restreinte qui s'est senti obligé de se le réapproprier : la lecture d'œuvres consacrées par l'institution littéraire est à ce sujet convaincante. Pour des raisons de légitimation face à cette institution, mais aussi du fait de l'éclatement de l'objet littéraire tel qu'il était perçu jusqu'à récemment, certaines œuvres faisant partie de la littérature dite «populaire» semblent maintenant retourner la stratégie sur elle-même. Elles utilisent à leur profit le roman dont la légitimité est acquise comme terreau parodique à leur élaboration.

L'étude détaillée d'un ensemble d'œuvres québécoises contemporaines destinées à un jeune public favoriserait l'approfondissement de cette question. Nous nous contenterons, dans cette brève étude, d'observer l'expression de ces modifications dans un roman d'aventures qui semble correspondre à la mise en œuvre de cette problématique que nous venons d'évoquer.

Sous couvert de roman d'aventures dont il respecte tous les critères, *Le trésor de Brion*⁴ se présente tel un objet de lecture à plusieurs registres par la mise en place d'une stratégie visant à l'éveil d'une sensibilité sociale et historique utilisant le littéraire comme médiateur. Mais un littéraire dissocié des poncifs à caractère didactique où le récit se présente comme un guide du «savoir décrypter». La lecture devient ici non pas l'objet d'un savoir faire, mais plutôt proposition d'un jeu sans règles du jeu, sinon celle d'un récit qui inventorie, en les parodiant, les divers modes de lecture et qui laisse affleurer, ici et là, les traces d'un intertexte.

Ce récit a un statut ambivalent, puisqu'il se trouve à la jonction de différents registres de langage, de différentes formes de discours rapportés, mais aussi de différents champs encyclopédiques, ce qui forme une nouvelle matière romanesque développant d'autres tons, explorant

3. Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1979.

4. Jean Lemieux, *Le trésor de Brion*, Montréal, Québec Amérique, coll. «Titan+», 1996, 293 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

d'autres thèmes, tout en élaborant une autre manière de constituer un récit. D'autres codes de lecture sont ainsi mis en branle. Certes, *Le trésor de Brion* ne constitue pas le seul exemple d'objet littéraire qui renvoie au courant postmoderne par le biais de l'intertexte ou de la parodie. Certaines œuvres de Plante, de Soulières et de Marineau pourraient, à première vue, s'y rattacher. Cependant, dans le récit, la richesse et la variété des occurrences intertextuelles font du lecteur le partenaire nécessaire d'un jeu avec le texte, à un point tel que l'on peut se demander de quelle quête il est véritablement question. Ce roman s'«architexture» autour de trois classiques littéraires de registres distincts, repris selon des traitements spécifiques : une tragédie élisabéthaine, *King Lear* de William Shakespeare, reprise sous le mode référentiel ; un roman d'aventures, *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson, repris sous le mode parodique et le diptyque que composent *Le secret de la Licorne* et *Le trésor de Rackham le Rouge* du bédéiste belge Hergé, sous le mode allusif. À ces classiques va répondre un ensemble de textes fondateurs : une citation du *Brief récit* de Jacques Cartier sur la découverte de Brion ; le pastiche du journal intime de l'aïeule Geneviève Boudreau, fille de celui qui hébergeait l'abbé Donnegan ; le récit historique concernant les origines du contrebandier Ratcliffe, qui hésite entre la parodie et la citation. Par ailleurs, si nombre de récits destinés à un jeune public travaillent l'intertexte d'une façon ou d'une autre, le récit de Lemieux est élaboré autour d'une mise en abyme de la lecture, non seulement comme représentation du processus de lecture et de décryptage, mais aussi comme invite à trouver du sens sous la dissémination de l'intertexte. Outre la lecture du paratexte qui les lui rappelle, le lecteur, même néophyte, est minimalement conscient des règles propres au roman d'aventures. Alors que pour Ricardou «la fiction est l'aventure d'une écriture⁵», pour Tadié, c'est «l'aventure [qui] est l'essence de la fiction⁶». L'idéal serait que la lecture de ce type de récit soit ininterrompue : à cet effet, toute la narration s'organise en fonction du lecteur ou de la lectrice, de manière à ce qu'il ne puisse, sans peine, interrompre sa lecture. S'impose donc à leur attention le suspens, l'appel à l'identification, et le fait que rien de catastrophique ne peut arriver au héros principal ou aux personnages sympathiques. Les romans d'aventures qui suscitent le plus d'intérêt sont les romans d'apprentissage où l'on assiste, entres autres, au passage de la jeunesse à l'âge adulte.

