

---

## XYZ. La revue de la nouvelle

### Kafka de Montréal

Gaëtan Brulotte, *Le surveillant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995

Margareta Gyurcsik

---



Number 96, Winter 2008

Noël

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2810ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gyurcsik, M. (2008). Kafka de Montréal / Gaëtan Brulotte, *Le surveillant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (96), 65–79.

## Kafka de Montréal Margareta Gyurcsik

**G**AËTAN BRULOTTE, auteur réputé surtout pour ses recueils de nouvelles, excelle à raconter des histoires qu'on pourrait définir dans les termes employés par Denis de Rougemont à propos de Kafka, comme des narrations qui suscitent en nous un « état d'extrême lucidité » et « nous ramèn[ent], avec une sorte d'humour inflexible, à la conscience la plus sobre de notre humaine condition<sup>1</sup> ». En même temps, les nouvelles de l'auteur québécois, notamment celles réunies dans le volume *Le surveillant* publié en 1982 (troisième édition en 1995), créent, avec le réalisme minutieux dont on a fait un attribut de la narration kafkaïenne, une sorte de kaléidoscope où l'on retrouve maints thèmes et symboles rappelant l'univers absurde imaginé par l'auteur du *Procès*<sup>2</sup>. Ainsi, dans la nouvelle « L'indication », l'immeuble ultramoderne est un véritable labyrinthe où tout le monde s'égare, y compris ceux qui y travaillent : plus on explique le trajet à suivre, plus on s'y perd. Dans



1. Cité d'après le *Dictionnaire des auteurs*, II, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, p. 692. Kafka figure d'ailleurs, à côté de Lautréamont, Michaux, Pinget, Pirandello, Orwell ou Beckett, dans la « famille d'auteurs » dont se réclame Brulotte. Voir en ce sens la présentation de Jean-Pierre Boucher dans Gaëtan Brulotte, *Le surveillant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 19. Nous renvoyons désormais à cette édition.
2. Marie Caron parle de la « minutie presque maniaque » avec laquelle Brulotte « débusque l'absurde, les faux-semblants, voire l'aspect totalitaire que dissimulent les automatismes de façade, les antagonismes sociaux, les rapports hiérarchiques » (Marie Caron « L'esprit d'un genre », Montréal, Lettres québécoises, n° 100, hiver 2000, p. 39-40).

« Atelier 96 sur les généralités », l'enfer de la bureaucratie emprunte la forme d'une association où prolifèrent les comités dont les discussions interminables et les documents qui en résultent n'ont nulle finalité. Dans « Les cadenas », on retrouve la métaphore de l'univers cloisonné, sous forme d'un vestiaire d'usine où un homme est condamné à faire un travail de Sisyphe consistant à installer et réinstaller des centaines de cadenas aux cases des ouvriers. Dans « Cage ouverte », le couple parti pour des vacances de rêve au bord de la mer finit par être prisonnier d'un endroit sordide d'où il ne peut s'échapper. Le mépris de la vie humaine — thème prémonitoire chez Kafka, préfigurant les horreurs des camps nazis et des régimes totalitaires — est dénoncé par Brulotte dans l'histoire tragique d'un motocycliste qui, poussé par la volupté de défier les règlements humains et les lois de la gravitation, roule à grande vitesse et, voulant éviter un piéton, s'écrase contre un lampadaire. Projeté sur le pavé, il se meurt tandis qu'autour de lui les gens l'injurient ou le regardent d'un œil indifférent. Son calvaire prend fin au moment où le balayeur, obéissant aux ordres de son patron, pousse sans hésiter « la chose » dans l'égout, afin de nettoyer la place (« Le balayeur », p. 45). Enfin, pour citer la nouvelle éponyme et qui rappelle aussi bien Kafka que Dino Buzzati et son *Désert des Tartares*, il y est question d'un homme ayant la tâche de surveiller un mur quelque part dans le désert, en attendant l'attaque des ennemis qui, bien sûr, n'aura pas lieu. L'homme passe toute sa vie à surveiller et à attendre, en se pliant à des règles strictes. Il a un seul moment de défaillance : il se met à écrire ses mémoires, ce qui va lui coûter son poste.

