

XYZ. La revue de la nouvelle

Jolis deuils de Roch Carrier. Le spectacle d'un monde renversant

Michel Lord



Number 110, Summer 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66676ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lord, M. (2012). *Jolis deuils* de Roch Carrier. Le spectacle d'un monde renversant. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (110), 77–88.

Jolis deuils de Roch Carrier. Le spectacle d'un monde renversant

Michel Lord

NÉ EN 1937 dans le village de Sainte-Justine, dans la Beauce, sur la rive sud du Saint-Laurent, Roch Carrier a laissé sa marque sur le Québec et le Canada. On dit même qu'il compte parmi les « gloires locales [dont] les Justinieniens sont fiers à juste titre¹ ». C'est qu'il a une carrière remarquable, dont je ne donne que quelques moments révélateurs : maîtrise à l'Université de Montréal (mémoire sur Guillaume Apollinaire, 1961), doctorat à la Sorbonne (thèse sur un autre poète, Blaise Cendrars, 1970), professeur au Collège militaire de Saint-Jean (1964-1969, 1973-1980) et à l'Université de Montréal (1970-1971), secrétaire général du Théâtre du Nouveau Monde (1971-1974), directeur du Conseil des Arts du Canada (1994-1997) et administrateur général de la Bibliothèque nationale du Canada (1999-2004).

Un début en poésie

Cette nomenclature ne doit pas occulter le fait que la vie de Carrier est marquée à l'origine par la poésie, genre qu'il étudie en profondeur à l'université, qu'il pratique et qui, comme on le verra, influence sa pratique dans d'autres genres dont le conte et la nouvelle. Il entre effectivement en littérature par la poésie en publiant *Les jeux incompris* (1956) et *Cherche tes mots, cherche tes pas* (1958). Selon Guy

1. Commission de toponymie [du Québec], *Noms et lieux du Québec. Dictionnaire illustré*, Québec, Les Publications du Québec, 1994, p. 645.

Champagne, dans le premier recueil, « le thème de l'enfance est privilégié [...] Carrier [...] rêv[ant] toujours à un "Univers recréé", cet "arc-en-ciel inconnu" [où] ses "rêves pour demain ont la mesure des horizons" ». Champagne ajoute que « *Les jeux incompris* témoignent déjà, dans leur prose poétique souple, imagée, du romancier au verbe heureux à venir ² ». Dans le second recueil, Carrier adopte une posture romantique en « montr[ant] le mal de vivre qui oppresse le poète [...]. Pas encore totalement sorti de l'enfance et de son univers onirique [...], il est plongé dans la difficile réalité de "la ville vertigineuse" où le rêve devient cauchemar ». De plus, « [u]n ton de marche révolutionnaire, en plus de dénoncer le mal de vivre, appelle au travail de reconstruction du pays et à la création d'une société nouvelle ³ ». Œuvres conçues et publiées pendant la fin de la Grande Noirceur (qui correspond *grosso modo* au régime de Maurice Duplessis, soit de l'après-guerre à 1959), ces recueils seront les premiers et les derniers que Carrier consacrera à la poésie, sans pour autant que certaines marques du genre cessent de s'inscrire dans sa prose. Après un silence de six ans, en 1964, il revient à la publication littéraire avec *Jolis deuils*⁴, un recueil de courts textes narratifs, déterminant dans l'évolution du conte et de la nouvelle au Québec.

Une époque en bouleversement

L'année 1964 se situe au beau milieu de la Révolution tranquille, lancée par Jean Lesage en 1960 avec le slogan « Il faut que ça change ». La première moitié de la décennie est marquée par un bouillonnement culturel et politique et des

2. Guy Champagne, « *Les jeux incompris*, recueil de poésies de Roch Carrier », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome III. 1940-1959*, Montréal, Fides, 1982, p. 544.

3. Guy Champagne, « *Cherche tes mots, cherche tes pas*, recueil de poésies de Roch Carrier », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome III. 1940-1959*, p. 186.