Le récit d'une chasse au trésor ponctuée de poursuites et d'escarmouches, de disparitions, de naufrages, de découvertes, de vols, de menaces, de messages à déchiffrer, sans oublier une aventure sentimentale,

5. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1967, p. 111.

6. Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écritures», 1982, p. 9.

le tout bâclé en une semaine et mené par une triade de jeunes qui viennent de terminer le secondaire V, serait en accord profond avec les considérations générales portant sur le roman d'aventures. C'est ce que propose *Le trésor de Brion* de Jean Lemieux, qui, bien qu'assez proche de ce modèle, va beaucoup plus loin en lui ajoutant l'aventure d'une lecture.

Fort de ses acquis, le lecteur se retrouverait-il alors aux prises avec une fiction sans intrigue, l'œuvre ne produisant que la dramatisation de son propre fonctionnement? L'important dans ce récit ne serait pas son dénouement, mais plutôt la façon d'y arriver. D'autant plus qu'en tentant d'entretenir avec le lecteur une relation prétendument ludique, le roman devient outil de médiation et de compréhension du monde en proposant les éléments essentiels à un travail de recontextualisation. La substance du mythe étant à chercher dans l'histoire qui y est racontée, tentons une lecture de ce roman à partir des effets de résonance que nous renvoie son intertexte.

La piste des cailloux blancs

Le récit de Lemieux propose deux ensembles d'aventures assez clairement délimités: le premier à travers la quête de ses origines familiales que poursuit l'un des principaux personnages (quête qui se double de celle des origines collectives des autres protagonistes de l'intrigue); le second, à travers la recherche d'un double trésor. Il s'agit à la fois d'un trésor (sous forme «de doublons d'or et peut-être de diamants et de rubis») comprenant un registre à valeur historique, auquel s'ajoute la découverte de l'amour. La première partie de ce récit d'aventures se déroule aux Îles-de-la-Madeleine, la seconde à Brion. Toutefois, avec le passage de l'archipel à l'île, c'est beaucoup plus qu'un changement d'aire géographique qui se produit. Nous passons plutôt d'un espace à caractère sociohistorique dans lequel se déroule un ensemble d'aventures impliquant une constellation de personnages, formant le modèle réduit d'une société, à un espace beaucoup plus condensé, à caractère mythique — on nous rappelle, citation du *Brief récit* à l'appui, que c'était Jacques Cartier qui avait découvert cette île en juin 1534 — où de vingt-cinq personnages on passe à cinq, les trois héros et leur deux opposants. L'isolement des lieux va conférer aux embarcations une certaine importance dans le déroulement de l'intrigue. Enfin, l'épilogue se passe aux Îles, espace transformé puisqu'il bénéficie des effets positifs de la résolution des énigmes et de la réussite des différentes entreprises, avec un retour de l'ensemble des personnages. Si la recherche des origines explore le passé, celle du trésor est axée vers le futur, tandis que, passant de l'une à l'autre et les reliant d'étroite manière, une quête au présent traverse tout le récit du premier au dernier mot, celle de la lecture. En effet, ce qui retient l'attention dans ce texte, c'est l'affirmation de sa littéarité au moyen d'une stratégie alliant l'utilisation de motifs auxquels correspondent divers

artifices proprement littéraires, dont le plus évident est le développement d'un champ intertextuel imposant par son étendue, par la variété des formes qu'il emprunte et des réseaux qu'il déploie.

Le roman de Lemieux s'ouvre sur l'épigramme suivante :

Ils étaient quinze sur le coffre du mort
 Oh, hisse! Et une bouteille de rhum!
 La boisson et le diable avaient réglé
 Leur compte aux autres...
 Oh, hisse! Et une bouteille de rhum⁷!