Maints commentateurs ont mis en évidence cette omniprésence de l'absurde dans les nouvelles de Brulotte. Aux yeux de Gilles Marcotte, l'auteur du *Surveillant* est un écrivain qui « se promène avec une aisance remarquable dans toutes les espèces d'absurde qui composent notre monde<sup>3</sup> ». Pour André Berthiaume, les nouvelles de Brulotte sont de « troublantes incursions au pays de l'absurde »

---

3. Gilles Marcotte, « Le texte le plus terrifiant jamais écrit au Québec, signé Réjean Ducharme », *L'Actualité*, avril 1983, p. 118.

entreprises par un « redoutable observateur de toutes les formes d'aliénation<sup>4</sup> ». Réginald Martel parle, lui, de la « force tranquille de l'absurde<sup>5</sup> » chez Brulotte, force non violente mais d'autant plus efficace, comme l'était jadis celle de l'absurde kafkaïen. On pourrait encore citer beaucoup d'autres commentaires allant dans le même sens.

Il en résulte que l'évocation de l'absurde et implicitement du modèle kafkaïen sous-tend la lecture du *Surveillant*. En effet, espace-labyrinthe ou espace-prison, non-sens de l'existence et manque de finalité des actions humaines, autorité écrasante et hostile à l'individu, personnage réduit à un état d'abrutissement, de dégradation physique et morale, tout cela a l'air bien familier. Et pour cause. C'est que le monde des nouvelles de Gaëtan Brulotte constitue une représentation volontairement stéréotypée de l'absurdité du monde moderne où, comme chez Kafka, l'homme vit sous le signe du non-sens, de l'impuissance et de l'insignifiance, écrasé par l'autorité d'un système rigoureusement ordonné et fonctionnant à vide. Soumis au « dressage autoritaire et mécanique<sup>6</sup> » qui caractérise les sociétés modernes, les personnages de Brulotte plongent dans l'uniformité d'une homogénéisation qui occulte l'individuel. C'est le cas de Djo et Momo qui font comme les autres car ils ne veulent pas « se démarquer » (« Cage ouverte », p. 71) ou celui de Barthélémy dont le « travail absurde » aboutit à un « chef-d'œuvre d'équilibre et d'uniformité » (« Les cadenas », p. 127). Le personnage-type de cet univers absurde, c'est précisément l'employé exemplaire, fût-il surveillant d'un mur, balayeur des rues d'une grande ville, installateur de cadenas dans le vestiaire d'une usine, préposé aux renseignements dans un édifice ultramoderne ou concierge dont l'amour de la perfection transforme son immeuble en un modèle de propreté. Il s'agit de l'« employé irréprochable » censé « suivre les instructions

---

4. André Berthiaume, « Gaëtan Brulotte. *Le Surveillant* », *Livres et auteurs québécois 1982*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 36-37.

5. Réginald Martel, « Des nouvelles de Gaëtan Brulotte. La force tranquille de l'absurde », Montréal, *La Presse*, le 12 février 1983, p. D-3.

6. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, p. 12.

de l'administration à la lettre » (p. 122) et se montrer « intraitable » au travail, car « c'est la seule façon de réussir » (p. 31). Ceux qui défient les règlements sont éliminés : il en est ainsi de l'exalté, enfermé pour avoir défié l'ordre établi et fait l'éloge de son « pays de l'Éclairement » (« L'exalté », p. 113), ou du motocycliste qui défie toutes les contraintes du « lent troupeau » des hommes et qui se meurt dans l'égout où il est poussé par l'employé modèle, soumis sans réserve à l'autorité (« Le balayeur »).

Aussi l'auteur québécois, qui appartient à la génération des écrivains postmodernes des années quatre-vingt, dévoile-t-il l'absurdité du monde et l'aliénation de l'individu d'une manière tout à fait particulière censée conférer une nouvelle dimension à la problématique de l'absurde. Si l'on admet, avec Jean-François Lyotard, que la « condition postmoderne » se définit, entre autres, par « l'incrédulité » à l'égard des grands discours philosophiques<sup>7</sup>, force est de constater qu'il y a chez Brulotte une certaine méfiance à l'égard de la « philosophie de l'absurde » et qu'il imagine un monde absurde où l'angoisse métaphysique ne trouve plus de place. Contrairement au personnage kafkaïen, le personnage de Brulotte plonge dans l'absurde sans s'inquiéter et sans se révolter. S'il lui arrive tout à fait exceptionnellement de se poser des questions, il ne s'agit pas en l'occurrence d'une quête de sens, mais plutôt d'un stratagème visant à rendre le non-sens moins pesant sinon supportable : « Des fois je me demande pourquoi j'ai passé toute ma vie ici. C'est le sort, sans doute. Je ne sais pas ce que cela veut dire exactement, mais ça me console un peu » (« Le surveillant », p. 25). On pourrait reconnaître dans ce type de personnage la représentation fictionnelle de l'homme postmoderne tel qu'il est défini — quoique d'une manière trop tranchante peut-être — par certains théoriciens de la postmodernité : « L'opposition du sens et du non-sens n'est plus déchirante et perd de sa radicalité [...]. À l'ère du spectaculaire, les antinomies dures, celles du vrai et du faux, du beau et du laid, du réel et de l'illusion, du sens et du non-sens

