

***Parlons de moi* de Gilles Archambault : sous le sceau de la confiance**

Blandine Campion

Volume 35, numéro 1, printemps 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036131ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036131ar>

[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

Campion, B. (1999). *Parlons de moi* de Gilles Archambault : sous le sceau de la confiance. *Études françaises*, 35(1), 147–159. <https://doi.org/10.7202/036131ar>

Résumé de l'article

Dans l'oeuvre romanesque de Gilles Archambault, la parole s'avère essentielle, tant pour la diégèse que pour la narration. Cette parole, éminemment privée, se développe sous la forme privilégiée de la confiance, ce qui explique la présence récurrente de monologues et de soliloques, dont la fonction est avant tout de mettre en place un processus d'auto-valorisation de l'anti-héros. À la fois parole pour soi et parole pour l'autre, la confession telle qu'elle apparaît dans *Parlons de moi* pose la question de la nature exacte du narrataire : ce dernier est-il intradiégétique ou extradiégétique ? L'analyse du roman révèle que l'absence concrète des personnages secondaires susceptibles de jouer le rôle de narrataires intradiégétiques incite le narrateur à créer lui-même, au cœur de son discours, un interlocuteur virtuel qui sert de support au transfert et se trouve à coïncider avec le lecteur virtuel du récit.

Parlons de moi de Gilles Archambault : sous le sceau de la confiance

BLANDINE CAMPION

Dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Gilles Archambault¹, la figure de l'anti-héros est déterminée non seulement par la construction de personnages types et de narrateurs (qui sont autant de « regards » posés sur ce personnage), mais aussi et surtout par *une voix, une parole*. Sur le plan de la diégèse, d'une part, on constate en effet l'importance des situations liées à la parole, sensible dans la récurrence des dialogues, des confidences et dans la présence constante du thème de l'ami intime. D'autre part, il est impossible de ne pas noter

¹ Cette œuvre comprend : *Une suprême discrétion*, Montréal, Cercle du livre de France, « Nouvelle France », 1963, 158 p., désormais noté *USD*; *La Vie à trois*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, 178 p., désormais noté *LVT*; *Le Tendre Matin*, Montréal, Cercle du livre de France, 1969, 146 p., désormais noté *LTM*; *Parlons de moi. Récit complaisant, itératif, contradictoire et pathétique d'une autodestruction*, Montréal, (Cercle du livre de France, 1970, 204 p.), Éditions internationales Alain Stanké, « roman 10/10 », 1980, 216 p., désormais noté *PDM*; *La Fleur aux dents*, Montréal, Cercle du livre de France, 1971, 238 p., désormais noté *LFD*; *La Fuite immobile*, (Montréal, L'Actuelle, 1974, 170 p.), Éditions internationales Alain Stanké, « roman 10/10 », 1982, 186 p., désormais noté *LFI*; *Les Pins parasols*, Montréal, Quinze, « Présence », 1976, 158 p., désormais noté *LPP*; *Le Voyageur distrait*, Montréal-Paris, Stanké, 1981, 120 p., désormais noté *LVD*; *À voix basse*, Montréal, Boréal Express, 1983, 157 p., désormais noté *AVB*; *Les Choses d'un jour*, Montréal, Éditions du Boréal, 1991, 156 p., désormais noté *LCJ*; *Un homme plein d'enfance*, Montréal, Boréal, 1996, 128 p., désormais noté *HPD*.

la place de cette parole au sein même de la narration, où elle se manifeste par les nombreux monologues et soliloques des personnages/narrateurs, et met en place un système complexe d'auto-justification, d'auto-complaisance, de lucidité et d'auto-ironie. À travers cette « parole qui s'écrit » s'exprime le double désir de fuir le temps chronologique et d'analyser/comprendre/justifier l'échec amoureux qui ne cesse de tarauder les personnages masculins d'Archambault.

LE BESOIN DE PAROLE OU « PARLONS DE MOI »

Le titre du quatrième roman d'Archambault, *Parlons de moi*, est particulièrement significatif: il apparaît comme l'expression d'une préoccupation constante des protagonistes dans l'ensemble de l'œuvre. Pour la parole, pour pouvoir l'exercer ou la perpétuer, le personnage type d'Archambault est en effet prêt à toutes les concessions, à tous les compromis, ce qui est signifié de manière particulièrement percutante par le narrateur anonyme de ce quatrième roman au sujet de Tommy McIntire, son rival sur bien des points et le père biologique de son fils: « Qu'il couche avec ma femme, que le pare-brise de son auto vert lime soit parsemé de quelques petites feuilles d'érable rouges sur fond blanc, cela m'agace terriblement, mais s'il fallait se contenter du commerce des gens qui nous conviennent parfaitement, à qui parlerions-nous à longueur de vie ? » (PDM, 14, c'est moi qui souligne.)