Il s'agit du refrain qu'entonnent à plusieurs reprises la bande de mutins de *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson et qui effraie tant Jim Hawkins. L'une des premières fois qu'il entend cette chanson entonnée par le capitaine Billy Bones, à l'auberge de «L'Amiral Benbow», il croit que le «coffre du mort» est cette grande caisse qui se trouve en haut, dans la chambre du devant, où couche ce curieux pensionnaire. «Ce coffre, écrit Stevenson, ressemblait à n'importe quel autre coffre de marin. Sur le dessus on y lisait la lettre B, gravée au fer rouge⁸.» L'épigramme nous place en la situation curieuse de devoir considérer le texte de Lemieux comme s'il faisait figure de coffre. Car, dans ce coffre de *L'île au trésor*, que trouve-t-on sinon une feuille de papier scellée en plusieurs endroits avec un dé à coudre en guise de cachet? La cire, une fois brisée, révélera la carte d'une île sur laquelle «on avait ajouté plusieurs annotations récentes, plus particulièrement trois croix à l'encre rouge [...]»⁹.

Or, le texte de Lemieux ne commence pas autrement que par l'inscription de trois croix. La première enracinée dans l'Histoire: «En haut de l'escarpement, une croix de bois pointait vers un cumulus. Elle avait été érigée en souvenir de celle que François Doublet, venu de Honfleur en 1663, avait plantée pour établir ses droits sur l'archipel.» (*TB*, 17) La seconde immergée depuis longtemps: «Il allait remonter lorsqu'il aperçut un objet brillant coïncé sous une pierre. Il laissa son sac, fouilla le fond et dégagaa une croix de dix centimètres de longueur, attachée à un anneau rouillé qui s'effrita sous ses doigts engourdis.» (*TB*, 18) La troisième prend la relève de l'astre diurne:

Sur la colline à l'est des Demoiselles, au-dessus d'une grotte où s'écaillait une statue de la Vierge, une croix de dix mètres de hauteur veillait sur le village. Quand le soleil se coucherait, les ampoules qui paraient ses contours s'allumeraient. Au-dessus des feux des maisons, des halos bleutés des lampadaires, elle paraîtrait plus haute, plus belle qu'en plein jour et guiderait les pêcheurs de maquereau attardés dans la baie. (*TB*, 69)

7. Robert Louis Stevenson, *L'île au trésor*, Paris, Gallimard, coll. «Chefs-d'œuvre universels», 1994, p. 14.

8. *Ibid.*, p. 38.

9. *Ibid.*, p. 61.

La seconde de ces croix révélera, sous la couche de rouille qui la recouvre, un cryptogramme dont les signes seront mis en relation avec les inscriptions trouvées sur un autre objet, la cloche exposée au musée. De façon oblique, le cryptogramme nous renvoie à un ensemble de textes qui s'élaborent autour de ce type d'énigmes, du *Scarabée d'or* de Poe au *Secret de la Licorne* et au *Trésor de Rackham le Rouge*, en passant par *Le voyage au centre de la terre* et *Les enfants du capitaine Grant* de Verne. Ces trois croix ne demandent qu'à être reliées aux trois parchemins trouvés dans chacune des maquettes du vaisseau *La Licorne* qui, une fois superposés, se complètent par transparence et désignent le lieu où se trouve «la croix de l'Aigle», site du trésor¹⁰.

Dans *Le trésor de Brion*, on trouve un nombre important d'occurrences de ces deux œuvres de l'artiste belge. Par exemple, le présage néfaste de John à l'endroit de Wilfrid, «menteur de métier», peut correspondre au personnage à mi-chemin entre l'imprécateur et le prophète de malheurs que Tintin et le capitaine Haddock rencontrent au début du *Trésor de Rackham le Rouge*¹¹. C'est dans cette même œuvre d'Hergé que l'on peut retrouver l'origine de la «nageoire noire, luisante, triangulaire¹²», qui met Aude en danger, ou encore le trésor¹³ composé, d'une part, de parchemins à caractère historique, d'autre part d'une fortune en pierreries et doublons d'or. Mais Lemieux ne se limite pas à transformer un choix de motifs provenant du récit d'origine ; il élabore des variations à partir d'emprunts structurels. La superposition de messages manuscrits incomplets en eux-mêmes et complémentaires une fois réunis se transforment ici en rencontre liée au hasard : la seconde croix, qui s'avère avoir été celle de l'abbé Donnegan, est trouvée par le jeune Guillaume Cormier le jour même où Aude Brousseau, sa bien-aimée, revient aux Îles ; les éléments d'un poème à décrypter correspondent aux étoiles d'une constellation, ainsi qu'aux principaux sites de l'île de Brion, et ainsi de suite.

