

Vivement Montréal !

Pierre Nepveu

Volume 31, numéro 2, automne 1995

Georges-André Vachon

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035982ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035982ar>

[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

Nepveu, P. (1995). Vivement Montréal ! *Études françaises*, 31(2), 95–103.
<https://doi.org/10.7202/035982ar>

Vivement Montréal !

PIERRE NEPVEU

De tout ce qu'a écrit André Vachon, peu de textes sont aussi problématiques que *Toute la terre à dévorer*, son seul roman et son dernier ouvrage, paru au Seuil en 1987. Spasmodique, nerveux, le livre semble souvent courir après son souffle. Mais d'abord, pourquoi cette venue tardive au roman, après un essai comme *Esthétique pour Patricia*, où la voix la plus juste semblait trouver, jusque dans la « Lettre de Tampa », une sorte de repos dans la contemplation de la mer, aussi belle et aussi insensée qu'un poème ?

À ce genre de question, il ne saurait naturellement y avoir de réponse absolument satisfaisante, mais chose certaine, le roman comme forme organique, et surtout comme forme « montréalaise », avait été pour André Vachon un objet central de réflexion dès le début de sa carrière de critique et d'essayiste.

Plus de trente ans auparavant, dans son essai pour ainsi dire inaugural sur « L'espace politique et social dans le roman québécois », il posait d'emblée à propos de l'œuvre de Gabrielle Roy la question de la forme romanesque. Contrairement aux nouvelles autobiographiques situées dans le Manitoba natal, permettant à l'auteur de « doser les conflits », d'esquiver l'exploration en profondeur du destin des personnages, les romans, écrivait-il en se préparant à l'analyse de *Bonheur d'occasion* et surtout d'*Alexandre Chenevert*, lient l'auteur à la logique d'un univers où forme et destin sont inséparables : « [...] il y a roman dès que le créateur, choisissant de faire face aux conflits, prend le risque de la forme¹ ».

1. « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, VII, 3, sept.-déc. 1966, p. 263.

Je n'insisterai pas sur le fait que cette perspective résolument moderniste, privilégiant la spécificité et la pureté d'une forme (si conflictuelle soit-elle) l'entraînait à sous-estimer les récits autobiographiques et à les considérer comme des « romans avortés », tandis qu'aujourd'hui, notre lecture de Gabrielle Roy tendrait plutôt à nous faire considérer que c'est justement dans ces récits, ces pseudo-nouvelles, indécises entre la fiction et l'autobiographie, incertaines de leur forme, que se trouve le meilleur et la vérité même de l'œuvre. Il reste qu'on peut se demander si cette conception de la forme romanesque ne nous disait pas à l'avance quelque chose sur l'espèce de surinvestissement formel qui caractérisera *Toute la terre à dévorer*, comme si l'écriture du roman de 1987, gommant tous les temps faibles, ne pouvait se maintenir que dans un jusqu'aboutisme voulant réconcilier une fois pour toutes forme et destin. André Vachon, à soixante ans, devait sentir tout le « risque » de ce recours tardif à la forme romanesque : le critique, l'essayiste s'y jouait tout entier, y plongeait corps et âme dans l'espoir acharné d'une synthèse définitive de lui-même et de son monde.

Le paradigme alimentaire, de la dévoration à la dégustation, du plat raffiné au *fast-food*, de la taverne à l'*osteria*, qui traverse tout le roman, est à cet égard symptomatique : celui qui avait lu chez Miron « l'invention de la substance » et chez Rabelais la création de l'être (via le non-savoir), la quintessence définie comme « vide substantiel² », ce lecteur devenu romancier se découvre terriblement affamé, en mal de cette substance par excellence qu'est ou que devrait être la nourriture, si elle ne faisait l'objet de tous les trafics, de tous les trucages plus infâmes les uns que les autres. La vérité gastronomique devient ainsi, d'une manière un peu trop obsessionnelle, la métaphore d'une illusoire vérité romanesque, et le « bœuf gros sel » de la rue Notre-Dame-des-Champs à Paris, ce « quelque chose qui plonge dans les siècles des siècles, mais raffiné par les siècles, repris en main, rendu soluble dans le cœur, dans l'esprit³ » (*T*, 95), n'est autre chose peut-être que la figure pleine et définitive de cette substance absolue, cette « quintessence », que le roman ne saurait produire tout à fait. Tout se passe comme si l'œuvre souffrait de cet appétit trop grand de vérité : le roman, dès lors, devient une véritable chasse au faux, une chasse dont les personnages, à commencer

2. L'expression se trouve non pas dans le *Rabelais tel quel* (PUM, 1977), mais dans *Esthétique pour Patricia*, le thème de la quintessence y étant évidemment une référence à l'œuvre rabelaisienne.