---

7. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

s'estompent, les antagonismes deviennent "flottants" [...] et l'existence indifférente au sens peut se déployer sans pathétique ni abîme, sans aspiration à de nouvelles tables de valeurs<sup>8</sup>. » En effet, les personnages du *Surveillant* sont indifférents aux sens et aux valeurs, aussi bien qu'au questionnement identitaire. De ce point de vue, *Le surveillant* fait partie des œuvres « laissant derrière elles l'angoisse et la nostalgie du sens<sup>9</sup> » pour mettre à nu l'indifférence et l'apathie de personnages incapables de cerner les idées et les valeurs. Le ton ironique propre à l'auteur montre que la vie de ces personnages est peu enviable et qu'on doit se garder de les imiter. En fait, leur sort soulève chez le lecteur une prise de conscience particulière de l'absurde qui incite à la résistance et à la révolte.

En même temps, on distingue chez l'auteur québécois une appréhension particulière du monde contemporain fondée sur ce que l'on pourrait nommer le paradoxe de la normalité absurde. Chez Kafka, l'absurde apparaît généralement comme la donnée initiale extraordinaire du récit : Joseph K., dans *Le procès*, se réveille un beau matin arrêté sans être coupable, Grégoire Samsa, dans *La métamorphose*, se réveille, lui, métamorphosé en un insecte monstrueux. Situé d'emblée au cœur même de l'absurde, le récit en explore les mécanismes et les formes multiples, tout en dévoilant la tension entre les deux niveaux parallèles, celui de la normalité/de la raison et celui de l'absurde/de la déraison. Confronté à l'absurde, Joseph K. sort de sa passivité ordinaire, s'interroge, s'indigne, essaie de comprendre et de défendre la « normalité » de son existence contre l'absurdité du système. La fin du récit confirme l'absurde et consacre l'échec de la démarche défensive et cognitive. En simplifiant, on pourrait dire que la narration kafkaïenne fonctionne selon le schéma suivant : situation originaire absurde — prolifération de l'absurde par opposition à la normalité — effort de comprendre — lutte contre l'absurde — échec. Chez Brulotte il y a, par contre, une situation initiale qui n'a rien d'anormal, et c'est dans cette normalité que l'absurde s'insinue discrètement, presque

---

8. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, p. 55.

9. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, p. 54.

furtivement, jamais de manière ostentatoire, au fur et à mesure que le récit avance et dévoile le non-sens de l'existence et des actions humaines. Aussi la narration n'oppose-t-elle pas les deux niveaux, mais les fond dans une unité de contraires, en créant un monde d'une normalité absurde ou d'une absurdité normale.

Ainsi, au début de la nouvelle «Le surveillant», la tâche de l'homme qui doit surveiller un mur est présentée dans des termes qui peuvent signifier le devoir d'accomplir consciencieusement son travail :

Il faut surveiller le mur et suivre les ordres à la lettre. Être constamment aux aguets. Ne jamais commettre d'erreur. Toujours garder la même distance entre les fondations et les pieds. Interdiction formelle de s'appuyer contre la surface des pierres. Et de mettre les mains dans les poches. Rester là, sans marcher, sans parler, sans fumer, sans rire, le fusil au poing, prêt à toute éventualité. (p. 23)

Même si de telles consignes sont exagérées, leur absurdité n'est nullement évidente. L'absurde de la situation se dévoile petit à petit, par l'accumulation des signes qui indiquent l'inutilité de ladite tâche, sans que le personnage en souffre pour autant. Qui plus est, il surenchérit : c'est lui qui choisit «une bonne place», voire «un endroit stratégique pour exercer une surveillance efficace» (p. 23).

Dans «Le balayeur», le début du récit décrit l'atmosphère d'une grande ville : circulation intense, encombrements, passants pressés. Dans ce cadre de la banalité quotidienne, un motocycliste circule à grande vitesse. Rien d'anormal non plus au siècle de la vitesse. Un autre homme a la tâche tout aussi normale de balayer les rues. L'absurde éclate au moment où le balayeur balaie le motocycliste mourant sans que quiconque s'en inquiète. Tout comme le surveillant, le balayeur surenchérit à son tour : il est fier de sa technique accomplie et de la «perfection» de son travail («Le balayeur», p. 45).

