



**HAL**  
open science

# Minotaure et labyrinthe, l'indicible et l'invisible : expression du mythe dans la littérature québécoise

Nadine Rouquette

## ► To cite this version:

Nadine Rouquette. Minotaure et labyrinthe, l'indicible et l'invisible: expression du mythe dans la littérature québécoise. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016. Français. NNT : 2016BOR30019 . tel-01401265

**HAL Id: tel-01401265**

**<https://theses.hal.science/tel-01401265>**

Submitted on 23 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN «Littérature générale francophone et  
comparée»

*Minotaure et labyrinthe, l'indicible et l'invisible.  
Expression du mythe dans la littérature québécoise*

Présentée et soutenue publiquement le 08 juillet 2016 par

Nadine Rouquette

Sous les directions de Gérard Peylet et Antony Soron

Membres du jury

Claude FILTEAU, Professeur, Université de Limoges

Andrée MANCEAU, Professeur, Université de Toulouse

Daniel MARCHEIX, Professeur, Université de Limoges.

Gérard PEYLET, Professeur, Université Bordeaux-Montaigne

Antony SORON, Professeur, Université Paris IV

A mon père qui ne me lira plus

A ma mère qui ne peut plus me lire

## Remerciements

A Marie-Lyne Piccione pour le facteur déclenchant qu'a constitué son séminaire sur les « palimpsestes québécois »

A Claude-Gilbert Dubois et Gérard Peylet pour l'empreinte indélébile du Laboratoire sur l'Imaginaire sur la lecture des œuvres

A Antony Soron pour ses indications indispensables qui ont je l'espère empêché mon égarement dans le labyrinthe québécois...

A Marie-Lise Paoli pour l'ouverture de la recherche sur les auteurs féminins

A Patrick Baudry pour le regard croisé des champs disciplinaires

A Stéphanie Grenier pour sa disponibilité à la bibliothèque Gaston Miron

A Michel Dupuy de Cazères pour les pistes architecturales

A ma famille (encore merci à Adèle et à Émile) pour son soutien, sa patience et le respect du dédale de mon bureau.

La mythologie place l'homme face à la temporalité de l'existence. La littérature permet d'appréhender cette temporalité tout en la densifiant à travers l'art. Le motif récurrent du labyrinthe et la figure du Minotaure qui lui est indéfectiblement attachée dévoilent les liens inextricables de l'écriture, du mythe et de la lecture. Le roman de l'écrivain québécois Jean Barbe, paru en 2004 : *Comment devenir un Monstre* a réactualisé la figure du Minotaure et a maintenu ce fil d'Ariane jusque dans son dernier roman : *Le Travail de l'huître*, en développant ses deux facettes : monstruosité et labyrinthe. Cette remémoration littéraire des myèmes Minotaure et Labyrinthe apparaît dans d'autres ouvrages québécois contemporains notamment depuis les années soixante. Elle révèle à la fois la plasticité formelle du mythe, car il se fait jour dans des ouvrages de styles littéraires différents, et dégage des constantes littéraires qui pourraient être liées spécifiquement au corpus québécois. Hubert Aquin et Gilbert La Rocque développent des écritures caractérisées par des mouvements labyrinthiques et des thématiques éclairant ce propos. D'autres auteurs aux écritures différentes permettent d'essayer de démontrer la prégnance et l'adaptabilité de ce mythe tant du point de vue du signifiant que du signifié : R.Ducharme, G.Bessette, R.Lalonde, M.Tremblay, J. Renaud, Y.Thériault, complètent ainsi l'étude. Des auteurs féminins apportent un autre point de vue : Aude, M.C. Blais, A. Hébert, S. Jacob, G. Roy, avec les voix de la jeunesse : A. Dandurand, J. Hétu, M.H. Poitras. G. Soucy assure également la relève ainsi que J.F Beauchemin, Biz, Louis Hamelin et S.Trudel qui mettent en scène ce mythe de façon singulière et significative. La figure du Minotaure par la représentation concrète de son ambivalence peut-elle saisir les spécificités de la littérature québécoise contemporaine marquée par la fracture historique? Le labyrinthe, attaché indéfectiblement au Minotaure, tour à tour efface ou fait ressurgir le monstre innommable, l'invisible rejoint alors l'indicible.

Minotaur and labyrinth, the unutterable and the invisible. Expression of the myth in quebecer literature.

Mythology brings human being to face the temporality of existence. Literature allows to grasp this temporality in making it dense through art. The recurrent motif of the Labyrinth and the Minotaur's figure which is its indefectible tie reveal the inextricable bounds between writing, myth and reading. Quebecer author Jean Barbe's novel 2004: *Comment devenir un Monstre* actualised the Minotaur's figure and this Ariane's thread was maintained until his last novel : *Le Travail de l'huître*, expanding its two sides : monstruosity and labyrinth. This literary remembrance of the mythemes Minotaur and Labyrinth becomes evident in other contemporaneous quebecer works especially since the sixties. It both reveals the formal plasticity of the myth, for it appears in novels from various literary styles, and show some literary constants which could specifically be linked to the quebecer corpus. Hubert Aquin and Gilbert La Rocque develop writings characterized by labyrinthine movements and themes shining a light on this topic. Other writers with different ways of writing allow to try and display the weight and adaptability of the myth both in the significans and the signification. R. Ducharme, G. Bessette, R. Lalonde, M. Tremblay, J. Renaud, Y. Thériault, complete the study in this manner. Feminine authors bring another point of vue : Aude, M.C. Blais, A. Hébert, S. Jacob, G. Roy, with the voices of youth : A. Dandurand, J. Héту, M.H. Poitras. G. Soucy also succeed to them along with J.F Beauchemin, Biz, Louis Hamelin et S. Trudel who stage this myth in a singular and significant way. Can the Minotaur figure, through concrete representation of its own ambivalence, catch the specificities of a contemporary quebecer literature, branded by a historical split? The Labyrinth, indefectibly tied to the Minotaur, in turn vanishes or brings forth the nameless monster, the unutterable thus joining the invisible.

#1 : Labyrinthe .....	#6 : Indicible
#2 : Minotaure .....	#7 : Invisible
#3 : Identité.....	#8 : Québec
#4 : Altérité.....	#9 : Mythologie
#5 : Imaginaire .....	#10 : Dualité
#1 : Labyrinth .....	#6 : Unutterable
#2 : Minotaur .....	#7 : Invisible
#3 : Identity .....	#8 : Quebec
#4 : Alterity .....	#9 : Mythology
#5 : Imaginary .....	#10 : Duality

**Equipe de recherche ou UMR : CLARE EA 4593 Université Bordeaux Montaigne**

« Domaine Universitaire »

33607 PESSAC

« Un écrivain pour qui écrire est autant un instrument de méditation qu'un moyen d'expression est conduit vers les plus anciens mythes. » Maurice Blanchot *Faux Pas*<sup>1</sup>

« La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible » Roland Barthes, *Le Mythe aujourd'hui*<sup>2</sup>

## INTRODUCTION

La mythologie demeure un socle incontournable qui sous-tend les textes littéraires, passés, présents et futurs.<sup>3</sup> Elle s'apparente à un champ narratif susceptible de placer l'homme face à la temporalité de l'existence, lui permettant en outre de trouver sa voie à travers l'art. La littérature permet d'appréhender cette temporalité tout en la densifiant. André Siganos, qui a plus particulièrement analysé le mythe du Minotaure dans *Le Minotaure et son mythe* le souligne :

« Tel que nous pouvons le percevoir aujourd'hui, le mythe nous apparaît comme triplement attaché au temps : il est parfaitement *achronique* en ce qu'il fait référence au « Grand Temps », anhistorique ; il est tout aussi bien *diachronique*, en ce qu'il est repérable dans ses récurrences et ses variantes au fil du temps historique ; enfin, il est aussi *synchronique*, en ce qu'il est le reflet au moins partiel, à l'intérieur d'une variante d'un moment de l'Histoire, d'un moment de la société dans laquelle il est reformulé et dont il exprime nécessairement certaines préoccupations. Par ce triple attachement radical au temps, le mythe est, pour nous, foncièrement nostalgique, littéraire et tragique ».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Maurice Blanchot. *Faux Pas*. Paris : Gallimard, 1943, rééd.1987, p.65.

<sup>2</sup> Roland Barthes. *Le Mythe aujourd'hui*. septembre1956. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, Points, 2008, p. 217, « Et pourtant c'est cela que nous devons chercher : une réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir. », p. 233.

<sup>3</sup> M.C Huet-Briehard. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, 2001, 2008. p.37 : « Le mythe est en amont et en aval de la littérature, à son origine et à sa fin. La perspective généalogique montre que le mythe n'est pas un corps étranger à la littérature, il lui est consubstantiel. »

<sup>4</sup> André Siganos. *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF, 1993, p.142.

Au sein de la littérature québécoise Minotaure et Labyrinthe émergent auréolés du « Grand Temps » dans les méandres des fractures civiles opérées par l'histoire<sup>5</sup>. A l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle le mythe réapparaît dans ses parties visibles et invisibles à l'aune d'une terre migratoire en pleine émergence littéraire. André Siganos, qui a également étudié l'œuvre de l'écrivain japonais Kenzaburo Oé, chez qui le motif du labyrinthe est récurrent, explicite grâce à l'exemple concret de son œuvre les liens inextricables de l'écriture, du mythe et de la lecture :

« En lisant votre œuvre, on se demande s'il n'est pas nécessaire, pour se l'approprier, que le temps de la lecture doive nous transporter dans un temps mythologique qui n'est plus celui de la réalité ? Car votre œuvre est une répétition ininterrompue jouant de la variation de nombreux schèmes ou schémas. La répétition de ces schèmes fondamentaux, leur modulation, finit par abolir le temps narratif comme celui de la lecture ; chaque œuvre est épaulée par ce dispositif qui semble suspendre le temps dans l'espace. C'est ainsi que se déroule en tout cas mon temps de lecture... »<sup>6</sup>

Mythe, écriture et lecture s'avancent plus ou moins masqués au travers des figures du Minotaure et du labyrinthe particulièrement propres à les rendre indivisibles. L'étude de ce mythe a été inspiré dans un premier temps par le roman de l'écrivain québécois contemporain Jean Barbe (1962-), qui a réactualisé la figure du Minotaure dans son roman *Comment devenir un Monstre* paru en 2004, et maintenu ce fil mythologique d'Ariane jusque dans son dernier roman : *Le Travail de l'huître*, paru en 2008. Il y développe les deux aspects principaux de cette figure : monstruosité et labyrinthe. Jean Barbe est éditeur, journaliste et romancier, à la fois porté dans le temporel et l'intemporel. Il est journaliste avant d'être écrivain et ce roman adopte une certaine forme journalistique, des chapitres courts avec des titres explicites, une écriture simple. Mais l'alternance narrative des voix du monstre et de l'avocat permet déjà de créer une ambiguïté entre le réel et l'imaginé, entre l'histoire et le roman, entre le compte-

---

<sup>5</sup> Cornelius Castoriadis. *Domaines de l'homme, Les carrefours du labyrinthe II*. Paris : Seuil, 1978, 1986, p.222-223 : « L'homme n'existe que dans et par la société \_ et la société est toujours historique. La société comme telle est une forme, et chaque société donnée est une forme particulière et même singulière (...) Ce qui tient une société ensemble est évidemment son institution, le complexe total de ses institutions particulières, ce que j'appelle l' « institution de la société comme un tout » \_ le mot institution étant pris ici dans le sens le plus large et le plus radical : normes, valeurs, langage, outils, procédures et méthodes de faire face aux choses et de faire des choses et, bien entendu, l'individu lui-même, aussi bien en général que dans le type et la forme particuliers que lui donne la société considérée.»

<sup>6</sup> Oe Kenzaburo. *Nostalgie et autres labyrinthes, entretiens avec André Siganos et Philippe Forest*. Cécile Défaud, 2005, p.70 et 33.

rendu et l'empathie littéraire. La collusion du mythe et du fait divers porte le mythe dans le champ du contemporain. *Les Enfants du Sabbat*, *Kamouraska* d'Anne Hébert et *L'Obéissance* de Suzanne Jacob font justement usage du fait divers ainsi que la pièce de théâtre *Félicité* d'Olivier Choinière. La lecture de Jean Barbe a entraîné une remémoration des mythes Minotaure et Labyrinthe qui apparaissent également dans des ouvrages québécois contemporains notamment depuis les années soixante. Des auteurs tels qu'Hubert Aquin (1929-1977) : *Les Sables mouvants* (1953), *L'Invention de la mort* (1961), *Prochain Épisode* (1965), *Trou de mémoire* (1968), *L'Antiphonaire* 1969, *Neige noire* 1974 et Gilbert La Rocque (1943-1984) : *Le Nombriil* (1970), *Corridors* (1971), *Après la Boue* (1972), *Serge d'entre les morts* (1976), *Les Masques* (1980), *Le Passager* (1984), développent une écriture et des thématiques particulièrement propres à éclairer ce propos. Leurs écritures quoique différentes sont caractérisées toutes deux par des mouvements labyrinthiques sensibles dans tous leurs ouvrages. D'autres auteurs aux écritures plus accessibles se réfèrent cependant d'une autre manière à ce mythe, nous permettant d'essayer d'en démontrer la prégnance et la plasticité tant du point de vue du signifiant que du signifié. De ces ouvrages écrits dans des styles littéraires divers vont ainsi se dégager des constantes littéraires qui pourraient être liées spécifiquement au corpus québécois. L'étude est complétée par des auteurs des générations précédentes : Gabrielle Roy (1909-1983) : *Alexandre Chenevert* est une autre figure marquante de l'étude avec Yves Thériault (1915-1983) : *La Fille laide* (1950), *Agaguk* (1958) et Anne Hébert (1916-2000) : *Les Chambres de bois* (1958), *Le Torrent* (1963), *Kamouraska* (1970), *Les Enfants du Sabbat* (1975), *Les Fous de Bassan* (1982), mais aussi contemporains d'Hubert Aquin et de Gilbert La Rocque : Gérard Bessette, *L'Incubation* (1965), Réjean Ducharme (1941-) : *L'Avalée des avalés* (1966), Suzanne Jacob (1943-) : *L'Obéissance* (1991), Jacques Renaud : *Le Cassé* (1964), Michel Tremblay (1942-) : *Un Objet de beauté* (1997), Marie-Claire Blais (1939-) : *La belle Bête* (1959), *Le Jour est noir* (1962), *Le Sourde dans la ville* (1979), Aude/ Claudette Charbonneau-Tissot (1947-2012) : *Contes pour hydrocéphales Adultes* (1974 nouvelles), *La Chaise au fond de l'œil* (1979), *Banc de Brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* (1987 nouvelles), *Cet imperceptible Mouvement* (1997 nouvelles), *Quelqu'un* (2002), Robert Lalonde (1947-) : *L'Ogre de Grand Remous* (1992). Le mythe évolue mais perdure avec les nouvelles générations d'écrivains : Gaëtan Soucy (1958-2013) : *L'immaculée Conception* (1994), *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* (1998), Jean-François Beauchemin (1960-) : *Mon Père est une chaise*, *Le Jour des corneilles* (2004), Anne Dandurand (1953-) :

*Petites Âmes sous ultimatum* (1991 nouvelles), *C'est Rien j'angoisse* (*Journal Imaginaire* (1987 nouvelles), Louis Hamelin (1959-) : *Cowboy* (1992), et enfin Sylvain Trudel (1963-), *Le Souffle de l'Harmattan* (1986), *Du Mercure sous la langue* (2001), *La Mer de la tranquillité*. (2006 nouvelles). Toujours vivace le mythe continue de fasciner : Marie-Hélène Poitras (1975-) : *Soudain le Minotaure* (2002), Biz/ Fréchette (1974-) : *Mort-Terrain* (2014), Julie Héту (1976- ), *Mot* (2015) et d'être mis en scène de façon singulière et significative. Comme le dit Pierre Brunel : « Avouons que la littérature est le véritable conservatoire des mythes. »<sup>7</sup>, un conservatoire qui éclaire le présent à la lumière du passé. Des voix féminines vont dans le sens de celle de Régine Robin, issue de la vague d'immigration liée à la deuxième guerre mondiale et qui trouve au Québec un lieu « habitable » de la littérature :

« Ce pays t'était apparu comme un lieu de parole féminine, un lieu où les femmes s'exprimaient peut-être même un lieu où elles seules avaient quelque chose à dire, à crier. Tu avais dévoré cette littérature en avais aimé la hardiesse revendicative, la hardiesse de ton, le bonheur d'écriture. L'écriture, sans doute le véritable pays de ces femmes en quête d'un pays [...] On avait emprisonné ton corps et ici il te semblait que ton corps t'étais rendu. »<sup>8</sup>

Les voix de l'écriture migrante sont loin d'être négligeables quant à la présence de ce mythe, celles de Marie-Célie Agnant (1953 Port-au-Prince-) : *Le Livre d'Emma* (2001) et de Ying Chen (1961 Shanghai-) : *L'Ingratitude* (1995), permettent de dégager un système de stratifications culturelles au sein d'une acculturation<sup>9</sup> significative. L'assise féminine littéraire au Québec rejoint à nouveau le mythe a priori de manière paradoxale mais fondamentale en raison de l'origine double du taureau :

« Il est clairement compréhensible que le taureau ait été choisi comme emblème « magique » et placé au centre de l'intérêt totémique d'une civilisation aussi manifestement, aussi violemment « mâle » que la civilisation assyro-babylonienne, en même temps que par une civilisation aussi franchement « féminine » que la civilisation minoenne. La contradiction n'est qu'apparente, il s'agit d'une « compensation des contraires » désormais rendue familière par les récentes études de psychologie et d'ethnologie. »<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Pierre Brunel. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Allemagne : Freuzel, 1988, p.11.

<sup>8</sup> Régine Robin. *La Québécoise*. Montréal : XYZ, 1993, 2008, p.138.

<sup>9</sup> Bonte (Pierre). Izard (Michel). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1991, quadrige, 2010, p.1 : « Le terme d'acculturation désigne les processus complexes de contact culturel au travers desquels des sociétés ou des groupes sociaux assimilent ou se voient imposer des traits ou des ensembles de traits provenant d'autres sociétés. Ce terme appartient au vocabulaire de l'école dite « culturaliste » et, plus généralement, de la pensée ethnologique des années cinquante. »

<sup>10</sup> Paolo Santarcangeli. *Le livre des labyrinthes*. Italie. Florence, 1967, Paris : Gallimard, 1974, p. 109.

Le choix du roman s'est imposé en raison du rapport aigu des québécois à l'histoire, même si le mythe est sensible dans des ouvrages de théâtre, ainsi que dans la résurgence contemporaine du mythe au XX<sup>e</sup> siècle en Europe, chez Marc Bouchard par exemple et dans *Félicité* d'Olivier Choinière : « Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Zola constate que le genre romanesque a préséance sur tous les autres [...] La fortune du roman coïncide avec l'importance accrue accordée à l'histoire et aux historiens ainsi qu'avec l'ambition exprimée de décrire l'ensemble d'une société. »<sup>11</sup> En dehors du fait de traiter d'un « Fait social total »<sup>12</sup>, qui correspond à une imbrication en son sein de l'économique, du religieux, du droit, du politique, de l'esthétique et de l'éthique, le mythe a l'avantage à travers le roman d'introduire une mimétique du labyrinthe ou du moins de le figurer par l'écriture. Des nouvelles font également parties du corpus car elles sont une forme d'expression bien particulière au Québec, liée à la fois à une culture du conte et à un choix d'édition prolifique. Elles reflètent aussi un usage de type anglo-saxon qui, tout en adoptant la chronique en amont, et donc la relation de faits réels, accorde de la souplesse aux genres ; les termes « novel » et « romance » ont en effet des frontières mouvantes qui seront utilisées à plein par le registre fantastique. En dehors de toute tentative de définition du roman nous retiendrons avec Etiemble, qui imagine « un ouvrage intitulé Du Roman au mythe : ou du serpent qui se mord la queue. »<sup>13</sup> que « la genèse du roman est inextricablement mêlée à celles des mythes et des contes ». <sup>14</sup> Le choix du roman dans cette étude relève à la fois d'une cohérence de corpus et de la nécessité d'étudier le subtil mélange du réel et de la fiction opéré plus particulièrement dans le mythe. La dominante de l'imaginaire en littérature québécoise est une autre pierre apportée à l'édifice mythologique : « *Les Masques* est avec *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin, un des romans québécois les plus enfiévrés sur les étranges rapports entre rêve et réalité, entre écriture et réalités sociales, familiales, et politiques. »<sup>15</sup> au sein duquel Minotaure et labyrinthe ne sont qu'une seule et même entité. Ainsi Paolo Santarcangeli repère t-il, dans le *val camonica* en Italie, que Labyrinthe et Minotaure ne font qu'un :

« Dans certains cas, les démons sont représentés de manière abstraite et stylisée, sous forme de spirale ou de labyrinthe, dont les méandres se terminent au centre en une face schématique aux yeux exagérément grands. On connaît de semblables monstres aussi dans la mythologie

<sup>11</sup> Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*. Paris : Seuil, 2004, p.165.

<sup>12</sup> Jean Pierre Vernant. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1982, p.235.

<sup>13</sup> Etiemble. « Roman ». Encyclopaedia Universalis, corpus 16, 19-24, 1985, p24.

<sup>14</sup> *Ibid.* p.21.