3. *Toute la terre à dévorer*, Seuil, 1987. Toutes les références entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

par l'anthropologue Florence, sont les instruments plutôt que les véritables protagonistes. Le romancier en vient à oublier la règle d'or que l'essayiste avait énoncée dans ses livres antérieurs : que la substance s'extrait aussi du non-savoir, dans l'acte de lâcher-prise et de laisser le non-sens cheminer de lui-même vers le sens.

Toutefois, cette perspective philosophique et littéraire omet une donnée fondamentale du problème. Ici encore, il vaut la peine de se reporter à l'essai de 1966 qui posait, dans le contexte québécois, la question de la forme romanesque. Cette forme, en effet, en tant que « logique d'un univers qui se construit à partir d'un destin⁴ », s'y trouvait entièrement liée à l'espace urbain, et plus précisément à Montréal, comme seul terrain propice à son élaboration. *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* pouvaient de ce point de vue être lus comme des tentatives de réponse à la question : « Comment peut-on être Montréalais ? », question qui scande tout l'essai et qui trouvera son écho au début de la conférence de 1968, *Une tradition à inventer*, dans une interrogation plus large qui paraît l'englober : « Comment peut-on être Québécois⁵ ? »

Il ne fait pas de doute pourtant que c'est la première de ces deux questions qui englobait pour Vachon la seconde. *Toute la terre à dévorer*, régi par un point de vue résolument montréalais, ne viendra de ce point de vue que prolonger l'ensemble de l'œuvre critique. Il est significatif que la lecture qu'il faisait de l'œuvre de Miron, dans la postface à la première édition de *L'Homme rapaillé*, se déroulait tout entière sous le signe de cette ville, et cela dès les premiers mots de l'essai : « À Montréal, *Bonheur d'occasion*, à Toronto, *Deux solitudes* viennent de paraître⁶ [...] ». Cette détermination était si forte que c'était toute l'aventure de *L'Homme rapaillé*, toute cette prodigieuse et spinozienne « invention de la substance » qui pouvait en 1970 apparaître comme une aventure essentiellement montréalaise. « Il faut être Montréalais, Québécois à la rigueur⁷ » pour comprendre certains vers de Miron (on notera la politesse rhétorique de ce « à la rigueur ») ; et le poète des « vieilles montagnes râpées du nord » est « le premier [...] qui fasse du Québec tout entier un arrière-pays, qui le recrée à partir d'un point de vue montréalais⁸ ». Rarement aura-t-on

4. « L'espace politique et social ... », p. 263.

5. *Une tradition à inventer*, Conférences J. A. de Sève, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1968, p. 7.

6. « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », dans Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 133.

7. *Ibid.*, p. 139.

8. *Ibid.*, p. 140.

affirmé d'une manière plus insolente, moins soucieuse de la capitale et des « régions » le fait que la question du Québec ne serait autre chose, au bout du compte, que la question de Montréal.

Dix ans plus tard, *Esthétique pour Patricia*, un essai qui a pourtant pour seul objet la lecture de la poésie, finit par réintroduire ce point de vue montréalais, dans l'émouvante « Lettre de Tampa » que l'étudiante adresse à son maître en poésie. « Montréal c'est comme la Saskatchewan, c'est infiniment loin de la mer⁹ », écrit Patricia dès les premières lignes de sa lettre : entendez par là que Montréal est à cent lieues du poème, de son discours aussi lisible mais aussi indéchiffrable que la mer. Comme dans le texte sur Miron, la poésie est ici un appel que l'on entend de Montréal, « en pleine rue Sainte-Catherine¹⁰ ». On part vers la côte, on va vers le sud pour répondre à cet appel, à ce rêve, mais la « leçon de Tampa » est que le voyage ne constitue qu'un prolongement du rêve. D'où cette conclusion : « Je voyagerai moins, j'écirai davantage¹¹ », dans laquelle on croit entendre la voix de Vachon lui-même qui aimait tant voyager mais qui avait fait en même temps de Montréal son lieu privilégié d'écriture. On peut mieux comprendre qu'arrivé à ce point de son itinéraire et de sa réflexion, il ait pu concevoir le projet romanesque de *Toute la terre à dévorer* : si Montréal était l'éternel point de départ vers toute poésie, l'espace familier où résonnait la voix de cette chimère, n'était-il pas aussi le nécessaire retour, le point d'arrivée où désormais pouvait s'écrire le roman ? Dans l'essai de 1966, « arriver en ville » et passer au roman étaient des formules équivalentes. Il s'agirait donc, après avoir écrit sur ou à partir de Montréal, d'écrire enfin Montréal, transitivement, comme une forme-destin, comme la substance même de l'être.

