

## Bibliothèques imaginaires : le livre dans quelques romans québécois

Laurent Mailhot

Volume 18, numéro 3, hiver 1982

Le livre-texte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036773ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036773ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mailhot, L. (1982). Bibliothèques imaginaires : le livre dans quelques romans québécois. *Études françaises*, 18(3), 81–92. <https://doi.org/10.7202/036773ar>

# Bibliothèques imaginaires : le livre dans quelques romans québécois

LAURENT MAILHOT

Lentement ils s'engagent dans une ruelle  
enneigée, et l'on dirait qu'ils entr'ouvrent à eux  
deux un bouquin énorme

PIERRE BAILLARGEON, *Hasard et moi*

Le livre, au Canada, fut toujours un objet rare, cher, qui circule peu et brûle facilement. À l'exception du *Petit Cathéchisme de la Province de Québec* — le chef-d'œuvre de notre littérature, selon Jean Éthier-Blais —, du gros catalogue d'Eaton's et de *l'Almanach du peuple* (Beauchemin), où chacun apprend le nom de ses députés et de ses évêques, les bibliothèques familiales sont maigres. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on recopie des manuels, on consulte sans la toucher certaine grammaire, sur un lutrin. Au missel, le peuple préfère le chapelet, il révère moins le Livre (la Bible) que la Parole et la Tradition.

Chez quelques privilégiés, la bibliophilie, la bibliomanie précèdent et préparent la lecture, l'écriture — à moins qu'elles ne les remplacent. En plein XX<sup>e</sup> siècle, un «bibliophile» provincial<sup>1</sup> se vantera de n'avoir jamais lu ni Balzac, ni Zola, ni Voltaire, ni Rousseau, il félicite le clergé d'inculquer le goût des «bonnes lectures». C'est en 1843 que le livre acquiert un statut au Canada, dès l'année suivante, l'évêché de Montréal fonde l'Œuvre des bons livres. Il s'agit alors, essentiellement, de livres importés, français et anglais, d'autant plus

1 Adélarde Lambert, *Journal d'un bibliophile*, Drummondville, Imprimerie de la Parole, 1927

inquiétants qu'ils viennent d'un autre monde. L'Institut canadien choque davantage par ses livres que par ses conférences et ses idées : M<sup>gr</sup> Bourget mettra à l'index son *catalogue*, rigueur couvrant une anarchie, ordre d'un désordre, raison d'une passion<sup>2</sup>.

On sait que les bibliothèques importantes, celles de Papineau, du libraire Fabre, ont été dispersées. Luc Lacourcière a identifié et reconstitué la bibliothèque du patriarche Philippe Aubert de Gaspé et, à travers son fils Thomas, celle de l'abbé Bouchy, qui comprenait des romans réalistes. Daniel Olivier a étudié la riche bibliothèque de Philéas Gagnon. À un certain point, les livres, les collections conduisent les uns à la bibliothéconomie, à la conservation et au classement, les autres à l'écriture. Pour un bourgeois aussi raffiné que Victor Barbeau : «Chaque livre est un bibelot, chaque livre est un tableau, chaque livre est un petit meuble<sup>3</sup>.» Et l'ensemble ne saurait s'acheter en bloc, comme un salon victorien ou un service de Sèvres : il faut choisir chaque morceau, l'assortir, l'intégrer. Victor Barbeau est certes un homme intelligent, professeur, animateur, essayiste; il ne fut pas un grand écrivain ou un grand critique, malgré sa causticité. Sa culture est celle d'un homme du monde, d'un conférencier, d'un académicien.

«Parmi tous les moyens de se procurer des livres, le plus glorieux est encore de les écrire soi-même», déclare Walter Benjamin, qui évoque la bibliothèque considérable qu'avait réussi à se constituer Wuz, le modeste maître d'école de Jean Paul Richter, «en écrivant lui-même, faute de pouvoir les acheter, tous les ouvrages, recommandés par le catalogue de la foire, et dont le titre l'intéressait<sup>4</sup>». Voilà un bibliophile qui se nourrit littéralement des livres, texte et métatexte. Plus récemment, en 1960, un autre Allemand, Werner Bergengrün, dans son roman *Titulus*<sup>5</sup>, raconte l'histoire d'un bibliothécaire fictif qui cherche à écrire le chef-d'œuvre de sa vie en classifiant, à partir de critères «rythmiques» aussi bien que syntaxiques et sémantiques, tous les titres qu'il rencontre dans son travail quotidien.