4. Roch Carrier, *Jolis deuils*, Montréal-Paris, Stanké, coll. « Québec 10/10 », [1964] 1982, 173 p.

événements pas si tranquilles qu'on le dit : les premières bombes du Front de libération du Québec (FLQ) ont commencé de sauter en 1963, et, en 1964, la visite de la reine Élisabeth provoque des émeutes réprimées violemment par la police lors du fameux « samedi de la matraque », le 9 octobre. C'est aussi le début d'un véritable éclatement du discours en littérature, avec les *Contes du pays incertain* et *Contes anglais* de Jacques Ferron et la venue du joual : *Le cassé* de Jacques Renaud, *Le cabochon* d'André Major et *La ville inhumaine* de Laurent Girouard paraissent coup sur coup aux Éditions Parti pris. Ces œuvres sont comme les échos des explosions des bombes du FLQ, car les gens de Parti pris sont résolument marxistes, indépendantistes et veulent libérer le peuple du joug de l'opresseur. Hubert Aquin s'apprête de son côté à publier son roman incendiaire, *Prochain épisode*, dont l'univers baigne dans cette mouvance révolutionnaire, tout comme *La nuit* et *Papa Boss* de Ferron.

Un recueil composite

Jolis deuils porte les marques de cet imaginaire « révolutionnaire » en bouleversant profondément la façon traditionnelle de conter. Le recueil, au titre oxymoronique ou paradoxal⁵ et dont la première édition porte le sous-titre *Petites tragédies pour adultes*, contient vingt-cinq textes en prose qui prennent les formes les plus diverses et rappellent l'onirisme par le défaut de vraisemblance et l'étrange enchaînement des événements représentés. C'est que Carrier joue sur différents genres et sous-genres. Gilles Dorion souligne que les textes de ce recueil « tien[nent] parfois du conte pour leur morale implicite ou de la nouvelle par la relation d'un fait divers [et] comportent pour la plupart un contenu sémantique qui les apparente directement au récit

5. Il rappelle par cette figure paradoxale un autre recueil de nouvelles fantastiques publié en 1965, *La mort exquise* de Claude Mathieu, comme si l'époque de la Révolution tranquille (autre oxymoron) était portée sur les contrastes frappants.

fantastique⁶ ». Sans compter que Carrier est attiré par le genre tragique.

En raison peut-être de ce métissage, et de cette façon non conventionnelle de « faire fantastique », comme on dit faire vrai — Aragon dirait plutôt « mentir-vrai » (Louis Aragon, *Le mentir vrai*) —, il y aurait dans ces brefs récits comme un défaut de concaténation, c'est-à-dire que l'on aurait affaire à une construction verbale en apparence illogique, qui se joue du sens. Comme le soutient avec justesse Gaëtan Brulotte, Roch Carrier, dans *Jolis deuils*, « s'amuse à multiplier les accrocs au quotidien, cultive les renversements de situation et bouscule la logique avec alacrité pour laisser le lecteur pantois devant l'inexplicable⁷ ».

Il y a en fait dans ces contes ou ces nouvelles une forme de liberté d'écriture et de saturation stylistique, comme en poésie. Pierre Châtillon, un autre poète et conteur, dit de ces contes que ce « sont de purs poèmes tant par la somptuosité des images que par la profondeur des symboles⁸ ». Cette approche « poétique » permet de bouleverser allégrement toute rationalité, tout principe de réalité. Nous aurions dans ce sens affaire à de petits poèmes en prose qui transforment librement la réalité par le langage lui-même. L'écriture opère une déconstruction du réel par le seul truchement du langage. L'univers créé dans certains des vingt-cinq contes du recueil est défait parfois par la simple (?) application de la littéralité d'une expression figurée ou par la présence d'une phrase inopinée qui prend force de loi dans cet espace imaginaire où sont données en représentation les plus étonnantes métamorphoses. Parmi les vingt-cinq textes, tous exemplaires de sa pratique, je donnerai quelques exemples de la manière unique

6. Gilles Dorion, « *Jolis deuils*, recueil de contes de Roch Carrier », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV. 1960-1969*, Montréal, Fides, 1984, p. 473.

