

L'enfant, la mère

Michel Biron

Volume 23, numéro 1 (67), automne 1997

Madeleine Ouellette-Michalska

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201353ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201353ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (1997). L'enfant, la mère. *Voix et Images*, 23(1), 177–181.
<https://doi.org/10.7202/201353ar>

L'enfant, la mère

Michel Biron, Université du Québec à Montréal

Quand un lecteur ouvre un roman dont le narrateur est âgé de dix ans, deux modèles opposés s'offrent à lui: il y a le plus connu, celui du *Petit Prince* grâce auquel nous avons directement accès à des vérités universelles capables de nous enchanter; puis il y a l'autre modèle, celui qui va de Jules Vallès à Réjean Ducharme et qui s'appuie sur une expérience du monde marquée par une négativité aussi précoce qu'inquiétante. Dans ce cas-ci, l'enfant a déjà perdu la naïveté propre à son âge; en fait, son discours est si peu ingénu, son esprit est tellement chargé d'ironie que sa conscience du monde semble en quelque sorte contenir celle de l'adulte. Au lieu de précéder ce dernier, on dirait qu'il vient après, comme s'il vivait sa vie à rebours des autres, en faisant de l'enfance non pas le temps du commencement et de l'initiation, mais celui de l'échec et de la fin.

Le premier roman de Bruno Hébert, *C'est pas moi, je le jure*¹, appartient tout naturellement à la

deuxième catégorie, celle qui s'adresse, selon la dédicace de Jules Vallès, «à tous ceux qui crevèrent d'ennui au collège ou qu'on fit pleurer dans la famille, qui, pendant leur enfance, furent tyrannisés par leurs maîtres ou rossés par leurs parents²». Comme chez Vallès et Ducharme, il y a au départ un problème avec la mère: elle ne bat ni n'avale son fils, mais elle part refaire sa vie en Grèce pour des raisons qui échappent bien sûr aux enfants. Tout ce que sait Léon, le narrateur, c'est que, à partir de là, il s'est découvert une double personnalité, dont une moitié constitue un sujet romanesque tout trouvé. Ses exploits n'ont rien à voir avec ceux d'un simple délinquant juvénile: animé d'une pulsion destructrice à toute épreuve, il devient un artiste dans le genre, vandalisant les maisons de son voisinage avec une rage d'autant plus forte qu'elle s'avoue gratuite, donc insensée. Dans la maison des Marinier, le lieu de son premier exploit, Léon ne ressent aucune urgence, aucune peur, tout juste un

frisson de temps à autre : il y va systématiquement, avec lenteur et persévérance, n'ayant d'autre passion que celle d'ouvrir tout ce qui lui résiste, clavecin verrouillé, train électrique protégé par une boîte cadenassée, porte fermée à double tour.

Après ce premier fait d'armes solitaire, Léon rencontre une gamine, Clarence, qui a deviné tout son jeu. Ensemble, ils forment une société secrète, le « Bubble Gum Club », en réaction à la grande vague de l'alimentation naturelle qui commençait à déferler sur les sociétés industrialisées. Le désespoir de l'enfant, on le comprend dans cette scène pleine d'un humour malin, n'est pas que psychologique. Il n'est pas non plus entièrement réductible à la perte de la mère : le père de Léon y est pour quelque chose. Ce père autoritaire et trop présent (la littérature québécoise a bien changé...) fut l'un des premiers à croire aux vertus nutritives du jus de carotte, « boisson de prédilection de notre famille et que nous buvions en grande quantité sans que la discussion soit possible » (p. 79). Las de « bouffer de la luzerne par la racine » (p. 80), Léon se met à vouer un culte à tout ce qui s'appelle « junk food », à commencer par la gomme Bazooka. Pour l'aider à se constituer un stock respectable de bonbons, Clarence convainc Léon qu'il leur faut d'abord beaucoup d'argent. Ils en trouveront dans la maison des Dupré, les seuls qui ont une piscine (en forme de cacahuète), ce qui, selon Clarence, rend le vol moralement acceptable, si tant est qu'il faille une justification de cette nature. À partir de là, les événements s'enchaînent de plus en plus rapidement et, plus l'aventure se rapproche de son

terme, plus la réalité prend des allures étranges. Pas au point cependant de verser dans le fantastique ou l'onirique : la réalité peut se brouiller, mais elle ne se dissout jamais pour autant.