<sup>15</sup> Donald Smith. *Gilbert La Rocque, l'écriture du rêve*. Montréal : Québec/Amérique, 1985, p.60.

grecque et c'est indubitablement en eux que trouve aussi son origine la légende du Minotaure. Quelques uns de ces êtres *font partie du labyrinthe*, comme si les méandres étaient les bras et les jambes du démon. De semblables figures sont communes aussi dans l'art rupestre de la Scandinavie méridionale, et forment aussi un des principaux sujets de l'art mégalithique de la Bretagne et de l'Irlande »<sup>16</sup>

Le croisement des textes et des territoires permet d'adopter une perspective anthropologique<sup>17</sup> sous l'égide des travaux de Gilbert Durand : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* et des *Logiques de l'Imaginaire* de Bertrand Gervais. Il ne s'agit à proprement parler ni de mythanalyse ni de mythocritique<sup>18</sup>, ainsi qu'Antoine Sirois<sup>19</sup> a pu le faire pour plusieurs ouvrages du corpus ou de ses auteurs, mais de « déceler » dans les textes littéraires « un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique »<sup>20</sup> qui pourrait rendre compte du fait social québécois. Le mythe se révèle être un prisme majeur de notre regard sur le monde et la figure du Minotaure un éclairage flagrant par la figuration concrète de son ambivalence. Cette ambivalence peut-elle saisir la spécificité de la littérature québécoise contemporaine en ce qu'elle révèle les fractures liées à son histoire ? Permet-elle de révéler une double influence anglophone et francophone à l'écriture parfois irréconciliable ? Le labyrinthe, attaché indéfectiblement au Minotaure, tour à tour efface ou fait ressurgir le monstre innommable. L'invisible se joint alors à l'indicible dans une course de l'écrivain au sein de sa propre création. La question du repérage des mythes dans des textes qui n'en sont pas des réécritures, à quelques exceptions près, s'est alors posée. L'ouvrage d'André Siganos sur le Minotaure relève trois fondamentaux du mythe : transgression, dévoration et mise à mort qui sous tendent la recherche. Lors de l'étude de ce corpus des constantes se dégagent à partir des mythes Minotaure et Labyrinthe qui pourraient être spécifiques à la littérature québécoise. Tout d'abord, dans plusieurs de ces ouvrages, une inversion féminisée de la

---

<sup>16</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 143.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 532 : « anthropologie : Le mot est grec, mais récent : nul dans l'antiquité ne s'est désigné comme anthropologue (ou ethnographe) ; entendue, en revanche, de façon large comme traitement de l'altérité (penser les autres et soi-même) , l'anthropologie y est bien présente. Avec Homère et Hésiode déjà, se trouvent fixés les grands partages initiaux : entre les bêtes et les dieux, l'homme est défini comme « mangeur de pain » (agriculteur, sacrificateur d'animaux, voué au mariage et promis à la mort). Ulysse, à cet égard le premier anthropologue, fait l'épreuve de ce paradigme à travers espaces lointains, inhumains ou carrément sauvages. »

<sup>18</sup> Terme employé tout d'abord par le philosophe Denis de Rougemont et repris par Gilbert Durand à propos des mythes qui concernent le corps social.

<sup>19</sup> Antoine Sirois. *Lecture mythocritique du roman québécois*. Montréal : Triptyque, 1999.

<sup>20</sup> Gilbert Durand. *Introduction à la mythologie. Mythes et Société*. Paris : Albin Michel, 1996, p. 184 : « Déceler derrière le récit qu'est un texte, oral ou écrit, « un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique »

figure du Minotaure a en effet lieu. La mère se détache de ses enfants ou les maltraite comme Pasiphaé se sépare de son fils monstrueux en l'enfermant dans le labyrinthe, portant ainsi au premier plan la figure de la mère par rapport à celle du père. Cette position matriarcale renvoie à la figure défaillante du père qui prend au Québec un aspect particulièrement politique. En second lieu l'expression duelle de la figure du labyrinthe est redondante ou substitutive à celle du Minotaure en tant que lieu de l'altérité et de l'identité. Enfin la primauté est donnée à la voix de l'enfant, identifié à celui qui ne parle pas, il évoque son trauma dans un langage neuf et intériorisé. Cette recherche se penchera en premier lieu sur la fabrication du mythe du « grand temps » qui suivra le monstre jusqu'à nos jours, un monstre devenu contemporain à l'aune des rivages québécois. C'est à travers les lieux du mythe que cette étude se poursuivra afin de confirmer les liens inextricables du monstre et de son antre confronté aux lois de l'extrême canadien. La tentative de circonscription des deux mythes tissera le fil d'Ariane de la quête et de la perte par la voie de l'écriture libératrice. Ainsi pourra se dévoiler la reprise d'un mythe étroitement lié à la création littéraire et par conséquent au langage, le Minotaure se confondant alors avec l'écrivain, le labyrinthe avec l'écriture et la création avec la mort. Pour Patricia Smart

« Les romans d'Hubert Aquin et de Réjean Ducharme constituent toutefois une charnière, une transition, et comme un appel à d'autres voix mieux en mesure de proposer des valeurs nouvelles. Pour les deux romanciers, l'issue, s'il en existe une, se trouve du côté de la conscience : conscience des origines culturelles du mal et des pièges de la représentation qui le perpétuent, conscience du rôle de la participation active du lecteur dans la création de rapports nouveaux entre sujets. »<sup>21</sup>

Peut être pourrait-on rajouter d'autres auteurs du corpus à cette liste car leurs récits participent tous à leur manière à un renouveau dont la femme constitue souvent un pivot et même s'ils ne se sont pas forcément constitués sur son « cadavre »<sup>22</sup> selon la théorie de la critique. Patricia Smart n'en conteste pas pour autant le « parallélisme entre littérature et société » mais se propose « d'interroger quelques-uns des mythes et des pulsions psychiques qui sous-tendent la violence romanesque dans cette période dite « révolutionnaire » et qui se prolongent dans le

<sup>21</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*. Québec Amérique, 1988, XYZ, 2003, p.267.

<sup>22</sup> *Ibid.* p.253 : « Entrée dans l'ère de la modernité, l'écriture rencontre le refoulé de son propre rêve de domination. Une fois sautées les digues des anciennes (et rassurantes) structures du réalisme, c'est le corps qui parle enfin dans l'écriture, la voix de la nature bafouée qui envahit l'édifice culturel. Scène d'une lutte à mort entre le sujet masculin qui cherche encore à exercer sa maîtrise sur le monde et cette altérité qui fait irruption dans l'écriture, le roman devient le lieu d'une violence anarchique apocalyptique, derrière laquelle se profile une vérité innommable : le cadavre d'une femme. »

roman bien au delà de la fin de l'époque de violence sociale. »<sup>23</sup> Le mythe du Minotaure et de son labyrinthe pourrait bien s'avérer être un de ces mythes majeurs. La nouvelle fonction du mythe selon Lévi-Strauss qui est de révéler tout en les masquant des contradictions idéologiques et sociales s'applique particulièrement à la situation politique du Québec au sein du Canada.

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p.254

# I Le mythe « monstre »

## A Aux origines du monstre

### 1 Aux origines du mythe

#### a La figure mythologique du Minotaure

La définition du mythe relève presque de la gageure c'est pourquoi nous retiendrons parmi ses définitions celle de Gilbert Durand qui nous paraît la plus pertinente : « Le mythe est un être hybride tenant à la fois du discours et à la fois du symbole. Il est l'introduction de la linéarité du récit dans l'univers non linéaire et pluridimensionnel du sémantisme. »<sup>24</sup> La fiction est le masque qui révèle. Le mythe, paradoxe en lui-même, n'est jamais mieux représenté que par la figure du Minotaure qui le personnifie en quelque sorte, à la fois chimère visuelle et réalité qui représente l'homme en être pensant et animal. Avant que d'étudier comment la figure mythologique du Minotaure est utilisée dans de nombreux romans contemporains québécois et comment cette figure y apparaît multiple et pourtant permanente dans sa résurgence, le roman faisant à nouveau le lit de la mythologie, il est nécessaire de revenir aux sources du mythe afin d'y retrouver tous les fondements qui le lient à la situation historique, géographique et sociale du Québec. André Siganos s'est attaché plus particulièrement à la figure du Minotaure en y consacrant un ouvrage exclusif : *Le Minotaure et son mythe*. Ce choix du Minotaure témoigne d'un rapport viscéral avec la littérature : « Or, ce qui est au cœur de cet essai, ce qu'il pointe, c'est précisément ce retour actuel au mythe et à ce que nous définirions comme l'animalité, en tant qu'expression d'une immense nostalgie, celle d'un homme présémique, d'un monde où la distinction entre homme et animal ne s'était pas encore opérée...rupture définitive faisant du langage articulé tout à la fois la noblesse de l'homme et l'instrument de son exil. »<sup>25</sup> Il est important de resituer en premier lieu le Minotaure dans sa position familiale qui, si elle ne peut être anodine, car rien n'est anodin dans la mise en place et les évolutions du mythe en général, porte une lourde signification. La figure mythologique du Minotaure porte en elle le double intérêt du mythe archaïque et du mythe ouvert sur la modernité avec des éléments centraux et percutants : le personnage du monstre mi-animal, mi-humain, et son lieu de protection et d'enfermement : le labyrinthe. Ces

<sup>24</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Thèse Lettres, Grenoble, 1960, p. 402.

<sup>25</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*. p.IX.

deux éléments placent d'emblée cette figure sous le signe de la double ambivalence et de la complétude, d'éros et de thanatos. André Siganos note que les textes anciens sont simplement allusifs quant à ce mythe : Homère dans *l'Iliade*, Euripide dans les fragments des *Crétois* et l'*Héraklès furieux*, Isocrate dans son *Eloge à Hélène*, Platon dans le *Phédon*. Il en tire cependant un résumé d'après la *Bibliothèque*<sup>26</sup> d'Apollodore et l'*Epitomé* datant du Ier siècle avant J.C. Bien qu'un peu long ce résumé apparaît essentiel à la mise en place et à la clarification de la figure du Minotaure :

Suivons donc Apollodore, qui commence par nous raconter l'enlèvement d'Europe par Zeus. Celui-ci, incarné en taureau, la fait passer de Phénicie en Crète où Europe accouchera de Minos, Rhadamante et Sarpedon. Asterios, prince des Crétois, épousa Europe et éleva ses enfants. Minos, devenu jeune homme, chassa ses frères auxquels il disputait l'amour d'un certain Miletos, et épousa Pasiphaé « fille du soleil ». De ce mariage, Pasiphaé aura quatre garçons et quatre filles, dont Ariane et Phèdre. Astérios mourant sans enfants, Minos souhaite régner, alléguant qu'il avait reçu le pouvoir royal du dieu (Poséidon) : il fit d'ailleurs un sacrifice pour celui-ci, en lui demandant de faire apparaître des profondeurs marines un taureau qu'il lui consacrerait : le dieu s'exécuta, mais Minos ne tint pas parole et sacrifia un autre animal. Pour se venger, Poséidon inspira à Pasiphaé l'amour que l'on sait. Dédale, banni d'Athènes pour meurtre, grand architecte et « premier inventeur des images » (III,XV,8), fut appelé à la rescousse : il réalisa une vache de bois creux couverte de cuir, dans laquelle se glissa la reine pour s'accoupler au taureau. « Et elle donna naissance à Asterios, qui fut appelé le Minotaure » (III,I,4). Dédale eut alors pour tâche de construire le labyrinthe dans lequel on enferma le monstre : il s'agissait d'une salle qui, « par ses complexes sinuosités, rendait perplexe qui aurait voulu en trouver la sortie ». Pour qu'ils soient libérés de la peste, peut être envoyée sur eux à cause du meurtre d' Androgée (l'un des fils de Minos), un oracle imposa aux Athéniens de se soumettre aux désirs du roi de Crète. Celui-ci décida de se faire envoyer tous les ans (d'autres disent tous les trois ans, ou tous les neuf ans) sept jeunes gens et sept jeunes filles qui seraient donnés en pâture au Minotaure. Thésée fit partie du troisième tribut, soit que le sort l'ait désigné, soit qu'il ait lui-même choisi d'aller combattre le monstre. Son père l'enjoignit de hisser à son retour une voile blanche qui annoncerait son succès. On connaît la suite : Ariane tombe amoureuse et lui offre de l'aider s'il accepte de la prendre avec lui. Sur une suggestion de Dédale, la jeune fille donne au héros le fameux fil qu'il attachera à la porte du labyrinthe et dévidera, jusqu'à ce que, tout au fond, il trouve le Minotaure. C'est ainsi que Thésée tue le monstre en l'étranglant ou à coups de poings (dans d'autres versions à l'épée), apparemment sans véritable combat (certains disent même que le Minotaure était endormi). Puis le héros se sauve de nuit avec Ariane et les adolescents qui devaient être dévorés par lui. Pour Apollodore, c'est lorsque les fuyards arrivent à Naxos que Dionysos

---

<sup>26</sup> Pierre Sineux, *Qu'est-ce qu'un dieu Grec ?* Paris : Klincksieck, 2006, p.20-21 : « Le pseudo-Apollodore ambitionne de donner dans sa *Bibliothèque* la somme de tout ce que les Grecs pouvaient connaître se rapportant aux dieux et aux héros. Il tente de donner du monde mythique une image cohérente et ordonnée, depuis la création du monde jusqu'à l'époque héroïque ; la mythologie apparaît en tant que champ d'étude, domaine d'un savoir particulier et autonome, en même temps que matériau destiné à expliquer les grands poètes. »

tombe amoureux d'Ariane et l'emmène à Lemnos. D'autres versions assurent que Thésée oublia tout simplement la princesse, à moins que ce ne fut Dionysos qui lui ait inspiré cet oubli. L'épisode suivant est tout aussi connu : rentrant à Athènes, le héros, décidément bien distrait, oublie de hisser la voile blanche, si bien qu'Égée se jette dans la mer qui porte son nom (version des Latins), ou tombe du haut de l'Acropole (version des Grecs).<sup>27</sup>

### **b Une position familiale sous le signe de l'ambivalence**

Le Minotaure est donc le fils de Pasiphaé et du taureau blanc, une union contre nature qui signe l'ambivalence et renvoie aux unions de Lédé et du cygne, d'Europe et de Zeus-taureau, au thème mythique de la belle et de la bête. Ce monstre est donc mi-homme, mi-taureau. Parmi les figures mythologiques cette condition mi-humaine mi-animale apparaît assez unique si l'on fait exception du centaure : mi-homme, mi-cheval. Si l'on se réfère aux symboliques du taureau et du cheval on retrouve les symboles nictomorphes et mortifères dans les deux cas. Le taureau valorise la force et la dangerosité par rapport à la fougue et à l'élégance équestre qui ne pouvaient qu'atténuer la notion de monstruosité requise par la figure du Minotaure, sans doute à la source de son succès contemporain. D'autre part on peut se poser la question de la différence essentielle entre le centaure et le minotaure. Dans le cas du premier, le haut du corps est celui d'un homme et le bas celui d'un cheval, dans le cas qui nous occupe, c'est en quelque sorte l'inverse. Un vase grec du IV<sup>e</sup> siècle av. JC montre Thésée tuant le Minotaure. Celui-ci a entièrement un corps d'homme sauf en ce qui concerne la tête qui est celle d'un taureau ; il est également doté d'une queue de taureau. Platon ayant placé le siège de l'esprit dans la tête et celui du désir dans le bas-ventre on peut se poser la question de la signification de ce choix iconographique. Cela sous-entend sans doute que l'esprit du Minotaure est troublé et gouverné par ses pulsions et que le reste du corps résolument humain ne peut être autonome sans la gouvernance de l'esprit. Cette tête animale empêche le Minotaure de penser ou du moins fait que la pulsion le gouverne et non la raison. Le taureau lui-même est placé à la fois sous le signe de l'ambivalence et de la complétude comme le souligne André Siganos :

« force vitale élémentaire mise en relation avec le sang, le taureau s'avère extrêmement viril mais aussi extrêmement féminin, parfaitement congru à la force dévastatrice du soleil comme

---

<sup>27</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*. p. 51 52 53.

à la puissance régénératrice lunaire ; tout aussi chthonien que céleste, il est finalement associé à l'idée d'une lumière contenue dans l'obscurité. Il se peut d'ailleurs que le mythe du Minotaure emprunte un schéma très ancien lui-même reformulé plus tard par la mythologie mithraïque, dans laquelle la mise à mort du Taureau a permis au soleil de briller pour la première fois ( le Taureau étant d'abord libéré du rocher dans lequel il était enfermé avec les eaux et les plantes.)»<sup>28</sup>

L'ambivalence du taureau à travers les positions familiales qui le génèrent ou qui en découlent est aussi à rapprocher des deux symboliques qui lui sont rattachées ainsi que le précise Claude-Gilbert Dubois dans son étude sur l'imaginaire occidental : « Il convient cependant de tenir compte, pour fortifier le sens agricole du mythe, de la différence entre taureau et vache. Le taureau est symbole solaire : il est avec le lion, la représentation la plus commune de la force ; mais il représente une force appliquée à la fécondité de la terre, sous réserve que la terre lui soit présentée sous forme de vache. »<sup>29</sup>

### c Une position familiale sous le signe de la transgression

Le Minotaure est l'image de la véritable transgression, il la représente à tel point qu'un autre animal peut avoir dans un récit la même fonction et lui être substitué pour dessiner la figure de l'animalité toujours selon Jean Siganos : « ...au-delà de lui, de sa naissance hors espèce par un accouplement contre nature, c'est le pouvoir de *transgression* de l'animalité qui est convoqué : cette dernière autorise la levée provisoire du voile sur notre double nature animale et humaine. »<sup>30</sup> Le Minotaure est le fruit des amours contre nature de Pasiphaé et du taureau, le fruit de la transgression qui est sa propre expiation. Cette position est ainsi centrale car elle focalise en même temps la faute maternelle et sa fonction héréditaire, le mythe portant déjà en lui intrinsèquement le poids de la temporalité et de la filiation et la matérialisation de la faute par la constitution mi-humaine, mi-animale du Minotaure. Cette transgression familiale en entraînera d'autres, sa demi-sœur Ariane le trahissant et provoquant sa perte. Cette position familiale est également placée sous le signe de la dissimulation, Pasiphaé étant dissimulé dans la fausse vache, le Minotaure masquant ses deux origines en les accolant, le labyrinthe cachant le monstre, Dédale se posant en maître de la dissimulation avec son rôle d'adjuvant dès l'accouplement transgressif puis par la construction du labyrinthe, enfin en aidant également Ariane. Dans ce cas précis le taureau marque le point originel dans la

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>29</sup> Claude-Gilbert Dubois. *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*. Talence : PUB, 2009, p. 44.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 38.

généalogie familiale, Zeus se dissimulant sous son masque pour enlever Europe<sup>31</sup>. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide tout est déjà résumé en l'espace de deux vers qui soulignent la transgression originelle source de l'ambivalence du Minotaure :

« Creverat opprobium generis foedumque patebat  
Matris adulterium monstri novitate biformis. »<sup>32</sup>

« Un monstre, par l'étrangeté de sa double forme, dévoilait à tous les yeux l'adultère hideux de sa mère. »

« Quo postquam geminam tauri juvenisque figuram  
Clausit... »<sup>33</sup>

« Il y enferme le monstre qui unit en lui les deux formes d'un taureau et d'un jeune homme ».

L'adultère est source de l'opprobre et la double forme sa résultante, précisée ensuite : mi-jeune homme, mi-taureau, sans que le double aspect soit explicitement détaillé. Il est également fait mention, à ce moment des *Métamorphoses*, du labyrinthe, Ovide insistant sur sa complexité tout en le comparant à un fleuve, ce qui présage déjà de l'utilisation contemporaine qui pourra être faite de l'image de l'eau par rapport à la figuration du labyrinthe de l'intériorité:

« Destinat hunc Minos thalami remove pudorem  
Multiplicique domo caecisque includere tectis.  
Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis  
Ponit opus turbatque notas et lumina flexu  
Ducit in errorem variarium ambage viarum.  
Non secus ac liquidis Phrygius Maeandrus in undis  
Ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque  
Occurensque sibi venturas aspicit undas  
Et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum  
Incertas exercet aquas, ita Daedalus implet  
Innumeras errore vias ; vixque ipse reverti  
Ad limen potuit ; tanta est fallacia tecti. »<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 49 : « L'interprétation du récit de l'enlèvement d'Europe s'est orientée dans les sens les plus divers. Le plus commun, et le plus lisible, consiste à y voir tout simplement une métaphore des échanges qui ont pu se produire entre les rivages asiatiques et les Crétois. Certains interprètes, comme Robert Graves et Jürgen Fischer y voient un symbolisme cosmologique, par la confrontation de symboles lunaires et solaires. »

<sup>32</sup> Ovide. *Les Métamorphoses*. 43av.-17 ap. JC T.II. livre VIII. Paris : Belles lettres, 1985, vers 155-156.

<sup>33</sup> *Ibid.* vers 169-170.

« Dédale, célèbre entre tous par son habileté dans l'art de construire, exécute cet ouvrage ; il y brouille les points de repère des différentes voies et il induit le regard en erreur par leurs sinuosités perfides. C'est ainsi qu'en Phrygie se jouent les ondes limpides du Méandre ; dans son cours ambigu tantôt il revient en arrière, tantôt il coule en avant, et puis encore, allant à la rencontre de ses eaux, il les regarde accourir à lui ; il fatigue ses flots incertains à les conduire parfois vers sa source, parfois vers la plaine des mers ; de même Dédale remplit de causes d'erreur des passages sans nombre ; ce fut à peine s'il pût lui-même revenir sur le seuil, tant l'édifice était trompeur. »

Comme celle de l'esprit, essayant de démêler le passé du présent pour aller vers le futur, l'image aquatique du labyrinthe préfigure une lecture psychanalytique de l'antré « minotaurien », comme si l'individu en proie à ses pulsions se heurtait au ça et au surmoi tout en continuant d'affirmer son moi, un chemin complexe, semé de pièges, où le fils entaché par la faute maternelle, enfermé par un beau-père édictant la loi, cherche sa voie en lui-même.

## 2 Permanence sociale du mythe

### a Un mythe sous le signe de la violence et du sacré

La figure du Minotaure est également placée sous le signe de la violence et du sacré. André Siganos rattache aux « trois étapes de l'*orgia* dionysiaque (oribasie, diasparagmos et omophagie) la pleine intégration de cette dimension de l'animalité que le mythe du Minotaure...réactualise parfaitement. »<sup>35</sup> Dans *la Divine Comédie* Dante nous parle justement du Minotaure dans le 1<sup>er</sup> giron de la violence contre le prochain et du 7<sup>ème</sup> cercle de la violence, au chant XII de *l'Enfer* :

« Sur le bec dérompu de la ravine  
 Était vautré le déshonneur de Crète,  
 Qui fut conçu dedans la fausse vache.  
 Quand il nous vit, il se mordit lui-même,  
 Comme un fol qu'au-dedans la fureur brise. »<sup>36</sup>  
 « Tel le taureau, qui soudain rompt sa hart  
 Dans le temps qu'il reçoit le coup mortel,  
 Aller ne sait, mais çà et là trébuche,  
 Tel branle vis-je faire au Minotaure... »<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Ovide. *Les Métamorphoses*, vers 157 à 168.

<sup>35</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*. p.39

<sup>36</sup> Alighieri Dante. *La Divine Comédie. L'Enfer*. 1304-1321. La Pléiade, réed. 1983, chant XII, v.11 à 15, p. 949.