Parler, tout est donc là. Car comment, sinon, sortir de soi-même, comment parvenir à créer un lien, si ténu soit-il, avec les personnes de son entourage, et comment, surtout, réussir à capter l'attention de ces mêmes personnes, lorsque l'on est un raté dont la vie pitoyable n'offre qu'un intérêt plus que médiocre? Tous les protagonistes d'Archambault s'accrochent alors désespérément à cet acte qui leur permet d'alléger leur solitude fondamentale, à cette parole essentiellement *privée* dans le sens où elle nécessite, pour s'épanouir, à la fois un cadre rassurant et sécurisant, et la présence d'un seul interlocuteur bien disposé, pour ne pas dire « disponible ».

En ce sens, c'est avant tout dans le cadre du « tête-à-tête » que s'exerce la parole dans les romans d'Archambault. Cette nette préférence pour les entretiens intimes est directement liée au très fort besoin d'attention ressenti par les personnages. C'est pourquoi, dans la grande majorité des cas, l'interlocuteur privilégié est une personne connue, que le protagoniste a eu le temps d'appivoiser et par laquelle, surtout, il a accepté de l'être: « Il s'ennuyait rapidement en la présence de femmes dont il ne connaissait rien, sauvage comme il était, ne trouvant de charme qu'aux conversations à deux » (LFI, 21, c'est moi qui souligne).

Cependant, il serait faux de croire que cet anti-héros, profondément narcissique et habitué à exercer avant tout sur lui-même son regard lucide et critique, soit capable d'accorder lui-même à ses interlocuteurs la concentration soutenue qu'il demande pourtant instamment aux autres. Il faut faire exception, toutefois, des situations qui placent le protagoniste dans un vis-à-vis avec le père ou la mère vieillissants, comme c'est notamment le cas dans *Un homme plein d'enfance* ou *Les Choses d'un jour*. Le sentiment de culpabilité semble être alors un moteur beaucoup plus efficace que la simple amitié ou même l'affection...

Le narrateur homodiégétique de *Parlons de moi* n'échappe pas à cette règle. Resté seul avec son fils après le départ de Madeleine, sa femme, pour un séjour en France, il ne parvient pas toujours à s'intéresser aux propos de l'adolescent dont il voudrait pourtant se rapprocher. Perdu dans ses propres considérations, il rumine la plupart du temps des réflexions maussades sur l'attitude de son épouse ou la mesquinerie de son existence, « ce qui [le] préoccupait et [l']empêchait de donner toute l'attention souhaitée aux propos de Christian » (*PDM*, 19).

La parole doit donc, pour pouvoir se développer, s'insérer non seulement dans un échange protégé, mais elle doit aussi venir de l'initiative même du protagoniste. En ce sens, toutes les « conversations à deux » ne sont pas forcément vécues sous un mode positif, surtout lorsque l'interlocuteur n'est pas directement l'ami(e) ou le/la confident(e). En effet, pour parler, le protagoniste doit se sentir totalement libre afin de véritablement parvenir à énoncer ce qu'il désire : « La perspective d'avoir à lui parler ne me plaît pas vraiment. Il y a trop de choses que je ne pourrai dire qu'à demi, d'autres que je devrai taire. Comment parviendrais-je à oublier que l'ombre de Marie-France planera sur notre conversation ? » (*LFD*, 93.)

Ce n'est donc pas la conversation en elle-même qui apparaîtrait comme le mode privilégié de la parole, mais bien la *confession*. En effet, la confiance, pour le protagoniste, s'avère être le seul moyen de dire « l'essentiel », comme le souligne Claude Dupré au sujet de son ami Lucien, dans *Un homme plein d'enfance* : « Il est l'ami à qui, croyant confier des banalités, on livre l'essentiel » (*HPD*, 18). Et c'est bien une longue confession que nous livre le narrateur anonyme de *Parlons de moi*, qui raconte les événements passés et présents de son existence, tâchant de ne rien omettre, afin à la fois de faire le bilan d'une vie ratée et d'essayer d'en comprendre les tenants et les aboutissants.

Mais c'est surtout lorsqu'il s'agit de décrire, de s'appesantir sur l'image d'homme malheureux dans laquelle se complaît le personnage que la parole apparaît littéralement comme un

mouvement essentiellement expansif, comme un flot intarissable. C'est notamment cette dimension de la parole intime qui est énoncée dans l'épigraphe de *Parlons de moi*: « Je discourais, je parlais de moi, infatigablement. Sur ce sujet, je puis m'étendre de tout mon long ; j'y suis à l'aise » (Henri Calet). L'adverbe « infatigablement », de même que l'expression « m'étendre de tout mon long » évoquent justement le mouvement et le caractère temporel de la parole : elle remplit à la fois l'espace et le temps.