Mais la reprise qui nous apparaît comme la plus riche de sens est celle qui se déploie autour de la disparition de deux pages d'un recueil d'œuvres de Shakespeare publié à Londres en 1786. Larcin inutile dans le déroulement de l'intrigue, il devient significatif du point de vue de l'aventure d'une écriture. Les deux feuillets, dont les folios correspondent aux coordonnées de l'île Brion, ont été prélevées de *King Lear*. Mais pourquoi cette œuvre en particulier, plutôt qu'*Othello* ou *Hamlet* qui font partie du même recueil ? La disparition de ces deux pages signifie beaucoup plus qu'un simple croisement de latitude et de longitude : cette

10. Hergé, *Le secret de la Licorne*, Tournai, Casterman, 1974 [1946], p. 61.

11. *Id.*, *Le trésor de Rackham le Rouge*, Tournai, Casterman, 1974 [1947], p. 9 et 10.

12. *Ibid.*, p. 32.

13. *Ibid.*, p. 48 et 61.

ultime croix convoque l'œuvre shakespearienne comme possible clé d'interprétation du texte de Lemieux, tout comme, dans un registre différent, celle d'Hergé le pourrait aussi.

L'enjeu principal du texte de Lemieux consiste à mettre le lecteur en présence d'un ensemble de situations où les rôles traditionnels sont bouleversés, où ils vont devoir se redéfinir face à de nouveaux enjeux. La dynamique de fin de règne que Shakespeare met en scène dans *King Lear* n'est, *mutatis mutandis*, pas très différente de celle qui prévaut dans le récit de Lemieux, et les relations qui existent entre Aude et son père sont fortement apparentées à celles qui prévalent entre Cordélia et Lear. Alors que Cordélia devient en quelque sorte mère de son père (Victor Hugo, dans son *Shakespeare*, ira jusqu'à écrire qu'elle en est la « mamelle filiale »), dans *Le trésor de Brion*, c'est l'ensemble des qualités et des conduites attribuées à l'âge adulte qui sont déplacées vers la jeunesse, tandis que des traits d'enfance vont se retrouver chez les protagonistes adultes.

Par ailleurs, tout un champ particulier de l'intertexte, disséminé surtout dans les dialogues, est formé de paroles de chansons populaires, d'allusions à des opéras connus, de citations de proverbes et de bons mots restés célèbres. Cet ensemble d'apparence hétérogène laisse cependant percevoir le spectre d'une trahison que l'on pourrait qualifier de plurielle. Elle s'exprime tant à l'égard des personnages féminins qui ont conquis la libre disposition de leur corps et de leur esprit, au contraire d'un système patriarcal qui entravait leurs désirs les plus profonds, qu'à l'encontre des grands acteurs de l'histoire acadienne dont la trahison face au serment de neutralité des Acadiens est à l'origine des événements de 1755 (*TB*, 196 et 198). Mais l'expression même du sarcasme premier de la série, s'il traduit la méfiance à l'égard des femmes, est aussi le signe de ce renversement généralisé que propose la suite du roman : « C à l'envers, lune croissante, lune menteuse, femme menteuse » (*TB*, 75), ces élucubrations de Guillaume regardant la lune en son dernier quartier, peuvent aussi se lire « c'est à l'envers, lune [...] », tout comme les cryptogrammes seront décryptés en en inversant l'ordre des termes.