Le Minotaure apparaît à un moment très sombre de *la Divine Comédie*, celui de l'*Enfer*, ainsi que les Centaures, qui sont une autre représentation emblématique de l'ambivalence humaine et animale. Le Minotaure donc, mêlant l'homme et le taureau sous forme d'expiation de la faute maternelle, libère une symbolique sacrificielle où la famille peut signifier le groupe dans une situation de guerre civile. A travers la description de la corrida, qui met en scène l'homme et le taureau, Michel Leiris dresse un tableau prégnant des résurgences de la figure mythologique du Minotaure :

« Gravitation hostile de l'homme et de la bête, meurtre en même temps que fusion, géométrie dont les théorèmes n'admettent que des preuves actives par le fer et le sang, coïncidence d'une suave arabesque avec un bloc obscur de frénésie, la corrida, fête sacrificielle et art majeur, illustre bien le duel de l'artiste contre le monde extérieur quand, arrachant sa propre peau et se tenant debout devant l'œuvre à créer en position d'écorché, il tente de dompter la nature en la prenant aux plis palpitants de cette cape et, nouveau Damoclès, essaye d'abolir la mort en se faisant une arme scintillante de la menace qui pesait depuis toujours sur lui. Par le truchement des courses de taureaux, André Masson nous mène au point crucial de l'art : guerre inexpiable du créateur avec son œuvre, du créateur avec lui-même et du sujet avec l'objet, dichotomie féconde, joute sanglante dans laquelle l'individu entier est engagé, ultime chance pour l'homme -s' il consent à y risquer jusqu'à ses os- de donner corps à un *sacré*. »<sup>38</sup>

Ainsi peut-on appréhender au cours des siècles le maintien des thématiques essentielles liées au Minotaure, qu'il apparaisse dans l'aspect fusionnel de l'homme et de l'animal ou dans une vision séparée que l'on retrouve dans l'analyse de la corrida. Le vis-à-vis de Dante et de Leiris permet de faire émerger violence et sacré dans une confrontation des époques qui pose la question de la reprise du mythe.

### **b Un mythe en dormance**

André Siganos et Pierre Brunel notent tous les deux la dormance de la figure du Minotaure pendant plusieurs siècles et sa résurgence au vingtième. La figure du Minotaure n'est pas la seule figure de monstruosité et d'animalité en dormance, il est en de même pour la lycanthropie :

« le mythe, après n'avoir fait aucune apparition en littérature au cours des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, revient sur la scène au moment précis où s'amorce l'exode progressif des populations vers les villes, la forêt hantant d'autant plus l'imagination qu'elle devient peu à peu inconnue... Dès la fin du XIXe siècle, les récits purement fantastiques mettant en scène le

<sup>37</sup> *Ibid.* v.22 à 25, p.949

<sup>38</sup> Michel Leiris. « Espagne » *Brisées*. Paris : Mercure de France, 1966, folio essais, 1992, p. 73.

loup-garou vont se faire de plus en plus abondants. La majorité d'entre eux vont utiliser ce mythe pour évoquer le tourment intérieur propre à chaque homme. Les pulsions animales sont toujours présentes même chez l'être le plus civilisé qui soit. »<sup>39</sup>

Ce constat peut s'appliquer au Minotaure qui porte avec lui en permanence sa double existence d'animal et d'homme alors que le loup-garou passe en alternance de l'une à l'autre. La concomitance ou la dissociation de ces corporéités serait peut être à étudier lors d'une autre recherche. La figure du Minotaure ou de certains de ses aspects transparait donc avant le XXe siècle. C'est un constat d'absence mais en fait de présence en filigrane. On peut mentionner à cet égard l'œuvre de Mary Shelley : *Frankenstein*, qui, si elle narre l'histoire du Prométhée moderne et non celle du Minotaure à proprement dit, évoque la nature double de l'humanité avec sa face charitable et sa face monstrueuse. On retrouve dans ce roman des constantes liées aux défauts de langage du monstre, la créature découvrant la lecture : « ...je m'aperçus peu à peu qu'il prononçait en lisant un grand nombre des mêmes sons qu'en parlant. Je supposai donc qu'il trouvait sur le papier des signes représentant des mots qu'il comprenait, et je souhaitais ardemment les comprendre de même ; »<sup>40</sup>. Le docteur Frankenstein se révèle être finalement le véritable monstre invisible du progrès face à sa créature, cette créature en fait angélique avant la révélation de son aspect physique :

« J'avais admiré la forme parfaite de mes amis du chalet, leur grâce, leur beauté et leur teint délicat ; mais quelle ne fut pas ma terreur lorsque je me mirai dans une eau claire ! Je reculai d'abord, ne pouvant croire que ce fût moi que le miroir reflétait ; et quand je me rendis compte que j'étais en réalité, le monstre que je suis, je fus la proie des sensations les plus douloureuses de découragement et d'humiliation. Hélas ! Je ne connaissais pas encore les effets fatals de cette misérable difformité. »<sup>41</sup>

Après cette révélation le monstre s'éveille totalement et affirme sa part animale : « Lorsque la nuit arriva, je quittai ma retraite et j'errai à travers la forêt ; ne craignant plus désormais d'être découvert, je me laissai aller à exprimer ma souffrance en des hurlements terribles. J'étais semblable à une bête sauvage qui vient de rompre ses chaînes, détruisant les objets qui m'arrêtaient et traversant la forêt avec la vitesse d'un cerf. »<sup>42</sup> Plus tardivement au cours du XIXe siècle s'inscrit le roman de H.G Wells : *l'Homme invisible*, la monstruosité gagnant également le personnage principal Griffin au fil du vécu de son invisibilité : « ...on

<sup>39</sup> Arnaud Pirou. « Lycanthropie ». Pierre Brunel. Juliette Vion-Dury. *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges : Pulim, 2003, p.169.

<sup>40</sup> Mary Shelley. *Frankenstein*. 1818. Paris : Garnier Flammarion, 1979, p.188.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 189.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 217.

sait, comme nous le savons nous-mêmes, qu'il existe un homme invisible, et cet homme invisible, Kemp, doit établir maintenant le règne de la terreur. Oui, sans doute, cela fait frémir ; mais je dis bien : le règne de la terreur. »<sup>43</sup> Griffin choisit le mal et nous fait entrer dans les nouvelles mythologies des « comics » qui choisissent le mal en fonction de leur traumatisme souvent infantile et l'appliquent à l'aune de leur nouveau pouvoir ayant souvent à voir avec les progrès ou les ratés de la science.

« D'ailleurs, il n'y a pas à dire, il faut qu'arrive le règne de la terreur ; en voici le premier jour. Port-Burdock n'est plus sous la domination de la Reine ; dites-le à votre policier, dites-le à toute la bande : la ville est sous ma domination, à moi, et je suis la terreur ! Ce jour est le premier de l'an I de la nouvelle ère, l'ère de l'homme invisible. Je suis Invisible Ier...La partie commence. La mort est en route...N'allez point au secours du coupable, mes amis, de peur que la mort ne s'abatte aussi sur vous. »<sup>44</sup>, « \_ Cet homme s'est mis hors de l'humanité...Il s'est retranché lui-même du genre humain... »<sup>45</sup>

D'autres exemples sont donnés du basculement de Griffin du côté de l'animalité : « Il arrêta cet homme qui rentrait paisiblement chez lui pour l'heure du repas ; il l'attaqua, il paralysa ses faibles moyens de défense, il lui cassa le bras, il le renversa et lui réduisit la tête en bouillie. »<sup>46</sup> Mais une lueur d'espoir se fait jour sur son humanité ou au moins sur le duel qui se joue en lui-même à l'instar du docteur Jekyll dans l'ouvrage de R.L. Stevenson : *L'Etrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde* paraissant quelques années auparavant :

« Certes il était profondément égoïste et sans entrailles ; mais la vue de sa victime, sanglante et pitoyable à ses pieds, peut avoir rouvert en lui une source de remords depuis longtemps contenue...Après le meurtre de Wicksteed, il semblerait avoir pris à travers champs, dans la direction de la dune. On raconte que, vers le coucher du soleil, deux hommes occupés dans un pré pas loin de Fern-Bottom, entendirent une voix. Cette voix gémissait et riait tour à tour : elle sanglotait, pleurait, puis se reprenait à pousser des cris. »<sup>47</sup>

La figure du Minotaure attend donc sa renaissance, sa palingénésie que va lui fournir le XXe siècle en présentant certaines facettes déjà tangibles au siècle précédent dont celle du double. Le mouvement gothique donne des exemples de la monstruosité inscrite en nous en évoquant la double personnalité que le *Dr Jekyll et M. Hyde* de Stevenson pousse à l'extrême. Le motif du double que l'on retrouve dans *Frankenstein* et dans *Dr Jekyll et Mr. Hyde* est clairement explicité chez Robert Louis Stevenson par la fracture entre le bien et le mal :

<sup>43</sup> H.G Wells, *L'Homme invisible*. 1897. Paris : Albin Michel, 1958, livre de poche, 2004.p.174.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 179.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 182.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 183.

« Non seulement je me rendis compte de mes progrès dans le monde, mais aussi de la duplicité dans laquelle je vivais... Ainsi c'est plus l'exigence de mes aspirations qu'une dégradation due à mes mauvais penchants, qui me faisait ce que j'étais, et séparait chez moi, plus profondément encore que chez la plupart, le bien et le mal qui composent la double nature de l'homme... Petit à petit, d'un mouvement irrésistible, les versants de mon intelligence, le moral et l'intellectuel, me rapprochèrent de cette vérité dont je ne fis pourtant que la découverte partielle, mais qui me condamna à un si terrible naufrage : que l'homme est toujours double. »<sup>48</sup>

Cette thématique du double liée au Minotaure est donc déjà présente en filigrane avant le XXe, préparant la résurgence de cette figure : « Il ne s'agit pas de dire que Victor a créé un individu qui est son double monstrueux, mais bien plutôt de comprendre que la créature est le double monstrueux d'un créateur monstrueux... Frankenstein est le parfait exemple d'un mythe qui s'est peu à peu émancipé du récit d'origine pour y revenir dans la dernière décennie du XXe siècle. »<sup>49</sup> Du point de vue esthétique le gothique fait sans doute le lien entre les deux siècles en exacerbant l'aspect baroque de la figure.

### c Une esthétique du baroque et de l'étrange

En ce qui concerne la figure du Minotaure la question du baroque peut en effet se poser. Avant d'aborder la résurgence du mythe il est nécessaire d'introduire des arguments contenus dans l'article de Claude-Gilbert Dubois sur le maniérisme. Celui-ci pose les jalons de la figure du Minotaure avant sa dormance, ils sont très éclairants quant aux motifs que l'on retrouvera au XXe siècle et à l'esthétique qui les entoure :

« L'univers est représenté comme une énigme, un **labyrinthe** (figure récurrente de l'art et de la littérature, illustrée par les mythes de Dédale, d'Icare et du Minotaure), une caverne peuplée de forces obscures ou maléfiques... Cette transformation de la relation à l'univers entraîne une mise en question des moyens de connaissance : ainsi se conforte le **scepticisme**, et la mise en doute du principe d'identité qui, dans la psychologie renaissante, caractérisent la personne. On cultive l'art des contradictions, des conflits internes, de l'éclatement du moi sous forme mélancolique ou hallucinatoire... l'unité de la personne vole en éclats sous l'effet d'instances internes contradictoires qui font du psychisme un terrain de guerre civile. Le maniérisme est en effet le contemporain des grandes fractures (sécessions religieuses, guerres civiles, instauration de gouvernements et d'organismes répressifs) du XVIe siècle européen. On ne saurait cependant parler de décadence : il s'agit plutôt de la mise en scène d'un sentiment tragique de l'**existence**. La sérénité de la philosophie renaissante laisse place à une problématique du **questionnement**. Sur ce fond de contradictions et d'inquiétudes s'établissent de très grandes créations comme celles de Tintoret ou de Greco en peinture, de

<sup>48</sup> Robert-Louis Stevenson. *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr Hyde*, 1886, poche, 1989, p. 97.98.

<sup>49</sup> Anne-Gaëlle Robineau-Weber. « Frankenstein ». *Dictionnaire des mythes fantastiques*. Pierre Brunel. Juliette Vion-Dury. *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Pulim, 2003, p. 142.

Montaigne dans l'investigation de soi, des poètes épiques comme Camoëns ou Le Tasse, et des dramaturges élisabéthains. L'imaginaire maniériste est tourmenté, violent, disloqué, avec une tendance aux extrêmes : c'est une exploration des limites, des marges et des seuils.»<sup>50</sup>

La dormance du mythe du Minotaure et de son labyrinthe est juste postérieure à la période baroque et sa résurgence ponctuelle avant le XXe siècle a souvent les accents de ce mouvement même si elle n'en relève pas de manière canonique. L'époque pose notamment la question que l'on retrouve chez les existentialistes et qui est un des pendants du Minotaure contemporain notamment chez Cortàzar : « La fameuse question shakespearienne : *to be or not to be*, n'est qu'un fragment d'une interrogation plus intense et plus complexe que s'est posée l'époque toute entière. Etre ou ne pas être ? La question est trop simple pour être claire. Qu'est-ce qu'être ? L'essence ne peut être séparée de la vie, de l'existence, et la vie ne peut l'être de la mort : être est ne pas être. »<sup>51</sup> La période baroque exalte les contraires dont le Minotaure est une expression visuelle ainsi que l'illusion dont le théâtre se fait le vecteur : « Ce jeu sur l'être et le paraître, et l'importance des intermédiaires\_masques, habits, mots\_est fondamental dans l'esthétique baroque. Le théâtre est le mode d'expression rêvé d'une telle conception de la vie. »<sup>52</sup> La figure du Minotaure sera en effet très utilisée au théâtre au cours du XXe siècle car ce dernier permet un jeu de miroirs qui renvoie au motif du double lié au Minotaure :

« On sait quelle importance est donnée au miroir dans la société et la mentalité du XVIIe siècle. On pourrait partir des travaux d'optique, très scientifiques, menés par Descartes, Huygens ou Leuwenhoek, comme d'un prétexte pour dénoncer l'importance accordée à tous les mécanismes de la vue. On pourrait aussi partir des productions littéraires [...] Cette fonction est secondaire par rapport à ce qu'on pourrait appeler la fonction de dédoublement : le miroir représente en somme l'autre face du contemplateur[...] Cette fonction de dédoublement est à mettre en rapport avec la conception duelle que l'âge baroque se fait de la réalité : modèle et image interfèrent et finissent par exprimer les sens complémentaires des objets. Rien n'est sans ombre et rien n'est sans image. Le miroir des eaux joue le même rôle[...] Le théâtre, par sa fonction de représentation, peut être considéré comme une image du monde, *imago mundi*. Mais le monde est lui-même perçu comme un théâtre : *theatrum mundi*, *theatrum naturae*, c'est une expression qui revient couramment dans la littérature du début du XVIIe siècle.»<sup>53</sup>, « Le baroque en lui-même est une attitude théâtrale devant la vie. Ainsi s'explique en partie sa réussite au théâtre. Il a fait du monde un théâtre où

<sup>50</sup> Claude-Gilbert Dubois. *Le Maniérisme*. Paris : PUF. 1979. p.74.

<sup>51</sup> Claude-Gilbert Dubois. *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*. Talence : PUB, 1993, p.118.

<sup>52</sup> *Ibid*, p.161.

<sup>53</sup> *Ibid*, p.166-168.

chacun joue un rôle, où les masques et les visages mènent le jeu sans cesse recommencé de la simulation et de la dissimulation. Il a fait du théâtre la scène du monde. »<sup>54</sup>

Il est à noter que l'écrit majeur de Sigmund Freud en 1919 : *Das Unheimlich, L'inquiétante étrangeté*, colle parfaitement à la figure du Minotaure. Le Minotaure est bien une figure de la révolution esthétique qui a également lieu au XXe siècle, une révolution des canons de beauté qui va faire fusionner le beau et le laid, le visible et l'invisible. Le Minotaure est une des figures qui paraît la plus adaptée à cette notion explicitée par Julia Kristeva :

« ...Freud note que, le moi archaïque, narcissique, non encore délimité par le monde extérieur, projette hors de lui ce qu'il éprouve en lui-même comme dangereux ou déplaisant en soi, pour en faire un double, étranger, inquiétant, démoniaque. L'étrange apparaît cette fois-ci comme une défense du moi désemparé : celui-ci se protège en substituant à l'image du double bienveillant qui suffisait auparavant à le protéger, une image de double malveillant où il expulse la part de destruction qu'il ne peut contenir. »<sup>55</sup>

La prégnance de la figure du Minotaure apparaît non seulement dans la littérature mais également dans les arts<sup>56</sup> notamment picturaux, chez André Masson, cité plus haut dans le texte de Michel Leiris, et chez Pablo Picasso en particulier comme le souligne André Siganos : « Gageons que les arts plastiques n'auront pas été étrangers à cette renaissance : si le *Minotaure* de Watts évoqué par Borgès n'est pas très connu, la *Pasiphaé* de Gustave Moreau l'est sans doute plus, et plus encore la suite dite Volland de Picasso, ou les Minotaures de Dali et de Masson. Peut être est-ce d'ailleurs à la revue d'Albert Skira, intitulée justement *Minotaure*, que l'on doit attribuer l'un des rôles déclencheurs les plus importants. »<sup>57</sup>

### 3 Un mythe contemporain réincarné

#### a Une résurgence conjoncturelle

La résurgence du mythe va de pair avec l'engouement pour les fouilles archéologiques qui débutent au XIXe siècle et la présence de Sir Arthur Evans à Cnossos. Le roi Minos donne son nom à la culture minoenne qui se développe d'environ 2800 à 1300 av.J.-C et dans laquelle on retrouve les symboliques de la grotte et du taureau. André Siganos signale

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 175

<sup>55</sup> Julia Kristeva. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988, 1989. p.271.

<sup>56</sup> Voir à ce sujet l'article *Monstres* (dans l'esthétique) de Gilbert Lascault dans l'Encycopaedia Universalis. Corpus 12, 581-584, p. 583 : « Cette manière de replonger dans notre archaïsme, de retourner (sans trop le savoir) en notre prime enfance, est sans doute, comme le souligne le philosophe Paul Ricoeur (Finitude et culpabilité), « le moyen détourné par lequel nous nous immergeons dans l'archaïsme de l'humanité. ». »

<sup>57</sup> A. Siganos. *Le Minotaure et son mythe*. p. 59.

qu'Eliade relève l'importance de traces rituelles découvertes dans les grottes, archaïques lieux culturels<sup>58</sup>. Des enceintes à gradins y servaient à des sortes de corridas au cours desquelles était pratiqué le saut du taureau mais non son sacrifice. Un siècle plus tard le nombre d'ouvrages inspirés par la figure du Minotaure est à lui seul une preuve de la résurgence du mythe au XXI<sup>ème</sup> siècle dont Marguerite Yourcenar nous donne un aperçu dans l'avant-texte de sa pièce :

« Depuis que les fouilles de Cnossos nous ont fait entrevoir ce monde englouti qu'est la Crète, nous sommes plus à même de spéculer sur l'histoire du Minotaure telle que l'ont vue les poètes grecs. L'étude du vieux folklore européen nous permet d'autre part de suivre, des îles de l'Egée à celles de la Baltique, les traces d'un mythe ou d'un rituel du labyrinthe, dont l'aventure de Thésée ne nous offre qu'une sorte de poétique dramatisation, et nous comprenons qu'en Grèce même la légende a souvent servi d'explication à des rites plus anciens et devenus indéchiffrables. Nous rêvons par exemple, de cette danse de Délos, supposée instaurée par Thésée après sa victoire, mais sans doute bien plus antique que le héros lui-même, et dans laquelle les mille pas du danseur imitaient de labyrinthiques dédales. Nous savons qu'avant d'être le scandaleux produit d'un adultère bestial, le Minotaure a pendant des siècles été dieu. »<sup>59</sup>

Les découvertes archéologiques, l'intérêt et les progrès scientifiques qui permettent de les valoriser, vont mettre à jour le passé des civilisations et tout ce qu'elles renferment de richesses. C'est à la fois l'occasion de confronter les lieux et les textes et de les réinterroger. De la pierre va ressurgir le mythe animé d'un second souffle. L'archéologie est « le battement d'ailes de papillon » qui va réveiller le monstre simplement assoupi au long des siècles. L'essor scientifique va se développant de concert avec les modifications des paysages et de leurs perceptions. Les oppositions urbanité/ruralité, culture/nature vont prendre de nouveaux accents favorisant l'émergence du mythe de la fracture sociale personnifié par le Minotaure. La résurgence conjoncturelle va se trouver en phase avec une situation sociale et historique où le mythe va trouver à se redéployer en miroir et donner lieu au « texte social » que « le roman...met en jeu, selon les exigences propres de la fiction ; ou,

---

<sup>58</sup> La collusion du mythe et du rite reprend tout son sens à l'heure actuelle à l'aune des dernières découvertes archéologiques : « Au début des années 1980 furent découverts à Cnossos des ossements appartenant à des enfants âgés de huit à douze ans. Les traces qu'ils portaient conduisirent le fouilleur à penser que la chair des enfants avait été découpée dans le contexte d'un rite religieux. Le lieu d'exhumation de ces ossements, près d'une pièce culturelle, confortait cette hypothèse. De plus la découverte d'un grand *pithos* contenant des phalanges et une vertèbre humaines laisse penser que ce sacrifice a pu être associé à une forme de cannibalisme sacré. Il est vrai que la tradition grecque classique mentionne de tels sacrifices dans la Crète ancienne.» Fernandez (Nicole), *La Crète du roi Minos, une brillante civilisation de la protohistoire égéenne*, l'Harmattan, 2008, p.99.

<sup>59</sup> Marguerite Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure ?* Paris : Plon, 1963, nrf. Gallimard, 2004, p.166.

pour reprendre la belle expression de Roland Barthes, il en fait trembler le sens ; », «...je pose que toute œuvre littéraire\_ et particulièrement le roman [...] parle de la société, fait parler de la société, ou que la société parle en elle. »<sup>60</sup>

### **b Un contexte social et historique**

Le contexte historique provoque ou créé l'occasion favorable d'une résurgence littéraire. Chez Stevenson apparaît clairement la question du progrès scientifique déjà posée auparavant par Mary Shelley. C'est bien du côté de l'animalité que Hyde, minotaure scientifique, est décrit : « Edward Hyde était foncièrement méchant. Les plaisirs que je recherchais sous mon masque manquaient \_ et le terme est bien faible \_ de dignité. Lorsque Hyde les pratiqua, ils ne tardèrent pas à devenir monstrueux...Il torturait ses victimes avec une avidité bestiale. Impitoyable et féroce, il possédait à peu près autant de sensibilité qu'une statue. Les actes qu'il accomplissait me terrifiaient. »<sup>61</sup> Ce progrès qui devrait a priori nous sortir de notre état animal premier nous y renvoie en fait avec encore plus de violence car elle est une facette incontournable de l'existence humaine. L'occasion ethnographique créée par les fouilles archéologiques au XIXe siècle a posé les jalons de la résurgence qui aura lieu au siècle suivant, celui des guerres mondiales et de la barbarie. Yves Bonnefoy nous dit à quel point la prise en compte de notre part animale est incontournable et pour le corroborer il donne des exemples artistiques du XXe siècle où cette prise en compte semble sinon plus nécessaire du moins plus pressante :

« ...on est frappé de la parenté d'esprit qui rapproche certaines œuvres de Giacometti en cette période-Les *Trois personnages dehors*, reproduits par Leiris dans *Documents* dès septembre 1929, et *La Cage*, de 1931-des réflexions que Roger Caillois va publier en 1934 dans la revue *Minotaure* à propos de la mante religieuse-la métaphore fondamentale de *La Cage* -l'être humain vu comme un insecte, tête réduite et aveugle, la copulation interprétée comme un entredéchirement-va bien avec l'essai qui proclame que l'homme n'est pas séparable du reste de la nature, que son affectivité est lisible dans le comportement sexuel de la mante, et que le mythe chez lui équivaut à l'acte chez l'animal, dans une réalité qui se déploie sans coupure « de l'activité réflexe à l'image » ». <sup>62</sup>

<sup>60</sup> Gilles Marcotte. *Littérature et circonstances. Le Mythe de l'universel dans la littérature québécoise*. Montréal : L'Hexagone, 1989, p.153-154.