La prolixité du personnage, le caractère débordant de sa parole sont d'ailleurs exprimés de nombreuses manières tout au long de l'œuvre romanesque. Et si c'est avant tout sur ses malheurs que le personnage aime à « s'étendre », il ne manque pas d'humour pour autant, ni de lucidité d'ailleurs : « Tant pis pour elle, je vais lui faire le grand récit de mes déceptions professionnelles. [...] Sur ce sujet, je suis intarissable, prolixe, abondant, l'intégrale de Beethoven, les cent chansons du Hit Parade, les aventures d'Angélique en 56 longs métrages... » (LFD, 131.)

La même prolixité se retrouve d'ailleurs en ce qui concerne la confession écrite, comme l'illustre l'ampleur de la lettre que le narrateur de *Parlons de moi* écrit à Madeleine : mitive de 23 pages, elle est décrite par son auteur lui-même comme une « *interminable* suite de doléances » (PDM, 22, c'est moi qui souligne.)

Le besoin de parole est donc avant tout lié au besoin d'une « oreille » (car il s'avère que les lettres aboutissent généralement dans la corbeille à papier), dans la mesure où la parole du personnage type archambaldien est souvent à sens unique : c'est le protagoniste qui parle, qui déverse sa parole dans l'autre, sans vraiment attendre de retour. Même lorsque ce n'est pas le cas, la parole ne débouche jamais sur une aide véritable, comme on peut s'en rendre compte à la lecture de *La Fuite immobile*, roman dans lequel Julien est incapable d'apporter à Louis le secours dont ce dernier a pourtant désespérément besoin : « Louis, pauvre Louis, je ne peux rien pour lui, je ne suis pas de ceux qui secourent les autres, je suis un écouteur, c'est tout » (LFI, 49).

On notait plus haut que la parole est liée au besoin d'une « oreille », et quelle « oreille » peut être plus disponible, plus compatissante et dans le même temps plus rassurante que celle d'un ami ? En effet, quasiment tous les personnages principaux d'Archambault (à l'exception d'André dans *Une suprême discrétion* et de Serge Gaucher dans *Les Pins parasols*) ont un ami très proche qui leur tient lieu à la fois de double et de confident. Plus que tout autre interlocuteur, l'ami est à même, par sa présence, de créer un espace sécurisant pour que naisse la con-

fidence. Tout se passe comme si, pour l'anti-héros archambaldien, se confier à l'ami était *enfin* un acte dont il n'aurait pas à subir les conséquences négatives : « Pendant plus de deux années, il préféra [aux filles] *la compagnie moins compromettante d'un ami*, leurs interminables conversations dans une taverne. La camaraderie l'entretenait dans un état de somnolence qui l'empêchait de faire des gestes irréparables » (LFD, 69-70, c'est moi qui souligne).

Cet ami dont la compagnie n'a rien de « compromettant », quel est-il ? De même qu'il est possible de relever la présence, tout au long de l'œuvre, d'un personnage type, il est possible d'établir un rapprochement entre les différents personnages qui endossent le rôle d'ami et de confident. Il faut tout d'abord noter que les affinités entre le personnage et son confident prennent leur source dans la face noire de la personnalité des protagonistes, comme le suggère la rencontre entre Claude et Lucien : « De le voir à ce point à côté de ses pompes a suffi à Claude pour souhaiter être son ami » (HPD, 29).

L'un des principaux points communs partagés par ces personnages de confidents est lié à leur attitude face au sexe. Ainsi, Mario (*La Vie à trois*), est présenté comme professeur et homosexuel, tout comme l'est Lucien (*Un homme plein d'enfance*). Dans *Le Tendre Matin*, Robert est un ancien séminariste qui souffre d'impuissance, et le protagoniste de *La Fleur aux dents* se pose de sérieuses questions sur la virilité de Sylvio : « Le Sylvio, il ne s'intéresse pas aux femmes, il est sûrement impuissant » (LFD, 218). Cette sexualité différente ou problématique affichée par les confidents laisse à penser, d'une part, que l'ami, pour être susceptible de gagner la confiance du protagoniste, ne doit en aucun cas constituer un concurrent sur le plan de la séduction. D'autre part, le fait qu'un silence quasi total entoure aussi bien les amours (ou absence d'amours) des personnages homosexuels que celles des personnages impuissants semble indiquer qu'il existe un lien direct entre *exercice de la parole et éclipse de la sexualité*.

Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée lorsque le confident laisse la place à une confidente, et le personnage de Janine, dans *Parlons de moi*, en offre un exemple éloquent. Le narrateur présente tout d'abord la jeune femme comme sa « bonne amie », une « amie exceptionnelle » (PDM, 15). Or, il s'avère qu'il entretient avec cette femme une liaison extra-conjugale qui dure depuis sept ans. Pourtant, ce n'est pas le terme de « maîtresse » qui est ici privilégié. De plus, ce qui est directement mis en avant dans le texte, ce n'est absolument pas l'aspect charnel de cette relation : « Parfois nous faisons l'amour distraitemment. Je n'insiste pas sur cet aspect de nos relations car je n'éprouve qu'un plaisir bien relatif à coucher avec elle. Je

préfère lui parler. Ne souriez pas, je n'ai pas de problèmes de ce côté, mais avec Janine, c'est la conversation qui compte. Un point c'est tout » (*PDM*, 26, c'est moi qui souligne).

Il est ainsi possible de déduire de la nature même de la relation qui unit ici le narrateur et Janine que la parole remplace à la fois le sentiment amoureux et le désir physique, pour un personnage qui, à l'instar de ses homologues, manque de virilité et s'avère particulièrement maladroit en matière de sexe : « Les gens qui nous croisent dans la rue doivent s'en imaginer des choses, que je suis un veinard de lui caresser le corps, et tout le reste ! Ils ne savent pas que la camaraderie qui s'est installée entre nous depuis si longtemps m'empêche de voir en elle une maîtresse » (*PDM*, 27).

Ce type de relation est d'ailleurs loin d'être unique dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Archambault ou même dans ce récit. Que l'on pense par exemple à la situation semblable qui unit le narrateur à Cathy, lors du périple entrepris par ce dernier jusqu'à Sept-Îles : « Elle me tend les lèvres, sa langue est chaude, ma main caresse le contour de ses seins. Je m'arrête. *Je ne veux pas faire l'amour tout de suite. Je veux parler.* J'ai une envie folle de son corps, mais ce qui importe avant, c'est de lui faire le récit véridique et pathétique de ma vie » (*PDM*, 125, c'est moi qui souligne).

Il faut se souvenir que l'on est ici en présence de partenaires soit fortuites, comme Cathy, soit extra-conjugales, comme Janine. Et l'on peut se demander pourquoi cette parole, si importante entre les amants occasionnels, est incapable de naître entre les amants réguliers ou les époux. La réponse à cette question tient à la fois au caractère passif des partenaires occasionnelles, auquel s'oppose la véhémence des épouses ou amantes et au climat de détente lié à ces relations éphémères, alors que la relation conjugale ne peut que se dérouler dans une ambiance de lutte.

Car lorsque épouses ou amantes régulières prennent la parole, ce n'est pas pour conforter le personnage masculin dans l'image rassurante et « pathétique » qu'il veut offrir de lui-même. Or, le personnage type archambaldien, comme le narrateur de *Parlons de moi*, « ne peu[t] supporter les situations qui le placent en-dessous de l'image qu'[il se] fai[t] de [lui]-même » (*PDM*, 67). Il ne peut donc prendre trop souvent le risque de confronter sa parole à celle des autres, ces autres susceptibles de lui renvoyer, comme autant de miroirs, un portrait de lui-même qu'il est incapable d'assumer. Alors, quand parler aux autres devient ou trop dangereux ou impossible, autant se parler à soi-même.

MONOLOGUES ET SOLILOQUES

Liés bien entendu au motif de la confession, monologues et soliloques sont les formes privilégiées de la parole dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Archambault, et tendent à envahir tout l'espace narratif. De nombreux critiques ont d'ailleurs relevé cet aspect particulier de l'écriture archambaldienne, comme Gabrielle Poulin le fait à propos des *Pins parasols* lorsqu'elle écrit : « Tout ce qui pourrait distraire l'attention du monologue intérieur des protagonistes est impitoyablement banni². »

Mais le roman de la parole par excellence, c'est bien évidemment *Parlons de moi*. Écrit à la première personne du singulier, ce roman se donne non pas comme un compte rendu écrit (du type journal ou lettre), mais bien comme une « parole », et l'oralité du texte, si l'on peut dire, est marquée par les nombreuses expressions qui relèvent directement du discours, telles que : « À vrai dire », « vous dire », « pour parler net », « je vous le demande », « avouez », etc.