*

Si l'on excepte *La Québécoise* de Régine Robin, il n'existe pas de roman québécois où Montréal constitue un enjeu aussi central que dans *Toute la terre à dévorer* : ni simple décor, ni pure topologie signifiante pour les personnages et l'action, ni même entité quasi personnifiée dont l'aura plane sur tant de romans contemporains, le Montréal du livre de Vachon

9. *Esthétique pour Patricia*, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 125.

10. *Ibid.*, p. 135.

11. *Ibid.*, p. 133.

constitue d'une certaine façon la totalité du roman : tout le reste se situe et existe par rapport à ce point de référence absolue. C'est que cette ville est ici bien davantage qu'un lieu fictif à recréer ou à inventer : c'est un objet anthropologique et philosophique qui concerne le fondement de la pensée et de la vérité, dans un contexte québécois et américain. Les essais publiés au fil des années l'annonçaient déjà : « Comment peut-on être Montréalais ? » est une question qui touche l'essentiel de ce qu'on a appelé jadis la « québécoïté », parce que depuis cet espace à la fois « quadrillé » et « tordu » (T, 18), le *Québécoïte* sent dans tout son être, ontologiquement, dirait Miron, l'ici se dérober sous ses pieds, la vérité fuir de toutes parts. « La vérité, quand il en manque si peu qu'un tout petit morceau, eh bien c'est toute la vérité qui fiche le camp » (T, 28), avertit Florence dès le commencement. Ailleurs, à Mistassini, à Nominigüe, il peut arriver ce fait rare : que l'on se découvre vraiment *ici*, que cela devienne un moment une vérité, illusion riche, aveuglement heureux. Mais à Montréal, où l'on rentre tôt ou tard, nul espoir de conjurer l'insensé dérèglement de tout repère et d'échapper au doute profond qui vous ravage. Comment *penser*, comment *être* ici, dans ce « quadrillé tordu », dans cette ville où le soleil se couche au nord ?

En tant que tel, le thème du « faux » montréalais appartient à toute une tradition moderne, illustrée notamment par Ferron et Aquin, et aussi, du côté anglophone, par des auteurs comme Louis Dudek ou John Glassco¹². D'entrée de jeu, linguistiquement (avec son indécision entre le français et l'anglais), toponymiquement (avec ses « places » et ses « boulevards » qui n'en sont pas), géographiquement (avec son nord qui est un ouest, et ainsi va la rose des vents), Montréal se donne comme mensonge, dévoiement des signes, à tout le moins principe d'incertitude. Vachon surenchérit, à coup de variations sur le thème de la ville gastronomique, par la médiation de Florence, l'anthropologue qui ne songe qu'à manger, « cette chose pour elle primordiale » (T, 26). Or, voici que la maîtresse substance, la matière alimentaire elle-même, devient fantomatique, affolante à force d'appellations trompeuses et d'ersatz servis avec le sourire. Même une anodine et rassurante expression comme « poisson-frais » (T, 98) s'écroule sous le scepticisme, à moins qu'elle ne soit le prétexte de « quelques petites horreurs », telles ces « seiches *dans*

12. J'ai abordé ce thème dans un article, « Montréal : vrai ou faux ? », dans *Lire Montréal*, actes du premier colloque tenu par le groupe de recherche « Montréal imaginaire », Université de Montréal, Département d'études françaises, 1990, p. 5-19.

leur encre, oui oui : de vrais petits pneus en caoutchouc dans une sauce au cambouis » (T, 99). On ne saurait être plus loin des bonnes tripes de Gargamelle, du bœuf gros sel ni, à vrai dire, de Spinoza lui-même (« j'entends par substance, dit Spinoza, ce qui est en soi, est conçu par soi ; ce dont le concept peut être formé sans le secours du concept d'aucune chose¹³ »).