7. Gaëtan Brulotte, *La nouvelle québécoise. Essai*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec Littérature », 2010, p. 150.

8. Pierre Châtillon, « *Jolis deuils* de Roch Carrier », dans *Livres et auteurs canadiens*, 1964, p. 38.

et non conventionnelle qu'a Carrier de raconter et de représenter le monde.

Renverser le cliché et le banal

Dans « L'oiseau », par exemple, qui ouvre le recueil, « une hirondelle [vient] faire le printemps » (p. 11). Cette expression est l'envers du cliché qui veut qu'une hirondelle ne fasse pas le printemps. L'antinomie se fait ici représentation de la fin de l'hiver, ce qui devrait préparer à un récit où tout va bien aller. Au contraire, dès la troisième phrase, le bel équilibre est rompu par la mort de l'oiseau qui « inopinément heurt[e] de la tête un mur de vents » (p. 11). De manière mystérieuse, quasi magique (ou maléfique), cet événement provoque le retour de l'hiver : l'oiseau tombe, meurt, le froid resurgit avec toutes ses conséquences, mais poussées à l'extrême. Dans la suite du récit, le monde se pétrifie, se glace, s'effrite et s'effondre. Les communications sont rompues, la ville devient de glace et « les corps s'émiètt[ent] avec un bruit de verre » (p. 13). Dans le point de chute du récit, une petite fleur palpite au milieu de la place publique d'une ville où il ne se passe plus rien. La réalité qui s'annonçait belle subit ainsi des atteintes sournoises. Elles sont représentées dans le texte par divers procédés langagiers. D'abord il y a l'inversion ou le renversement soudain d'un cliché pris au pied de la lettre (ou à son envers). De là découle l'énumération d'une série de phénomènes anormaux qui se succèdent à la suite de cet événement inopiné. Diverses figures de style président de concert à ces transformations : l'hypotypose⁹ (du froid), la personnification (de ce même froid) et l'énumération. Ainsi, la vie continue un temps, mais les gens qui vont dehors sont « poursuivis à coups de poignard par le froid » (p. 11, je souligne),

9. « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante », Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390. Fontanier a élaboré en plusieurs étapes ce livre au début du XIX^e siècle et l'a publié sous le titre *Manuel de tropes* en 1830.

alors que le froid est meurtrier, le discours insistant sur « sa férocité » (p. 11), « qualité » bien humaine s'il en est. Puis le discours renforce les figures de l'hypotypose et de la personification du froid par une énumération en offrant une liste dysphorique de tous les dérèglements de ce monde : les objets mécaniques s'arrêtent, les aliments figent, « [l]a radio [est] soudain muette » (p. 12), la chaîne de communication se brise et le récit produit même une comparaison et une antithèse insensées, la « glace dégagea[nt] une chaleur semblable à celle d'un corps de femme » (p. 13), signe que tout est détraqué. À l'aide de ces procédés et de cet effet de liste, le texte offre le spectacle d'un univers qui se construit par le langage que ce même langage, chemin faisant, déconstruit, illustrant de cette manière la force de l'écriture — de sa poétique —, de sa primauté sur la création. Le style et l'écriture échafaudent un univers qu'ils ravagent du même souffle, comme dans une Genèse qui serait en même temps une Apocalypse. (Le modèle biblique n'est jamais loin dans l'esprit d'un écrivain québécois élevé dans la lourde atmosphère religieuse de cette époque.)