Le texte, désigné dans le titre comme *récit*, se donne donc d'emblée non seulement comme un récit *oral*, mais il s'affiche, surtout, et de manière tout aussi immédiate, en tant que récit authentique et sincère, comme en fait foi la présence constante de commentaires qui visent à ajuster les énoncés au plus près de la vérité. C'est d'ailleurs sur l'un de ces commentaires que s'ouvre le roman : « La maisonnée dort. Voyez, d'entrée de jeu, j'exagère. Il n'y a pas de maisonnée ». En désignant lui-même les imperfections ou les manques de son discours, en jouant la totale sincérité (déjà implicite dans le « je »), le locuteur cherche à s'attacher la complicité de son auditeur/narrataire, car le sens implicite de cet auto-commentaire est bien : « allons, pas de mensonge entre nous³ »...

Parallèlement à ce jeu de la sincérité, ce que signale l'incipit du roman, c'est la volonté du locuteur de donner une

2. Gabrielle Poulin, « Hors de la famille point de salut ! » dans *Romans du pays. 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 153.

3. Sur la définition et le rôle du narrataire, on se référera aux études de Gerald Prince, dans « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973 ; de Gérard Genette, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227, 265-267 ; de Susan R. Suleiman, *The Reader in the Text*, « Introduction », Princeton University Press, 1980, 441 p. ; et de Todorov, dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p. 67 et suivantes. L'appellation « auditeur/narrataire » que nous avons adoptée ici ne vise pas à confondre de manière équivoque lecteur et narrataire, mais bien à rendre compte de la double fonction de ce dernier. De plus, elle permet de distinguer le narrataire extra-hétérodiégétique dont il sera plus particulièrement question ici et les différents types de narrataires directement impliqués dans le récit : narrataire intradiégétique, comme Madeleine, mais aussi narrataire intra-homodiégétique, comme le narrateur auquel s'adresse les lettres de Madeleine.

image positive de lui-même, de se valoriser aux yeux de l'auditeur/narrataire: «J'ai pour mission de veiller sur sa conduite, et je pense que je m'acquitte de ma tâche sans fermeté excessive, avec un doigté assez exceptionnel» (*PDM*, 9). Le terme même de «mission», indique à la fois le sérieux de l'entreprise et la noblesse de la tâche, tout en ne manquant pas d'ironie, dans la mesure où le lecteur apprend quelques lignes plus loin que la «mission» en question consiste essentiellement à laisser l'adolescent faire ce que bon lui semble (!).

Ainsi, la parole ne sert pas seulement à confesser, mais bien à *embellir* à la fois une réalité dont la médiocrité ne mériterait pas que l'on gaspille sa salive pour la décrire et une image de soi qui, elle, mérite bien d'être améliorée. Ce qui se fait donc jour dans ce «récit oral», c'est bien un processus de valorisation entrepris par le narrateur, processus qui prend des formes parfois étranges et surtout, indirectes, comme celle de comparer les mérites respectifs de sa maîtresse et de l'amant de sa femme, comparaison qui tourne bien entendu à l'avantage de la première: «je crois que j'ai été plus chanceux que Madeleine dans mes relations extra-conjugales» (*PDM*, 14)!

La parole se fait donc tour à tour le support d'une «auto-congratulation» qui n'est jamais très loin de la mauvaise foi (le narrateur ne se trouve «pas trop étroit d'esprit après tout» [*PDM*, 11], parce qu'il laisse son adolescent de fils faire exactement tout ce qui lui plaît) et d'une lucidité ironique: «Il y a belle lurette que je ne me considère plus que comme un être de bonne volonté, tout à fait inoffensif, voué pour ce qu'il lui reste de vie aux échecs mineurs et aux joies plus humbles encore. Comme ce doit être stimulant pour Christian de pouvoir compter sur un appui d'une telle force!» (*PDM*, 12.)

Lié aussi bien à la volonté de valorisation qu'à la lucidité implacable du personnage, on trouve un besoin de justification quasi instinctif: «Voyez comme je me défends! Comme si j'étais sûr qu'on allait m'attaquer» (*PDM*, 18). De telles formules expriment clairement que le narrateur recherche avidement la compréhension de son auditeur/narrataire, comme le souligne une expression récurrente telle que: «comprenez-moi».

Mais s'il est aisé, à la lecture du texte, de comprendre ce que le narrateur attend de son auditeur, il est beaucoup plus difficile de déterminer exactement la nature ou l'identité de ce même auditeur/narrataire.

La violence avec laquelle la plupart des personnages d'Archambault défendent leur indépendance, leur intimité, pourrait laisser penser que c'est avant tout à eux-mêmes qu'ils s'adressent, comme l'exprime Michel, le protagoniste du *Voyageur distrait*: «Il est bien possible après tout que je ne sois

qu'un être essentiellement solitaire au tempérament narcissique, plus intéressé à ses fantasmes qu'à la vie. *Répondre avec rage que je tiens au monologue. Plus qu'à tout*» (LVD, 108, c'est moi qui souligne).