Fil d'Ariane

Le récit de Lemieux va donc appeler à une transformation des rôles, à une reconfiguration des personnages, tout en favorisant une redistribution des valeurs d'échange et une redéfinition des valeurs traditionnelles. Ces profondes modifications ne seront rendues possibles que par l'intercession des personnages féminins qui, tous, vont contribuer d'une manière ou d'une autre à cette recontextualisation. Pour pouvoir se réaliser, cette transformation a besoin d'un lien symbolique : c'est Rosaline, apparentée aux fées des films de Disney (*TB*, 185) et se présentant comme une

« parenthèse », qui va désigner ce moment carnavalesque. Une parenthèse n'est-elle pas une insertion dans le corps d'une phrase qui en interrompt la construction syntaxique, c'est-à-dire la mise en ordre ?

Guillaume Cormier doit renouer avec ses origines ; c'est un préalable dans cette quête au trésor. Bathilde Cyr, femme indépendante qui se fiche du qu'en-dira-t-on et seul personnage conscient de ses origines familiales, faisant avec générosité le commerce de sa patience et de sa sagesse, jouera pour lui le rôle de guide, de cicérone dans la démarche qu'il a entreprise. Cormier apprend qu'il est le treizième de la lignée, chiffre prémonitoire s'il en est un (*TB*, 197). Or, plutôt qu'un mauvais présage, cela indique qu'il personnifie le début d'un nouveau cycle. N'est-ce pas à ce moment qu'il prend connaissance du poème, message en vers qu'il devra traduire et décrypter, transmis par l'intermédiaire du journal de son ancêtre Geneviève Boudreau ? (*TB*, 199)

C'est sous la gouverne d'Aude, comme si son intercession permettait à Guillaume et à Jean-Denis d'aller au-delà de leurs capacités lectorielles, que va s'effectuer cette lecture : elle semble déjà savoir comment procéder pour parvenir à la résolution de l'énigme centrale de ce récit. Par ailleurs, la distribution ne nous est-elle pas rappelée au moment où Jean-Denis parvient à lire un premier ensemble de cryptogrammes ? À Jean-Denis correspond Sherlock Holmes, à Guillaume, Watson¹⁴ (*TB*, 95). De son côté, Aude se procure un roman policier qu'elle lira (*TB*, 131, 157). Nous aurions donc Guillaume, héros de l'aventure du roman, et Jean-Denis, héros de l'aventure de sa lecture, avers et envers d'un même récit, tandis qu'Aude, objet de la quête du premier, est l'inspiratrice de la tâche du second.

La mise en scène qui se donne à lire garde ses distances face à une éventuelle réflexion sur le travail du romancier à l'intérieur du roman. Elle focalise plutôt sur le travail du lecteur au sein du même objet. La reprise intermittente de l'énigmatique poème, plusieurs fois cité dans sa langue d'origine, élagué lors de son décryptage, et finalement traduit, amène le lecteur à s'interroger sur le motif de cette insistance. D'autant plus que l'évocation du poème en ses différents états est doublée de la description en détails des différentes étapes d'investigations. C'est peut-être là que ce rôle d'intermédiaire que joue le personnage représenté se manifeste avec le plus d'acuité. Car cette description progressive du déroulement de la lecture semble narrativiser la problématique de l'écriture du récit, tout en métaphorisant le processus par lequel le travail de décryptage s'effectue, allant jusqu'à le « capillariser » à l'ensemble du texte. Alors que les trois héros favorisent l'identification du lecteur, le poème joue le rôle de clé de

14. Plus tard, lors d'une engueulade (p. 144) les rôles seront inversés, mais sous forme d'insulte à caractère ironique.

voûte du récit d'aventure et d'image spéculaire du texte. Le récit, ainsi placé sous le signe de la réflexion, sollicite chez le lecteur l'adoption d'une telle attitude, le renvoyant peut-être à une relecture, à partir de ce que suggère le déploiement de l'intertexte.

Ils comptèrent les syllabes, les consonnes, les voyelles, firent des permutations, tentèrent de trouver des latitudes et des longitudes à l'aide des chiffres obtenus, sans résultat : la signification du message leur échappait. [...]