«Atelier 96 sur les généralités» commence par la description d'une réunion ordinaire d'un comité d'entreprise : «Monsieur Rossi préside comme à l'accoutumée la réunion et madame Berg se désigne pour prendre les notes des délibérations.» (p. 47) La stérilité des discussions est plutôt comique, le texte tourne en farce, et c'est au

milieu de ces véritables scènes de comédie que l'absurde de la situation se dévoile : en fait le comité et l'association n'existent plus, car on avait voté leur dissolution au début de la réunion, avec l'ensemble du rapport. La surenchère existe, là encore : même si les réunions, trop nombreuses, sont d'un « irréalisme total » (p. 63), les discussions vont continuer comme si de rien n'était.

Les premiers paragraphes de « Cage ouverte » présentent l'image d'un couple qui, par un dimanche pluvieux de novembre, rêve de s'évader dans un pays chaud pour les fêtes de Noël, se laissant guider par les annonces publicitaires, comme beaucoup d'entre nous. Une fois sur place, les touristes constatent – comme il nous arrive bien souvent – le décalage entre la publicité et la réalité. Et c'est précisément par ce détournement de l'évasion en leurre et prison que l'absurde arrive : « Nous sommes condamnés aux vacances, tout geste suspendu, le temps arrêté, le train de la vie courante figé ou distrait. » (p. 78) Mais les personnages ne risquent nullement de plonger dans la métaphysique, car le narrateur leur fait voir avec humour le bon côté des choses et, du coup, le « temps arrêté » se met à mesurer les moments absurdes passés dans la prison joyeuse reproduite sur les cartes postales : « *On voit souvent des enfants porter d'étranges algues géantes en forme de trompettes. On peut y reconnaître le signe d'un paradis proche. Un paradis païen bien sûr. Ça résume tout. Momo et Djo.* » (p. 75)

Dans « Les cadenas », une action apparemment utile s'avère être « un travail absurde parfaitement inhumain » (c'est le narrateur qui le dit, et c'est la seule fois que le recueil emploie le mot « absurde »), que le personnage reprend à zéro chaque fois qu'on le lui demande. Enfin, dans « L'indication », un préposé aux renseignements indique à un visiteur le chemin pour accéder aux toilettes. Rien d'anormal. L'effet d'absurde est engendré cette fois-ci par les dimensions que prend l'indication pour exprimer des détails souvent pittoresques mais parfaitement inutiles, vu qu'on aurait pu tout dire en une phrase.

Dans tous les cas, les personnages s'accommodent avec l'absurde, sans intérioriser et sans dramatiser son existence ou, pire encore, en l'ignorant. En fait, ce qui crée l'absurde et le non-sens, c'est le manque de distance et la perte de lucidité, autrement dit le

*détournement de l'absurde.* Celui-ci peut prendre la forme de l'identification à l'objet aliénant, comme dans le cas du personnage qui, à force de poser et de reposer des cadenas, « se tourne et se retourne dans son lit d'un côté et de l'autre avec des chiffres plein la tête, comme si son corps était lui-même l'axe qui commande l'ouverture » (« Les cadenas », p. 124). Détourné en cauchemar nocturne, l'absurde disparaît à la clarté du jour et l'homme, défoulé, reprend son travail inhumain, car il serait parfaitement justifié de dire : le cadenas, c'est moi. L'identification peut aller jusqu'à une sorte de complicité heureuse, rendue magistralement dans « Le surveillant » par l'image de la cohabitation parfaite entre l'homme et l'objet qui le réifie : « D'ailleurs, j'aime mon mur. À force de le fréquenter, j'ai appris à le connaître. Le jour, imprégné de chaleur, dans la sécheresse éclatante de la lumière, il semble heureux de ma présence. Il m'accepte. C'est déjà ça. » (p. 26) L'identification est pleinement assumée par le surveillant. Il dit notamment : « cette paroi en décrépitude, c'est un peu moi » (p. 25) et il vit sa relation au mur comme une relation amoureuse faite de sensualité, de perversité, de voyeurisme, d'observation, d'attente :