Dans la littérature québécoise traditionnelle, la circulation se fait difficilement entre la documentation et la fiction, la philologie et l'écriture, le livre et le texte. Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les

2. «Car, qu'est-ce qu'une bibliothèque sinon un désordre où l'habitude a si bien su élire domicile qu'elle peut donner l'apparence d'un ordre? [...] En fait, il existe dans la constitution d'une bibliothèque, un contrepois à l'absence de règle, et c'est la rigueur de son catalogue raisonné» (Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie», *Esprit*, 61, janvier 1982, p. 3-4).

3. Interview accordée à François Ricard, CBF FM, le 10 juin 1979.

4. Article cité, p. 5.

5. Voir Leo H. Hoek, *la Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, p. 16, 92-94.

bibliothèques imaginaires sont presque aussi pauvres que les bibliothèques matérielles.

*De l'Influence d'un livre au «romancier fictif»*

Le roman canadien-français commence, en 1837, par *l'Influence d'un livre*, qui deviendra plus tard *le Chercheur de trésors* grâce aux (mauvais) soins de l'abbé Casgrain. D'un titre à l'autre, il y a homologie et analogie. Le livre est vu comme un objet magique, un coffre mystérieux, une île au trésor, une caverne d'Ali Baba : voler (changer) un titre, c'est déplacer une richesse, violer un secret, voiler une passion. Casgrain, en passant, dérobe aussi quelques pages, quelques mots : «sein», «bouche sanglante à baiser», «Goddam», «Tords mon âme au bout d'un piquet»...

L'alchimiste Charles Amand cherche à créer de l'or en utilisant les rites et formules cabalistiques du *Petit Albert*, livre pratiquement introuvable. D'une légende (orale) à l'autre, d'un épisode à l'autre, de la quête de la Main-de-Gloire — main desséchée d'un pendu — à celle de la pierre philosophale, tous les moyens sont bons pour retrouver le livre à travers ses effets, son manque, sa figure absente. Dans sa préface, Philippe Aubert de Gaspé fils, qui n'a que vingt-trois ans, raconte avoir jeté sur le papier, «il y a quelques années», un roman d'amour au dénouement optimiste : «J'ai détruit mon manuscrit et j'ai cru voir un champ plus utile s'ouvrir devant moi.» Il écrit *l'Influence d'un livre* contre le roman bucolique conventionnel, européen, contre le *Petit Albert* médiéval, contre tous les livres.

Dans sa cabane «presque en ruines», le héros gaspésien possède sur son établi un bon creuset, sur sa table «un mauvais encrier, quelques morceaux de papier» dont l'auteur a envie de dire, comme Voltaire (cité à la fin de la préface) :

«Tout ce fatras fut du chanvre en son tems.»

Par quelle alchimie faire de chiffons ou de papiers un livre, une œuvre? C'est cette question culturelle, beaucoup plus qu'une fable socio-politique, que pose le jeune Aubert de Gaspé. «Beaucoup de Canadiens ont cette croyance : qu'un homme peut posséder tous les livres du monde, excepté un», dit-il en note, dès le début. Ce livre, c'est celui évidemment que veut *trouver* l'auteur.

Entre le repoussant Mareuil, vicieux, anarchiste, désespéré, et le repousseur Saint-Céran, bourgeois habile et un peu cynique, qui s'intègre trop bien à la société, *l'Influence du livre* place Charles Amand, marginal radical, qui vit familièrement avec les gnomes («gognomes»),

qui fuit dans l'idéal rêvé ses propres contradictions. Amand et Saint-Céran poursuivent une sorte de «duel à coup de livres<sup>6</sup>». Celui-ci refuse de prêter des livres à l'autre, qui lui en a brisé quelques-uns. À la fin, il y a réconciliation éphémère et lien illusoire au moment du don du *Dictionnaire des merveilles de la nature*. Ce dictionnaire (cette encyclopédie) est «un faux moyen terme<sup>7</sup>» : chacun des deux protagonistes reste enfermé dans son monde, dans ses livres : alchimie ou magie pour l'un, médecine pour l'autre.