On cherche des clés trop compliquées, murmura Aude. Si on prend comme prémisses que le poème est une énigme, aucune de ses composantes ne doit être considérée comme gratuite. [...]

C'est quoi une prémisses ?

Une condition, une hypothèse de base. Chaque terme du poème doit avoir un sens. On devrait commencer par enlever tous les mots neutres, les pronoms, les adverbes, les propositions. [...]

Maintenant, essayons de faire des liens, dit Aude.

Penché sur la carte, Guillaume étouffa un cri.

On est vraiment nuls ! Regardez ! (TB, 228)

Un éclair de génie traverse Jean-Denis :

Wow !

Les points désignés par le poème correspondaient à la configuration de la constellation. L'île Brion épousait la forme du Sagittaire ! Les deux amis demeurèrent bouche bée d'admiration devant la beauté de l'énigme qu'avait imaginée Henry Ratcliffe deux cents ans plus tôt.

C'est vrai qu'il était calé en astronomie ! dit Jean-Denis. Le reste devrait être un jeu d'enfant. Combien y a-t-il d'étoiles dans le Sagittaire ?

Huit.

Combien de points sur la carte de l'île ?

Sept.

Bingo ! Le trésor est caché au huitième ! (TB, 253)

Sans oublier que le dieu de l'amour, Cupidon, est aussi adepte de l'art noble du tir à l'arc...

Cet épisode constitue un élément structurant du récit et un point nodal à partir duquel peut s'effectuer une lecture en étoile, dégagée du vecteur linéaire propre au roman d'aventures : à la relation existant entre le poème qui apparaît de façon plus ou moins ponctuelle dans la texture du récit, décrypté par ces trois héros selon un processus de déconstruction et de reconstruction dont les différents stades sont mis en abyme, correspond l'intertexte dissimulé à travers le dispositif du récit dont la lecture littéraire reste à accomplir par le destinataire, maintenant enrichi de l'expérience virtuelle des trois personnages.

Secret de famille

Dès qu'il est nommé, Henry Ratcliffe est rapproché de Rackham le Rouge, ce qui permet de relier «le jeune abbé irlandais William Donnegan qui lisait Shakespeare» (*TB*, 97) au personnage du Chevalier de Hadoque. Par ailleurs, la voix de Pierre Brousseau, le père d'Aude, est apparentée à celle du célèbre capitaine Haddock (*TB*, 122). Or, si derrière les ancêtres du héros de Hergé semble se cacher un secret de famille¹⁵, nous pourrions, à partir de ces indices ténus, questionner les personnages de Lemieux. Brousseau est désigné comme étant «la proie d'un malentendu» (*TB*, 204) en amour; suite à un malaise, il se retrouve sur le dos, «comme un gisant» (*TB*, 126). Tandis qu'Aude a peine à se détacher de son père (*TB*, 138), Guillaume, simple ami mais qui déclarera par la suite «être de la famille», doit le remplacer à la barre de son bateau, le *Nirvana*¹⁶. Quant à Élise, la mère de Guillaume, laissons la parole à son fils: «Les femmes étaient cruelles et impossibles, comme la mer. Il songea à sa mère qui avait dégolfé un matin d'avril, sans pleurs ni déchirements, avec la majesté d'un glacier. La beauté des femmes n'était que l'envers de leur dureté.» (*TB*, 204)

Il semble clair que les rôles et les perceptions de chacun doivent être redéfinis pour parvenir à une certaine harmonie: cela ne peut se faire sans une archéologie de ce curieux terreau généalogique dont il faut sonder la «transparence».

Ainsi, le récit laisse subsister un point dont la résolution semble éludée: celui de l'amour homosexuel entre l'abbé Donnegan et le pirate bostonnais Henry Radcliffe que l'auteur décrit sous la forme d'une «relation platonique, puis infernale» (*TB*, 272), et dont le seul témoignage qui subsistait, à travers la correspondance retrouvée dans l'un des coffrets du trésor, sera détruit:

Aude semblait triste.

— Qu'est-ce que tu as?

— Je pense à l'abbé Donnegan et à Ratcliffe. Je me sens coupable. J'ai l'impression de les avoir trahis.

— Ces lettres ont une valeur historique.