[...] derrière son apparence impassible, parfois des mouvements secrets l'animent. Il désire communiquer. Par moments, il veut, dirait-on, me toucher. Il s'étire alors comme un bras. Ou se durcit comme un sexe. Il m'appelle. Allez savoir ce qu'il veut. En tout cas, sous le soleil de midi, je sens en lui tout un monde impatient de contradictions, de rage et d'explosions. Une bonne fois, je lui dirai : « Parle-moi. » Et il me parlera. La nuit, c'est plus facile de nous rapprocher. Je me pousse davantage contre lui. J'aime fréquenter son odeur de cave et sentir, dans la froideur de son épiderme, monter une bienfaisante chaleur. Il vit : il dégage un certain souffle et, vers le soir, il ramollit. Ses fibres se détendent. Il dort. Je l'observe longuement, attentivement. (p. 26)

Admirable description (ironique) des fantasmes qui rendent acceptable sinon paradisiaque (et aphrodisiaque) une situation absurde !

Il y a cependant un seul cas, dans la nouvelle « En voiture », où la situation, tout comme chez Kafka, est anormale dès le début et où le personnage la perçoit comme telle. Un matin, il est mis tout à

coup face à une situation inattendue et angoissante, en l'occurrence une « dépression » provoquée par l'incapacité « d'identifier, de classer, de topographier... bref, d'appeler les choses par leur nom » (p. 131). Ayant une formation en philosophie, il définit son nouvel état en ayant recours à ses (présument) lectures de Sartre : « Je surpris soudain l'univers en flagrant délit de vide et connus un recul étonné par rapport au réel. » (p. 131) C'est qu'il a la révélation du néant, mais sans aboutir à la célèbre « nausée » sartrienne, vu que son étonnement bien tempéré ne tourne pas en angoisse existentielle. L'opacité du monde qui se présente sous l'apparence d'un « dehors clos » (p. 132) et offre « peu de prises à l'intelligible » (p. 133), l'incapacité de « maîtriser le monde à coups de phrases » (p. 131), la « raréfaction de signification » (p. 133), tout cela provoque dans son cas une crise temporaire et ne mène nullement à une rupture irréversible avec le réel. Bien au contraire, le personnage de Brulotte reprend contact avec la réalité et passe du vide à la plénitude, en récupérant le sens grâce à une double clarté, celle de la matière/de la nature (qui redonne aux choses leur lisibilité) et celle de la pensée/de la culture (qui produit des connexions et des images signifiantes) :

Ce jour-là, après avoir roulé un œil vide sur l'horizon, cet horizon inadmissible mat qui ne me proposait plus aucun rythme d'existence, j'empruntai la route à pied en courant. [...] La splendeur du jour naissant poudroyait sur la route. Une lumière blanche, très vive, accentuait le relief des choses. Je me souviens. J'avais dû ralentir ma course et finalement l'arrêter. Pour respirer un peu. Pour goûter aux faveurs matinales du moment. Le réel, tout à coup, semblait s'offrir plus abruptement que d'habitude. Du moins, une apparition incongrue m'avait éminemment frappé : un étrange tournesol tout à fait solitaire émergeait d'un immense champ de foin au loin et brillait comme un spot. [...] Plus j'avançais, plus je croyais voir, dans sa face ronde au centre des larges pétales, le visage de ma propre mère ! Je m'enfonçai davantage dans l'herbe haute, atteignis la fleur, l'inspectai avec curiosité, l'arrachai brusquement et l'emportai avec moi. Pour l'offrir à ma mère. Elle adorait les tournesols. (p. 134-135)

Le monde perd donc son opacité et l'étrangeté (symbolisée par le tournesol) se mue en transparence, du fait que l'homme retrouve sa capacité sémiotique qui consiste à interpréter les signes existants et à produire des signes nouveaux (le tournesol — visage maternel). Il faut cependant ajouter qu'il s'agit d'une activité sémiotique paradoxale, dans la mesure où la clarté n'exclut pas l'ambiguïté : le tournesol destiné à la mère est offert « avec beaucoup de gêne » (p. 142) à une jeune inconnue, ce qui ouvre des pistes interprétatives multiples. Aussi la quête du sens doit-elle se poursuivre, comme le suggère le personnage lui-même à la fin du récit : « Le train roulait déjà lorsque, brusquement, je me mis à courir... À courir d'une manière irrationnelle après... le sens. » (p. 143)