À la différence de Nelligan, à la fin du siècle, l'or d'Amand n'est pas l'art, le travail, l'œuvre, mais le livre tout fait, la formule, la recette apprise. Lorsque Saint-Céran lui offre les trois volumes «magnifiquement reliés» du *Dictionnaire des merveilles de la nature*, en plus d'une vingtaine de manuels des différents arts et métiers, Amand se retire avec son trésor et va consulter un Français «pour savoir si ce n'était pas une édition contrefaite» qu'on lui avait donnée. Il ne finira pas collectionneur, ni même lecteur, mais récitant «sans cesse» d'un seul livre, *le Petit Albert*, «ouvrage qui a décidé du sort de sa vie».

«Est-ce un hasard si le récit fantastique met très fréquemment en scène un monde d'écrivains, de professeurs où le livre et la culture en général tiennent un grand rôle?» remarquera incidemment André Belleau<sup>8</sup>. Avec les romans du terroir et les romans patriotiques, le livre fictif est soit un ornement, une tapisserie, un mur plus ou moins épais, soit, au contraire, une voix errante, mal située, évanescence. Menaud lit moins qu'il n'entend *Maria Chapdelaine*; il voudrait réinventer une tradition orale, messianique, prophétique.

La bibliothèque de *Jean Rward, économiste* (1864), d'Antoine Gérin-Lajoie, figure sous le titre balzacien de «Détails d'intérieur». Dans cette ferme-modèle, à la table couverte de mets variés, il faut à la maison diverses pièces dont un bureau-bibliothèque, qui jouxte la salle à manger et donne sur le jardin. Cette «chambre» est un lieu de passage, de transition, de transactions. La plupart des livres présents sur les tablettes sont des outils, des instruments de travail (chimie, météorologie, botanique, géologie...). «J'ai souvent eu la velléité d'acheter des livres nouveaux; mais, réflexion faite, je surmontais la tentation; [...] à force de vouloir dire du nouveau, les écrivains du jour nous jettent dans l'absurde, le faux, le fantastique<sup>9</sup>.» Autrement dit :

6 Louise Desforges, «Nouveau regard critique sur le premier roman écrit en [sic] Canada *l'Influence d'un livre*», *Voix et images du pays*, V, 1972, p. 35

7 *Ibid.*, p. 36

8 *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, PUQ, 1980, p. 36

9 Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rward le défricheur (récit de la vie réelle)*, suivi de *Jean Rward, économiste*, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977, p. 329

dans le livre, et dans le plus dangereux de tous, le roman. Velléité ou tentation? Jean Rivard semble plus profondément séduit qu'il ne veut l'avouer. Sa «précieuse armoire» contient, «seuls, à part», quatre volumes «un peu vieillis et usés», donc lus et relus, au coin du feu ou sous les arbres («j'emporte toujours au champ un volume avec moi»). Ces «premiers amis», «premiers compagnons de travail», ce sont *l'Imitation de Jésus-Christ*, une *Vie de Napoléon*, *Robinson Crusôé* et *Don Quichotte*.

Les deux essais enseignent au héros rural les vertus antinomiques de la résignation et du courage. Les deux romans sont comme par hasard des textes fondateurs de la tradition occidentale<sup>10</sup> : le prototype du roman réaliste (celui du «bâtard» qui «seconde le monde tout en l'attaquant de front»), le prototype du roman métaphysique, romantique et moderne (celui de l'«enfant trouvé» qui esquive le combat et crée un autre monde). Le Bâtard réaliste imite Dieu, plus encore que Jésus-Christ; l'Enfant trouvé est Dieu grâce à son imaginaire fantastique. Entre l'industriel bourgeois insulaire, britannique, qu'est Robinson, et l'aventurier intérieur tourmenté, exalté, qu'est l'Espagnol, le héros rural canadien-français ne peut pas, ne doit pas choisir : il est à la fois adapté et insatisfait, habile et naïf, un peu protestant et ultra-catholique, flegmatique et passionné, pragmatique et idéaliste, vrai colon et pseudo-chevalier. L'épopée politico-agricole de Rivardville se divise en deux courants également romanesques, où la vérité est dans le mensonge et le travail dans le jeu. On attendait, formation oblige, quelque classique gréco-latin (*les Travaux et les jours* ou *les Géorgiques*), on a l'heureuse surprise de trouver *Robinson Crusôé* et *Don Quichotte*, double et complet parrainage d'une vocation romanesque refoulée.