<sup>61</sup> R.L. Stevenson, *L'Étrange Cas*. p.104.

<sup>62</sup> Yves Bonnefoy. *Lieux et Destins de l'image*. « la poétique de Giacometti I ». Paris : Mercure de France, 1985, Seuil, 1999. p.49

Le XXe siècle voit donc une résurgence importante de la figure du Minotaure comme l'a bien noté André Siganos dans son étude : « Enfin le mythe du Minotaure autorise des interrogations d'autant plus fructueuses qu'il a fait l'objet d'un très grand nombre de reformulations depuis les années quarante, alors qu'il était demeuré presque oublié jusque-là, paradoxe apparent chargé de sens ». <sup>63</sup> C'est à la fois cette dormance et cette résurgence qui nous intéressent car bien sûr les siècles de dormance n'ont pas vécu l'absence de guerres mais c'est au début du XXe siècle qu'a lieu l'avènement des chocs mondiaux et la confrontation au génocide de masse ainsi que la généralisation de la guerre vers les populations civiles. Conjointement aux sciences de l'armement les sciences humaines se développent. Tout en regardant l'horreur du monde l'homme apprend à se regarder lui-même avec la psychanalyse et ce qu'il voit est à la fois de l'humain et de l'animal en l'humain, l'équilibre fragile de la raison et des pulsions entravées par le fait social. Cette prééminence de la guerre que l'on retrouvera dans *Comment devenir un Monstre* de Jean Barbe (2004) confirme que les paramètres sont à nouveau réunis pour permettre la résurgence d'une figure baroque comme celle du Minotaure : « Le baroque a pris naissance dans l'ensanglantement des guerres de religion. C'est dire que la violence et la mort vont être au rendez-vous de la littérature et de l'art. » <sup>64</sup> Voici quelques titres démontrant cette résurgence toujours grâce à André Siganos, dont la liste n'est pas citée en intégralité :

- Pasiphaé*, Henri de Montherlant, 1928, création 1938.
- Thésée*, André Gide, 1946.
- Les Rois*, Julio Cortàzar, 1947.
- Qui n'a pas son Minotaure*, Marguerite Yourcenar, 1947.
- La Maison d'Astérion*, Jorge Luis Borges, 1947.
- Thésée*, Kikos Kazantzakis, 1949.
- Minos et Pasiphaé*, André Suarès, 1950.
- Le Minotaure ou la halte d'Oran*, Albert Camus, 1939
- *Le Minotaure*, Jules Supervielle, 1942.

Il est à noter que beaucoup de dramaturges s'emparent du sujet comme si la mise en scène théâtrale du monstre pris dans son labyrinthe redoublait le spectacle déjà très visuel sous-jacent au mythe. Cette nécessité de mise en scène qui se fait jour dans l'écriture

---

<sup>63</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*. p.XI.

<sup>64</sup> C.G. Dubois. *Le Baroque*. p.173.

dramaturgique de la figure du Minotaure est peut être une tentative supplémentaire de mise à distance de soi afin d'éloigner la part de cruauté inhérente à chacun de nous :

« Que suppose une représentation ? C'est une présentation au second degré, elle met en jeu une technique de l'image, de la figuration, du reflet ou de la réflexion. La représentation établit un écran ou un intermédiaire entre l'original et le récepteur, et suppose une technique de la reproduction. Or le théâtre est un de ces arts de la reproduction : il est image, il est reflet, il est miroir. Les personnages et les choses représentées renvoient à des présences hors-scène... »<sup>65</sup>

D'autres formes littéraires en dehors du théâtre se heurtent peut être à des limites face à la structure du mythe. André Siganos émet des réserves sur les transcriptions du mythe notamment en ce qui concerne la forme à propos du *Minotaure* de Jules Supervielle : « ...un conte qui joue au conte avec un mythe est peut être l'exemple limite pouvant donner raison à Lévi-Strauss : plus encore qu'expirante, la structure a ici expiré. »<sup>66</sup> Chez Marcel Aymé le choix d'un tracteur nommé Minotaure pour remplacer une table de salon va être l'objet de la pièce éponyme, figurant la projection des désirs contradictoires du couple, ce choix peut surprendre et rappeler la veine surréaliste mais peut être s'éloigne-t-on trop, là aussi, de la figure originelle du Minotaure. Quant à Albert Camus il traite le motif de l'ennui ou plutôt du désenchantement dans *le Minotaure ou la Halte d'Oran*:

« ...on trouve une cité qui présente le dos à la mer, qui s'est construite en tournant sur elle-même, à la façon d'un escargot. Oran est un grand mur circulaire et jaune, recouvert d'un ciel dur. Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui. Depuis longtemps, les Oranais n'errent plus. Ils ont accepté d'être mangés. »<sup>67</sup>

Ce motif de la ville-labyrinthe se rencontre dans *Ulysse* de James Joyce et dans *l'Emploi du Temps* de Michel Butor. De plus chez Michel Butor le héros François Revel redouble le motif du labyrinthe par la citation des tapisseries racontant l'histoire de Thésée : « Je ne savais pas que les dix-huit panneaux de laine racontaient tous l'histoire de Thésée... » « Ces dix-huit tapisseries ont été commandées à la manufacture de Beauvais (France) par le duc de Harrey au début du dix-huitième siècle. Son dernier descendant, mort vers 1860, les a léguées à la

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p.161.

<sup>66</sup> A. Siganos. *Le Minotaure et son mythe.* p.72.

<sup>67</sup> Albert Camus. « Le Minotaure ou la halte d'Oran ». 1939. *Noces. L'Été.* Paris : Gallimard, 1959, Folio, 1979. p.85.

municipalité de Bleston qui a fait construire ce musée pour les abriter. »<sup>68</sup> Le thème du onzième panneau est un condensé visuel des événements importants qui se déroulent autour du Minotaure et de ses personnages associés :

« Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duquel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille en robe bleue brodée d'argent, haute, noble, attentive, tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau qu'elle tient entre le pouce et le médius de l'autre, un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse, un fil épais comme une artère gorgée de sang, qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son poitrail humain, une jeune fille que l'on revoit à droite, au loin, sur la proue d'un bateau qui file, sa voile noire gonflée de vent, en compagnie du même prince et une autre jeune fille très semblable mais plus petite drapée de violet. »<sup>69</sup>

Chez Albert Camus et Michel Butor les références sont explicites et redondantes, pour Albert Camus la thématique de l'ennui s'enrichit d'un développement où intervient le motif de la guerre civile, évoquée lors du combat de boxe, « Au vrai, c'est bien une querelle qu'ils vont vider. Mais il s'agit de celle qui, depuis cent ans, divise mortellement Alger et Oran. Avec un peu de recul dans les siècles, ces deux villes nord-africaines se seraient déjà saignées à blanc, comme le firent Pise et Florence en des temps plus heureux...Ce sont là des injures plus sanglantes qu'il n'apparaît, parce qu'elles sont métaphysiques. »<sup>70</sup> Camus évoque aussi le mythe de Sisyphe qui est le sujet et le titre d'un autre de ses essais : « Visiblement les Oranais ont choisi. Devant cette baie indifférente, pendant des années encore, ils entasseront des amas de cailloux le long de la côte. Dans cent ans, c'est-à-dire demain, il faudra recommencer. »<sup>71</sup>, comme si ce lieu d'Oran assaillait particulièrement son esprit de culture mythique :

« Voilà, peut être, le fil d'Ariane de cette ville somnambule et frénétique. On y apprend les vertus, toutes provisoires, d'un certain ennui. Pour être épargné, il faut dire « oui » au Minotaure. C'est une vieille et féconde sagesse. Au-dessus de la mer, silencieuse au pied des falaises rouges, il suffit de se tenir dans un juste équilibre, à mi-distance des deux caps massifs qui, à droite et à gauche, baignent dans l'eau claire. Dans le halètement d'un garde-côte, qui rampe sur l'eau du large, baigné de lumière radieuse, on entend distinctement alors l'appel étouffé de forces inhumaines et étincelantes : c'est l'adieu du Minotaure. »<sup>72</sup>

<sup>68</sup> Michel Butor. *L'Emploi du temps*. Paris : Éd. de Minuit, 1956, rééd. 2005. p.87.

<sup>69</sup> *Ibid.* p.88

<sup>70</sup> A.Camus. « Le Minotaure ou la halte d'Oran ». *L'Été*. p.94.

<sup>71</sup> *Ibid.* p.108

<sup>72</sup> *Ibid.* p.91

### c Un mythe contemporain

Le XXe siècle est celui du questionnement, c'est pourquoi la figure du Minotaure y est aussi en résurgence à travers le motif du labyrinthe qui en est indissociable. C'est aussi une époque où le tragique resurgit à travers les mythes qui reviennent au premier plan notamment dans la dramaturgie. Leur retour est rendu nécessaire par les bouleversements géographiques et idéologiques. André Siganos, dans son étude sur le Minotaure et son mythe, mentionne la nécessité de ce retour : « Le mythe, qui se situe dans ce que Eliade appelle le « Grand Temps », s'avère sans doute pour la conscience moderne le témoignage le plus pathétique des premiers pas de l'homme vers la signification, c'est-à-dire vers le tragique. »<sup>73</sup> En 1933 André Breton rédige le premier numéro de la revue *Minotaure* à une époque où l'homme se pose des questions sur sa véritable nature humaine, à l'aube de la deuxième guerre mondiale et après le choc de la première. Le Surréalisme a beaucoup utilisé le mythe pour ses vertus psychanalytiques mais aussi pour les interrogations existentielles qu'il porte. Nous avons déjà noté le motif de la guerre civile retenu par Albert Camus. La résurgence de la figure du Minotaure est significative à la fois de la teneur du vingtième siècle et de la portée du mythe. Cette figure émerge à nouveau alors que le siècle peut être assimilé à une définition presque littérale du Minotaure. Plus la civilisation évolue dans le progrès plus elle paraît régresser dans son humanité, la partie monstrueuse du Minotaure prenant alors le pas sur sa part humaine. Il s'opère aux lendemains de la deuxième guerre mondiale une quête de soi et de l'humain aux prises avec les cataclysmes du XXe siècle. Si la quête de soi commence bien avant l'avènement de la psychanalyse, Freud et la notion de l'inconscient renvoient à l'homme tout ce qu'il voudrait refouler et l'obligent à faire face à sa part d'animalité. La barbarie du vingtième siècle et le vertige du monde déployés dans le fracas des guerres mondiales provoquent des interrogations existentielles. Malgré le choc indélébile de la libération des camps de concentration en 1945, l'homme continue d'assister aux barbaries de la torture et de l'oppression, qu'elles soient politiques ou religieuses, et se trouve pris dans le labyrinthe de la décolonisation. La schizophrénie individuelle rejoint alors très vite celle du monde où le torturé devient tortionnaire et inversement, l'animal fusionnant avec l'humain dans un combat incessant entre les deux aspects de la figure qui s'impose alors à nous : celle du Minotaure. Le Minotaure est donc bien une figure contemporaine qui développe ses ramifications au sein d'un nouveau contexte. Michel Leiris, dans *Brisées*, rattache de manière

---

<sup>73</sup> A. Siganos. *Le Minotaure et son mythe*. p.IX.

très imagée la figure du Minotaure aux temps modernes dans le titre même de son recueil de notes : *Picasso et la Comédie humaine* : « ...les hommes bestialisés ou animaux humanisés que sont les minotaures courent, festoient, s'adonnent au stupre et parfois sont mis à mort dans une arène ou, devenus aveugles, marchent la tête levée aux astres et s'appuyant sur un bâton, accompagnés par une fillette Antigone : celui de la *Minotauromachie* fonce, le bras tendu en avant comme pour écarter tout ce qui pourrait s'opposer ou comme pour dévoiler un mystère terrible... »<sup>74</sup> Dans *Le Labyrinthe*, peinture d'André Masson datant de 1938, le Minotaure se confond avec un paysage, ce qui produit l'effet contrastant du Minotaure contenant le labyrinthe et non l'inverse. Il figure ainsi le monde comme un piège qui ne tardera pas à se refermer réellement sur l'homme dans le contexte historique des années qui viennent où le terme d'histoire prend toute sa signification, ainsi que le démontre Michel Maffesoli dans *Essais sur la violence banale et fondatrice* : « Ce qui veut dire que l'histoire n'existe pas pour elle-même mais qu'elle ne trouve sens que dans un échange, dans une circulation sociale présente qui lui donne sens. »<sup>75</sup> La confrontation du mythe et de l'histoire a alors lieu dans le tragique que porte l'homme contemporain au regard de l'homme archaïque, si l'on s'en réfère à Mircea Eliade : « C'est ici qu'on saisit la différence la plus importante entre l'homme des sociétés archaïques et l'homme moderne : l'irréversibilité des événements qui, pour ce dernier, est la note caractéristique de l'Histoire, ne constitue pas une évidence pour le premier. »<sup>76</sup> Ces dates de l'histoire sont assez marquantes pour être récurrentes, Guillermo Del Toro en a donné un exemple très récent avec la sortie en 2006 de son film : *Le Labyrinthe de Pan*, qui reprend le contexte de la guerre civile espagnole en y mêlant un conte où la monstruosité et le labyrinthe ont à voir. Le mythe est donc récurrent dans les arts, les guerres permanentes dans le monde continuant d'alimenter cette récurrence. La guerre civile espagnole reste fortement liée à cette thématique par la présence du taureau et de l'utilisation qu'en ont fait de nombreux artistes. Le Minotaure symbolise tout particulièrement depuis les années quarante la part sombre de l'homme. Cette figure de l'ambivalence se dessine entre éros et thanatos, entre ombre et lumière, ainsi se place le spectateur pour assister à la corrida : « Sol y sombra ». Dans sa *Composition au Minotaure*, en 1936, Pablo Picasso met en scène le Minotaure poignardé dans une arène, c'est sans doute l'artiste qui fait le lien le plus direct entre la figure du Minotaure et la tauromachie, la guerre civile espagnole n'étant bien sûr pas

---

<sup>74</sup> Michel Leiris *Brisées*. p.212.

<sup>75</sup> M. Maffesoli. *Essais sur la violence banale et fondatrice*. Librairie des Méridiens, 1984. p.52

<sup>76</sup> Mircea Eliade. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, folio essais 2001. p. 26.

étrangère à ce choix. Michel Leiris, également interpellé par la corrida, met aux prises l'homme et le taureau dans une dissociation première qui s'efface dans le sacrifice de la mise à mort :

« ...ces saltimbanques au visage effilé sont doués de bouches dont la ligne ambiguë hésite entre la fixité d'extase et la crispation de souffrance. Ainsi l'autre dimanche, m'est apparu le jeune Valencien Rafaelillo qui toréait dans les arènes de Nîmes, pour cette corrida à laquelle plus d'un avait bien cru ne devoir jamais assister, alors qu'on se demandait si ce début d'octobre ne verrait pas la mise à mort d'incalculables milliers d'hommes et non pas celle de six taureaux. »<sup>77</sup>

Dans le même temps l'écrivain est donc interpellé par le contexte de la guerre civile à la vue des peintures d'André Masson :

« Une tête de taureau au cou de laquelle plonge (non loin d'une banderille aux papillotes légères comme des flammes et proche l'œil furieux sous le chaton des cornes sertissant un crâne) la verticalité péremptoire d'une épée, l'on peut croire qu'en marquant d'un si tragique signe inaugural le carton de ses invitations, André Masson a voulu condenser, comme en des armoiries, tout ce que l'Espagne fut pour lui de brûlant durant ces deux dernières années et tout ce qu'elle souffre aujourd'hui sous le glaive des soudards qui ne parviennent que très malaisément à l'estoquer. »<sup>78</sup>

La citation de Marguerite Yourcenar, qui s'est beaucoup intéressée aux mythes et notamment au Minotaure, est explicite aussi quant à ses références historiques dans la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* : « il faut bien qu'il y ait une raison à tant d'holocauste »<sup>79</sup>. Le Minotaure implique quasi obligatoirement un rapprochement avec un contexte guerrier assorti d'une fracture civile. La monstruosité y est donc liée à la guerre et l'animalité en est une figuration. Dans le livret de l'opéra de Philippe Fénelon qui a été créé à Bordeaux en 2004 à partir de l'ouvrage de Julio Cortázar : *Les Rois*, le sujet apparaît clairement celui de la guerre en général mais le Minotaure y est décrit comme une victime impuissante de la guerre et le labyrinthe comme on refuge :

« Argument

Le roi Minos craint que le pouvoir ne lui soit ravi par Minotaure si celui-ci parvient à s'échapper du labyrinthe où il est détenu. Minos souhaiterait que sa fille Ariane devienne reine mais elle méprise son père pour avoir fait enfermer Minotaure, ce demi-frère dont elle est secrètement amoureuse. Thésée s'apprête à entrer dans le labyrinthe pour combattre le monstre. Ariane décide de se servir du fougueux soldat pour transmettre à Minotaure son message d'amour. Aussi offre-t-elle à Thésée le fil qui permettra au vainqueur de sortir du

<sup>77</sup> M. Leiris. *Brisées*, « Rafaelillo, le 9 oct. A Nîmes ». p.77.

<sup>78</sup> *Ibid.* « Espagne 1934-1936 ». p.72.

<sup>79</sup> M. Yourcenar. *Qui n'a pas son Minotaure ?* p.187.

labyrinthe en souhaitant que l'élus soit Minotaure. Au cœur du labyrinthe, Thésée transmet le message d'amour d'Ariane. Effrayé, Minotaure fait part de sa volonté de rester dans le labyrinthe, territoire de sa liberté. Thésée l'incite alors au combat ; le monstre s'y refuse et finit par demander qu'on le tue. Pendant son agonie, le monde du labyrinthe se dévoile, offrant le spectacle d'une cité idéale où régnait la bonté et la tolérance. Lorsque Minotaure meurt, d'inquiétants bruits d'armes se font entendre, menaçant le peuple du labyrinthe... ».<sup>80</sup>

Cette modification du mythe sensible chez Cortázar n'est pas isolée. Pour André Siganos il semblerait que les différents auteurs s'approprient le mythe en fonction du contexte historique et de leur propre lecture du mythe. Chez Cortázar le point de vue du Minotaure s'exprime, chez d'autres ce personnage mythologique reste dans le silence de la dévoration. Dans la pièce de Marguerite Yourcenar le Minotaure est absent de la liste des personnages car c'est la figure de Thésée qui intéresse l'auteur, dans sa représentation du double, l'absence de fait du Minotaure brille alors par sa présence elliptique. Le Minotaure intéresse à nouveau dans sa fonction démonstrative de l'homme double, de l'homme en prise avec sa personnalité. Si Stevenson a poussé la figure du dédoublement à l'extrême, en réifiant en quelque sorte les deux aspects de notre personnalité, Sartre, auteur lu au Québec et notamment par Hubert Aquin qui affectionne la figure du double, les a fait fusionner dans *La Nausée* :

« Ma tante Bigeois me disait, quand j'étais petit : « Si tu te regardes trop longtemps dans la glace, tu y verras un singe. » J'ai dû me regarder encore plus longtemps : ce que je vois est bien au dessous du singe, à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes... Je m'appuie de tout mon poids sur le rebord de la faïence, j'approche mon visage de la glace jusqu'à la toucher. Les yeux, le nez et la bouche disparaissent : il ne reste plus rien d'humain... Je voudrais me ressaisir : une sensation vive et tranchée me délivrerait. Je plaque ma main gauche contre ma joue, je tire sur la peau ; je me fais la grimace. Toute une moitié de mon visage cède, la moitié gauche de la bouche se tord et s'enfle, en découvrant une dent, l'orbite s'ouvre sur un globe blanc, sur une chair rose et saignante. »<sup>81</sup>

La résurgence des mythes du Minotaure et de son labyrinthe va franchir l'Atlantique et emprunter les remous du fleuve Saint-Laurent pour s'immiscer en terre québécoise. Ces nouveaux rivages vont accueillir une figure connue qui va pourtant s'y dévoiler à nouveau à l'aune d'un contexte social, historique et géographique bien particulier.

---

<sup>80</sup> Philippe Fénelon. *Les Rois*. livret de l'opéra en trois actes d'après Cortázar, créé à l'opéra de Bordeaux en mai 2004, argument.

<sup>81</sup> Jean-Paul Sartre. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938, folio, 1982. p.33.

## B Québec et mythologie

### 1 Poids de l'histoire et culture francophone

#### a Un peu d'histoire

Ce mythe emblématique du XX<sup>ème</sup> siècle prend en effet une résonance singulière au Québec qui est un pays jeune. Le 24 juillet 1534, sous le règne de François Ier, Jacques Cartier plante une croix à Gaspé sur la côte Est du Canada, il racontera cette aventure unique onze ans plus tard dans son *Brief Récit*. Avant un nouveau débarquement officiel sur ces territoires ce sont les pêcheurs Normands, Basques et Bretons qui sont allés de Terre Neuve au fleuve Saint-Laurent notamment pour la morue qui y abondait. C'est le commerce des pelleteries au XVII<sup>ème</sup> siècle qui encourage notamment la France à se préoccuper de la Nouvelle France. Samuel de Champlain fonde la ville de Québec en 1608 (à partir de 1603 il fera vingt-cinq traversées) qui va donner son nom à la future province canadienne :

« Si les *voyages* constituent l'unique source de renseignements sur les quinze premières années de la ville de Québec - elle ne compte à l'époque que soixante habitants - l'œuvre de Champlain s'impose à l'attention par bien d'autres traits : encore qu'il ne fasse pas mystère de son prosélytisme, l'auteur a su véritablement regarder cet autre monde qui s'offrait à lui, il a su l'aimer, l'accepter dans son originalité et communiquer, par exemple, au lecteur l'enthousiasme dont ce jugement se fait l'écho : le Saint-Laurent est « un des plus beaux fleuves du monde. » »<sup>82</sup>

Plusieurs vagues de colonisation vont créer des pôles urbains au départ très peu nombreux et décimés par les conditions hivernales et le scorbut. En 1618 Champlain présente un mémoire au roi Louis XIII où il préconise l'arrivée de trois cent familles par an avec outils et bétails, il attendra dix ans de plus l'intervention de Richelieu pour l'obtenir. Cela correspond à la création des Compagnies d'État assortie de la prévision de quatre mille colons, « Richelieu décrète en outre des mesures d'incitation à l'émigration, comme l'obtention de grades et de titres pour les corps de métier. »<sup>83</sup> En 1634 les premiers seigneurs-recruteurs s'installent avec les colons qui vont fonder les premières familles québécoises. Champlain meurt en 1635 et nous laisse ses *Voyages* (1603-1629), il aura parcouru trois mille cinq cent kilomètres de côtes, de lacs et de rivières auxquels il laissera des noms. La France déchirée par les guerres de religion à la naissance de Champlain connaît une accalmie avec l'édit de Nantes, et jusqu'à

<sup>82</sup> Jack Corzani. Léon-François Hoffmann. Marie-Lyne Piccione. *Littératures Francophones II. les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris : Belin Sup. 1998, p.194.