Mais cette extravagante fausseté montréalaise, fausseté plutôt excitante, tellement vitale qu'il faut l'exagérer, n'est-elle pas simplement la fausseté même de l'Amérique, là où « forcément, tout s'adultère » (T, 91), pays des « incroyables edibles » et autres « incroyables comestibles » (T, 78) ? Et cet espace « quadrillé tordu », ne s'étend-il pas de tous les côtés, à perte de vue et jusqu'au bout du dernier littoral, si telle chose existe ? Montréal, du même coup, redeviendrait plutôt banale, ville d'Amérique, ville de fausse Europe, perdue dans un espace impossible à cadastrer, affamée de repères et de signes toujours inauthentiques ?

C'est ici, sans doute, qu'il ne faut pas « perdre le nord ». D'Alexandre Chenevert à *L'Homme rapaillé*, ce thème paraissait indissociable de toute réflexion sur « le point de vue montréalais ». Montréal, pour tout dire, a ceci de particulier d'être la ville d'où le « vrai » nord paraît, justement, perdu. Ville du faux, elle est la ville du pseudo-nord. L'influence sur Vachon du livre de Jack Warwick, *The Long Journey (L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française)*¹⁴ vaut ici d'être soulignée, même si cet ouvrage paru originellement en 1968 semble avoir confirmé des intuitions déjà présentes auparavant. Seul un Canadien anglais peut-être, comme cet autre, le Hugh McLennan qui apparaît au début du texte consacré à Miron en 1970, pouvait exprimer avec autant de justesse l'arrachement aux grands espaces que représente le point de vue montréalais. Une fois perdu le nord-ouest des voyageurs et coureurs de bois, une fois perdu le nord mythique de *La Montagne secrète*, celui de ces « grands espaces blancs » qu'un Alfred Desrochers entendait encore « pleurer » en lui-même et que la poésie du pays aura tenté une dernière fois de restaurer, il reste à inventer, depuis Montréal, ce que Warwick appellera un « pseudo-nord », aussi connu sous le nom de « petit nord ». C'est là, au bord d'un lac Vert, qui pourrait aussi s'appeler Nominique, qu'Alexandre Chenevert cherchera un moment à se soulager de son triste destin de commis de banque montréalais. Heureux, comblé par le calme de la

13. Cité dans « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », p. 142.

14. Jack Warwick, *L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française*, Hurtubise-HMH, 1972.

nature, il voudra exprimer par des mots cette expérience, mais seules des phrases de banquier surgiront sous sa plume. Viendra l'ennui, puis le retour maussade à Montréal.

Tout le discours anthropologique et historique, dans *Toute la terre à dévorer*, ces pages sur la famille de Florence, les Larrivée, ces colons qui n'arrivent jamais, ou sur le père Martineau, premier curé de Nomingue, tout cela exprime, entre la dérision et la nostalgie, à quel point il faut rentrer à Montréal, à quel point la fausseté montréalaise dit vrai. Pas étonnant que la rue Saint-Laurent, la *Main*, la rue de tous les passages et de tous les métissages, oscille comme une boussole affolée vers un nord qui n'en est pas un : la vérité c'est ce manque du nord, cette perte inguérissable, cette nostalgie que l'on peut entendre encore, au bord du soir, dans le chant du huard. « Comme s'il y avait au fond du Nord un très ancien point de départ » (T, 138) : ce « comme si » indique assez que nous n'avons pas tout à fait quitté le royaume du doute, ce « comme si » est lui-même bien montréalais. D'ici, de cet espace « quadrillé tordu », on peut tout de même évoquer cette origine, ce « vide substantiel » qu'est le Nord. Peut-être est-il même possible d'oublier momentanément que ce Nord est bien plus vaste, bien au-delà de notre « pseudo » ou « petit » nord, un arrière-pays à la dérive vers on ne sait « quel néant » (T, 132). Alors, on pourrait dire : « **notre** Nomingue » (T, 137), donner une forme et un nom à un Nord enfin sans nostalgie.