— Es-tu certain?

Guillaume, troublé, se tut. Il réfléchit quelques instants, alla chercher les lettres du prêtre irlandais dans le coffret et les tendit à la jeune fille.

— Tu as peut-être raison. Fais-en ce que tu veux. Aude détacha la cordelette de chanvre. Une à une, elle jeta les lettres de l'abbé Donnegan dans le sillage

15. Lire à ce sujet de Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985, et *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Aubier, 1992.

16. Il est significatif de voir le *Nirvana*, qui porte aux nues, s'opposer au *Titanic*, qui sonde les abîmes, dans le discours que le narrateur attribue à Guillaume.

du bateau. Les feuilles de papier jauni flottèrent quelques secondes sur l'eau grise puis disparurent, happées par les vagues.

— Voilà. On sera les seuls à savoir. (*TB*, 277)

Or, le motif de l'homosexualité se cristallise sur un objet à valeur symbolique importante, le calice. Vase sacré provenant du lieu dit Beaubassin et ayant appartenu à l'abbé Donnegan, il est volé par Ratcliffe, puis enterré à Brion. Suivant le journal de Geneviève Boudreau, qui date de 1856, il semble figurer « le péché » dans lequel vivaient les deux hommes. Le jeu de mot évident, bien que manquant quelque peu de raffinement, donne au calice de Beaubassin une connotation sexuelle qui ne se limite toutefois pas à l'homosexualité : Aude sera abandonnée par Bourque dans la crypte au trésor (tenant compagnie au squelette, le mort évoqué dans l'épigraphe peut-être), en quelque sorte assimilée au calice. La quête du Graal n'est pas très éloignée de toute cette imagerie.

Dans ce récit d'aventure, le motif de l'homosexualité semble jouer le rôle d'une métaphore autour de laquelle se cristallise tout le problème de l'impossibilité d'assouvir le désir, la passion (qu'elle soit d'amour, de connaissances ou de liberté, peu importe), dans les sociétés conservatrices.

Isolés dans la paix sauvage de Brion, les trois amis, émus, se laissèrent envahir par les images du passé. Henry Ratcliffe, le pirate de Boston, ne leur apparaissait plus sous un jour si sombre. Ils pouvaient imaginer que cet homme si étrange, bandit, poète et astronome, était une âme écorchée qui avait cherché sur la mer la liberté que lui refusait la société puritaine de la Nouvelle-Angleterre. Ils pouvaient imaginer que William Donnegan, le jeune abbé irlandais qui lisait du Shakespeare, avait trouvé plaisir, isolé au milieu de ses pêcheurs, à converser avec un homme cultivé. Le reste était une cruauté du destin, semblable à celles qu'ils observaient avec de moins en moins de détachement chez les adultes. (*TB*, 273)

Il est facile d'établir un parallèle entre ce passage et la description succincte mais précise d'une douleur apparentée qui mine Élise, la mère de Guillaume. Elle part en Europe parce qu'elle a « besoin d'air ». « Je reviendrai dans quelques mois, ajoute-t-elle, tout le monde sera plus heureux. » (*TB*, 41) À l'étouffement qu'exprime la mère de Guillaume, répond l'hyperventilation qui affecte le père d'Aude. Nous sommes en droit de nous demander de quelle quête il est véritablement question ici ? Le mouvement de va-et-vient constant de la lecture à double niveau, oscillant entre le roman d'aventures et l'aventure lectorielle à travers le jeu de l'intertexte, serait-il apparenté à cette dynamique de l'imaginaire, source des forces créatives de l'imagination, que Bachelard discernait dans le rapport existant entre l'air et les songes ?

Tandis que le *Marie Guillaume* (c'est le nom du bateau) passe de la cale sèche à la mer, Élise fait savoir qu'elle revient. Le père d'Aude, sa fille entre les bras de Guillaume, pourra trouver à son tour une compagne. Le double retour aux sources a donc parfaitement réussi, chacun a

reformulé son histoire individuelle et, partant, réesquissé l'histoire collective.