L'aventure de Jean Rivard a un horizon : celui de Cervantès et de Daniel Defoe, celui des Origines et du Roman. Une certaine histoire est contredite, niée, au profit de son ombre. Tirailé par l'espace «utopique» de Robinson et l'espace «anachronique» de Quichotte, Rivard ose à peine rêver. Dommage qu'il soit à lui-même son propre Sancho Pança et son propre Vendredi! Le roman d'Antoine Gérin-Lajoie, didactique, social, épique, patriotique et autobiographique (suivant les catégories de René Dionne dans sa postface), est au meilleur sens du terme *historique*. Le texte s'interroge, malgré l'auteur, malgré le contexte, sur les rapports contradictoires entre l'Âge d'or et l'Âge de fer, entre le mythe de la terre paradisiaque et l'idéologie agriculturiste :

10 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll «Tel», 1972. La première épigraphe est de Novalis «Un roman est une vie prise en tant que livre. Toute vie a une épigraphe, un titre, un éditeur, un avant-propos, une préface, un texte, des notes, etc. Elle les a ou peut les avoir.» La vie de Jean Rivard *peut* les avoir.

Et l'âge de fer commence avec le règne du père actif, inventif, tout à la fois labourer, calculateur, législateur, qui, s'étant «enhardi» à éventrer la terre-mère, s'est érigé lui-même en juge suprême en matière de possession des femmes et de propriété du sol. Agraire, sédentaire, vouée à l'injustice par la forme même de son action et de sa pensée, la civilisation patriarcale est la source de toutes les violences et de tous les maux; l'homme y est dévoyé, et plus il croit progresser, plus il s'éloigne de son intelligence instinctive, et de ce qui faisait jadis sa vérité<sup>11</sup>.

Voilà la critique, précise, que fait à l'histoire et à l'idéologie de son temps le diptyque (1862-1864) d'Antoine Gérin-Lajoie. C'est par les vers d'Hésiode et de Virgile, par les aventures de *Don Quichotte* et de *Robinson Crusoe* qu'il la fait. *Jean Rivard, le défricheur*, affiché comme «récit de la vie réelle», est dépassé, englobé par *Jean Rivard, économiste*, qui se désigne comme bibliothèque, livre, roman.

Les bibliothèques fictives des romanciers des années soixante rassemblent pour la première fois des livres européens, américains et québécois. Celle d'Hubert Aquin est d'un érudit : «Ici débute le livre que j'ai constitué à même les documents et les pièces diverses de ce dossier» (*l'Antiphonaire*). Le livre trop beau, trop bien relié, enluminé, se défait dans *Prochain épisode*. Jacques Ferron aime transformer les documents historiques en *Historiettes*, repiquer les *Souvenirs d'un octogénaire* (Monsieur Désilets) et autres contes : sa bibliothèque est celle d'un colporteur, d'un *quêteux*. Les adolescents de Réjean Ducharme fréquentent la Bibliothèque Saint-Sulpice, pas encore «nationale»; les seuls livres de leur sac sont *la Flore laurentienne*, de Marie-Victorin, et les *Poésies complètes* de Nelligan. La bibliothèque est extérieure (mais nécessaire) au monde du *Nez qui voque* et de *l'Hiver de force* : c'est contre elle, désespérément, que s'écrit le texte, chaque mot risquant d'être le dernier.

Le roman *Un livre* (1970), de Nicole Brossard<sup>12</sup>, est une pratique de la lecture/écriture, entre les lignes, dans les blancs, jusqu'à la clôture du texte. «Les mots cherchent d'autres mots. À insérer entre les espaces conçus dès le départ comme des éléments clés de ce livre. Mais les espaces?» Mais le livre? Bibelot où jouent le regard et la main. Miroir, abyme du livre. «La chose écrite : morte. Le pouvoir de la mort, son pouvoir vertigineux. Envahissant parce qu'il n'y a rien, personne pour résister au charme de la chose écrite, de la chose morte.» Personne? Il y a les figures (mots, personnages, images) du livre qui s'écrit en même temps qu'il se lit.