Un tel réalisme repose essentiellement sur deux qualités distinctes et complémentaires. La première concerne l'art de la narration : depuis les dialogues (extrêmement réussis) jusqu'à la syntaxe nerveuse des descriptions, tout se veut au service du récit, c'est-à-dire de l'enchaînement narratif. Ce qui frappe de ce point de vue — et qui surprend d'autant plus dans le cas d'un premier roman —, c'est la très grande unité de ce récit qui parvient à intégrer les éléments les plus hétérogènes à sa trame principale. L'autre qualité tient à l'écriture elle-même, qui renonce aux joliessees habituelles du style au profit d'une écriture vive, précise et entraînante : les phrases semblent courtes et sèches puis se délient brusquement, le vocabulaire tire sa justesse de sa banalité même, les comparaisons abondent, toujours vraies mais ostensiblement dépourvues d'originalité (« le vent du diable se remet à souffler comme une tempête tropicale », p. 31), comme si les clichés étaient plus conformes à l'allure faussement spontanée du récit. Cette économie de moyens est trompeuse en effet et l'on aurait tort de n'y voir que de la facilité. Il y a là au contraire une maîtrise, une force qui rappelle parfois le style émotif de Céline et qui donne à cette écriture tantôt emphatique tantôt laconique toute son intensité. Rarement a-t-on vu au Québec une utilisation aussi remarquable du langage oral populaire, loin de tout effet pittoresque et des impasses du joul.

Par exemple, cet échange entre Léon et M. Latendresse, l'homme à tout faire de la coopérative, à qui Léon demande conseil pour venir à bout de la porte fermée à double tour qui lui résiste dans la maison de M. Marinier :

— Eh bien ! Imaginons que vous êtes devant une porte verrouillée avec un gros cadenas et une serrure anti-bombes et même anti-chars-d'assaut-allemands et que, de l'autre côté, il y ait un petit garçon qui meurt de faim, de misère et qui est triste comme la grosse pierre qu'il y a au milieu du champ de monsieur Pate-naude. Qu'est-ce que vous feriez ?

— Ben, si la porte est impossible à ouvrir, j'attaquerais le mur. Il est en quoi, le mur ?

— Le mur ?

Je ne savais pas en quoi il était, le mur.

— Le mur, ben, il est en mur, comme tous les murs.

— Tu sais, Léon, il y a des murs en briques, des murs en béton, des murs en bois, en plâtre, il y a toutes sortes de murs, même des murs en acier. Si c'est le cas, le petit garçon n'a aucune chance d'en sortir.

— C'est un mur de garde-robe, c'est sûrement pas en acier, un mur de garde-robe.

— Non, un mur de garde-robe, c'est très rarement en acier.

— Même que celui-là, de mur, il est en bois qui sent très fort.

— Du cèdre, c'est un mur en cèdre. Alors, pas de problème, une pince-monseigneur et le tour est joué. (p. 51)

Ce n'est pas ainsi que parle un enfant de dix ans et ce n'est pas davantage ainsi que l'on parle dans les villages du Québec. Cette langue,

c'est celle d'un romancier qui connaît déjà les exigences propres à son art.

*
**

*La femme furieuse*³, quatrième roman de Madeleine Monette, raconte la visite d'une mère chez sa fille Juliette, qui a vingt-neuf ans. La mère s'appelle Camille et vend des bijoux quelque part dans la campagne nordique. Elle n'a pas expliqué à Juliette le motif de sa visite, se contentant de dire qu'elle viendrait sans son père. Le roman s'ouvre alors que Juliette, à genoux, frotte de toutes ses forces la cuisinière, bien décidée à ne pas faire honte à sa mère. Elle convainc Oleg, son conjoint depuis cinq ans, de s'absenter une semaine pour que les deux femmes aient toute la place à elles. Elle va même jusqu'à prendre congé de la troupe de danse dont elle fait partie afin de rester entièrement disponible pour sa mère, qui n'en demandait pas tant. En effet, par un renversement des rôles que le lecteur a tôt fait de deviner, la mère ne veut surtout pas que sa fille s'occupe d'elle et trouve même celle-ci exagérément protectrice. En dépit de son métier artistique et de son nom d'amoureuse, Juliette lui apparaît conventionnelle et sérieuse. La véritable femme furieuse, c'est la mère bien sûr. En rendant une visite à sa fille, elle ne cherche pas à remplir son rôle maternel. Elle n'a qu'une idée en tête : revoir Bello, un ouvrier qu'elle a aimé passionnément lorsqu'elle était adolescente et qui habite un quartier malfamé de cette grande ville. Juliette, de son côté, s'étonne de voir sa mère soudainement éprise