En fait, le personnage de cette nouvelle qui clôt le volume est le seul à s'engager ouvertement dans une quête de sens. Ce faisant, il est implicitement le seul à se détacher du monde figé et à opter en faveur du mouvement, voire du changement<sup>10</sup>. Dans le cas des autres personnages, le trajet est plutôt inverse, c'est-à-dire centripète, en allant du mouvement et de la dispersion vers l'immobilité. Ainsi le surveillant du mur parvient à la « bonne façon » de travailler — synonyme d'ordre, de rigueur et de concentration — en renonçant complètement à son « ancienne technique » qui consistait à se disperser, à vouloir « en aveugle suivre tous les chemins, tout brûler et rire » (« Le surveillant », p. 24). Autrement dit, il préfère à la chance de pouvoir « devenir fou et feu » (p. 24) l'indifférence froide cachée sous l'apparence de l'objectivité : « Et aujourd'hui encore, après toutes ces années de garde ici, je ne regrette pas mon choix. Mais je n'en suis pas fier non plus. Je puis paraître indifférent, mais

---

10. Nous croyons pouvoir affirmer qu'il est aussi le seul à illustrer une des caractéristiques essentielles du texte postmoderne, notamment la fin ouverte qui remet en question le Sens imposé par l'ordre établi : « Bref, qui dit postmoderne, dit quête d'identité sur fond de parcours initiatique. Le personnage prend la parole pour s'interroger et pour interroger le monde qui l'entoure. Ce questionnement et cette quête, que déclenche un événement externe aux conséquences impossibles à mesurer au départ, permettront au personnage d'évoluer, de se transformer, mais n'aboutiront jamais à un résultat définitif, figé. La fin du récit reste ouverte et renvoie en quelque sorte les questions au lecteur. » (Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmoderne dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 117)

au fond j'essaie seulement d'être objectif.» (p. 25) À son tour Benta, dans «Figurez-vous», cesse de sillonner les routes en tant que camionneur pour devenir concierge d'un immeuble et vivre dans une petite loge sombre, ce qui revient à passer «d'un extrême à l'autre, d'un emploi de nomade à une tâche de sédentaire» (p. 91). Dans sa présentation du recueil de Brulotte, Jean-Pierre Boucher met en évidence l'omniprésence de cette «opposition entre l'immobilisme et le mouvement» dans *Le surveillant*, en passant en revue les personnages figés dans un «immobilisme érigé en système» (Présentation, p. 12). À son avis, «En voiture!» n'en fait pas exception: en empruntant des «chemins qui mènent partout», le personnage risque de se retrouver, par une réduction ironique de l'autre au même, «dans un lieu semblable à celui d'où il vient» (Présentation, p. 12). Cette piste de lecture rend compte du leitmotiv qu'on retrouve selon Jean-Pierre Boucher tout au long du recueil: «partir à la recherche du sens, parce qu'on se sent étranger dans ce monde, paraît illusoire et problématique» (Présentation, p. 13). Pourtant, à notre avis, le philosophe sédentaire qui part à l'aventure met en question précisément la tendance à occulter le problème du sens par la réduction de l'altérité à l'identité. Voyager signifie en l'occurrence suivre «des pistes ouvertes sur la dérive infinie» («En voiture!», p. 135), tandis que le bel éloge des chemins qui «marmonnent du sens à chaque méandre» (p. 135) équivaut à une invitation à découvrir la force à la fois centrifuge et centripète qui régit la relation de l'homme au monde. C'est que le voyage s'inscrit dans le paradigme d'une appropriation totale et passionnée du monde sous la forme d'un mouvement d'intériorisation transformatrice et de diffusion tourbillonnante: le voyageur «avale», «brûle», «inhale», «absorbe», «mâche», «dévore», «emporte», «entraîne» (p. 136) avec soi tout ce qui se présente sur son passage — horizon, paysages, pluie, nuages, lacs, rivières, montagnes, villes, maisons, murs, gens, visages —, pour le transformer et le rendre par la suite au monde: «Mais tout entre et sort de vous, à nouveau éparpillé dans le monde, comme métamorphosé en tourbillon, à toute allure.» (p. 136)

Est-ce qu'il serait trop osé de dire que le philosophe parti à l'aventure est un nouvel Ulysse qui retrouve une Pénélope-mère

non pas au foyer (ou à l'hôpital), mais sur les routes, dans une gare, dans un train menant vers d'autres gares et d'autres trains ? Il n'a plus besoin de renoncer au voyage pour retrouver son foyer — le Centre, le Sens —, car celui-ci est éparpillé dans le monde, jamais figé et toujours objet d'une quête de signification impliquant une traversée des choses que Gaëtan Brulotte désigne par le beau syntagme « l'épuisante, l'euphorique contagion [du réel] » (p. 136).