Dans « La tête », le discours porte cette fois sur l'application littérale de l'expression « perdre la tête », un cliché que l'écriture réifie, matérialise : « Au bal costumé, Monsieur Cro remporta le premier prix grâce à son idée de se déguiser en guillotiné. La soirée terminée, il prit au vestiaire son manteau, son parapluie, ses gants, mais il oublia sa tête sur une tablette. » (p. 17) C'est avec « stupeur [qu'il constate avoir] *perdu sa tête* » (p. 17, je souligne). Or, un jour, alors qu'il reconnaît sa tête dans la rue, il tue celui qui la porte. Au cours d'un procès, le juge, qui porte lui aussi la tête de l'accusé, le condamne à la prison à perpétuité.

À quel genre de représentation et de procès (de la réalité) a-t-on affaire ? S'agit-il de double fantas(ma)tique ? De l'interchangeabilité ou de la ressemblance de tous les hommes ? D'un phénomène de transfert entre la vie et son absence, de la vie sans le principe de vie, l'homme décapité continuant de

double ? L'homme étêté serait-il la représentation de l'humain, cet être qui — paradoxe fantas(ma)tique — sans tête, continue de voir ? Le sens est encore ici à la fois aboli et rempli.

Dans « La jeune fille », le narrateur part cette fois d'une autre partie du corps, s'attachant à une « jeune fille [qui] n'a [...] pas le pied banal puisque, du trottoir, il fait jaillir des jets de lumière » (p. 23). À partir de cette phrase qui rompt avec la banalité, le texte présente une série d'événements qui dérogent aux lois du comportement humain. Ce personnage transforme d'abord tout en beauté, la jeune fille étant nue, et tous ceux qui la voient se déshabillant également. Tout à coup, elle s'envole, se métamorphose en oiseau, mais un policier le tue. Au sol, redevenue jeune fille, elle reçoit un ensevelissement triomphal, après quoi tout le monde passe à la guillotine — retour du motif de la décapitation —, le policier aussi, dont la tête éclatée laisse sortir la jeune fille sous forme d'oiseau à nouveau. Ces transformations successives de la « réalité » rappellent ici, en plus éclaté, les *Lais* (1160-1178) de Marie de France, habités par la matière de Bretagne, ce premier merveilleux de la littérature de langue française.

Une forme de merveilleux ou de réalisme magique moderne est exploitée dans « La robe », où une autre jeune fille, qui « sembl[e] vouer un culte particulier à [une] robe » (p. 150), passe cette fois au travers de la matière, comme dans *Le passe-muraille* de Marcel Aymé :

[J]e vis la jeune fille surgir du cercle lumineux d'un lampadaire. Elle se faufila dans l'ombre jusqu'à la vitrine, se serra contre la vitre, regarda d'un côté puis de l'autre pour s'assurer qu'elle n'était pas vue. Puis elle passa à travers la vitre comme l'on plonge dans l'eau claire. Avec une rapidité qui n'était pas terrestre, elle pulvérisa le mannequin de carton, enfila la robe. Tout redevint immobile. (p. 150)

Son sort est mystérieux car, à la fin, « la chose la plus incroyable arriv[e] », on « trouv[e] dans une vitrine une robe 83

de mariée, jamais vendue, jamais portée, trouée à la hauteur du cœur et tachée de sang » (p. 151). C'est la réalité qui est ici littéralement renversée, transgressée.

Le motif de l'oiseau revient sous une autre forme, presque comique cette fois, dans « L'amour des bêtes », où un certain Bobby — qui peut rappeler un autre Bobby, Watson, celui de *La cantatrice chauve*, compte tenu de la parenté avec l'absurde exploité par Ionesco — invite un serin à manger avec lui. Le soir, il lui laisse son lit et dort lui-même dans la cage d'oiseau. Devenu pâle, Bobby est soigné par un vétérinaire. Le jour où le serin constate que Bobby est heureux correspond au départ de Bobby. Le serin tente alors de se suicider. Bobby, quant à lui, se tient parmi les pigeons sur la place publique. Nous assistons ici autant au spectacle de la personnification (d'un oiseau) que de l'animalisation de l'humain.