11. Marthe Robert, *ibid.*, p. 201-202.

12. Montréal, Quinze, 1980. «Tous les livres devraient s'appeler 'livre'» (J.M.G. Le Clézio).

*Mort et naissance de Christophe Ulric*, d'Yvon Rivard<sup>13</sup>, s'ouvre par la description (intérieure) d'une bibliothèque où les livres, «serrés les uns contre les autres et feutrants de leurs reliures l'espace de la chambre, ressassent des souvenirs, toujours les mêmes, l'aventure au pays des fenêtres, la traversée du désert à dos de mirages, l'indestructible complot du hasard et du silence, l'énigme insoluble des femmes entrevues, bref l'impossible retour des voyages qui n'ont pas eu lieu». Toujours cette guerre de Troie, son cheval, Hélène et Ulysse — ou Ulric. Toujours ce voyage autour de la chambre et du monde. Toujours Christophe (et Colombe) Colomb, Jules Verne, et l'inévitable Borgès.

Christophe ouvre *l'Origine des livres* et lit : «Les livres sont nés de la rencontre de l'homme et du miroir. Une ombre sur le mur, le reflet d'un geste sur l'eau, un visage entre les mains...» Non : pas un reflet, et ces gestes sont trop prévisibles, lisibles. Plutôt : «Libérer l'univers prisonnier de l'immense bibliothèque, le rendre à sa mobilité originelle de manuscrit.» Mais le manuscrit est en attente du livre. D'ailleurs, Christophe s'enfuit, s'enfonce dans les livres. D'une main attentive il les effleure, «s'imaginant que les mots caressés monteraient d'eux-mêmes jusqu'à lui», et ils montent pendant que lui descend, coule.

- Et les livres? demanda Christophe.
- Je les brûle. C'est à ce moment-là qu'ils commencent à vivre [...] Un livre qu'on ne réécrit pas soi-même n'est plus un livre.

Christophe n'en finit plus avec sa *Mort et naissance*. Il ne brise jamais le miroir, il s'y complaît. Après l'«attente» du livre, son «regard». Mais les livres sont aveugles, sauf dans l'obscurité. Christophe allume trop de lampes, feuillette trop de pages. Son blason du corps de Marguerite s'effeuille, tombe. Ses grilles — de lecture, d'écriture — s'ajustent (volontairement) mal. Christophe Ulric éprouve des difficultés avec les définitions<sup>14</sup>, aphorismes et proverbes; il se met à dessiner et à citer. Aurait-il besoin d'un dictionnaire?

#### *Les dictionnaires sur la table*

Dans un journal québécois de 1939, un critique rêvait :

C'est le soir, sous la lampe douce, dans l'intimité du vivoir. Le jeune homme coupe avec soin, lentement, pieusement, le beau

13 Montréal, La Presse, 1976

14 «Christophe entreprit ainsi de définir chaque mot de la définition à l'aide des autres mots qui la composaient » (*ibid*, p 166) Et, pour retrouver l'autre *Influence d'un livre* «En bon alchimiste, Christophe cherchait dans les choses mêmes la traduction littérale de ces mots inspirés qui le conduiraient au trésor» (p 191)

et consistant Vergé Navarre du volume. Il dit à sa jeune femme : «Écoute!» Et il lit à mi-voix le splendide poème...<sup>15</sup>

En 1978, un romancier écrit simplement : «Sur la table éclairée par la lampe à gaz, les dictionnaires étaient restés ouverts<sup>16</sup>». Entre ce texte et le premier, d'un romantisme séculaire — de Paul de Musset («Ô Lecteur, je t'offre un livre à mettre sur ta table de nuit») à Paul Géraudy, *Toi et moi* —, l'éclairage n'est pas du tout le même, ni les objets, ni le sujet. À l'épithète et à l'adverbe d'une poésie sentimentale ont succédé le nom et le verbe d'une prose descriptive, ironique. La distance est celle de la lecture passive («Écoute!») au travail de l'écriture. Sous la lampe, sur la table, entre la bande à traduire et les dictionnaires, un livre s'annonce, se cherche.

Les communications — transports, liaisons, messages — sont multiples, mais la communication est difficile dans *les Grandes Marées*. Le Traducteur de Bandes dessinées, dont le sigle est T.D.B., se sert de son nom de code, Teddy Bear, pour appeler l'hélicoptère patronal qui le ravitaille chaque semaine en b.d. et en vivres. Il joue au tennis avec un robot, le Prince (ou «le Petit Prince»), et dispose de plusieurs instruments dont on connaît la marque et les qualités. La Maison du Nord comprend une petite salle spécialisée : poste de radio, récepteur de télévision, télécopieur, cartes maritimes. Malgré ces techniques, Teddy, à la fin plus encore qu'au commencement, est «seul dans l'île», poussé par des intrus vers la mort, vers la pierre.