« En voiture ! » n'est pas d'ailleurs la seule nouvelle où Brulotte revisite les mythes. Il y a au moins trois autres héros mythiques que l'auteur démythifie. Ainsi le motocycliste est un nouvel Icare dont la chute n'a rien de glorieux : c'est le « héros des airs » tombé dans un caniveau et poussé dans un égout. Barthélémy est un nouveau Sisyphe robotisé, personnage d'une « épopée des cadenas » qui tourne au ridicule et au délire numérique. Quant à l'exalté, c'est un nouveau Prométhée qui offre sa « lumière » aux hommes et qui en est puni par le « Dieu » impitoyable et borné de la Justice terrestre. Mais il a au moins la chance de comparaître devant le Juge, alors que Kafka avait refusé cette chance à Joseph K., pour qui son Juge était resté une sorte de Dieu caché.

Il y a une autre « chance » encore que Brulotte accorde à ses personnages, à savoir celle de faire un travail qu'on pourrait nommer *herméneutique* et qui consiste à donner leur propre interprétation des faits. Il en est ainsi de la confession du gardien du mur dans « Le surveillant » ou du procès-verbal rédigé d'une manière très originale par le secrétaire dans l'« Atelier 96 sur les généralités ». « L'exalté » prend la forme d'une profession de foi du personnage, « Cage ouverte » est le journal d'un vacancier désabusé, « Figurez-vous » reproduit la relation d'une concierge pas comme les autres, tandis que « L'indication » est le monologue ironiquement initiatique d'un préposé aux renseignements. Quant à la nouvelle « En voiture ! », elle pourrait être sous-titrée « Confessions d'un voyageur solitaire ». L'interprétation des faits se réalise le plus souvent sous une forme parodique qui met en évidence, une fois de plus, la condition absurde et la pensée stéréotypée des personnages, comme il arrive dans le cas du surveillant du mur dont l'argumentation est

fondée sur la confusion entre le sens et le non-sens, de même que sur le prestige de l'autorité (la parole du « maître »), ce qui rend inutile toute quête de signification :

Le mur existe. Il faut le surveiller. Ne serait-ce que pour commémorer le courage de ces sentinelles qui ont passé leur vie près de lui. Aurait-il alors office de monument ? Se pourrait-il que cette élévation de pierres délabrée n'ait finalement pas de sens ? C'est impossible. Il y a toujours du sens, dit le chef. Il faut un mur. Et les murs justifient les moyens. (p. 32)

Il faut encore remarquer les cas très intéressants où la parole des personnages prolifère sans plus pouvoir être contrôlée. De ce point de vue, « Atelier 96 sur les généralités » renferme d'admirables scènes de comédie du langage où le délire verbal tourne au « brouhaha » (p. 55) et débouche sur une parole redondante dépourvue de sens : « Monsieur Anderson insiste sur l'importance importante de la demande pour demander à chaque membre les besoins de désirs et les désirs de besoins, ainsi que pour demander les demandes en désirs et en besoins de notre union. » (p. 58) Dans « L'indication », le flux verbal déclenché par une demande banale de renseignements ne peut plus être arrêté, au désespoir du demandeur. Dans « L'exalté », le personnage présente son pays utopique dans une envolée onirique, surréaliste, en accumulant les images inattendues, les associations osées, les sonorités prégnantes. Son discours, à la fois poétique et subversif, d'une abondance baroque qui donne le vertige, lui vaut l'enfermement. C'est comme si la liberté extrême du personnage qui « erre sans but » et s'ouvre « à toutes les propositions du dehors, sans vouloir obtenir, dominer ou défaire, mais simplement pour exalter » (p. 115), risquait d'engendrer une parole libérée de toute contrainte et, par conséquent, opaque aux yeux des autres qui la jugent dangereuse pour l'ordre social conventionnel. Parler pour parler, s'exprimer pour ne rien dire ou pour se « distraire » au sens pascalien du terme, libérer la parole jusqu'à friser le délire verbal, succomber à la magie de la parole ludique, serait-ce une manière d'illustrer, par l'intermédiaire des personnages de fiction, ce que Gilles Lipovetsky appelle le « narcissisme » du langage à l'ère postmoderne ? Ou, autrement dit, la prolifération d'un

discours qui témoigne du « plaisir narcissique à s'exprimer pour rien, pour soi<sup>11</sup> » ?

