

Ruser avec la mort

Jean-François Chassay

Volume 23, numéro 3 (69), printemps 1998

Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201394ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201394ar>

[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

Chassay, J.-F. (1998). Ruser avec la mort. *Voix et Images*, 23(3), 597–602.
<https://doi.org/10.7202/201394ar>

Ruser avec la mort

Jean-François Chassay, Université du Québec à Montréal

Les littéraires adorent le jeu des définitions. Ils s'acharnent par exemple à définir les genres pour arriver généralement à la conclusion que c'est un exercice impossible. Qu'importe, ce travail oblige à réfléchir sur les modalités des objets que nous étudions et, en ce sens, on peut y voir une pratique salutaire. En ce qui

me concerne, pour définir le mot roman, je proposerais : *Une ruse avec la mort*. Depuis que le genre existe, il confronte sans cesse le lecteur à la mort, en fait le sujet essentiel de son fonctionnement narratif. Les artifices, les feintes du roman n'ont de cesse de conduire au risque de la perte : perte du sens, d'une mémoire, d'une

conscience, d'une identité, perte de la vie. Il est là pour évoquer ce qui existe, mais à l'intérieur de cette existence même, vise à révéler le friable, l'instable. Il rappelle l'importance de la raison, fait avec elle alors même que celle-ci conduit toujours — éprouvante double-contrainte — aux confins de ce qui n'est pas *raisonnable*: l'indicible, ce qui ne peut (plus) se dire ni se comprendre. Personne sans doute ne l'a exprimé mieux que Georges Perec dans ces lignes de *W ou le souvenir d'enfance*, où il relie sa venue à l'écriture à la disparition de ses parents (son père au combat à la guerre, sa mère dans un camp) :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible [...]; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.[...]

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie¹.

À cause de cela, parce qu'elle affronte ce qui ne peut s'objectiver, la littérature ne sera jamais une *science*, au sens où on emploie habituellement ce mot. Ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse s'affirmer comme une forme de savoir, mais il s'agit d'un autre débat, qui n'a pas sa place ici. Il importe cependant de voir que la confrontation perpétuelle du roman avec la mort le place sur le plan du doute et du soupçon, d'une

éternelle remise en cause de ses propres affirmations. C'est explicitement sur ce champ que se retrouvent les trois romans dont il sera ici question.

**

*Le mal de Vienne*², premier roman de Rober Racine, publié en 1991, prodigieusement roboratif, était apparu comme une merveilleuse surprise. Extrêmement érudit, iconoclaste, obsessionnel et maniaque au point sans doute d'avoir fait fuir bien des lecteurs, il imposait une voix de manière détonante dans le paysage romanesque québécois. Pour son deuxième roman, *Là-bas, tout près*³, Racine s'est astreint à un style très différent, presque aux antipodes de celui du précédent. L'exercice serait intéressant en soi s'il ne s'agissait d'un échec retentissant.

Pour des raisons assez superficielles, Odile et Marie, après dix ans de grande amitié, ont été en froid. Une vague réconciliation se produit au moment où Marie se trouve un emploi au Nouveau-Mexique. Après trois ans de silence, Odile reçoit une lettre de son amie lui demandant de la rejoindre le 5 octobre, pour fêter ses quarante ans, dans un désert près d'Albuquerque, à un endroit qui se nomme *The Lightning Field*. Il s'agit d'une installation de l'artiste Walter de Maria, composée de quatre cents tiges de métal plantées dans le sol, à égale distance sur une superficie d'un mille carré. Odile se rendra dans le désert et attendra en vain Marie. Que lui est-il arrivé? Est-elle morte dans un accident comme le laisse supposer une scène du roman et comme une voyante semble le

laisser entendre? Il n'y aura pas de preuve pour étayer l'hypothèse, bien qu'Odile paraisse convaincue.