Le livre — roman, récit, fable? — se divise en quarante-trois chapitres d'inégale longueur (d'une page à huit pages et demie) : «Des signes derrière la vitre», «Les deux dragons», «Cercle vicieux», «La chanson ratée», «Un *check-up*»... Le découpage se fait par petits tableaux, par scènes, comme dans les bandes dessinées. Le tissu narratif est d'autre part gonflé ou troué par l'insertion de divers objets textuels : citations, questionnaires, fiches, affiches, annonces, avis (bilingues), avertissements, définitions, recettes, modes d'emploi, équations, schémas, dessins<sup>17</sup>. Ces morceaux hétérogènes ne sont pas des hors-texte.

Le mouvement des *Grandes Marées*, dans un désordre très ordonné, rejette sur la p(l)age, vague après vague, les débris-trésors les plus inattendus. Coupés de leur contexte, détournés de leur fonction,

15 Jacques Meilleur, «L'œuvre de ou les œuvres de », *le Jour*, 8 avril 1939, p. 2

16 Jacques Poulain, *les Grandes Marées*, Montréal, Leméac, 1978, p. 92

17 Cette méthode — insertion et composition en profondeur plutôt que juxtaposition et collage — se rapproche de celle de Kurt Vonnegut Jr dans *le Breakfast du Champion* et autres «Fictions & Cie» traduites du Seul

déplacés, exilés, réinsérés et assimilés, ces signes, ces signaux questionnent le livre, la langue, les histoires, l'Auteur :

— Comme ça, quand on écrit un livre, c'est parce qu'on veut que les gens nous aiment?

L'Auteur ne répondit pas à cette question (p. 117).

Plus loin, Marie posera encore une question semblable, à Teddy cette fois : «Alors, pour toi, qu'est-ce qui compte le plus?» Et elle suggère diverses choses auxquelles Teddy répond carrément non. Pour l'amour et les livres seulement, il y a une réponse identique : «Je pense que non» (p. 175-176). La nuance, le doute sont ici des affirmations.

Dans *les Grandes Marées*, tout le monde a affaire aux livres. Le traducteur, cherchant ses mots, va d'un dictionnaire à l'autre. Le médecin qui l'ausculte glisse sous la tête de Teddy «les deux premiers tomes du *Vocabulaire général* d'Hector Carbonneau». Marie, l'amie rêvée<sup>18</sup>, bourre de livres son sac de couchage. Dans le but d'aider Teddy à «dialoguer au niveau de son travail», le directeur du journal lui délègue «Un ou deux intellectuels» (suivant le titre du chapitre 20) : un érudit parisien, le Professeur Mocassin, «spécialiste de l'image», et un Montréalais barbu surnommé l'Auteur. Tête Heureuse, autodidacte douée et «femme du boss», a appris son métier dans des manuels — *l'Art du massage*, *le Guide des caresses*, *Touchez-moi s'il vous plaît*, etc. — et dans un traité «à caractère scientifique», *le Massage du sportif*, de Battista, Dumas et Macorrigh. Elle consulte à l'occasion *la Cuisine raisonnée* des Dames de la Congrégation. L'Animateur social et l'Homme ordinaire ont aussi leurs livres-fétiches : pour le premier, *les Quatre premières minutes*, théorie sur les rapports interpersonnels, pour le second, un *Manuel complet du bricolage*, livre à «couverture rouge» qu'il tient sous son bras.

Le professeur Mocassin demande brusquement à l'Homme ordinaire : «Avez-vous déjà lu un ouvrage intitulé *les Sentiers humains?*» (p. 137). Ce livre qui n'existe pas, le professeur le prépare, le projette en clouant<sup>19</sup> au mur des feuillets, numérotés de un à douze, où il a tracé les soixante-quinze courbes d'un sinueux sentier. Le livre est

18 «Teddy pensait aussi à une autre personne — une fille, elle n'existait pas dans la réalité, mais ses traits et son allure commençaient à se fixer dans sa tête» (*ibid.*, p. 16)