<sup>83</sup> Émilie Capella. *Champlain le fondateur de Québec*. Paris : Magellan et Cie, 2004, p.89.

sa révocation en 1685 par Louis XIV, sans pourtant que l'on se préoccupe trop des conditions de colonisation. Ainsi Sully exprime-t-il sa frilosité vis-à-vis de l'implication de la métropole en Nouvelle France :

« La conservation et la possession des conquêtes lointaines sont à proscrire comme trop éloignées de nous et, par conséquent disproportionnées au naturel et à la cervelle des Français lesquels n'ont ni la persévérance, ni la prévoyance requise pour de telles choses et qui ne portent ordinairement leur vigueur, leur esprit et leur courage qu'à la conservation de ce qui leur touche de proche en proche (...) tellement que les choses qui demeurent séparées de notre corps par des terres ou des mers étrangères ne nous seront jamais qu'à grand charge et peu d'utilité »<sup>84</sup>.

Cette frilosité entraînera une négligence contre laquelle Champlain préviendra en vain Louis XIII : « que si ce dit pays était délaissé faute d'y apporter le soin requis, les Anglais ou Flamands s'en empareraient en jouissant du fruit de notre labeur. »<sup>85</sup>. Les premiers groupes français vont ensuite se heurter dans leur émancipation à la guerre de sept ans entre la France et l'Angleterre (1756-1763). La défaite du général Montcalm à Québec en 1759 puis celle de Montréal en 1760<sup>86</sup> marqueront de manière indélébile les générations futures. Preuve en est aujourd'hui la mise en scène historique des plaines d'Abraham où eut lieu la défaite dans la ville et le fameux concert qui s'y joua symboliquement en 1974<sup>87</sup>. Lorsque Louis XV « abandonne » les français aux anglais en 1763 avec le Traité de Paris qui fait « cession de la Nouvelle-France à la Grande-Bretagne »<sup>88</sup>, deux siècles ont forgé une unité qui fera un rempart de sa langue, de son nombre (la natalité des francophones étant très forte) et de la

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p.60-61, citant Maximilien de Béthune, duc de Sully (1560-1641), surintendant des finances à la cour d'Henri IV.

<sup>85</sup> *Ibid.* p.91, citant Champlain.

<sup>86</sup> Jacques-Yvan Morin et José Woehrling, *Les Constitutions du Canada et du Québec du régime français à nos jours*, T II, *les capitulations de Québec (1759) et de Montréal (1760)*. Montréal :Thémis, 1994, p.43 à 53.

<sup>87</sup> En 1974 a lieu le mémorable spectacle sur les plaines d'Abraham à Québec réunissant Robert Charlebois (qui mettra en musique des textes de Réjean Ducharme), Félix Leclerc et Gilles Vigneault. J. Corzani. L.F Hoffmann, M.L Piccione. *Littératures Francophones* II, p.243 : « De tous les genres littéraires, le genre poétique fut sans conteste le plus cultivé au Québec, comme s'il était inhérent au génie d'un peuple qui a fait de la parole son attribut le plus spécifique . la langue souple et merveilleusement imagée suscite les variations dont se nourrit la poésie. Et ce n'est sans doute pas un hasard si Félix Leclerc, Gilles Vigneault ou Robert Charlebois furent les hérauts du printemps québécois et célébrèrent dans leurs chansons la renaissance d'un pays que l'on croyait perdu dans les limbes du passé...A lire une anthologie (comme La Poésie québécoise de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, 1980), l'on se dit qu'au Québec tout le monde est poète. Historiens, romanciers, dramaturges, critiques ou essayistes, chacun se crut un jour ou l'autre un enfant d'Euterpe. Curieusement, cette pluralité de voix s'assortit d'une grande unité thématique, illustrant dans une commune élégie, la tristesse ontologique et la dénonciation historique. »

<sup>88</sup> J. Y.Morin et J. Woehrling. *Les Constitutions du Canada et du Québec*. Traité de Paris. 10 fév. 1763. p. 55.

primauté de son enracinement sur le territoire. La colonisation va dès lors devenir anglaise et établir les structures du pouvoir. L'abandon aux anglais se propage aux autres territoires car le traité de Paris leur octroie le Canada et la Louisiane. Les français restent révoltés, comme le prouvent les tentatives d'insurrection récurrentes qui correspondent à la

« ...conjonction des trois nouvelles défaites. Défaite militaire subie en 1837 et 1838 par les Patriotes regroupés autour de Louis-Joseph Papineau (1786-1871), qui dû s'exiler en France et aux Etats-Unis. Défaite culturelle assortie d'une terrible humiliation à la diffusion du rapport de Lord Durham remis en février 1839 : l'émissaire du gouvernement britannique y prônait l'assimilation des Canadiens français qualifiés de paysans bornés et rétrogrades ! Défaite politique enfin, entérinée par l'Acte d'Union de juillet 1840 qui stipulait l'Union du Haut et du Bas-Canada (le Québec). C'est dans ce climat délétère que François-Xavier Garneau publia de 1845 à 1848 sa monumentale *Histoire du Canada*. Notaire, libéral et cultivé, il suscita un véritable réveil de la conscience politique et inaugura une littérature de « résistance » spécifique au Canada français »<sup>89</sup>

En 1885, Louis Riel, qui menait la révolte des métis de l'ouest canadien, est exécuté par pendaison. En 1936, Maurice Duplessis prend la tête de l'Union nationale, avec une interruption pendant la deuxième guerre mondiale, jusqu'à sa mort en 1959. En 1961, Jean Lesage, du parti libéral, est au pouvoir, et la commission Parent doit rénover l'enseignement pendant la période appelée : « Révolution tranquille ». En 1967 le général de Gaulle lance « Vive le Québec libre » mais, trois ans après, la crise d'octobre est marquée par l'enlèvement et la mort du ministre Pierre Laporte :

« Les années 1970 resteront dans la mémoire du Québec comme des temps de paradoxes alliant agitation et stagnation. L'histoire, en effet, s'accélère et bondit du pire au meilleur. Le pire, c'est la crise d'octobre 1970 qui révèle aux citoyens éberlués la violence du FLQ (Front de Libération du Québec) comptable de deux enlèvements dont l'un se terminera tragiquement. De fait la mort de Pierre Laporte, ministre en exercice, ouvrit une ère troublée : l'armée fédérale occupa Montréal des mois durant, au prix d'un traumatisme collectif dont maints textes littéraires se firent l'écho. »<sup>90</sup>

La loi des mesures de guerre est alors proclamée. En 1976 le parti québécois gagne largement et René Lévesque devient 1<sup>er</sup> ministre mais son référendum sur la souveraineté en 1980 est un échec. Ce n'est qu'en 1987 qu'a lieu la modification de la loi constitutionnelle de 1867 qui stipule : « a) la reconnaissance de ce que l'existence de Canadiens d'expression française, concentrés au Québec mais présents aussi dans le reste du pays, et de canadiens d'expression anglaise, concentrés dans le reste du pays mais aussi présents au Québec, constitue une

<sup>89</sup> J. Corzani. L.F Hoffmann, M.L Piccione. *Littératures francophone II*. p.195.

<sup>90</sup> *Ibid.* p.233.

caractéristique fondamentale du Canada; b) la reconnaissance de ce que le Québec forme au sein du Canada une société distincte. »<sup>91</sup> Le référendum de 1995 sera aussi un échec. Par rapport au sentiment d'abandon toujours éprouvé par les québécois, il est important de signaler que la composition de leur territoire s'est toujours réalisée en dépit d'eux : « ...les additions ou les soustractions au territoire québécois ont toujours été imposées par des gouvernements extérieurs, qu'il s'agisse de celui de Londres ou de celui d'Ottawa ; en d'autres termes, le Québec n'a jamais véritablement eu de contrôle direct sur la formation de son territoire. »<sup>92</sup> La littérature reste jusqu'à nos jours en prise avec cette histoire comme en témoigne un des derniers opus d'Anne Hébert intitulé *Le premier Jardin* qui selon Daniel Marcheix : « appelle une lecture communautaire, dans la mesure même où il est sous-tendu par cette problématique spécifique de l'*homo quebecensis* en situation d'aliénation, tant linguistique que culturelle. »<sup>93</sup> Il y est notamment fait mention plusieurs fois de la défaite française contre le conquérant anglais sur les plaines d'Abraham.

### **b Le poids du catholicisme**

Ces cinq siècles d'histoire sont intimement liés au catholicisme. La conjonction historique met aux prises des conceptions religieuses qui déchirent l'Europe. En France, entre la venue au Québec de Jacques Cartier et celle de Samuel de Champlain, plane l'ombre des Tudors et de la Saint-Barthélemy, des querelles de pouvoir et d'alliances entre la France et l'Angleterre arbitrées par l'Espagne. L'éducation francophone va entièrement se trouver aux mains des catholiques. Dès la commission de François Ier jusqu'à Jacques Cartier pour l'établissement du Canada « notre mère sainte église catholique »<sup>94</sup> est mentionnée en priorité

---

<sup>91</sup> J. Y. Morin et J. Woehrling, *Les Constitutions du Canada et du Québec. Modification constitutionnelle de 1987*, p.327-328.

<sup>92</sup> Linteau, Durocher, Robert. *Histoire du Québec contemporain T1 de la Confédération à la crise (1867-1929)*. Boréal, 1989, 1995, p.15.

<sup>93</sup> Daniel Marcheix. *Le Mal d'origine, Temps et Identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Thèse : Bordeaux, 2000, Québec, L'Instant même, 2005, p.136.

<sup>94</sup> J. Yvan Morin et J. Woehrling, *Les Constitutions du Canada et du Québec, Commission de François Ier à Jacques Cartier pour l'établissement du Canada du 17° octobre 1540*, p.1 : « Comme pour le désir d'entendre et avoir connaissance de plusieurs pays qu'on dit inhabités, et autres êtres possédés par gens sauvages, vivans sans connaissance de Dieu et sans usage de raison, eussions (depuis longtemps) à grands frais et mises, envoyé découvrir les dits pays par plusieurs bons pilotes, et autres nos sujets de bon entendement, savoir et expérience, qui d'iceux pays nous auraient amené divers hommes, que nous avons par lontems tenus en notre royaume, les faisant instruire en l'amour et crainte de Dieu et de sa sainte loi et doctrine chrétienne, en intention de les faire remener ès dits pays en compagnie de bon nombre de nos sujets de bonne volonté, afin de plus facilement induire les autres peuples d'iceux pays à croire en notre sainte foi(...) avec eux habiter (si besoin est) afin de

dans une volonté d'inféoder tous les habitants du territoire, dont ses « peuples sauvages », à la religion catholique. En 1615 a lieu la première messe solennelle à Québec donnée par ses quatre premiers missionnaires ; dans les années 1620 les Récollets obtiennent les moyens de bâtir un couvent sur la rivière Saint-Charles.<sup>95</sup> En 1625, malgré le mémoire de Champlain, qui demande notamment l'implantation de familles, le duc de Ventadour est nommé lieutenant général de la Nouvelle-France et y envoie en priorité des Jésuites, dont Lalemant et Brébeuf, pour évangéliser les populations<sup>96</sup>. Richelieu pourvoit chaque poste de mission de trois ecclésiastiques et incite les indigènes à faire profession de foi chrétienne car ils seront alors : « censés et réputés naturels français avec tous les droits des régnicoles »<sup>97</sup>. Cette évangélisation passe avant le commerce pourtant au cœur de l'enjeu territorial ainsi que le commente Garneau<sup>98</sup>, toujours cité par Émilie Capella dans son ouvrage sur Champlain : « Tandis que nous érigions des monastères, le Massachusetts se faisait des vaisseaux pour commercer avec toutes les nations. »<sup>99</sup> Avant 1640 le Collège des Jésuites est fondé à Québec ainsi qu'une école primaire destinée aux Hurons. En 1639 Madeleine Chauvigny de la Peltrie y fonde une école de filles et veut évangéliser les amérindiennes. Lors de la venue des anglais la pratique de la religion catholique est maintenue comme un droit des habitants français déjà implantés sur le sol canadien :

« 28.\_ Et attendu qu'il a été convenu par le dernier traité définitif de paix conclu à Paris le 10<sup>e</sup> jour de février 1763, d'accorder aux habitants du Canada la liberté de pratiquer la religion catholique et que Nous donnerons les *Ordres les plus précis et les plus efficaces pour que Nos nouveaux Sujets Catholiques Romains, dans cette Province, puissent professer le Culte de leur Religion selon les Rites de l'Eglise Romaine en tant que le permettront les lois de la Grande Bretagne...* »

De ce fait la religion catholique et ses institutions vont constituer un rempart presque inébranlable de la francophonie : « L'Eglise catholique continue d'ailleurs à exercer son emprise sur une société dont plus de 85% des membres sont ses fidèles. En 1875, le

---

mieux parvenir à notre dite intention et à faire chose agréable à Dieu notre créateur et rédempteur, et que soit à l'augmentation de son saint et sacré nom et de notre mère sainte église catholique, de laquelle nous sommes dit et nommé premier fils... »

<sup>95</sup>É. Capella, *Champlain le fondateur de Québec*. p.99, citant Garneau : « Tel était l'esprit de dévotion en France que différents ordres religieux purent, par les libéralités des personnes pieuses, élever au milieu des forêts du Canada, qu'ils étaient obligés de défricher pour en poser les fondations, les vastes établissements scolaires et de bienfaisance. »

<sup>96</sup> *Ibid.* p.86.

<sup>97</sup> *Ibid.* p.91.

<sup>98</sup> François-Xavier Garneau, *Histoire du Canada*, Bibliothèque Québécoise, 1996.

<sup>99</sup> *Ibid.* p.91.

gouvernement Boucherville lui cède le contrôle à peu près total sur l'éducation catholique en abolissant le ministère de l'instruction publique »<sup>100</sup>. En ce qui concerne l'éducation des filles ce n'est qu'en 1908 que l'épiscopat accepte la fondation d'un premier collège de filles poussé par la peur de la laïcité<sup>101</sup>. La littérature féminine nous offre justement des romans qui portent clairement la trace de cette instruction religieuse comme *Un gant de fer* de Claire Martin, *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, ou encore *Les Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais<sup>102</sup>. La religion catholique a donc par voie de conséquence aussi influencé la société par la conservation et la diffusion de la langue française mais aussi par ses préceptes qui ont favorisé un certain type de lecture en accord avec eux :

« L'Église, qui cherche à contrôler la diffusion des idées et des valeurs chez ses fidèles, s'oppose le plus souvent à la lecture des livres modernes. En plus de dicter les programmes d'enseignement et les manuels, en plus de censurer les livres au moyen de l'Index, elle cherche à empêcher le développement de bibliothèques publiques indépendantes de son influence, et met sur pied des bibliothèques paroissiales offrant une littérature édifiante parfaitement conforme à ses préceptes ; »<sup>103</sup>

Elle a aussi influencé les fondements de la société québécoise elle-même en encourageant très fortement la natalité toujours selon les préceptes de la religion catholique : « Il ne fait pas de doute que la pratique du catholicisme a influencé profondément la fécondité des Canadiens français. Henripin et Péron ont pu écrire : « Peut être nulle part dans le monde, l'idéal catholique d'une nombreuse famille a-t-il été observé avec plus d'efficacité » ». <sup>104</sup> L'article de Jelena Antic dans les cahiers du CIRHILL intitulé justement « La figure de l'Ange du foyer

---

<sup>100</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain* T1. p.78.

<sup>101</sup> *Ibid.* p.597.

<sup>102</sup> Ce poids du catholicisme va perdurer longtemps ainsi que le note Gérard Marcotte dans *Littérature et circonstances*, p.107-109 : « Le plus étonnant, peut être, c'est que cette relation entre l'universel et le religieux n'ait pas disparu, loin de là, par suite de la déchristianisation extrêmement rapide qu'a connue le Québec au cours du dernier quart de siècle. Deux œuvres en particulier, celles de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme, le laissent voir assez nettement. [...] Si purement laïque que se veuille aujourd'hui notre élite intellectuelle et littéraire, il ne lui est pas possible de défaire en un tournemain ce qui a été tissé, et fortement tissé, durant quelques siècles d'histoire. On vide les églises plus facilement qu'on n'efface une empreinte culturelle de cette profondeur. Nous n'avons pas fini de lire, au Québec, des textes où les déterminations religieuses, à l'insu des écrivains eux-mêmes souvent, feront partie des règles du jeu. », p.107-109.

<sup>103</sup> Linteau. Durocher. Robert. *Histoire du Québec contemporain* T1. p. 371.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 28-29 : «...les femmes de langue maternelle française du Québec vivant à la ferme et âgées de plus de 65 ans en 1961, donc nées avant 1897, ont eu en moyenne 8,3 enfants, ce qui est presque autant que leurs ancêtres du 18<sup>e</sup> siècle. Leurs cadettes nées vers 1915 ont eu en moyenne 7,3 enfants. Si on considère à la fois les femmes des milieux urbains et ruraux, nées vers 1915 (âgées de 45 à 49 ans en 1961), elles ont eu, en moyenne, 4,3 enfants, ce qui est un nombre relativement élevé. Pour atteindre ces moyennes il faut de nombreuses familles de 15 ou 20 enfants. »

dans les romans d'Anne Hébert : *Kamouraska* et *les Fous de Bassan* » montre comment cet auteur garde la trace de l'assujettissement de la femme par les maternités qui la maintiennent dans l'immobilité du foyer.<sup>105</sup> Élisabeth d'Aulnières vivra « Onze maternités en vingt-deux ans » en tant que « ventre fidèle », « matrice à faire des enfants » (K10-11). Dans *Les Fous de Bassan* les femmes de Griffin Creek sont dites : « patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes... » (FB 215) Le pasteur Nicolas Jones, qui voudrait offrir un fils à sa mère en signe de « puissance » (FB 32), est confronté à la stérilité de sa femme qu'il considère alors « comme une créature inutile » et qui sera donc poussée au suicide (FB 23). Cette emprise catholique ne va s'estomper que tardivement de concert à la décléricalisation et à la perte concomitante des valeurs religieuses en France et en Europe. De 1960 à 1984

« La restructuration économique et la redéfinition du rôle de l'état vont créer une nouvelle dynamique de revendications...La laïcisation de la société balaie le réflexe d'acceptation et de soumission. L'Eglise - favorable au pacte de 1867- n'exerce plus sa fonction traditionnelle parce que ses modalités d'action (l'idéologique) et ses lieux de pouvoir ( la famille et la campagne) ne sont plus au cœur de la nouvelle structure sociale qui s'impose. La domination économique des anglophones au Québec est devenue inacceptable, aux yeux d'un nombre croissant de francophones. »<sup>106</sup>

Suite au rapport Parent en 1961 les enseignants sont formés en université et non plus par les écoles normales catholiques. Lorsque Bruno Roy nous parle au début du XXIème siècle des orphelinats agricoles dans son roman *L'Engagé*, qu'il situe dans les années soixante, il les place sous l'autorité du clergé, frère Abélard est le directeur général de l'orphelinat de Gabriel Bastien. Le texte d'Eric Plamondon tiré de la revue *Moebius*, éditée en 2013, donne un exemple de la prégnance du catholicisme au Québec avec l'extrait de sa nouvelle intitulée *Souterrains* : « François de Montmorency-Laval est le 1<sup>er</sup> évêque de la nouvelle-France. En 1663, il fonde le séminaire de Québec. On y apprend la foi. On s'y prépare à aller évangéliser les sauvages. Des centaines d'hommes en soutanes noires, un crucifix à la main, partent pour les forêts boréales. En canot et en raquettes, ils vont faire comprendre aux autochtones qu'il ne faut pas dire « Grand Manitou » mais « Saint-Esprit ». En 1950, le Séminaire est devenu

---

<sup>105</sup> Jelena Antic. « La figure de l'Ange du foyer dans les romans d'Anne Hébert : *Kamouraska* et *les Fous de Bassan* ». Anne Puzet. Sophie Roch-Veiras (dir.). *Femme en francophonie, écriture et littérature* vol.1, cahiers du CIRHILL n°36. Paris : L'Harmattan, 2012.

<sup>106</sup> Jean H Guay. François Rocher. « De la difficile reconnaissance de la spécificité québécoises ». François Rocher (dir.). *Bilan québécois du fédéralisme canadien*. Montréal : vlb, 2002. p.65.

une grande université canadienne-française. »<sup>107</sup> L'on peut noter à la fois dans ce texte un humour qui tient de l'ironie et un rappel historique qui mentionne la pesanteur du passif religieux québécois et le passage à l'ère laïque.

### c L'impact de la littérature française et européenne

Cependant, malgré cette main mise très tardive de l'éducation catholique, la diffusion des idées étrangères et notamment européennes commence à se propager un siècle avant :

« La littérature québécoise du dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle traduit bien le hiatus qui se développe entre le discours officiel fortement marqué par l'idéologie dite clérico-nationaliste et la réalité du phénomène culturel. Alors qu'idéologues et critiques littéraires imposent aux créateurs la défense des valeurs nationales, religieuses et conservatrices, le public lecteur semble faire sa nourriture quotidienne d'une littérature étrangère présentant une vision du monde fort différente. »<sup>108</sup>

Au sein des institutions catholiques l'éducation était au début de la colonisation prodiguée par des maîtres français sur le modèle français et faisait donc intervenir la littérature française dans son corpus d'enseignement. Les premiers arrivants amenèrent dans leurs malles les auteurs français avant de produire eux-mêmes des générations d'écrivains bercés par la culture française et sa culture d'avant-garde des années vingt qui va fusionner avec la mondialisation des conflits : « L'expérience de la Seconde guerre mondiale joue à cet égard un rôle déterminant qui dépasse les transformations des institutions sociales, culturelles et politiques. En peinture et en littérature, il est assez remarquable que cette période coïncide avec une ouverture sur les grands courants internationaux, notamment ceux issus du surréalisme et de l'art abstrait. »<sup>109</sup> Les auteurs français sont lus et enseignés et la formation est étroitement liée au bain de culture gréco-latine inhérent aux enseignements de l'époque. Les textes grecs constituent donc un des socles incontournables induisant une vision du monde. Daniel Mendelsohn souligne à quel point le tragique du réel dépasse celui de la fiction dans son ouvrage *Les Disparus* consacré à la mémoire des sacrifiés de la seconde guerre mondiale et à quel point la tragédie grecque constitue toujours un repère fondateur pour la littérature et pour l'homme en général : « j'aime regarder les problèmes à travers la lunette de la tragédie grecque qui nous apprend, entre autres, que la véritable tragédie n'est jamais une

<sup>107</sup> Eric Plamondon, « Souterrains », *Moebius*, Québec, ville insolite, n°138, 3<sup>ième</sup> trimestre 2013.