Après ce renversement (homme-oiseau) des espèces animales et humaines, le motif de l'oiseau devient la figure de la dérision politique dans « Le destin », où un empereur entreprend de faire construire une statue à son image. Il tue ceux qu'il soupçonne d'être de connivence avec l'oiseau qui fiente sur la tête de sa statue. Lorsque le peuple comprend que l'empereur se trompe, il détruit la statue et lapide l'empereur avec les débris de l'œuvre. Après cela, le peuple élève un monument en l'honneur de l'oiseau, mais l'animal continue de fienter sur sa propre image. C'est le présage d'une catastrophe. En effet, de ce peuple, on a perdu toute trace. La figure du renversement, sous toutes ses formes, mène toujours à de petites ou grandes apocalypses.

Les antithèses sociales

En filigrane de toutes ces péripéties, une critique de presque tout ce qui peut composer une société — et son contraire — se dessine. Ainsi, « Le destin » parle de l'oppression et de la bêtise d'un dictateur et de la révolte du peuple contre lui. Est-ce un écho déformé des préoccupations « révolutionnaires » et poétiques de Carrier et de la Révolution

84 tranquille que l'on trouve dans certains contes, comme « Les

pommes », qui représente des macrocosmes multiples (heureux et malheureux) dans un microcosme, la pomme se faisant la métonymie de tous les possibles ? Un marchand itinérant — qui n'a « pas l'air d'un conspirateur [...] pourtant [...] c'est la révolution qui approchait » (p. 35) — y vend des pommes dans un quartier. Le soir, chaque pomme entamée offre quelque chose de merveilleux ou d'étrange à son propriétaire. Un grand désordre gagne tout le quartier jusqu'au moment où un enfant « m[e]t fin au désordre [...], choisit une pomme [qui] lui gliss[e] des doigts, [...] tombe [...], roule [...]. Explosion ! » (p. 37). Le lendemain, le marchand est surpris de ne trouver qu'un endroit dévasté : « Il continua sa route. » (p. 37) Cette histoire, qui n'a pas de véritable conclusion, s'arrête là où elle se charge d'un poids d'épouvante.

« La création » offre un exemple plus direct d'une forme de terrorisme. Un bonhomme ressemblant à Dieu et se disant tel fait exploser un édifice. On l'arrête, l'emprisonne et lui fait subir un procès. Le juge le condamne à sept ans de prison. Au bout de ce temps, le narrateur prévient les narrataires qu'ils pourraient bien le rencontrer au coin d'un édifice. Le monde est rarement de tout repos.

« La paix », au titre ironique, évoque une autre facette de la violence. Y est représentée une rue si paisible qu'elle est l'ennui même. Un jour, un vieux militaire tire absurdement ou de manière surréaliste¹⁰ sur une vieille femme en sabots. Inexplicablement, la rue reprend vie. À la fin, une vieille femme guette le vieux militaire. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un rappel du fait que la vengeance peut être douce et que rien n'est stable ni rassurant.

Le mal se répand

Tout cela illustre la présence d'un mal et d'un malaise constant et qui se répand dans le monde, qui va et vient à n'en

10. « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. » (André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, p. 74)

plus finir. Dans « L'encre », par exemple, le monde est envahi par de l'encre (une écriture, pire, une « tache » noire qui s'étend), après qu'une plume ayant servi à signer un traité de paix se soit mise à cracher de l'encre sur le papier. La tache grossit et envahit dix pays. On veut arrêter sa course : « Les patriotes déclarèrent la guerre à l'envahisseur. » (p. 43) Un jour, on ordonne un cessez-le-feu et l'on signe la paix. Fait à noter, le premier et le dernier paragraphes sont pareils, allégorie signalant l'alternance des périodes de guerre et de paix, de l'histoire de l'homme dans ce qu'elle a surtout de plus horrible, de plus sombre.