19 Rober [*sic*] Racine, artiste de la performance, va jusqu'à clouer son dictionnaire *Robert*, «objet de provocation totale» Il en fait une adaptation scénographique, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, en attendant le «Parc de la langue française» Il parle de «lecture lente», comme Jacques Poulin de lecture «ralentie» Il dit aussi, ce qui est à retenir pour *les Grandes Marées* «Pour moi, l'écriture est une lumière à travailler, donc un art essentiellement visuel quoique la graphie a aussi un son» (René Viau, «Le Robert de Robert [*sic*] Racine», *Le Devoir*, 6 mars 1982, p. 23)

ainsi, dans *les Grandes Marées*, lié aux choses, aux objets<sup>20</sup>, à la nature, plus *réel* que le monde extérieur qu'il traduit. Pour le «cérémonial» du tennis, Teddy a lu «un livre du grand William T. Tilden» qui lui a appris à suivre la balle de l'œil, même en l'absence de toute balle : «Au bout de quelques minutes, il fut capable de fermer les yeux ou de tourner la tête sans que l'image de la balle ne quittât son esprit ni même ne perdît de sa pureté» (p. 20). Teddy *lit* le tennis.

Le Traducteur de Bandes dessinées voudrait avoir la compétence du linguiste ou du sémanticien. Il se trouve aux prises avec les mots : *bucksaw*, *clairvoyance*, *ponce*, *guenille*, *écholalie*... Des mots au livre, quel rapport? C'est tout le problème que pose *les Grandes Marées*. Comment — et pourquoi — intégrer à un texte de type romanesque d'autres textes, d'autres images? Briser le rythme convenu, détruire l'homogénéité rassurante, ouvrir le récit non seulement à d'autres récits — histoires «spéciales<sup>21</sup>» —, mais à d'autres formes d'écriture et de signalisation. Qu'est-ce que «Le bonheur dans *le Petit Robert*<sup>22</sup>»? C'est le mot *bonheur* à définir, c'est aussi le bonheur à trouver et le plaisir de chercher :

D'aussi loin qu'il se souvenait, il avait toujours aimé les dictionnaires et les encyclopédies. Le *Petit Robert*, le gros *Harrap's*, le *Grand Larousse*, le petit *Littré*, le gros *Webster* remplaçaient les amis qu'il n'avait pas. Le gros *Webster* recevait un traitement de faveur : à cause de son poids et de sa taille, il avait l'épine dorsale assez fragile et Teddy le mettait tout seul et grand ouvert sur une table, avec une lampe au-dessus; c'est lui-même qui se déplaçait lorsqu'il avait besoin de lui. Le *Webster* l'avait souvent tiré d'embarras (p. 17).

Ces gros et grands amis ne sont jamais encombrants. Ouverts, amicaux, chaleureux, ils éclairent autant qu'ils sont éclairés. On les consulte, on les contemple, on les caresse, on leur rend visite. Il ne s'agit plus d'usuels, d'outils, de meubles, mais d'objets-sujets, d'objets vivants. Une bibliothèque, une table, une société de dictionnaires qui

20 «Moi, avec les livres, je fais des choses. Des Objets. Enfin, des œuvres. Des statues, des tableaux, appelle ça comme tu voudras. Je leur ai même consacré une exposition. Je fixe les livres avec de la résine, et ça tient. Fermés, ouverts, ou bien je leur donne des formes, je les resculpte, j'ouvre des trous dedans. C'est une belle matière à travailler, le livre, on peut faire beaucoup de choses avec (Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981, p. 159-160)

21 «Une histoire spéciale, cela voulait dire une histoire qui n'avait pas été apprise au moyen de la lecture ralentie, une histoire qu'elle allait raconter en la modifiant à son gré» (Jacques Poulin, *les Grandes Marées*, p. 93)

22 Titre du chapitre 21. Le titre suivant, «Au-dessus des choses de ce monde» (p. 92) est également emprunté à un dictionnaire — à la traduction du mot *etheréal* dans le *Harrap's*

se complètent les uns les autres. Leurs échanges linguistiques sont des échanges humains. Pendant que les dictionnaires veillent sur la table, «Teddy enleva ses lunettes et les mit à l'abri des chats dans un de ses souliers» (p. 93). L'esprit va de cet objet, creux, obscur, aux dos robustes, aux reliures, aux colonnes ordonnées, aux feuilles éclatantes.