Marie est géologue et Odile astronome. Cette relation entre la terre et le ciel, l'horizontalité et la verticalité, le proche et le lointain (qui explique le titre) contient un grand potentiel, mais mal exploité. Le problème technique le plus évident tient à l'importance tenue dans le roman par l'œuvre de Walter de Maria, *The Lightning Field*. Tout le roman est centré sur celle-ci, longuement et largement décrite, mais sans que l'auteur parvienne à en déborder. Au lieu d'être un argument romanesque servant à relancer la narration, elle devient un poids, comme si tous les personnages lui devaient leur existence et ne pouvaient s'exprimer qu'en fonction d'elle. Dès lors, ils deviennent falots, sans consistance à partir du moment où leurs propos, leurs agissements se détachent de *The Lightning Field*. Fasciné par l'œuvre d'un autre artiste, Racine semble avoir été incapable de prendre la distance nécessaire pour bien l'intégrer au roman. Mais le pire se trouve ailleurs.

Est-il nécessaire de répéter encore aujourd'hui qu'on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments? L'auto-examen d'Odile à la recherche du bonheur laisse froid. Certes, elle veut donner un sens à son existence, mais le répète jusqu'à plus soif, jusqu'à ce que cela ne veuille plus rien dire: «Pourquoi faut-il traduire ses émotions? Faut-il traduire ses émotions? Pourquoi traduire? Rien n'est plus périlleux que le doute. [...] Est-ce que la lumière s'interroge? Révèle-t-elle? Anime-t-elle? Elle s'échappe, se dépose. Le

silence tend vers moi, se confie» (p. 34-35). Le doute qui l'assaille ne vise au bout du compte qu'à rassurer le lecteur comme s'il s'agissait d'une thérapie à bon marché. Le vécu psychologisant envahit avec horreur le roman et vient adoucir toute angoisse, toute velléité de révoltes (intellectuelle, émotive) au profit d'une sérénité que ne pourraient qu'applaudir les tenants du capitalisme sauvage. Au bout du compte, il suffit d'être en harmonie avec soi-même, d'aimer les autres et de les comprendre, et tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes. «Odile est heureuse parce que le paysage l'épouse et vibre dans son corps. [...] Odile est heureuse parce qu'elle voit du sable à ses pieds et que cette poussière de la Terre est celle des dieux qui l'aiment et l'accompagnent, une fraction de seconde.» (p. 81) Ma foi — c'est le cas de le dire —, certains seront sans doute sensibles à cette prose nouvelle-âgeuse qui place l'individu au diapason de l'univers et lui évite d'entrevoir autre chose que son nombril. On me permettra de penser que le roman peut avoir une fonction plus critique. Brecht disait qu'il ne faut pas craindre les brèches qui révèlent ce qu'ont voulu masquer les principes, aussi bons ceux-ci soient-ils au départ. Voilà un roman où tout est colmaté malgré l'ambiguïté entourant la disparition de Marie. Tout va très bien. Il n'y a pas de crainte à avoir. Et aucune raison de se poser des questions.

**

*L'acquiescement*⁴ est également le deuxième roman de Gaétan Soucy,

après un premier largement célébré, *L'immaculée conception*⁵. Comme *Le mal de Vienne*, il avait eu ses détracteurs — mais l'unanimité est rarement bon signe, affirmation qui n'a pourtant pas tellement la cote au Québec.

Soucy aura peut-être aussi des détracteurs avec *L'acquiescement*. Ce petit roman d'un peu plus de cent pages ne suit pas de très près la mode : sombre, désespéré même, il n'aborde aucun des sujets *qu'on se doit* d'aborder et ne se passe pas dans des lieux *où il faut que ça se passe*. Et pourtant je me risque à avancer qu'il s'agit d'un des romans les plus remarquables à avoir été publié au cours des dernières années et un des plus bouleversants à avoir été écrit au Québec. Ce type d'affirmation contient toujours sa part de subjectivité, mais à tout le moins on ne pourra nier l'extrême rigueur du travail de Gaétan Soucy, cette prose à la fois tranchante et mélancolique où pas un mot n'apparaît déplacé, où rien ne semble gratuit, qu'il s'agisse en apparence d'une banale description ou d'un modeste événement.