Le motif de la couleur noire est repris dans un contexte dont la finalité est inversée dans « Magie noire », illustrant cette fois la vengeance de la Nature. Un Noir très riche arrive dans un hôtel sordide. Le patron, bien que profondément raciste, ne peut résister à l'appât du gain immense que lui offre ce Noir. Au matin, tout le monde est noir, y compris le patron, désespéré. Par cet autre renversement (ici des valeurs, des couleurs de la peau, autre « partie » du corps), justice est rendue.

D'une certaine façon, « L'eau » participe de cet imaginaire de la contamination et de la prolifération de la matière, en ce sens que l'eau ici envahit tout. Il s'agit en fait d'un rêve, donc d'une réalité onirique qui devient réalité. Dans ce conte, Victor dort. Victorine, sa femme, entend de l'eau couler dans la chambre à coucher :

Un bruit de goutte d'eau.

Victorine tendit l'oreille. Il était sans doute imaginaire. D'où serait provenue cette eau ?

Le bruit d'une goutte d'eau.

Ce n'était absolument pas possible. Il ne pouvait y avoir d'eau dégoulinant dans cette pièce. (p. 53)

Mais le bruit imaginaire s'amplifie, se matérialise, se fait hypotypose et même personnification : « *La voix* des gouttes d'eau martelait des syllabes forcenées. » (p. 54, je souligne)

86 Puis songeant à son échec amoureux, car elle n'éprouve plus

d'amour pour l'homme bedonnant qui dort à ses côtés, elle plonge dans l'eau imaginaire et elle s'y noie. L'imaginaire chez Carrier, comme chez de nombreux fantastiqueurs, a des effets très réels et peut même aller jusqu'à faire mourir.

La répétition mortelle

Si, parfois, l'équilibre et la justice refont surface, bien que toujours de manière étrange, la vie est le plus souvent dominée, gouvernée par le principe de la répétition, source de mort plus que de vie. Plusieurs contes exploitent ce motif. Le plus éloquent est sans doute « L'ouvrier modèle », où un homme s'use littéralement à l'ouvrage, perd plus encore que la tête, si l'on peut dire. Cela, à cause d'un homme d'affaires qui désire voir la plaque de cuivre portant son nom briller continuellement. Chaque année, l'ouvrier chargé de l'entretien de la plaque use un de ses membres à force de frotter. Un jour, voyant que son employé est devenu cul-de-jatte, l'homme d'affaires le congédie brutalement. Il y a clairement une morale implicite dans cette satire du système capitaliste qui use et abuse de la classe ouvrière. « Le pain » traite le même motif en y ajoutant une note finale troublante. Un étranger y devient balayeur de rues. On oublie de revenir le chercher et, lui, il continue à balayer. Puis on l'enferme. Il attend toujours qu'on lui donne du pain. À sa sortie, il accepte le même genre d'emploi. Mais dans son sourire luit une « méchanceté [qui] n'était pas d'ici » (p. 157). Cette attitude rejoint les motifs de révolte, ici contenue mais qui risque un jour d'éclater.

Une mythologie à l'image de son temps

Cela inscrit ultimement l'imaginaire de Carrier dans une certaine forme de mythologie du monde moderne soutenue par de puissants moyens poétiques, dont l'hypotypose et la personnification, le procédé du renversement des valeurs, tout cela dominé par le motif de la disparition, de l'Apocalypse, du Déluge même, un univers déjà fin de siècle où les genres, sous-genres et esthétiques (conte, nouvelle, merveilleux, réalisme magique, tragédie, absurde, surréalisme...) se métissent. 87

L'homme, dans ce beau chaos, perd la tête dans un univers où il est presque impossible de vivre, s'use à la tâche, est dévoré par la vie, par la répétition des mêmes gestes, par la contamination, la prolifération, l'imposition de divers maux (la guerre, le racisme) qui n'en finissent plus, par une société en mal d'être et qui trouve rarement son salut, même dans le rêve devenu souvent mortel et appel à l'engloutissement. Sous le couvert d'une écriture empreinte de sombre poésie, Carrier peint un univers incertain, instable, où l'homme se débat dans une révolution sans fin.