Comparons *Le trésor de Brion* de Jean Lemieux à certaines œuvres de Michel Tremblay, de Réjean Ducharme, d'Anne Hébert ou de Marie-Claire Blais qui sont aussi traversées par le passage de la jeunesse à l'âge adulte. Ces dernières s'élaborent parfois autour d'un cadavre ou, lorsque le passage réussit, laissent émerger la figure du poète qui va sonder son rêve par l'écriture. Point de cela ici, le registre reste distinct : nous demeurons dans le domaine du roman d'aventures. Le récit se termine ainsi :

— Où on va ?

— N'importe où. [...]

— Par là-bas ? demanda Aude.

— Par là-bas.

Ramenant la barre à lui, Guillaume Cormier pointa l'étrave du bateau vers le large. (TB, 290)

Le bateau de Guillaume Cormier renoue ainsi, dans cette ouverture à toutes possibilités, avec son nom :

— Pourquoi tu l'as appelé *Par là-bas* ?

— C'était une expression de maman. Quand on allait faire un tour d'auto, elle disait « Par là-bas ! ». C'était une façon de tout oublier, de profiter de moment présent. Elle rêvait toujours de partir.

— Elle a réalisé son rêve.

— C'est une façon de voir ça. (TB, 207)

Envoi

Dans un article sur l'énigme du texte littéraire, Régine Robin rappelle que le postmodernisme « est infiniment plus qu'une réorganisation de la "donne" esthétique¹⁷ ». Non seulement « nouveau regard jeté sur le passé, il est également remise en question des codes culturels et esthétiques les plus installés par de nouvelles prises de paroles. » C'est cette « gestion de traces » que semble proposer l'objet littéraire que constitue *Le trésor de Brion*.

Ainsi, aux trois croix correspond un triple dénouement, chacune renvoyant à une histoire particulière. À celle érigée par François Doublet en 1663 correspond la quête des origines personnelles du héros et collective de la société acadienne depuis la déportation de 1755. À la croix dite de l'abbé Donnegan correspond tout le travail de décodage de l'épreuve tue jusqu'alors : le secret révélé et la souffrance reconnue per-

17. Régine Robin, « L'énigme du texte littéraire », *Les Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 5 et suivantes.

mettent au devoir absolu de mémoire de ne pas paralyser le travail de l'avenir. La troisième croix qui prend, la nuit tombée, le relais du soleil semble, quant à elle, renvoyer à la totalité de la connaissance et de l'être dans ses rapports avec la fonction lectorielle et scripturale par l'intermédiaire de la « Croix de par Dieu », cette vieille expression qui désignait autrefois l'alphabet — à cause de la croix dont on le faisait précéder —, mais aussi de l'intertexte qui est nulle autre chose que le croisement de deux textes. Ainsi, au vecteur linéaire fondamental de l'écriture s'en substitue un autre plus complexe qui permet, à travers relecture et lecture superposée, tout un ensemble de relations harmoniques entre les divers courants du texte.

Même si nous pouvons y percevoir une recodification certaine, ce roman reprend, en le reformulant, le propos traditionnel de la littérature destinée à un jeune public dont l'essentiel est de suggérer, sous couvert d'aventures, des leçons de morale, et de pratiquer une censure sociale. Mais, en même temps, ce récit subvertit cette tradition en effectuant un acte idéologique et symbolique essentiel au travail littéraire, et ce, en proposant des solutions formelles et des résolutions imaginaires à un ensemble de contradictions apparemment insolubles.

Les Îles-de-la-Madeleine et les protagonistes du récit de Lemieux jouent le rôle de microcosme d'une société beaucoup plus vaste ; la réduction ainsi proposée par l'auteur permet de voir avec beaucoup plus d'acuité les formes en présence.

Le modèle réduit mime la représentation d'une organisation sociale désuète, voire anachronique, et la réorganisation émancipatrice de son devenir en relation avec un mode de perception socialisé. Si la connaissance de nos racines individuelles et sociétales est un préalable à toute émancipation, la recodification qui en découle s'actualise, ici, par la mise en abyme du processus lectoriel modulé par l'intertexte. Cette mise en contact du lecteur avec une autre catégorie d'aventure est l'un des traits originaux et novateurs de ce roman.