« La catastrophe essentielle qui fonde la réalité du monde, c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime. À qui prétendrait croire à l'irréalité des choses, il suffirait de rappeler la réalité du deuil. » (p. 13) Ces deux phrases qui ouvrent le roman le motivent entièrement, en insistant sur le poids du réel et des stigmates qu'il laisse. Dans *De si jolis chevaux*, l'écrivain Cormac McCarthy écrit que « [l]es cicatrices ont l'étrange pouvoir de nous rappeler que notre passé est réel⁶. » C'est ce type de rapport au passé, douloureux, que Louis Bapaume doit affronter.

Vingt ans après un difficile séjour dans un orphelinat où il voulait proposer un nouvel enseignement de la musique — le jeune organiste était frais émoulu d'une école parisienne —, Louis Bapaume retourne à Saint-Aldor pour revoir une de ses anciennes petites élèves, Julia von Croft, à qui il a enseigné en même temps qu'à sa jumelle Geneviève. Nous sommes en 1946 et il est reçu par le chef de gare, le lieutenant Hurtubise, qui a participé à la guerre et qui se demande ce que vient faire exactement cet homme étrange, musicien qu'il ne peut s'empêcher de trouver sympathique. Pourquoi veut-il voir les von Croft? Qu'est-ce qui a bien pu se passer entre lui et Julia, vingt ans auparavant? Bapaume est un être assez naïf, de son propre aveu, sauf pour les choses essentielles : « Il se tenait pour bien assez dénié quant à Dieu, quant au travail du temps, quant à la mort » (p. 17). C'est à ces « choses essentielles » qu'il vient faire face.

Ce livre sur la mort, qui se révèle aussi en filigrane un livre sur la guerre, présente une figure d'artiste, dont toute grandiloquence est évacuée. Peu enclin à voir de la grandeur dans son état, c'est avec une triste ironie que Bapaume constate dans le miroir ressembler à « Victor Hugo (celui des premières années d'exil, le fou halluciné de l'île de Jersey) » (p. 38). C'est surtout un homme revenu de tout, qui ne s'étonne que devant certaines naïvetés : « Bapaume s'étonnait toujours devant les personnes que les hasards enchantent. Qui y voient la confirmation que le cours du monde rime à quelque chose, qu'ils ne nagent pas dans une mer de néant » (p. 37).

Ce qui s'est produit vingt ans auparavant peut paraître bénin au lecteur, tout dépend s'il adoptera le point de vue de Bapaume ou le point de vue de son interloctrice. Tout dépend également du rapport qu'on peut avoir à l'enfance et à ce qui marque dans celle-ci. Car il s'agit au bout du compte d'un livre sur l'enfance et sur le tragique qu'elle recèle, surtout quand la mort vient frapper. Et du lien que nous pouvons avoir par ailleurs avec le passé. À Bapaume des choses échappent, des souvenirs qui devraient être clairs ont complètement disparu alors que des détails en apparence anodins s'inscrivent péniblement dans son esprit. Mais la mémoire est un lieu plein de chausse-trappes dans lesquelles on peut tomber si on n'y prend garde. Les « questions sans réponses [...] semblent former le noyau dur du monde » (p. 32) et ce roman en rend compte. Bien des choses resteront en suspens, des ambiguïtés seront maintenues et viendront, longtemps, hanter le lecteur.

*
**

*Nous mentons tous*⁷ n'est que le premier roman de Normand de Bellefeuille mais fait suite à une vingtaine de recueils de poésie, d'essais (dont plusieurs en collaboration) et d'un recueil de nouvelles. Ce titre, qui forme une jouissance double-contrainte — si je dis « nous mentons tous » je mens nécessairement, donc nous ne mentons pas tous, donc... —, annonce un roman dont les mots servent d'abord à parler d'images, ou peut-être plus particulièrement du mensonge qui brouille le rapport entre mots et images.