Dans la «chambre des machines», négligeant les communications électroniques, Marie ne fait qu'une chose : lire. Adeptes de la «lecture ralentie», c'est-à-dire littéraire, elle voit à la longue «une sorte d'écran qui se détache dans le noir, mais c'est à l'intérieur de toi que ça se passe» (p. 49). Elle récite une page fantastique de Bradbury; elle peut réciter ainsi une dizaine de pages qu'elle lit sur son écran. Marie a intériorisé l'électronique : elle en a fait un «livre ouvert». La nature est également, pour elle, un écran-livre qu'elle parcourt mot à mot, image par image : «Des sarcelles à ailes bleues, des sarcelles à ailes vertes, des pilets, des morillons à collier, des garrots communs. Et des canards noirs, évidemment» (p. 30). Avec son «air incroyablement naturel», Marie parle ici comme un dictionnaire : elle énumère, elle identifie. Plus loin, elle raconte des choses qu'elle a lues dans *la Grande Aventure des baleines*; elle raconte aussi des aventures qu'elle invente, qu'elle lit/écrit au fur et à mesure que son écran intérieur s'éclaire. Apparition livresque, Marie n'échappe au livre qu'en l'intégrant.

L'épisode où Marie raconte à Teddy «l'histoire de l'écriture», que vient de lui révéler l'Auteur, s'intitule «Le coffre au trésor». Un homme qui marche sur la grève, solitaire, se prend les pieds dans quelque chose. Il s'agit d'un très vieux coffre au cuir rongé, aux ferrures rouillées. «À genoux par terre, il soulève anxieusement le couvercle; le cœur battant, il regarde : tout ce qu'il aperçoit, au fond du coffre, c'est du linge moisi, des vieux vêtements de femme. Voilà, c'est tout. C'est l'histoire de l'écriture.» (p. 122). Comment cette parabole peut-elle être une histoire de l'écriture? En évoquant *l'Île mystérieuse* et *l'Île au trésor*, en faisant remonter de *Robinson Crusé* à *l'Odysée*. Au fond de la plage, la page; derrière le coffre, le livre. Le livre fermé à clef, qu'il faut ouvrir avec les moyens du bord. Le livre qui fait rêver («des images se mettent à miroiter dans sa tête»), agir. À la suite de son histoire, mine de rien, Marie ajoute : «J'ai rien changé ou presque». L'écriture est dans ce *presque*. L'histoire n'est plus celle de l'Auteur, mais celle de Marie, de Teddy, écoutée, imaginée, brouillée, réinventée.

«J'ai le choix entre raconter ou écrire», prétend l'Auteur (p. 160), qui n'est qu'un personnage secondaire, pittoresque, une apparence d'écrivain, son double publicitaire, l'homme de lettres (québécois) moderne avec ses principaux accessoires : barbe, pipe, chemise à carreaux, bottes d'ouvrier de la construction. Obsédé par «le grand

roman de l'Amérique», l'Auteur s'agite pendant que le Traducteur travaille. Celui-ci travaille pour rien, puisque ses bandes ne sont plus publiées : un cerveau électronique, Atan, effectue l'opération en deux minutes. Teddy et Marie sont, au sens strict, des marginaux : en dehors de la masse (et «même en dehors de la marge»), dans les blancs, sur les battures. Aux bords du livre, entre le dessin et le texte, entre l'oral et l'écrit, où vont-ils être rejetés? Teddy nage, épuisé, désespéré, d'une île à l'autre, des hommes vivants à la statue de pierre.

*Les Grandes Marées* est un livre qu'on peut qualifier de «postmoderniste<sup>23</sup>», en ce sens qu'il dépasse à la fois le réalisme traditionnel et la modernité récente. Ni Nouveau Roman, ni antiroman, ce livre fragmentaire et total pose non seulement la question du récit et de ses ruptures, mais celle du livre dans le livre et dans le monde, de son avenir, de ses marges. Le Traducteur de Bandes dessinées, agent double, se situe à tous les plans entre deux séries ; écriture et littérature, invention et institution, sujet et objet, texte et contexte. Il cherche «un ton intermédiaire entre le langage parlé et le langage écrit» (p. 164). Dans les livres qu'il consulte ou feuillette, il cherche le livre à écrire. Après Babel, après le Déluge, après la noyade des *Grandes Marées*, il reste un homme de pierre sur la rive, un vieux coffre dans le sable. À déchiffrer, à ouvrir. L'intertexte des dictionnaires est une bibliothèque inépuisable.

23. Voir John Barth, «La littérature du renouvellement», *Poétique*, 48, novembre 1981, p. 395 s.