de liberté et, ne sachant quelle attitude adopter, s'inquiète pour son père, resté seul dans sa campagne. Inquiétude non fondée, soutient la mère, qui ne voit pas où est le mal dans le fait de se délivrer, pendant quelques jours, des servitudes de la vie. Sur cette trame principale se nouent d'autres histoires, notamment l'enlèvement du père de Juliette qui eut lieu plusieurs années auparavant. De même, les retrouvailles de Camille et de Bello se déroulent sur fond de manifestations sociales contre les conditions de vie misérables des immigrants.

La femme furieuse est un roman ambitieux qui s'est donné comme défi de conjuguer une histoire d'amour fondée sur le désir livré à lui-même et les histoires les plus sombres, portées par l'imaginaire de la catastrophe. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de la passion physique ou du désespoir social, les personnages sont animés d'une même violence, comme s'ils étaient mûs par une force qui les libérerait de toute forme de convention sociale. Le roman dénonce et célèbre en même temps : d'un côté, il donne à lire le désir retrouvé, cette fureur de vivre qui justifie toute action, si improbable soit-elle, et qui exalte le pouvoir de création propre à l'art (en particulier la danse); de l'autre, il rapporte les faits divers les plus insoutenables et décrit, à la manière des journaux, les horreurs quotidiennes d'une métropole sauvage.

D'où vient que l'on ait quelque peine à croire à ces histoires, aussi bien l'idylle d'une semaine de la mère que le tohu-bohu social en arrière-fond? Il y a chez Camille et, dans une moindre mesure, chez

Bello quelque chose de trop intentionnel pour être vrai. Pour convaincre le lecteur de l'intensité de leur passion, le roman convoque le grand orchestre et se lance dans de longues phrases lyriques qui ne cessent de célébrer la beauté des amants. Mais cette beauté, nous ne la voyons pas vraiment, sinon à travers le désir, exprimé par les personnages eux-mêmes, d'échapper au poids des choses, au temps, au conformisme social. C'est ce désir qui se donne à lire plutôt que le plaisir lui-même, comme si l'intention du texte ne parvenait pas à s'effacer derrière la logique des personnages. Dans le passage qui suit, par exemple, les deux amants ne se regardent pas l'un l'autre, mais admirent la beauté de la scène qu'ils sont en train de jouer, comme s'ils étaient moins des personnages de roman que les figures vivantes d'un tableau :

Depuis le lit où leurs corps [sic] s'épandaient de fatigue, pesants au sein d'une félicité aérienne et heureux de cette tension sublime, ils rouvraient les yeux sur les cocotiers qui mordaient le sol pliés en deux et que Milly comparait à des femmes au sortir du bain, crinière renversée en avant et pissant des masses d'eau [...]. Attentifs à la poésie du moment plus qu'à la précarité de leur situation, plus qu'aux ravages qui s'arrêtaient net avant la dévastation totale, ils n'étaient sensibles qu'à la beauté de cette véhémence, tant l'amour était leur fin du monde. (p. 152)

Si l'écriture charnue et rythmée en longues périodes exprime chez Madeleine Monette les splendeurs de la passion, elle devient vite abstraite et approximative, comme si elle prenait toute la place et se donnait elle-

même en spectacle. Cette écriture emphatique veut nous faire croire à la passion des personnages, mais ceux-ci ne prennent jamais vraiment corps, condamnés à contempler leur fureur amoureuse de l'extérieur, spectateurs fascinés par une vie qui a toutes les apparences d'un rêve.

-
1. Bruno Hébert, *C'est pas moi, je le jure!*, Montréal, Boréal, 1997, 197 p.
 2. Jules Vallès, *L'enfant*, chronologie et introduction par E. Carassus, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 44.
 3. Madeleine Monette, *La femme furieuse*, Montréal, l'Hexagone, 1997, 327 p.