Raphaëlle et le principal personnage de *Nous mentons tous* se sont laissés après plusieurs années de vie commune. Il vit au milieu d'un groupe d'amis qui se connaissent depuis l'enfance. Alors que Patrice prépare un film à partir des *Métamorphoses* d'Ovide, dont Marie doit écrire le scénario, l'ex-amant de Raphaëlle commence à recevoir des lettres de celle-ci en provenance d'Italie. Mais la première est datée du quinze alors qu'il la reçoit le douze du même mois. Ce n'est que le premier mensonge — la première erreur? la première ambiguïté? — qui jalonnnera cet automne singulier. Il y aura des coïncidences de plus en plus troublantes qu'on ne peut attribuer au simple hasard : un étrange film dans un appareil photo qu'il retrouvera et dont les images établiront peu à peu des liens avec les lettres de Raphaëlle, un mystérieux « photographe-imaginaire » à la présence de plus en plus importante, des signes, des traces, derrière lesquelles apparaîtra toujours, de manière de plus en plus poignante, le souvenir d'un enfant mort-né. Car derrière les images, les souvenirs, se profile toujours la mort, d'autant plus inquiétante qu'elle n'est jamais directement affrontée.

Dire « nous mentons tous » est évidemment une façon d'affirmer que le mensonge n'existe pas, qu'il n'y a toujours que des approximations, des tentatives désespérées de dire les choses de la manière la plus exacte possible, la plus juste, sans succès. Car plus la « vérité » mériterait d'être dite, plus les mots apparaissent inadéquats. Comment comprendre autrement les propos suivants vers la fin du roman, qui rejoignent à leur

manière le passage de Perec cité plus haut : « Il comprend enfin que son malheur ne se dit pas, parce que son malheur n'a pas de nom, et que consentir à le nommer, ce ne serait, encore et toujours, que mentir » (p. 185)?

L'amant de Raphaëlle tente de combler ce déficit des mots en multipliant les rituels au centre desquels se trouve les chiffres, car « les chiffres sont d'un autre ordre, à mi-chemin de la vérité et du doute. C'est pour cela que les chiffres, croit-il, sont au cœur du sens » (p. 164). Les images pourraient-elles compenser pour l'incapacité des mots? Rien n'est moins sûr. Les images fixes que sont les photos ne proposent dans le roman que du flou, alors que les images mouvantes du cinéma ne parviennent jamais à se mettre en place, à se penser vraiment. *Les métamorphoses* d'Ovide semblent bien difficiles à adapter. Ironiquement, dans ce roman où on parle tant de cinéma, deux films seulement sont mentionnés : *Blow Up* d'Antonioni, qui évoque la photo comme *Teorema* de Pasolini, les métamorphoses. Mais la comédienne qui se remémore *Blow Up* rappelle que Terence Stamp y joue le rôle principal alors qu'il n'apparaît pas dans ce film, mais bien dans *Teorema*! Autre mensonge, autre déplacement, ou singulier lapsus...

Ce roman précis, intelligent, a aussi l'intérêt d'interroger le roman non pas seulement comme espace de

médiation, mais de *médiation de médiations*. Ce ne sont plus seulement les mots qui viennent s'interposer entre le lecteur et le réel, mais des mots qui portent sur des images, elles-mêmes médiations entre le lecteur et le réel. Le titre suggère donc également, dans ce contexte, une autre question : quelles distorsions l'écrivain fait-il subir à l'image, comment la fait-il mentir? Et aussi, de manière plus générale, comment la description d'images fabriquées par la technologie — photo, cinéma, cet « art de la reproductibilité technique »⁸, dont parlait si brillamment Walter Benjamin — repose-t-elle aujourd'hui différemment la problématique du réalisme ou de l'effet de réel? Ou pour le dire autrement et revenir au point de départ de mon propos, comment permet-elle de ruser différemment avec la mort?

1. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 58-59.
2. Rober Racine, *Le mal de Vienne*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 194 p.
3. *Id.*, *Là-bas, tout près*, Montréal, l'Hexagone, 1997, 154 p.
4. Gaëtan Soucy, *L'acquiescement*, Montréal, Boréal, 1997, 122 p.
5. *Id.*, *L'immaculée conception*, Montréal, Lanterna magica, 1994, 344 p.
6. Cormac McCarthy, *De si jolis chevaux*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 168.
7. Normand de Bellefeuille, *Nous mentons tous*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, 191 p.
8. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère, de la reproductibilité technique », *Essais II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1983, p. 29-126.