Reste à savoir si les personnages de Brulotte ont quelque chance d'échapper à l'absurde. Ils peuvent le faire, partiellement et paradoxalement, par l'écriture. Aussi le personnage de « L'exalté » parvient-il à assouvir son aspiration vers la lumière, la clarté et la transparence en pratiquant l'écriture comme forme d'exploration des profondeurs ténébreuses de l'imaginaire : il écrit sans arrêt d'innombrables pages sur ses « amis inactuels » (p. 116) ou ses « amis de paille » (p. 117), adressées « à la famille défunte et aux proches disparus » (p. 116). Encore faut-il ajouter que les amis cités habitent à leur tour des territoires imaginaires : « tel rêveur en bout de péninsule, tel conteur blanchi par la craie des chemins, tel dénicheur de traces dans l'infini, tel amateur de sentiers perdus... » (p. 117). En fait, sa devise : « Je serai sans cesse en quête de sens nouveau » n'est pas réalisable « dans le monde réel ». Mais il a la chance de réaliser la quête de sens par l'écriture.

C'est toujours en écrivant qu'un autre personnage, notamment le surveillant du mur qui se met à écrire ses mémoires, peut échapper au regard et à la domination des autres, se laisser aller à soi-même, rêver au lieu de veiller, neutraliser l'indifférence et l'apathie. Cette fois-ci, le narrateur construit une très belle métaphore de l'existence humaine en tant que mort aux autres et renaissance à soi et au monde par l'écriture. L'image du surveillant englouti dans le sable, avec ses pages écrites, pour fuir à jamais le monde et devenir soi-même « la nuit où il n'y a plus de mots » (« Le surveillant », p. 38), exprime paradoxalement l'espoir de remonter à la lumière grâce précisément à ces pages qu'on découvrira un jour au pied du mur. En ramenant sur soi le sable chaud du désert, le personnage-écrivain de Brulotte échappe aussi bien à son chef et à la violence du monde qu'à ses propres limites et désirs. Mais il n'échappe pas aux pages d'écriture qui, intégrées au mur « comme si elles en faisaient partie » (p. 38), ôtent à celui-ci ses connotations liées à l'absurde et deviennent un symbole possible de la pérennité

---

11. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, p. 23.

de l'œuvre d'art. Cette interprétation de l'ensevelissement pourrait être soutenue par une lecture dans la perspective de la symbolique du sable : « Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable, à s'étendre sur lui, à s'enfermer dans sa masse souple [...] s'apparente inconsciemment au *regressus ad uterum* des psychanalystes. C'est effectivement comme une recherche de repos, de sécurité, de régénération<sup>12</sup>. » En effet, la description du personnage enseveli dans le sable renvoie à ce symbole et suggère le retour à la matrice : « Ce sera tout noir. [...] Les yeux ne voient plus. Le corps ne reçoit plus les coups du dehors, le bombardement des lumières. Il devient étranger aux atteintes extérieures. Il se retire dans sa coque, ferme ses sphincters, arrête ses grandes eaux (sa sueur, son urine, sa salive, ses mots). Comme ça. » (« Le surveillant », p. 38) En même temps, l'image des pages d'écriture intégrées aux fondations du mur et ramenées à la clarté du jour renvoie à une quête de l'Essence en passant par une régénération nécessaire au plus profond du réel (là où il n'y a plus d'absurde) et du langage (là où il n'y a plus de mots).

C'est pourquoi on pourrait conclure que l'absurde « tranquille » de Gaëtan Brulotte n'est tranquille qu'en apparence. Il exprime au fond les inquiétudes de l'écrivain et relance sous une forme nouvelle et dans un langage « minimaliste et dépouillé » (Jean-Pierre Boucher, p. 19), teinté d'ironie et d'humour, l'interrogation sur le sens dans sa double hypostase, à savoir sens de l'existence et sens de l'écriture. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Brulotte a publié en 2003 un essai sur l'écriture intitulé *La chambre des lucidités*, où il assigne à l'écrivain la « fonction d'éclaireur<sup>13</sup> » qui consiste à « exercer sa conscience sur la réalité d'aujourd'hui pour la décoder avec lucidité et y repérer des situations qui peuvent justement éclairer la condition humaine actuelle<sup>14</sup> ». Comme si, à l'instar de Kafka, il avait voulu suggérer qu'écrire signifie, avant toute chose, « dégager la clarté cachée<sup>15</sup> ».

---

12. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 838.

13. Gaëtan Brulotte, *La chambre des lucidités*, Québec, Éditions Trois-Pistoles, 2003, p. 19.

14. Gaëtan Brulotte, *La chambre des lucidités*, p. 21

15. « Partout Kafka s'entendait à dégager la clarté cachée. » (Max Brod, cité d'après le *Dictionnaire des auteurs*, II, p. 692).