<sup>108</sup> *Ibid.* p.366

<sup>109</sup> Michel Biron. François Dumont. Elisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la Littérature québécoise*. Boréal, 2007, p. 281.

confrontation directe entre le Bien et le Mal, mais plutôt, de façon plus exquise et plus douloureuse à la fois, un conflit entre deux conceptions du monde irréconciliables. »<sup>110</sup> La littérature européenne, les classiques anglais, allemand et russe eux aussi fondés sur cette culture gréco-latine, font donc partie du bagage littéraire des québécois qui va construire le sien à partir de ces fondations, Hubert Aquin en fera son lit par l'érudition qu'il développe dans ses textes. A partir de 1930 a lieu un mouvement de modernisation dans la littérature et les arts qui fusionne avec la littérature française et européenne qui a formé les Québécois mais aussi, malgré les faiblesses structurelles de la province canadienne, avec la nouvelle littérature mondiale :

« Deux traits généraux caractérisent cette modernisation : la contestation et le rejet des idéologies et des formes liées au traditionalisme conservateur, et l'ouverture aux grands courants internationaux de l'avant-garde artistique et intellectuelle. Toutefois cette évolution se déroule au milieu de conditions matérielles précaires, liées aux retards du système d'éducation, à la pauvreté de l'équipement culturel et des réseaux de diffusion, de même qu'à l'absence de politiques et d'aide de la part de l'Etat jusqu'en 1957. »<sup>111</sup>

La littérature québécoise, fortement influencée jusqu'aux années cinquante par ses « contemporains français comme Mauriac, Green, Camus, Malraux, dont les œuvres sont bientôt répandues par la collection du « livre de Poche » (1953). »<sup>112</sup>, va connaître une production notable et originale de poésie dont Gaston Miron est la figure la plus connue. Les nouvelles maisons d'édition, qui se distinguent de celles religieuses qui détiennent une sorte de monopole sur les manuels scolaires, « diffusent peu et font souvent faillite mais l'émergence d'une littérature novatrice et intrinsèque se fait jour sous l'égide du manifeste du *Refus global* que le peintre Borduas et ses amis automatistes publient en 1948. Texte incendiaire et violent, ce manifeste dénonce le passéisme et le conformisme de la société canadienne-française, attaque le clergé et le système d'enseignement, et plaide en faveur de la libération totale de l'individu... »<sup>113</sup>. Cette littérature « propre » ne va cesser de s'amplifier et de se renouveler jusqu'à aujourd'hui, sa récente émergence liée au contexte géopolitique et social constituant une conjonction unique favorable à la nouveauté et à l'exploration de

---

<sup>110</sup> Daniel Mendelsohn. *Les Disparus*. Harperrcollins, 2006, Flammarion, 2007, p. 572.

<sup>111</sup> Durocher. Linteau. Robert. Ricard. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930* T2. p. 401.

<sup>112</sup> *Ibid.* p.404

<sup>113</sup> *Ibid.* p.406

nouvelles pistes littéraires.<sup>114</sup> Cette spécificité littéraire va constituer en quelque sorte l'identité québécoise en lui servant de passeport mais surtout de révélateur :

« En fait la légitimation du Québec d'aujourd'hui réside dans sa littérature dont on peut affirmer qu'elle reste le signe le plus sûr d'une identité chancelante, le substitut à tous les manques dont les Québécois mesurent, dans la douleur, la cruauté : apportant la parole au pays du silence, la dignité à un peuple vaincu, le sentiment d'appartenance à une communauté déracinée, la littérature s'impose comme le ciment de la cohésion nationale, le ferment d'un avenir à inventer. Toutefois, ce rôle historique et social ne saurait occulter sa valeur intrinsèque, fondée sur la conjonction insolite d'une thématique lancinante et d'une esthétique profondément novatrice. Répétitive et narcissique, elle pourrait lasser. Elle lasse parfois. Mais les fulgurances d'une créativité perpétuellement sollicitée séduisent, dérangent, inquiètent. Et c'est sans doute cette inquiétude, ce frémissement sous-jacent qui demeure l'attrait le plus vif d'une littérature originale disant les vertiges de l'absence et les déchirements de l'espoir. »<sup>115</sup>

## 2 L'impact du mythe

### a Québec et fondation

La fondation elle-même du Québec s'assimile un peu à un mythe elle-même puisqu'elle assure la conjonction entre la soif du nouveau monde de la Renaissance et la création d'une ville *ex-nihilo*, entre le mythe de la découverte<sup>116</sup> et l'utopie<sup>117</sup> de Thomas

---

<sup>114</sup> G. Marcotte. *Littérature et circonstances*. p. 47 : « Dans les littératures anglaise et française, le meilleur est derrière : qui peut se vanter d'égaliser Rabelais ou Shakespeare ? Au Québec, le passé littéraire n'est, à l'inverse, que l'humble préparation de ce qui se fait présentement ou, mieux encore, de ce qui vient. La littérature ne nous précède pas ; elle nous accompagne, nous l'accompagnons ; elle est le signe et la preuve de notre identité toujours mieux assurée. La personnelle et la collective, indissolublement. »

<sup>115</sup> J. Corzani. L.F Hoffmann. M.L Piccione *Littératures Francophones*, II, p.188.

<sup>116</sup> Voir à ce sujet Le n°42 de la revue « Eidôlon ». *L'Imaginaire de la Découverte*. cahiers du LAPRIL, mai 1994 et notamment l'introduction de Claude-Gilbert Dubois p.16 : « Toute découverte est un découvrément, qui suppose le recouvrement préalable de l'objet ou de l'idée. [...] Une activité spécifique de l'imaginaire accompagne chacune des phases de la découverte. Avant elle, une préfiguration de l'objet s'organise en fonction du désir de voir plus loin, en supputant son existence au-delà de la ligne d'horizon visible, et en construisant fictivement une image par imitation et par extrapolation des réalités tangibles ; C'est ce qu'on peut appeler la phase préliminaire de « l'horizon d'attente ». Le sommet de la découverte exprime simultanément la jubilation d'un *eurêka* et la déconvenue liée au fait que ce que l'on découvre n'est pas forcément ce que l'on attendait. »

<sup>117</sup> Voir à ce sujet Le n°110 de la revue « Eidôlon ». *L'utopie entre eutopie et dystopie*, hommage à Claude-Gilbert Dubois, PUB, et notamment Peter Kuon : « Brève histoire de l'utopie littéraire », p.12-13 : « Le bonheur collectif est présent, dans l'Antiquité dans deux grands mythes, celui de l'âge d'or irrémédiablement perdu (Hésiode, Empédocle) et celui d'une île des bienheureux, située à l'extrême Ouest du monde habité (Homère, Hésiode). Les rapports sur les pays éloignés dont les habitants, jusqu'à un âge très avancé, vivent paisiblement au sein d'une nature féconde, oscillent entre mythe et réalité : les Phéaciens chez Homère, les Hyperboréens chez Pindare, les Éthiopiens et bien d'autres chez Hérodote. À l'opposé des projets programmatiques d'un Hippodame

More mise en balance avec le principe de réalité afin d'opérer en quelque sorte une « refondation ». C'est une constante que l'on retrouve dans la littérature d'Amérique du Nord qui a à voir avec le récit des pionniers. « En changeant de lieu on peut se réinventer et cela dure depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle » dit L'écrivain contemporain Russel Banks en commentant l'expression américaine « les oiseaux des neiges » qui font référence à la thématique de la migration.<sup>118</sup> Le mythe a un impact géographique particulier au Québec. La découverte des terres quasi vierges par Champlain en fait une matrice ouverte, une recreation de monde dans laquelle la mythologie tient lieu de champ de construction et d'exploration privilégié. Champlain arrive avec son bagage culturel et le confronte à une géographie de l'extrême qui exacerbe les mythes de fondation. Historiquement les écrivains francophones se sont intéressés aux mythes car ils étaient très cantonnés culturellement dans l'étude du grec et du latin alors que les anglophones l'étaient plutôt dans les domaines scientifiques. Il y a des mythes spécifiquement québécois comme ceux du Paradis Perdu et de La Conquête. Les descriptions de l'Acadie par Garneau ont effectivement le ton de la description du paradis :

« L'Acadie, à peine connue, n'était fréquentée que par les traitants. C'était le plus beau pays de la Nouvelle-France du côté de l'Océan ; il y a plusieurs ports excellents, où l'on entre, et d'où l'on sort par tous les vents, et le climat y est tempéré et fort sain. Le long de la mer le sol est rocheux et aride ; mais dans l'intérieur il est de la plus grande fertilité, et l'on y a découvert des mines de cuivre, de fer, de charbon et de gypse. Le poisson de toute espèce abondait sur les côtes, comme la morue, le saumon, le maquereau, le hareng, la sardine, l'aloë, etc. Le loup-marin, la vache-marine, ou phoque, et la baleine y étaient aussi en grande quantité. Les Micmacs ou Souriquois, qui habitaient cette contrée quoique très braves avaient des mœurs fort douces et ils accueillirent les Français avec beaucoup de bienveillance ».<sup>119</sup>

L'Acadie ainsi nommée en référence à l'Arcadie de la Grèce antique fut un enjeu d'ampleur jusqu'au traité d'Utrecht en 1713 où elle fut cédée définitivement à l'Angleterre soit cinquante ans avant le Québec. Le roman de Jean Barbe *Comment devenir un monstre*, paru en 2004, développe l'idée du *Paradis Perdu* en lien avec une « nouvelle France » ou un « nouveau monde » encore vierge, dans lequel le héros forme un triangle parfait avec Manu et Jana, avant la rupture et le glissement vers la monstruosité et le crime. Jana et Manu fournissent les aliments de la terre au cuisinier, pendant cette période ils sont comme à un stade de l'Eden, au retour à l'état primal idyllique, à l'état sauvage et naturel avant la chute,

---

de Milet, d'un Phaléas de Chalkedon ou d'un Platon, toutes ces images mythiques de bonheur renoncent à la description de l'ordre social d'un État idéal. »

<sup>118</sup> Russel Banks interrogé par François Busnel, émission *La Grande librairie*, La cinquième, 18/01/2015.

<sup>119</sup> É. Capella. *Champlain le fondateur de Québec*, p. 66, citant Garneau.

celle qui correspond à l'introduction des armes et de la guerre. La forêt est un de ces éléments primordiaux du *Paradis* que l'on retrouve dans le roman *Maria Chapdelaine* (écrit par le français Louis Hémon en 1913 sous forme de feuilleton) avec un air primitif de l'état naturel souhaité par Rousseau, imaginé et découvert par Jacques Cartier en 1534 : « Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares...C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leur cœur, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants : Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer... »<sup>120</sup> Cette vie vertueuse et saine est évoquée chez Jean Barbe autour des personnages de Manu et Jana. On retrouve de même dans *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy le héros fuyant la ville et retrouvant le bonheur en pleine nature : « Jamais Alexandre n'avait senti sur son front, sur ses lèvres, une nuit si rassurante. Il s'attarda à regarder les étoiles...Des parcelles d'interprétation humaine, arrachées à cet univers bouleversant, le réchauffaient. En vérité, la découverte du monde par un homme appuyé sur des siècles et des siècles de civilisation éblouit le cœur. » (AC 169), fuyant ses pensées sombres sur les chaos du monde : « Il éprouvait cependant qu'il y a quelque chose d'humiliant à être homme et à ne pas lutter contre le malheur...Que faisait-il en ce siècle? » (AC 14-15). L'onomastique seule l'exprime clairement : l'amour de l'héroïne de Louis Hémon se prénomme François (filiation française) Paradis et le héros de Gabrielle Roy Alexandre (le conquérant ?!) Chenevert. *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert pourrait aussi mettre en scène un éden induit par l'insularité du lieu où la chute arrive par Stevens Brown comparé par Olivia à un « arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. » (FB 216) mais aussi par le révérend Jones : « Nicolas qui possède la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre » (FB 119) ainsi décrit par Nora. La mise en abyme de la figure du double dans ce récit est aussi projetée sur le mythe de fondation mentionné dès la première page : « Des papistes. Voici qu'aujourd'hui, à grand renfort de cuivre et de majorettes, ils osent célébrer le bicentenaire du pays, comme si c'était eux les fondateurs, les bâtisseurs, les premiers dans la forêt, les premiers sur la mer, les premiers ouvrant la terre vierge sous le soc. Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek. » (FB 13). Par le titre de son autre récit : *Le premier Jardin*, Anne Hébert pointe à nouveau les origines grâce à une transposition

---

<sup>120</sup> Louis Hémon. *Maria Chapdelaine*. 1913. Paris : Points/Seuil, 2008, p.187.

littéraire du *hortus conclusus*. Laure Conan, auteur féminin précurseur, décrit « la maison paternelle de Valriant » comme un « paradis terrestre » dans *Angéline de Montbrun* qui, selon Patricia Smart, « évoque le « paradis » de la culture canadienne-française du siècle dernier, où père et filles sont unis dans une harmonie reflétée par la nature apprivoisée et artificielle de leur environnement. »<sup>121</sup> *La petite Poule d'eau* a lieu dans un endroit isolé où tout pourrait « recommencer à neuf » comme le dit Gabrielle Roy elle-même dans la préface de l'ouvrage citée par Patricia Smart qui parle aussi de « l'évocation du pays sauvage des origines dans le premier des deux poèmes « Eve » d'Anne Hébert »<sup>122</sup>. Dans *L'Écologie du réel* Pierre Nepveu définit le Québec comme intrinsèquement lié au mythe de fondation mais renouvelé :

« Québec (ou Kébec) est le nom même du primitif retrouvé, c'est l'africanité mythique (une africanité inversée : blanche et froide, mais pourtant solidaire). Ce primitivisme est paradoxal dans la mesure où il veut fonder la culture et l'histoire sur l'anti-culture et le non-historique... Rapidement, ce primitivisme a d'ailleurs été largement récupéré par la chanson québécoise, devenue le lieu principal de l'épopée positive... On peut supposer que ce domaine occupé par les chansonniers (1965 est le point culminant de ce déferlement) a rempli une fonction complémentaire de celle de la littérature. »<sup>123</sup>

Il souligne ainsi également l'importance de la chanson québécoise qui se présente comme un pendant unique et nécessaire de la littérature au Québec inscrite dans une filiation toute mythologique et marquée par la nécessité d'exploration de l'imaginaire.<sup>124</sup>

## b Québec et filiation

Mircea Eliade donne une explication de cette prégnance du mythe au-delà des frontières :

« Pour conclure : si la religion et la mythologie grecques, radicalement sécularisées et démythisées, ont survécu dans la culture européenne, c'est justement parce qu'elles avaient été exprimées par des chefs-d'œuvre littéraires et artistiques. Tandis que les religions et les mythologies populaires, les seules formes païennes *vivantes* au moment du triomphe du

<sup>121</sup> P. Smart. *Écrire dans la maison du père, l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Québec Amérique, 1988, XYZ, 2003, p.46.

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>123</sup> Pierre Nepveu. *L'Écologie du réel*. Montréal : Boréal, 1988, p. 20.

<sup>124</sup> Léon Dion. *A la recherche du Québec T1. Québec 1945-2000*. Laval : PUL, 1987, p. 44 : « la vie d'un peuple, comme celle d'un individu, s'accomplit dans les tracés de deux grands mythes : celui de l'origine et celui de la destinée. L'un et l'autre englobent en les débordant de toutes parts les perceptions du réel. C'est dans l'imaginaire qu'ils s'épanouissent en plénitude... »

christianisme (mais dont nous ne savons presque rien, puisqu'elles n'ont pas eu d'expression écrite) ont survécu, christianisées dans les traditions des populations rurales. »<sup>125</sup>

Dante introduit dans sa *Divine Comédie* les acteurs et les passions des luttes civiles de Florence au XVI<sup>ème</sup> siècle, le mythe étant ce fil d'Ariane qui lie les époques dans l'observation de leurs soubresauts. Agrippa D'Aubigné dresse le « hideux portrait de la guerre civile » qu'il lie clairement à la monstruosité :

« Nous avons parmi nous cette gent cannibale,

Qui de son vif gibier le sang tout chaud avale, »<sup>126</sup> Le lecteur québécois est donc bercé par cette littérature où le récit masqué des guerres civiles donne parmi les plus belles pages de la littérature. Lui-même touché par la fracture civile dans son propre pays il ne pourra qu'être sensible à cette expression littéraire et s'en nourrir dans ses productions futures. Nous avons vu comment le mythe est attaché à littérature française et européenne imprégnée de culture gréco-latine, il va devenir le ferment d'une nouvelle littérature en touchant le Québec, les mythes et ses différentes consonances historiques sont donc une filiation évidente pour le Québec qui cherche son propre mythe de fondation : « En effet les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société... »<sup>127</sup> Les mythes sont donc particulièrement présents dans la littérature québécoise<sup>128</sup> ainsi que l'indiquent les cours sur le palimpseste québécois en 2008/2009 de Mme Piccione, professeur de littérature québécoise à l'université de Bordeaux III aux titres suffisamment explicites :

- Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert* (1954), *un Sisyphe effacé*.
- Anne Hébert, *Kamouraska* (1970), ou *la voix d'Orphée*.
- Gilbert La Rocque, *Les Masques* (1980), *la mort d'Icare*.
- Michel Tremblay, *Le premier quartier de la lune* (1989), *le vol de Prométhée*.

<sup>125</sup> M. Eliade. *Aspects du mythe*. p.198.

<sup>126</sup> Agrippa D'Aubigné. *Les Tragiques*. 1616. Paris : STFM, 1990. p.121 v.195-196.

<sup>127</sup> M. Eliade. *Aspects du mythe*. p.23.

<sup>128</sup> Jean Morency « Mythes et mythologies de l'Amérique dans le roman québécois contemporain », « analyse comparée des romans de Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin ». *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*. Le Nordir, 1994, p.83 : « On retrouve ainsi, dans le roman de Poulin, la même réappropriation symbolique du passé que l'on a pu constater chez Victor-Lévy Beaulieu. C'est par la mémoire que le temps du mythe se trouve intégré et recomposé ; Comme Faux Indien, Jack Waterman et la Grande Sauterelle tentent de recréer le temps des origines autant celui des Indiens que celui des coureurs de bois et des voyageurs. »

Le mythe du Minotaure et de son labyrinthe tient une place à part au sein de cette mythographie québécoise :

« Car la structure « monstrueuse » du labyrinthe mime la monstruosité de celui qui l'habita, ce Minotaure né d'amours interdite et inhumaines, dont Phèdre ravive le souvenir honteux : « Dans quels égarements l'amour jeta ma mère ! » (Phèdre, 1,3)...Il est le cheval indocile de l'attelage humain, la part sombre de chaque destinée, le « ça » pulsionnel dont on ne peut juguler l'emprise. Et l'imaginaire québécois d'hier et d'aujourd'hui multiplie ses représentations...ces figures de l'altérité sont aussi des figures de l'ipséité, des miroirs implacables où les personnages retrouvent amplifié, déformé et pourtant reconnaissable, le visage caché du monstre qu'ils abritent en eux. »<sup>129</sup>

Les constantes même du Minotaure : mi-homme, mi-bête constituent une thématique universelle de la fracture humaine que ne pouvait ignorer le Québec : « Instinct et raison, marques de deux natures. ».<sup>130</sup> Ainsi Blaise Pascal définit-il l'homme et combien il lui est nécessaire de connaître ses deux natures :

« Il est dangereux de trop faire croire à l'homme combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur. Il est encore dangereux de lui trop faire voir sa grandeur sans sa bassesse. Il est encore plus dangereux de lui laisser ignorer l'un et l'autre, mais il très avantageux de lui représenter l'un et l'autre.

Il ne faut pas que l'homme croie qu'il est égal aux bêtes, ni aux anges, ni qu'il ignore l'un et l'autre, mais qu'il sache l'un et l'autre. »<sup>131</sup>

Le Québec est bien sûr lié au contexte politique et social mondial mais aussi aux évolutions des études sur l'imaginaire qui se développent dans un faisceau de convergences avec en point d'orgue l'ouvrage de Gilbert Durand *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* :

« Au moment où Gilbert Durand arrivait à la maturité de son œuvre, après la deuxième guerre, la psychanalyse avait apporté de nouvelles et très importantes lumières sur l'imaginaire humain ; et la psychologie des profondeurs de Jung, avec les notions d'archétype et d'inconscient collectif, avait ouvert de nouvelles possibilités à une organisation classificatrice de l'imaginaire humain.

En même temps la guerre avait montré que les actions humaines ne sont toujours pas réglées par la raison, et la panoplie d'images dont Hitler s'était servi pour affermir son pouvoir avait beaucoup frappé le résistant que Gilbert Durand a été. »<sup>132</sup>

<sup>129</sup> Marie Lyne Piccione. Antony Soron. Le *Quimaginaire*. Eidôlon n°70, PUB, 2005, p. 102.

<sup>130</sup> Pascal, fragment 103, *Pensées I*. 1670. Paris : Gallimard, 1985, p. 106.

<sup>131</sup> *Ibid.* p.109

<sup>132</sup> Godinho H. *Gilbert Durand, Intro aux méthodologies de l'I.*, p.140

La transgression familiale est un des points fondateurs des mythes Minotaure et Labyrinthe puisque le Minotaure est le fruit de l'union adultère contre nature de Pasiphaé et du taureau. Cette transgression fondatrice peut se décliner dans la fiction de telle sorte qu'elle n'apparaîtra plus alors dans son occurrence première, si l'on peut dire, puisqu'en ce qui concerne le mythe l'origine est un sujet en lui-même, mais par exemple sous la forme de l'inceste ou du viol. Cette déclinaison touche également à la trahison familiale puisqu'Ariane permet la mort de son demi-frère grâce à l'octroi de son fil à Thésée. Ce demi-frère perd l'usage de son nom Asterios pour prendre celui du père trahi, taureau de Minos, et ainsi devenir l'instrument de sa politique en dévorant les sacrifiés au sein du labyrinthe. Le mythe du Minotaure est également en résurgence au Québec car le contexte mondial le touche aussi.