Certes le discours réflexif tient une large place dans l'œuvre. Toutefois, cette parole pour soi resterait dans une certaine mesure un dialogue, puisque c'est avec un « autre » soi-même que converserait l'anti-héros d'Archambault, un autre soi-même né de la division quasi schizophrénique du personnage, sensible dans de nombreux romans. Et le narrateur de *Parlons de moi* partage avec ses homologues cette capacité à dédoubler sa conscience, comme le souligne d'ailleurs Andrée Bergens : « Observateur objectif, il assiste à sa propre déchéance comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, quelqu'un qui n'aurait rien de commun avec lui et dont le sort lui serait indifférent⁴. »

Cette division, qui relève d'un caractère presque pathologique et peut être vécue de manière particulièrement douloureuse, n'en permet pas moins au personnage de se créer une image valorisante de lui-même. Elle lui permet, de surcroît, de se soustraire à certaines de ses responsabilités ou bien de mettre à distance les éléments de sa vie qui constituent des blessures impossible à cicatriser.

Mais admettre que l'interlocuteur virtuel de la longue confession du narrateur n'est autre que cette part de lui-même qui ne cesse d'observer, de loin, les différents événements de son existence, reviendrait à ne pas tenir compte de la présence des apostrophes qui, rappelons-le, sont énoncées à la deuxième personne du pluriel (« comprenez-moi »). Faudrait-il alors croire que le narrateur s'adresse à lui-même en se vouvoyant ? L'hypothèse paraît plus qu'improbable. Il faut donc supposer qu'il existe bel et bien un autre interlocuteur. Toute la question est de savoir si celui-ci est un narrataire intradiégétique ou un narrataire extradiégétique.

LE « COMPLICE ABSENT⁵ »

La présence d'un « complice absent » est sensible non seulement dès le titre du roman, avec la présence de cette première personne du pluriel qui désigne d'emblée la présence de plusieurs interlocuteurs. Mais l'existence de ce « complice absent » est aussi déterminée par la forme même du sous-titre,

4. « *Parlons de moi*, de Gilles Archambault. Fascinant et exaspérant », dans *Le Droit*, Ottawa, samedi 7 juin 1980, p. 19.

5. L'expression est empruntée à Raymond Plante, « À la recherche des complices absents (Lecture de l'œuvre de Gilles Archambault) », dans *Voix et Images du Pays*, n° 9, (tome IX) 1975, p. 209-221.

puisque ce dernier comporte des indications à la fois sur la manière dont il faut lire/entendre ce qui suit, et sur les émotions que le lecteur/auditeur est censé ressentir à cette lecture/audition. En effet, *Parlons de moi* est qualifié, dans le sous-titre même, de « Récit complaisant, itératif, contradictoire et pathétique d'une auto-destruction ». Ainsi, le lecteur est d'emblée pris par la main, guidé vers le texte et son sens ; il est aussi d'emblée prévenu des pièges qui pourraient lui être tendus. La parole se désigne donc elle-même comme parole hypothétiquement mensongère, invraisemblable, répétitive. Mais dans le même temps, elle affirme son caractère éminemment émouvant, prévenant le lecteur/auditeur que ce que le locuteur attend de cette oreille involontaire, c'est bien une complicité compatissante, une empathie : « Je cherche quelqu'un qui consente à m'écouter, qui supporte que je lui parle de mon travail, qui me pèse beaucoup, de la tentation que j'ai de tout laisser tomber, pour voir » (*PDM*, 15).

Le désir de valorisation du personnage, on le comprend à la lecture des premières pages, est surtout ressenti à l'égard de Madeleine, l'épouse qui gagne l'essentiel de l'argent du foyer, qui est dynamique, indépendante, et de Christian, le fils adoptif. Ces deux personnages devraient donc constituer des destinataires privilégiés de la parole du narrateur.

Pourtant, ce dernier ne semble guère capable de communiquer avec les membres de sa famille, pas plus qu'avec ceux de son entourage en général. Et l'on pourrait très bien lui attribuer cette remarque désabusée du protagoniste de *La Fleur aux dents* : « Autour de moi, je ne vois personne à qui je puisse me confier » (*LFD*, 77).

Mais cette absence de « complice » ne semble pas a priori gêner le narrateur qui affirme : « Parfois, cependant, par habitude, je m'adresse à elle [Madeleine] comme si elle n'était pas partie » (*PDM*, 15). De plus, de par sa timidité même et son besoin de discrétion, le narrateur devenu locuteur rejette la possibilité de s'adresser directement à son fils : « Je ne peux tout de même pas risquer d'ennuyer Christian avec mes histoires » (*PDM*, 15). C'est donc un discours qui ne lui est originellement pas *destiné*, mais qui lui est pourtant adressé, comme le montrent les formules d'apostrophe du locuteur à la deuxième personne du pluriel, qu'entend le lecteur.