Curieusement, le point de vue montréalais semble empêcher ici tout relâchement de la tension, toute évocation directe, sans arrière-pensée, de ce lieu « authentique ». Celui-ci, « notre Nomingue », ne peut surgir qu'à distance, sur le mode du rêve ou du souvenir, on ne sait trop, dans un dialogue chanté par Florence et son ami McCoy, au chapitre quatre : « Ah ! partager, nus, l'eau, le sable. — L'eau, le sable, le ciel de la petite baie » (T, 135). Il n'y aura aucun repos dans ces quelques pages, mais plutôt l'érotisme nerveux des oiseaux dont les ailes sont comme des « lames », ou battent en « coups de ciseaux » (T, 136). Cette thématique tranchante (« Le Nomingue de bord à bord vient te couper », T, 137) pourrait bien manifester, sous l'exubérance sexuelle qui s'y montre, une sourde souffrance. Après avoir convoqué les images de ses amis poètes, « un nénuphar, comme ton visage » (T, 139) de Miron, et l'« *amoureuse thé des bois* » de Paul-Marie Lapointe dit « le Fantaisiste », n'est-il pas significatif que ce chapitre finisse par nous ramener sur la route des martyrs, avec Isaac Jogues d'abord, et surtout, bien loin de Nomingue et de Montréal, du côté de Louvain et de la Zélande hollandaise, face à un tableau de Saint-Bavon dont l'intestin

se dévide sur un treuil, dans une sorte de calme absolu de l'horreur? Être montréalais, est-ce donc à ce point ne pas tenir en place, se retrouver mentalement en Belgique ou en Hollande via le «petit nord», est-ce donc dissimuler en vain sous l'exubérance du faux un mal du non-lieu, un deuil discret mais sans remède?

Peut-être André Vachon en était-il venu à écrire *Toute la terre à dévorer* pour découvrir cela : le suprême inconfort de sa condition. Montréal l'avait rendu sceptique, il errait affamé entre la fausse Grèce de la rue Duluth et les nouilles trafiquées de la petite Italie, et il rêvait à des départs multiples, à répétition, vers une illusoire vérité lointaine. Et si ce n'était pas Nomingue, ce serait le sud, la côte des Carolines ou les marais des Everglades, là où le nord semble une bonne fois perdu. La substance, ô Spinoza, serait toujours ailleurs, et l'ironie était que le roman, qu'il rêvait depuis Gabrielle Roy comme une forme totale, capable d'assumer toutes les forces contradictoires et conflictuelles d'un destin, devait le conduire plus loin que jamais dans sa vérité de sceptique et d'étranger, une vérité douloureuse mais trop pudique pour oser dire son nom.

La plus belle image de ce roman, à coup sûr la plus émouvante, parvient à dire cette vérité sur le mode d'une sorte d'assomption ou de transfiguration, et il est significatif qu'elle ne surgisse pas directement mais par la médiation d'un autre artiste : Tex, l'ami-peintre, en qui il est facile de reconnaître l'artiste Edmund Alleyn, qu'André Vachon fréquentait. C'est dans la représentation d'une installation d'Alleyn que le point de vue montréalais s'illumine vraiment. Il s'agit de personnages en plexiglass, grandeur nature et de toutes conditions, qui visitent l'Expo 67 et la Ronde. Il y a là «un monsieur bien, cravaté. Une mémé quelconque, touchante. Et puis une jeune, une vraie, haut perchée sur des talons en aiguille [...]» (T, 162). Il y en a d'autres, une bonne trentaine, immobilisés pour l'éternité, en attente d'on ne sait quoi.

Et voici que McCoy a une idée : il sort de tout un bric-à-brac d'esquisses et de pochades un vieux tableau de Tex, «un coucher de soleil des plus kitsch» (T, 163), et cette carte postale géante sur contreplaqué, il l'appuie sur le mur face aux personnages. Alors, d'un seul coup, tout change, tout s'anime. Ces personnages, Monréalais ou touristes venus d'ailleurs, sont ici pour recevoir en plein visage l'appel du Nord, pour contempler ce soleil qui se couche là-bas, bien plus loin que le bout de la rue Saint-Laurent : du côté du petit nord, c'est-à-dire à Nomingue.

Nous sommes plus que jamais, naturellement, dans le royaume du faux. L'hyperréalisme et le kitsch s'épousent dans une mise en scène étudiée, qui produit pourtant un effet de synthèse et de plénitude. La scène la plus authentique qui pût surgir de ce roman devait être, au bout du compte, une installation, un Montréal en trompe-l'œil tourné vers un faux soleil nordique, assez rougeoyant pour qu'on puisse aisément imaginer le clapotis des vagues au bord du lac et la plainte des huards habitant le crépuscule. Des visages illuminés, transformés, qui transcendent leur anonymat et leur modeste condition, tournés unanimement vers là-bas. Après trop de pensées et de ratiocinations : une sorte d'apothéose, un triomphe imprévu de la fiction.