« L'expérience de la Seconde Guerre mondiale joue à cet égard un rôle déterminant qui dépasse les transformations des institutions sociales, culturelles et politiques. En peinture et en littérature, il est assez remarquable que cette période coïncide avec une ouverture sur les grands courants internationaux, notamment ceux issus du surréalisme et de l'art abstrait...Grâce aux nouveaux médias et à l'émergence d'une génération de journalistes et d'intellectuels qui ont souvent acquis une partie de leur formation à l'étranger, l'impact de ce qui se passe ailleurs se fait immédiatement ressentir au pays. »<sup>133</sup>

Le Minotaure est-il la figure du déchirement entre deux cultures ? Celle d'un combat intérieur qui se joue particulièrement chez l'homme québécois sensibilisé à la fracture fratricide? Le poème de Gaston Miron *Monologues de l'aliénation délirante* amène à se poser la question :

« Le plus souvent ne sachant où je suis ni pourquoi  
je me parle à voix basse voyageuse  
et d'autres fois en phrases détachées (ainsi  
que se meut chacune de nos vies)  
puis je déparle à voix haute dans les haut-parleurs  
crevant les cauchemars, et d'autres fois encore  
déambulant dans un orbe calfeutré, les larmes  
poussent comme de l'herbe dans mes yeux  
j'entends de loin : de l'enfance, ou du futur  
les eaux vives de la peine lente dans les lilas

---

<sup>133</sup> M. Biron. F. Dumont. E. Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. p.281.

je suis ici à rétrécir dans mes épaules

je suis là immobile et ridé de vent

le plus souvent ne sachant où je suis ni comment

je voudrais m'étendre avec tous et comme eux

corps farouche abattu avec des centaines d'autres

me morfondre pour un sort meilleur en

marmonnant

en trompant l'attente héréditaire et misérable

je voudrais m'enfoncer dans la nord nuit de métal

enfin me perdre évanescant, me perdre

dans la fascination de l'hébétude multiple

pour oublier la lampe docile des insomnies

à l'horizon intermittent de l'existence d'ici

et je suis dans la ville opulente

la grande St.Catherine Street galope et claque

dans les Mille et une nuits des néons

moi je gis, muré dans la boîte crânienne

dépoétisé dans ma langue et mon appartenance

déphasé et décentré dans ma coïncidence

ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs

jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être

pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés

pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel... »<sup>134</sup>

On retrouve dans ce poème l'idée de fracture portée par le Minotaure, non pas dans sa face animale opposée à sa face humaine mais dans celle du labyrinthe intérieur, de l'interrogation existentielle par rapport à une place qui n'est pas exactement la sienne, une sensation de fracture par rapport au lieu. Le motif du labyrinthe intérieur est repris par le

---

<sup>134</sup> Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*. Montréal : PUM, 1970, rééd.nrf. Gallimard, 1998, p.92-93.

dernier ouvrage de Jean Barbe : *Le Travail de l'huître* mêlé étroitement à la thématique de la disparition présente également dans le poème de Gaston Miron: *Les Années de dérélition* :

« La noirceur d'ici qui gêne le soleil lui-même  
me pénètre, invisible comme l'idiotie teigneuse  
chaque jour dans ma vie reproduit le précédent  
et je succombe sans jamais mourir tout à fait

celui qui n'a rien comme moi, comme plusieurs  
marche depuis sa naissance, marche à l'errance  
avec tout ce qui déraille et tout ce qui déboussole  
dans son vague cerveau que l'agression embrume

comment me retrouver labyrinthe ô mes yeux  
je marche dans mon manque de mots et de pensée  
hors du cercle de ma conscience, hors de portée  
père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille

...

je vais, parmi des avalanches de fantômes  
je suis mon hors-de-moi et mon envers  
nous sommes cernés par les hululements proches  
des déraisons, des maléfices et des homicides

...

poème, mon regard, j'ai tenté que tu existes  
luttant contre mon irréalité en ce monde  
nous voici ballottés dans un destin en dérive  
nous agrippant à nos signes méconnaissables

notre visage disparu, s'effaceront tes images  
mais il me semble entrevoir qui font surface  
une histoire et un temps qui seront nôtres  
comme après le rêve quand le rêve est réalité

et j'élève une voix parmi des voix contraires  
 sommes-nous sans appel de notre condition  
 sommes-nous sans appel à l'universel recours

hommes, souvenez-vous de vous en d'autres temps. »<sup>135</sup>

Des poètes, des écrivains québécois portent des interrogations existentielles qui se veulent à la fois universelles et conjoncturelles. La figure du Minotaure au sens large, avec sa représentation visuelle de la fracture humaine et son expression au sein du labyrinthe, y a donc forcément sa place. C'est à ce moment que la France se pose en modèle et que le poids de sa culture peut constituer une filiation indivisible, croisée avec le sentiment d'abandon successif au traité de Paris introduisant de ce fait une situation unique :

« L'histoire est en train de littéralement acculer le peuple québécois. Cependant l'alternative est maintenant claire pour un grand nombre : ou bien nous parviendrons à nous constituer en Etat-nation, ou bien nous connaissons, à plus ou moins long terme, le sort réservé un peu partout à des minorités sans avenir, ni pouvoir, ni Etat, ravalées par le pouvoir des autres, véritable prolétariats politiques dans le monde sous la domination d'adversaires qui ne s'attaquent pas qu'aux cultures mais aussi aux biens économiques des peuples les plus déclassés qui soient, les minorités rejetées. Le 15 novembre a cependant marqué un grand regain d'espoir. Nous espérons que l'on célébrera avec nous, comme un jalon dans le processus POSITIF de désaliénation, l'avènement au pouvoir du Parti québécois... »<sup>136</sup>

Le Québec porte le poids de la filiation trahie. Il doit affronter la perte du père français tout en ne reconnaissant pas la valeur du « parâtre » anglais. Le québécois en quête du père supporte le poids matriarcal induit par la politique de natalité et la religion catholique. La voie extrême du terrorisme choisie momentanément dans les années soixante est symbolique d'un désir de refondation qui passe par la violence sacrificielle. Si dans les faits cette violence restera épiphénoménale, elle sous tend les écrits et les manifestations artistiques après-guerre. Ces écrits manifestes explicites vont de pair avec une littérature romanesque où l'implicite sacrificiel est à l'œuvre. C'est dans ce cadre que le mythe du Labyrinthe et du Minotaure prend tout son sens. Dans le roman de Jean Barbe *Comment devenir un monstre* le deuxième père symbolique du tueur Viktor Rosh paraît être Mistral et nous retrouvons encore la majuscule M, le mythe tissant sa toile des origines aux interprétations. Manu le fils spirituel et

<sup>135</sup> G. Miron, *L'Homme rapaillé*. p.95-97.

<sup>136</sup> Gordon Sheppard. Andrée Yanacopoulo Andrée. *Signé Hubert Aquin, enquête sur le suicide d'un écrivain*. Montréal : Boréal, 1985, p.172, Mars 77 revue française *Change* texte du 29/11/76 avec Michèle Lalonde, Gaston Miron et Pierre Vadeboncoeur sur la victoire du Parti Québécois

Milos le frère : le M majuscule est toujours présent qui désigne le Monstre en faisant du nom commun un nom propre. La présence d'un deuxième père symbolique est également noté dans la mythologie par Gilbert Durand : « Le Fils est répétition des parents dans le temps bien plus que simple redoublement statique. Certes, comme l'a montré Rank, il existe bien dans les mythologies un redoublement parental : celui du père réel par le père mythique, l'un d'humble origine, l'autre divin et noble, l'un « faux » père, uniquement nourricier, l'autre vrai père. »<sup>137</sup>

Une histoire de filiation dans le roman s'étire comme le fil d'Ariane et trouve à nouveau ses assonances avec le mythe, une mise en abîme de la parentalité qui souligne la portée psychanalytique du mythe : Jana et Manus sont deux adolescents devenus parents ayant perdu leur mère avant de l'enterrer eux-mêmes, ils trouvent en Viktor Rosh également un second père. Cependant la quête du père nous porte conjointement à une quête maternelle qui pourrait rendre la filiation impossible : « Mais c'est Pierre Maheu, dans un article au titre aussi suggestif que « L'Oedipe colonial », qui insère le mythe dans la conjoncture politique des années soixante et annonce un projet révolutionnaire qui se définit comme un affrontement de la mère. Tout en insistant sur le fait qu'en réalité le Canada français traditionnel était une société paternaliste. »<sup>138</sup>

### c De la Méditerranée à l'Atlantique

La question de la prégnance de l'élément maritime sur l'imaginaire mythologique peut être posée. Le Québec, en cela, par sa situation géographique, rejoint le bassin mythologique qu'est la Méditerranée. La chasse à la baleine est une sorte de chasse au monstre qui fait de *Moby Dick* un livre « mythique » et le harpon peut être apparenté à la banderille du torero qui met à mort le taureau dans l'arène. Au-delà de l'atlantique le mythe se transforme mais reste présent<sup>139</sup>. Albert Camus, né en Algérie dans le bassin méditerranéen énonce sa vision du

<sup>137</sup> G. Durand. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. p. 327

<sup>138</sup> P Smart. *Écrire dans la maison du père*. Citant Pierre Maheu, « L'Oedipe colonial », *Parti pris*, vol 1 n°9-11, p19, p. 256.

<sup>139</sup> Nicole Fernandez . *La Crète du roi Minos, une brillante civilisation de la protohistoire égéenne*. Paris : l'Harmattan, 2008, p.27 : A son apogée « l'influence minoenne s'étend de plus en plus aux îles voisines et au Péloponnèse, d'où l'hypothèse d'une thalassocratie minoenne, c'est-à-dire d'un pouvoir maritime exercé sur l'ensemble de l'Égée, voire même plus loin. », p.42 « Thucydide nous parle de la flotte minoenne comme étant la plus ancienne et comme ayant permis la domination de la Crète sur les Cyclades [...] Il est le premier à énoncer les principes de ce que l'on appellera la « thalassocratie crétoise », c'est-à-dire le fait que le roi Minos, grâce à la puissance de sa flotte, puisse coloniser les îles de la mer Égée. »

mythe dans *Le mythe de Sisyphe* et l'on comprend mieux pourquoi, d'après ce point de vue, il ne peut être qu'incessamment revisité :

«On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre. On ne nous dit rien sur Sisyphe aux enfers. Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. »<sup>140</sup>

Ce mythe se rencontrera justement dans *Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin et dans *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin. Il se produit un transfert géographique et politique de la Méditerranée à l'Atlantique, du mythe grec circonscrit dans le bassin méditerranéen, où le commerce entre les îles forge les rivalités politiques, au mythe outre atlantique où l'île d'Angleterre le dispute à l'empire colonial français. Ce transfert de la mer à l'océan se cristallise autour du fleuve Saint-Laurent, le sillage des eaux s'immisçant dans le chthonien. En tout état de cause la transposition politique semble évidente et fondatrice, comme le souligne Cornélius Castoriadis les rivages méditerranéens n'auront de cesse de projeter leur éclairage sur les pensées futures :

« Notre questionnement politique est, *ipso facto*, une continuation de la position grecque même si, à plus d'un point de vue important, nous l'avons bien sûr dépassée et tentons encore de la dépasser. »<sup>141</sup>, « ...s'il est équivalent de décrire et d'analyser la Grèce ou toute autre culture prise au hasard, méditer et réfléchir sur la Grèce ne l'est pas ni ne saurait l'être. Car, en l'occurrence, nous réfléchissons et nous méditons sur les conditions sociales et historiques de la pensée elle-même [...] la Grèce est le *locus* social-historique où ont été créées la démocratie et la philosophie et où se trouvent, par conséquent, nos propres origines [...] la Grèce est pour nous un *germe* : ni un « modèle » ni un spécimen parmi d'autres, mais un germe. L'histoire est création : création de formes totales de vie humaine. Les formes social-historiques ne sont pas « déterminées » par les « lois » naturelles ou historiques ; la société est autocréation. « Ce qui » crée la société et l'histoire, c'est la société instituant par opposition à la société instituée ; société instituant, c'est-à-dire imaginaire social au sens radical. »<sup>142</sup>

Ainsi *Comment devenir un Monstre* comporte-t-il un paragraphe qui pourrait être une réplique de tragédie grecque : « \_ Ce qu'ils ont fait à ton fils, il ne faut pas leur pardonner... Laisse à ta douleur le temps de se transformer en haine. De ta haine ils auront peur. Affûte ta haine, aiguise-la comme un couteau, et de ta haine aiguisée, tu leur trancheras la gorge, pour ton fils, pour tous nos fils, pour toutes nos vies qu'ils ont brisées. » (CM 154) Le temps est

<sup>140</sup> Camus. *Le Mythe de Sisyphe. essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, 1942, Idées, 1979. p162.

<sup>141</sup> C. Castoriadis. *Les Carrefours du labyrinthe II*. p.26.

<sup>142</sup> *Ibid.* p.263-264.

venu de la guerre fratricide, de la vengeance, où le meurtre dans un clan en amène un autre dans celui des adversaires. La vengeance engendre la vengeance. Manu est aussi le monstre qui venge son fils :

« Manu s'était acharné sur le corps du sergent qui avait ordonné qu'on abatte Andreï. A coups de couteau, de bottes, de poings, il avait réduit son cadavre à une bouillie de chair ensanglantée et d'os réduits en poudre. A force d'avoir été piétinée, la tête déformée s'était enfoncée dans le sol jusqu'aux oreilles...

A genoux devant le corps, Manu frappait en pleurant, récitant le nom de son fils comme un incantation. » (CM 158), « ...je savais qu'il me restait à tuer un ennemi pour enfin appartenir à ceux de ma race. » (CM 160).

Le chapitre treize est intitulé *Mon Fils de sang*, ainsi que le monstre considère Manu, reproduisant les filiations constitutives de la mythologie que le roman convoque clairement : « Dans la pureté cristalline de l'air à cette altitude, dans cet écrin de verdure qui déroulait ses volutes jusqu'à l'horizon, l'observatoire élevait sa coupole blanche comme une paume tendue à l'azur, le geste noble et pourtant voué à l'échec d'une humanité cherchant à dialoguer avec les dieux...L'observatoire ressemblait au témoin évidé d'une époque lointaine où marchait sur Terre la race éteinte des géants»<sup>143</sup>. Les thématiques de la famille, de la transgression et de la violence liées à la figure du Minotaure apparaissent dans la littérature québécoise comme si la relation du Québec lui-même avec l'Angleterre et la France dans un va et vient de connivence filiale et de trahison se reflétait dans la production littéraire. Beaucoup de romans québécois, que nous citerons plus loin, sont placés sous le signe de la violence familiale. *Les Fous de Bassan* en est un exemple flagrant, avec ses accents faulknériens, qui pointe l'atavisme familial. Les cousines y sont l'objet de la concupiscence de l'oncle et du cousin, générant le suicide de la tante puis leur propre double meurtre. En l'occurrence, le cousin fait penser au Minotaure, à l'apparence humaine mais dominé par ses pulsions animales. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, les relations familiales ont une importance primordiale et sont aussi souvent placées sous les signes de la violence (maltraitance, inceste...): « Toute l'œuvre d'Anne Hébert est hantée par la poésie du mal...Ce sont les éléments qui symbolisent de la façon la plus claire cette violence du monde. »<sup>144</sup> Parmi ces éléments l'eau n'est pas des moindres ainsi que le note Daniel Marcheix dans *Les Fous de Bassan*<sup>145</sup>, qui maintient le fil mythologique de la mer à l'océan puis au fleuve en développant

<sup>143</sup> *Ibid.* p.176-177.

<sup>144</sup> M.Biron. F. Dumont. E. Nardout-Lafarge. *Histoire de la Littérature québécoise*. p.318.

<sup>145</sup> D. Marcheix. *Le Mal d'origine*. p. 191.

la thématique de l'engloutissement : « Progressivement, au fil de la phrase, l'énergie maritime s'exprime et s'amplifie, à la manière d' « une bête, étendue sur le dos, follement vivante, agitée par le flux et le reflux de son sang énorme » (FB 60). Avec son « ventre profond d'eau et de sable » (FB 166), la mer affiche son étendue matricielle de mère primitive dont le sang nourrit des « secrets, camouflés d'écume » (FB 182). Chacun des personnages participe peu ou prou à cette personnification de la mer en parsemant son discours de termes dont l'anthropomorphisme est sans ambiguïtés. » La figure du Minotaure en rapport au contexte québécois dégage certainement une voie et une voix doubles où l'humain le dispute à l'animal dans un cheminement historique de ressemblance dans la dissemblance. Nombre de romans québécois ont une prédilection pour la cruauté sans doute attachée à leur situation de lutte originelle. Gilbert La Rocque en donne un exemple notable avec *Les Masques*. Derrière les masques se cachent les monstres que sont les autres, ceux du cercle familial, comme dans la généalogie du Minotaure d'origine, seul le temps a prise sur eux en les révélant tels qu'ils sont :

« Ils étaient tous là, réunis comme autrefois, comme je les avais parfois vus quand j'étais enfant, comme pour la reconstitution d'un tableau ancien ou d'un crime : tels qu'autrefois mais surtout dans ma mémoire ils m'étaient toujours apparus - moins l'espèce de nimbe, de halo que les étirements du temps ou les distorsions de la mémoire avaient drapés autour d'eux - tels qu'en eux-mêmes un début d'éternité ou, simplement, l'usure qui s'appelle le temps, les avait changés, creusant les masques, accusant les crevasses des visages, défonçant les sourires et cassant les dents, descendant les coins de la bouche et tirant sur les joues, cet effort de sculpture à même le vif des chairs les mettant à nu, les perçant à jour, les tripes de leurs pensées étalées tout autour d'eux, le vieillissement jouant le rôle d'un révélateur suprême mettant nette sous mes yeux leur image authentique, la photo de leur être intérieur qui s'était constamment dissimulé sous ce masque solide et ferme autrefois... » (M 144)

Michel Tremblay en donne d'autres exemples sans doute moins évidents dans *L'Impératif présent* et dans ses *Chroniques*. Les personnages de Marcel et du fils de la femme enceinte oscillent dans *Le Premier quartier de la Lune* entre poésie et cruauté, la concomitance de l'humain et du monstrueux étant en quelque sorte symbolisée par la fleur dénommée « Le cœur saignant », les petits garçons « innocents » se transforment en monstres, ils s'étouffent, ils s'étranglent... De même les sœurs « angéliques » de l'école de Saint Ange ont des rêves cruels où elles s'arrachent leurs entrailles, l'onomastique participant à l'ambivalence : la mère supérieure dénommée Benoîte est en fait la moins « bonne » de toutes et même la représentante de la perversion puisqu'elle éprouve de la jouissance à torturer l'innocente Simone à propos de l'opération de son bec de lièvre. La part flagrante de la figure du

Minotaure dans la littérature québécoise apparaît donc souvent sous la forme de la cruauté que l'on retrouve notamment chez Hubert Aquin : *Neige Noire*, Gaétan Soucy : *La petite Fille aux allumettes*, Gilbert La Rocque : *Le Nombriil*, Anne Hébert : *Le Torrent*, Marie-Claire Blais : *La belle Bête* ou chez Jean-François Beauchemin : *Le Jour des corneilles*. Elle y apparaît notamment à travers le motif de la famille transgressive. Les incestes, les viols, les maltraitements physiques et morales y sont récurrentes et ces romans provoquent donc un sentiment de malaise chez le lecteur qui une fois engagé dans ces écritures ne peut s'extraire totalement de cette violence. La monstruosité qui se développe dans ces ouvrages pointe un renouvellement du mythe à l'aune du XX<sup>ème</sup> siècle et du contexte historique et géographique québécois.

### 3 La fabrique des nouveaux monstres

#### a La fracture industrielle

En 1628 les premiers labours avec des bœufs ont lieu au Québec. Louis Hébert installé en 1617 avec sa femme Marie Rollet et ses trois enfants est une figure fondatrice de la première agriculture pratiquée par les colons qu'Anne Hébert réutilise dans *Le Premier Jardin*. Le québécois francophone agriculteur va se retrouver au fil de l'histoire en opposition avec le québécois anglophone qui sera lié à l'urbanité et à l'industrie :

« La population canadienne-française échappa sans doute à la politique d'assimilation des Anglais grâce à son regroupement homogène dans un monde rural bien différencié du monde urbain occupé par les Canadiens anglais. Ce fut dans une large mesure le régime seigneurial qui, pendant un siècle, permit à la population canadienne-française de conserver son intégrité. On peut ainsi opposer, à cette époque, le monde des seigneuries francophones et le monde des townships anglophones. Alexis de Tocqueville parle à ce propos de deux nations distinctes. »<sup>146</sup>

Le Québec reste longtemps un territoire essentiellement rural « ...en 1891 près de 29% des Québécois vivent dans un milieu urbain. »<sup>147</sup> La fracture industrielle est un des facteurs lié au mythe en ce qu'il scinde la société en deux pôles. La ruralité fait face à l'urbanité et cette dernière prend alors le visage du monstre. Le Québec n'échappe pas à la construction de ce visage, miroir déformé de l'Europe industrialisée, et se distingue par l'importance de sa

<sup>146</sup> Marc Durand. *Histoire du Québec*. Paris : Imago, 1999, 2011, p.54.

<sup>147</sup> Durocher. Linteau. Robert, *Histoire du Québec contemporain T1 De la Confédération à la crise (1867-1929)*, p.79.

mortalité infantile : « ...au début du 20<sup>e</sup> siècle Montréal est une des villes les plus meurtrières au monde, plus du quart des enfants y mourant avant d'avoir atteint l'âge d'un an. »<sup>148</sup> La littérature du début du XX<sup>e</sup> siècle, avec des auteurs comme Gabrielle Roy, opère une jonction fort intéressante entre ce lieu « terra nova » qui s'apparente à la recherche d'une sorte d'éden et ou de paradis perdu et un « principe de réalité » notamment urbain que le roman *Bonheur d'occasion* illustre à merveille. Derrière ce roman aux effluves de XIX<sup>e</sup> siècle français, perce toute une interrogation contemporaine notamment sur le statut de la femme et la perte justement du lien avec le terroir. L'émergence de la ville qui occasionne l'exode rural nous replonge dans la littérature française a posteriori mais d'une manière singulière.<sup>149</sup> A l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, en 2004, paraît le roman *L'Engagé* de Bruno Roy qui met en scène les orphelinats agricoles en 1960. On peut y lire la fracture sociale occasionnée par l'essor de l'industrie : « Il va de soi que l'agriculture est la vocation que l'on doit faire naître chez nos jeunes qu'il nous faut éloigner du gouffre de la grande ville, ce lieu par excellence de perte des âmes. Il va de soi que l'agriculture est la vocation que l'on doit faire naître chez nos enfants sans soutien. C'est selon l'avis de plusieurs médecins, la base qui peut, seule, permettre d'espérer des résultats intéressants chez les enfants abandonnés. »<sup>150</sup> Les orphelins sont de la main d'œuvre peu onéreuse qui soulage à la fois les finances de l'état et la bourse des cultivateurs. La nécessité d'une main d'œuvre nombreuse et peu coûteuse est en effet l'autre paramètre qui explique la forte natalité dans le milieu francophone agricole en dehors du facteur religieux catholique : « Mais les pressions cléricales n'expliquent pas tout. En milieu agricole, les enfants constituent un investissement et fournissent une main d'œuvre à bon marché alors qu'en milieu urbain ils représentent des coûts additionnels pour la famille. Au caractère rural du Québec et au retard en éducation de sa population, s'ajoute la propagande nationaliste en faveur de la « revanche des berceaux ». »<sup>151</sup> La forte natalité rurale

---

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 376 : « La tradition du roman paysan, qui fleurira jusqu'aux années 1930, répétera souvent la dichotomie manichéenne de la ville et de la campagne. Plus évocation vers l'idylle que description, l'agriculture restera pour les romanciers du terroir l'image de leur refus d'un réel quotidien difficile et peu glorieux. De la même façon, c'est pour fuir la pauvreté matérielle et l'impuissance politique que bon nombre d'écrivains, profondément marqués par l'échec de 1837 \_ selon la thèse du critique Roger Lemoine \_ , pratiquent le roman historique. S'inspirer des études de Garneau, de Ferland et de nombreuses monographies sur les héros de la Nouvelle-France, c'est démontrer la relativité des fortunes historiques, revaloriser le vaincu du présent par la gloire du passé mythifié, tout en utilisant un genre qui a fait ses preuves en Angleterre comme en France, avec Walter Scott, Balzac et Dumas, entre autres. »

<sup>150</sup> Bruno Roy. *L'Engagé*. Montréal : XYZ, p. 12.