Dès lors, la nature aussi bien que la fonction de l'interlocuteur anonyme apparaissent plus claires : cet interlocuteur n'est autre que le lecteur transformé pour l'occasion en auditeur/narrataire, et son rôle est de servir de support au transfert effectué par le narrateur. Il remplace donc, malgré lui et dans un même temps, Madeleine absente et Christian qui est innocenté mais non intéressé. Le lecteur devenu narrataire prend

aussi la place de Janine, peu disponible en raison de son métier, puisqu'elle est hôtesse de l'air.

Ne pouvant se valoriser aux yeux de sa femme, qui est partie, ni aux yeux de son fils qui ne pense qu'à acquérir son autonomie, ni encore aux yeux de sa maîtresse de moins en moins libre, le narrateur compense alors en tentant de susciter l'admiration d'un interlocuteur virtuel, *qu'il crée lui-même au cœur de son discours*, et cet interlocuteur intradiégétique virtuel se trouve à coïncider avec le lecteur virtuel du récit. Cette stratégie énonciative offre ainsi l'avantage, pour le narrateur, de s'adresser à « quelqu'un » qui est dans l'impossibilité d'opposer à son discours un contre-discours qui révélerait les manques ou les mensonges que lui-même n'est pas prêt à dénoncer. Elle lui donne donc la possibilité, comme on dit familièrement, de « faire les questions et les réponses », ce qu'il ne manque d'ailleurs pas de faire, c'est-à-dire d'avoir les pleins pouvoirs sur *l'ensemble* du discours dont est fait le récit.

Ce pouvoir total sur le discours, c'est la revanche du narrateur. De même, cette parole constitutive du récit, c'est la revanche de l'anti-héros humilié, amoindri, abandonné à lui-même dans la plus totale solitude, comme il ne manque d'ailleurs pas de le reconnaître : « Je m'excuse de parler de ces choses, ça ne concerne que [Tommy]. Je ne cède à cette tentation *que pour me venger de leur trahison* » (*PDM*, 15, c'est moi qui souligne). Ainsi, la maîtrise du discours compense pour le personnage toutes les défaites passées et présentes.

Maigre victoire, sans doute, qui est loin de suffire à combler le manque de la personne aimée ou la souffrance de l'humiliation, comme elle l'est à recréer ce qui a été définitivement détruit, comme l'amour et la confiance, mais victoire tout de même, à la dimension de l'anti-héros, c'est-à-dire dérisoire.

LA PAROLE INTÉRIEURE COMME SUPPORT DU RÉCIT

Le personnage qui parle seul est, au départ, un personnage « anormal », comme il est mentionné, sur le mode de l'humour, dans *La Fleur aux dents* : une auditrice de la radio pour laquelle travaille Georges Lamontagne appelle la station pour raconter que sa voisine, qui a quelques ennuis conjugaux, a « découvert que [son mari] était cinglé. Savez-vous pourquoi elle est arrivée à cette conclusion ? Il parlait tout seul, à haute voix ! » (*LFD*, 156.) En ce sens, le soliloque peut être considéré comme une sorte d'activité névrotique, dans la mesure où celui qui parle est un éternel inadapté, le soliloque étant une « parodie des rapports que le dialogue établit entre les hommes normaux ⁶ ».

6. Jean Bloch Michel, *Le Présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Gallimard, NRF, 1973, édition revue et augmentée, p. 133.

Mais, dans le même temps, le soliloque répond à une situation d'urgence. Il est, littéralement, un moyen de *survie*. Car le soliloque ou le monologue sont constitués du récit de ce qui est *déjà* arrivé, de ce qui a *déjà* été vu, et donc de ce qui est terminé : en d'autres termes de ce qui est *mort*. On rétorquera sans doute qu'ils sont aussi faits de ce qui est en train de se dérouler. Soit. Cependant, le présent est donné, dans l'œuvre d'Archambault, comme la conséquence directe de ce qui a été. Il est essentiellement vécu sur le mode de l'analogie, du retour du même, soit d'une continuité de ruptures, de déchirements qui sont autant de petites morts. Ainsi, reprendre le passé, se le réapproprier par la parole, chercher à le faire revivre, c'est avant tout chercher à le tirer de la mort et ainsi tenter de ralentir le passage du temps, dont l'échéance est inéluctable : elle aussi mène à la mort. La fin du soliloque, la fin du monologue, c'est donc la mort elle-même. Lorsque le récit s'arrête, lorsque la voix intérieure se tait, c'est que tout le chemin a été parcouru/reparsouru, passé et présent compris, et qu'il ne reste plus de place que pour le silence funèbre, comme c'est notamment le cas, significativement, pour *Une suprême discrétion* et *À voix basse*, les deux romans qui marquent l'ouverture et la clôture du premier mouvement général de l'œuvre romanesque, avant le tournant marqué par *Les Choses d'un jour* et *Un homme plein d'enfance*.

La parole des narrateurs homodiégétiques d'Archambault *se déroule* plus dans l'espace de la page que dans le temps : « [...] je me vois *ailleurs*, poursuivant à l'infini le fil d'une pensée que je *déverserais* dans des émissions de radio meilleures que toutes celles que j'aurais entendues à ce jour ! » (LFD, 25, c'est moi qui souligne.) Elle est *mouvement*, elle est *cheminement*, au cours duquel le lecteur est guidé pas à pas par le locuteur. La parole se fait *chemin*, un chemin tracé, dont les étapes sont prévues, désignées, et en même temps enchaînées les unes aux autres par un principe d'association d'idées, soit par un procédé à la fois d'analogie et d'assimilation. Cette parole suit son *trajet* inéluctable, *emplantant* et par là même *ralentissant* l'instant par la prise de possession verbale et le retour du même, du connu.

Parler, et surtout *se parler* (parler à soi-même et parler de soi), c'est, pour les personnages d'Archambault, occuper un espace du dedans et, dans le même temps, occuper l'espace intérieur du « complice absent », du narrataire involontaire que devient le lecteur. Cette parole expansive tend à *remplir* l'espace, à le *combler*. Elle tend aussi à rendre le silence *habitable*, c'est-à-dire à saisir, à comprendre les mouvements intérieurs qui régissent la pensée et l'existence, afin de manifester leur *progression*, leur *continuité*. Car échouer dans cette entreprise de

prise de possession d'un espace intérieur, c'est courir le risque de se laisser écraser, engloutir (les images du *gouffre* ou du *tunnel* qui se rétrécit sans cesse sont régulièrement associées, dans l'œuvre d'Archambault, à la perception de l'avenir).

Occuper tout l'espace intérieur, c'est donc parvenir à *repousser*: repousser les autres, ceux qui menacent l'espace vital, repousser tout ce qui constitue l'*extérieur*, en renforçant les barrières de protection, mais aussi repousser l'angoisse et, surtout, *repousser le temps*, ressentir par là un profond sentiment de liberté, comme l'expriment ces vers de Henri Michaux, extraits du recueil *Émergences - Résurgences*: « [...] repousser c'est également se dégager, briser les chaînes, recouvrer la liberté, c'est l'envol⁷. »

Car la parole est aussi soulagement, dans la mesure où elle permet d'évacuer les images trop blessantes, trop urgentes, qui menacent d'étouffer celui qu'elles habitent. La parole sert donc à apprivoiser « les fantômes intérieurs », à affronter, dans la sécurité du soliloque ou du monologue, les interlocuteurs avec lesquels le dialogue direct est impossible parce que basé sur la confrontation, l'affrontement. Ainsi, la parole finit par constituer un espace-refuge au même titre que les lieux dans lesquels les personnages se retranchent, un abri contre les conflits trop déchirants et les assauts verbaux de l'entourage. Et, à l'abri de ce refuge que construit la parole, possibilité est donnée à celui qui parle, qui se parle, de passer à travers tous les obstacles, de les neutraliser en les aplanissant, de se frayer un parcours à travers eux, sans jamais véritablement s'y arrêter, sans jamais chercher vraiment à les cerner: « Promenades sans fin dans le parc Lafontaine, soliloques que rien n'interrompaient, l'idée même de Laurence semblant *s'estomper*. Une vie dans l'irréel, *peuplée de fantômes qui savaient disparaître*. L'immatériel, le rêve permanent » (*LFI*, 40, c'est moi qui souligne).

Car accepter de s'y arrêter ou de les cerner, ces « fantômes », de délimiter leurs contours, ce serait leur donner une réalité, une consistance qui deviendrait forcément agressive. Or, la parole du soliloqueur se veut avant tout parcours, le parcours d'une méditation, d'une conscience qui refuse d'accorder trop de réalité au monde concret, c'est-à-dire au monde extérieur: « Le tintamarre du monde extérieur, ses illuminations fallacieuses, je m'en détourne, je suis un ermite, un cloîtré » (*PDM*, 59). En ce sens, l'écriture de la parole est essentiellement, dans l'œuvre d'Archambault, une écriture du repli.

7. Henri Michaux, *Émergences - Résurgences*, Genève, Skira, 1972, p. 62.