<sup>151</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain* T1. p. 29.

n'empêche cependant pas l'inexorable croissance urbaine particulièrement importante au Québec : « Le Québec de 1960 est une société où la ville et la culture urbaine étendent leur emprise sur la majeure partie du territoire, y compris sur le monde rural...Le taux d'urbanisation du Québec reste au-dessus de la moyenne canadienne qui passe de 69,7% en 1961 à 75,6% en 1981. »<sup>152</sup> Mais cette évolution va marquer le pas malgré les velléités internationales du maire de Montréal Jean Drapeau qui y organise l'exposition universelle en 1967 et les Jeux olympiques en 1976 :

« Si pendant les années 1960, on peut considérer que le rôle de métropole du Canada est partagé entre Toronto et Montréal, ce n'est plus le cas au début des années 1980 : Toronto est devenu le grand centre de décision économique. Le déménagement des sièges sociaux, qui s'accélère dans les années 1970, en témoigne éloquentement. Il importe cependant de voir que ce phénomène a des racines historiques profondes et que les facteurs démographiques et économiques y sont plus déterminants que les facteurs politiques. Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, les entreprises américaines ont choisi d'établir leurs filiales de préférence en Ontario et déjà en 1936, dans le secteur manufacturier, 66% des filiales américaines se trouvaient dans cette province contre 16% au Québec. »<sup>153</sup>

La fracture industrielle propre au Québec, qui oppose la désertification rurale à la densification urbaine, va se doubler d'une fracture avec les autres provinces du Canada puisque les centres financiers liés à la production vont s'y déplacer.

### **b La fracture civile**

Cette fracture industrielle provoque par voie de cause à effet une fracture civile puisque l'envahisseur anglais détient les clés du pouvoir industriel, fracture civile qui va opérer au fil du temps une sorte d'inexorable redondance et que l'on retrouve dans *Bonheur d'occasion* : « Les personnages de Roy souffrent parce qu'ils sont canadiens-français, parce qu'ils sont issus d'une classe ouvrière dépossédée de ses métiers traditionnels par la technologie et le capital, parce qu'ils sont pauvres. »<sup>154</sup> La transposition de la querelle des protestants et des catholiques mettant aux prises l'Angleterre et la France avec l'arbitrage de l'Espagne a des répercussions immédiates en Nouvelle France puisque l'Angleterre favorise

---

<sup>152</sup> Durocher. Linteau. Robert T2. p. 535 et p. 536-537: « Depuis toujours Montréal et Québec représentant les composantes les plus lourdes du réseau urbain québécois. Ce phénomène s'accroît encore et une majorité de la population totale du Québec vit maintenant dans ces deux grands ensembles : de 1961 à 1976, la région métropolitaine de recensement de Montréal voit sa part grimper de 40% à 45% alors que celle de Québec passe de 6,8% à 8,7%. Dans la première, la population fait un bond de 2,1 à 2,8 millions d'habitants, et la seconde compte plus d'un demi-million d'habitants à la fin de la période. »

<sup>153</sup> Durocher. Linteau. Robert T2. p. 544.

<sup>154</sup> P. Smart. *Écrire dans la Maison du père*. p. 219.

l'immigration des protestants pour éradiquer « la mauvaise religion » tandis que la France favorise l'immigration catholique alors que cette communauté n'y voit pas d'avantages et la boude donc : « Richelieu, à son tour, commet l'erreur stratégique de fermer la porte aux huguenots en établissant la Compagnie des Cent Associés et en révoquant la société protestante des De Caen. La lutte se déchaîne alors. »<sup>155</sup>, « La population canadienne-française devint de plus en plus rurale, par nécessité. Nous avons vu que les marchands anglais, petit à petit, éliminèrent les commerçants francophones du trafic des fourrures. En 1760, un quart de la population conservait un caractère urbain ; en 1825, les ruraux représentaient 88% de la population. »<sup>156</sup> Cette fracture civile liée à la division des métiers ou des tâches est redoublée par une fracture liée à la différence de natalité entre le groupe francophone et le groupe anglophone :

« Entre 1760 et 1960, la population mondiale s'est multipliée par trois, celle de souche européenne par cinq et celle de souche française au Canada par quatre-vingts et ce, malgré un faible apport de l'immigration et une forte émigration vers les Etats-Unis ; Cet accroissement, en apparence phénoménal, a amené plusieurs commentateurs à évoquer la proverbiale fécondité du peuple canadien-français et le miracle de sa survivance. »<sup>157</sup>

Cette différence de population entre francophones et anglophones devient un enjeu politique qui exacerbe le sentiment d'abandon de la communauté française.<sup>158</sup> Majoritaire par le nombre elle est traitée en tant que minorité que les structures administratives visent à

---

<sup>155</sup> É. Capella. *Champlain, fondateur de Québec*, p.104 et 105 : « Lord Buckingham, à la tête du cabinet de Londres, envoie un détachement militaire secourir les protestants qui se sont révoltés contre le pouvoir royal à la Rochelle en 1627. Son armée est rapidement battue à l'île de Ré, mais les protestants persécutés dans leur mère patrie peuvent s'allier aux Anglais. Quelques mois plus tard, l'Angleterre forme la Company of Adventurers to Canada qui a pour but de chasser les Français du Canada. Parmi ses membres, les frères Kirke, amis calvinistes des frères de Caen devenus ennemis de Richelieu et de la Compagnie des Cent Associés. La guerre commencée en France va se porter en Amérique. »

<sup>156</sup> Marc Durand. *Histoire du Québec*. p 54 : « A partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'économie du bois eut un grand impact dans le monde rural. C'est le blocus continental décrété par Napoléon, en 1806 et 1807, et l'embargo américain de décembre 1807 qui contraignirent la Grande-Bretagne à abolir tous les droits d'entrée sur les bois coloniaux. Il s'ensuivit dans le Bas-Canada un développement spectaculaire de l'industrie forestière. Aussi, nombreux furent les Canadiens français qui se firent bûcherons, draveurs...Les seigneurs eux-mêmes devinrent commerçants de bois. Cette population, en acceptant une condition salariale, abandonna aux agriculteurs américains et haut-canadiens la production de saindoux, de beurre et de fromage. Dès 1810, l'industrie du bois se déplaça le long des affluents du Saint-Laurent. La production d'un blé de mauvaise qualité condamna peu à peu le Bas-Canada à devenir une zone de transit, réduisant les Canadiens français à l'autarcie. Ceux-ci s'orientèrent alors vers la culture de la pomme de terre et du lin, et vers l'élevage du mouton et du porc. »

<sup>157</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain* T1. p.25.

<sup>158</sup> *Ibid.* p.523 : « Même en 1930, seulement 4,6% des administrateurs des grandes sociétés canadiennes sont des Canadiens français. »

maintenir : « Après la Rébellion de 1837 Lord...Durham recommande dans son célèbre rapport d'unir le Bas et le Haut-Canada (Ontario) afin de mettre en minorité les Canadiens français et de favoriser leur assimilation.»<sup>159</sup> Cette configuration particulière de population provoque une situation politique et sociale unique qui ne va cesser de poser des problèmes structurels au Québec :

« Jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la diversité ethnique au Québec reste donc limitée, puisque quatre groupes \_ français, irlandais, anglais et écossais \_ rassemblent près de 98% de la population totale...le Québec présente un cas unique de double majorité-minorité : les Canadiens français sont majoritaires au Québec et minoritaires au Canada, tandis que c'est l'inverse pour les Britanniques. L'assimilation à un seul groupe est impossible et les élites ont opté assez tôt pour une stratégie de développement séparé. Celle-ci vise aussi à éviter la répétition des conflits violents qui opposent périodiquement les Canadiens français aux Canadien anglais, et les Irlandais aux Anglais. »<sup>160</sup>

Les guerres mondiales vont projeter leur horreur dans cette fracture et induire une sorte d'identification. Le citoyen québécois se trouve dans une situation qui le met en position de faiblesse et empêche sa reconnaissance en tant que tel, ce qui a en partie pour conséquences la constitution du RIN et du Front de Libération du Québec après l'important changement de nom, de « canadien-français » à « Québécois » :

« [...] les canadiens français, minorité permanente au Canada, sont au Québec une écrasante majorité. Cette idée de la double minorité et de la double majorité linguistique et sociologique, qui s'affirme au début de la décennie 1960-1969 et que la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme sanctionne, va convertir le pessimisme paralysant des néo-nationalistes en un optimisme conquérant. Elle procurera à la Révolution tranquille sa vigueur interne et sera à la base de ses revendications constitutionnelles. Désormais, la notion de

---

<sup>159</sup> *Ibid.* p. 26 et p.47 : « Tout au cours du 19<sup>e</sup> siècle, le thème majorité-minorité a une grande importance dans les débats politiques au Canada. Les canadiens français ont été mis en minorité par l'Union des deux Canadas en 1840-1841, et d'aucun craignent que la Confédération, qui accentue leur statut minoritaire, n'ait des conséquences politiques néfastes pour la collectivité ; D'autres, au contraire, estiment que le nouveau régime, étant de type fédéral, donne plus de force politique aux Canadiens français. Ils prétendent que la seule solution de rechange est l'annexion aux Etats-Unis, où les francophones seraient complètement submergés. Certains porte-parole de la minorité britannique du Québec sont inquiets de l'avenir car, avec le nouveau régime, les Britanniques dépendent, du moins pour certains aspects de leur vie collective, d'une majorité canadienne-française, ce qui les incite à réclamer de solides protections constitutionnelles. »

<sup>160</sup> *Ibid.* p. 63 : « On choisit donc la voie du cloisonnement institutionnel basé à la fois sur l'ethnie et la religion ; Chacun des grands groupes sera encadré par des institutions distinctes : églises, écoles, collèges, universités, hôpitaux, institutions d'assistance, sociétés charitables, journaux, sociétés nationales, etc. Le morcellement est poussé à l'extrême dans le cas des sociétés charitables ou autres organisations de nature privée. Il est simplifié dans le cas du système d'enseignement public, que l'on divise officiellement en deux, mais pratiquement en trois : d'un côté, le réseau anglo-protestant, de l'autre le réseau catholique avec un rameau principal pour les francophones et un rameau de langue anglaise pour les irlandais. »

l'« État du Québec » supprime la dénomination ancienne de « province de Québec » et les Canadiens français deviennent les Québécois.[...] Dès 1960, une fraction de la génération montante d'intellectuels franchit le pas ultime : la Province de Québec possède toutes les conditions nécessaires pour devenir un État indépendant. Les Canadiens français cessent de se percevoir comme une minorité dépendante au sein du Canada parce qu'ils peuvent se libérer des institutions qui les lient à ce pays. Le séparatisme latent depuis toujours devient un mouvement qui se veut populaire avec la fondation du Rassemblement pour l'indépendance du Québec (RIN) le 10 septembre 1960 »<sup>161</sup>

Pour Pierre Elliott Trudeau la fracture civile est bien linguistique et il place le problème en termes de communautés linguistiques voulant sortir du débat sur l'état, la nation, le pays et le peuple, « La solution de Trudeau au problème canadien passe donc par une politique de bilinguisme à l'échelle canadienne et non par l'octroi au Québec d'un statut particulier, ou d'une souveraineté culturelle. Toute solution régionale aggraverait, selon lui, la dualité des solitudes que les recensements n'ont pas cessé de relever. »<sup>162</sup> A cette scission linguistique va s'ajouter celle entre les colons et les premières nations. Les revendications des féministes et des minorités culturelles inhérentes aux nouvelles vagues migratoires vont provoquer d'autres frictions civiles. Pourtant le sentiment d'appartenance québécoise<sup>163</sup> forme un ciment que les médias vont contribuer à façonner :

« L'évolution des médias au Québec n'est donc pas étrangère à l'évolution de l'identité des Québécois. Cette co-évolution révèle en effet que les francophones du Québec ont, vers la fin des années cinquante, commencé à se percevoir et à se penser Québécois, au moment même où les médias se structuraient en réseau, principalement sous l'égide de Radio-Canada, et montraient et commentaient cette réalité en émergence. Ce faisant, ils ont construit et diffusé une représentation de ce que les Québécois étaient en train de devenir, ce qui en retour a objectivé cette réalité émergente et ainsi raffermi l'identification des Québécois avec ce devenir collectif... Plus que jamais auparavant, malgré la victoire du NON en 1980, l'identité

---

<sup>161</sup> Léon Dion. *Québec 1945-2000, les intellectuels et le temps de Duplessis*. Laval : PUL, 1993.

<sup>162</sup> J. H. Guay. F. Rocher, « De la difficile reconnaissance de la spécificité québécoise ». *Bilan québécois*. p. 67.

<sup>163</sup> *Ibid.* p. 64 : « Ce qui s'estompa peu à peu, c'est l'espoir de créer de nouveaux foyers de culture francophone. Le problème des écoles francophones au Manitoba et en Ontario a marqué la fin d'un rêve. Au fil du temps, les minorités francophones hors Québec, qui ne constituaient que des flots, ne parvinrent pas à résister aux forces de l'assimilation. Leur situation économique et professionnelle ne leur procurait pas les mêmes avantages que ceux dont dispose la minorité anglophone au Québec. La conséquence est celle-ci : géographiquement, le fait français devient de moins en moins canadien et de plus en plus québécois. Jusqu'à la seconde guerre mondiale, le sentiment d'aliénation chez les francophones ne débouchait donc pas sur une volonté d'indépendance ou de réforme constitutionnelle majeure. Les tensions politiques fédérales-provinciales, bien que très réelles, ne dépassaient pas les balises établies par le pacte de 1867... »

québécoise était posée comme une réalité incontournable, même si elle fut niée par l'interprétation que firent les fédéralistes du NON. »<sup>164</sup>

Cette identité forgée va constituer un ferment de solidarité en dehors des divisions face aux barbaries humaines qui a fait chanter à Gilles Vigneault : « Tous les humains sont de ma race » dans *Mon Pays*.

### c Le temps des barbaries

De nombreux écrivains québécois sont journalistes comme si prendre part aux événements du monde leur était devenu essentiel. C'est le cas de Jean Barbe, ce qui nous amènera plus particulièrement à citer dans ce passage son ouvrage *Chroniques de l'air du temps* publié en 1993 après son premier roman *Les Soupers de fête* datant de 1991. Il rassemble des textes divers publiés quelquefois neuf ans plus tôt et relevant pour une majorité de l'écrit journalistique : (écrits pour l'hebdomadaire *Voir* où Jean Barbe est adjoint au rédacteur en chef puis rédacteur en chef de 1986 à 1992 et « lettres ouvertes » diffusées sur Radio-Canada lors de « Et quoi encore ! »). Jean Barbe exprime dans ces textes les résonances des fractures que le monde imprime en lui :

« Je devais, aujourd'hui, vous présenter notre section spéciale sur les lectures d'été. Mais ça pourrait sembler un peu léger, parler de livres d'été, alors que trois mille Chinois jonchent le sol de la place Tien An Men et que dix mille autres envahissent les hôpitaux et pissent le sang. Malheureusement, tout l'art, toute la culture du monde, c'est juste une goutte de mercurochrome dans un vaste bain de sang...Malheureusement, on peut très bien pleurer en lisant *Les souffrances du jeune Werther* et, la lecture terminée, donner l'ordre à l'armée de tirer sur la foule... »<sup>165</sup>

Il souligne ainsi le choc que représentent pour lui l'avancement de la civilisation et la survivance concomitante de la barbarie humaine. Jean Barbe est québécois mais il se place en citoyen du monde comme le montrent ses écrits, son métier de journaliste l'amenant à cette confrontation. Par contamination la figure du Minotaure révèle la schizophrénie du monde contemporain au-delà des frontières : « La folie s'était emparée du monde et nous étions dans le monde et nous étions dans la folie. » (CM 285) Le héros de *Comment devenir un Monstre* est une figuration de cette schizophrénie, Viktor Rosh refuse de voir le monstre en lui, il refoule cette part animale : « ...je ne m'en souviens pas. »<sup>166</sup> Ce n'est qu'à la fin du roman

<sup>164</sup> *Ibid.* Jean-Guy Lacroix. « La culture québécoise face aux politiques canadiennes ». p. 306.

<sup>165</sup> Jean Barbe « Regarde les Chinois. » *Chroniques de l'air du temps*. Montréal : Boréal, 1993, p.165.

<sup>166</sup> *Ibid.* p. 318.

que le remords l'assaille et l'empêche de continuer à vivre. Jean Barbe s'inscrit dans une lignée d'auteurs québécois dont Gaston Miron fait partie. Ce dernier évoque également la schizophrénie liée au labyrinthe intérieur, aux questions provoquées par la situation de l'individu face aux fractures du monde :

*Aliénation délirante, recours didactique :*

«...et tu lis dans ton journal qu'un avion vietnamien sur le conseil des civilisés a rasé au napalm un village de ce pays repaire de vermine et qu'il n'est pas resté de survivants et toi tu en conclus que ces gens-là ne font pas partie de l'Humanité et qu'ils n'ont pas de Personne Humaine et toi tu en viens quelque part dans ta pensée polluée de dualisme de langage depuis la formation de ton psychisme premier à te demander si c'est bien de la même Personne Humaine que se réclament les spécialistes d'usage de chez nous et toi tu ne sais plus quoi penser ni qui tu es et si tu as une Personne Humaine et laquelle si c'est oui. »<sup>167</sup>

Le monde est un sujet adapté à la portée des mythes et la position de journaliste de Jean Barbe l'a sans doute rendu plus sensible à cette liaison de la littérature et du réel ainsi qu'une longue lignée d'écrivains-journalistes québécois :

« ...le krach de 1929, la montée du fascisme, la peur du communisme, les échos de la guerre civile espagnole (1936-1939) puis la Seconde Guerre mondiale ont des répercussions importantes au Québec...La Seconde Guerre mondiale constitue le moment capital de cette crise des valeurs anciennes...Au-delà du seul contexte éditorial, la guerre exacerbe les contradictions qui avaient déjà commencé à ébranler les idéologies traditionnelles. Elle correspond à une ouverture sur l'Europe et sur les mouvements associés à la modernité culturelle. A l'influence américaine déjà évidente dans les médias de masse s'ajoute une sympathie nouvelle pour la France contemporaine, malgré les préventions exprimées par l'Eglise. »<sup>168</sup>

Ce temps des barbaries repéré plus haut comme un facteur de résurgence du mythe du Minotaure et de son labyrinthe au XX<sup>ème</sup> siècle est sensible chez les auteurs québécois qui en font leur matière romanesque. Nombre d'entre eux sont également journalistes et aiment se situer au plus près de l'actualité sensible comme Gil Courtemanche dans *Un lézard au Congo*<sup>169</sup>. La lignée d'écriture québécoise au sein de laquelle se situe Jean Barbe est sensible à l'aspect littéraire et à l'aspect journalistique de manière concomitante :

« Comme la diffusion en librairie ne suffit pas, Tisseyre met sur pied au début des années 1950 un Club du livre qui offre aux abonnés une sélection mensuelle de livres français...Une autre solution, retenue par de nombreux romanciers et dramaturges de cette époque, comme

<sup>167</sup> G. Miron, *L'Homme rapaillé*. p. 121.

<sup>168</sup> M. Biron. F. Dumont. E Nardoud-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. p. 217.

<sup>169</sup> Gil Courtemanche. *Un Lézard au Congo*.

Roger Lemelin, Germaine Guèvremont, Marcel Dubé ou Yves Thériault, consiste à écrire non seulement pour les journaux comme auparavant, amis aussi pour la radio et bientôt pour la télévision. Ces initiatives demeurent toutefois dispersées et reposent sur quelques individus. Mais elles témoignent d'une volonté commune de réunir des conditions favorables à l'émergence d'une littérature autonome. »<sup>170</sup>

Jean Barbe est sensible à l'émergence des nouveaux minotaures contemporains qui transforment le monde sur les traces d'Hitler<sup>171</sup>. Il écrit un texte lors de la mort de Serge Gainsbourg, en utilisant l'une de ses chansons pour le titre d'une de ses *Chroniques*, rappelant l'enfance et le traumatisme de la deuxième guerre mondiale : « Il y eut beaucoup de morts, des horreurs sans nom. La guerre prit fin. Le monde n'était plus pareil. »<sup>172</sup> Après la deuxième guerre mondiale s'ensuivront d'autres guerres auxquelles il va assister en tant que journaliste ou dont il entendra au moins forcément parler en tant qu'homme en prise sur le monde comme notamment la guerre en Irak :

«- ça va ?

-Oui

Ils se serrèrent un peu plus, et restèrent silencieux un moment, pour écouter le bruit des explosions qui parvenait jusqu'à eux avec la régularité d'un gigantesque cœur pompant le sang de la terre.

«...Quand nous serons tous morts, dit Tarek. »<sup>173</sup>

Dans son article intitulé *Lettre à la victime d'une guerre oubliée* Jean Barbe donne les prémisses du sujet qui va l'occuper dans le roman *Comment devenir un monstre* : « Vous étiez Yougoslave. Vous êtes maintenant Bosnienne...j'ai appris que vous vous étiez réfugié en Croatie, mais qu'on ne vous autorisait pas à y rester, qu'il vous faudrait sans doute retourner en Bosnie, que vous risquiez de vous faire arrêter...J'avais oublié votre guerre. C'est qu'on la comprend mal, sinon l'incommensurable folie et la haine ancestrale qui couvait sous les cendres. »<sup>174</sup> Cet écrivain cultive et croise les écritures d'auteur et de journaliste, il est éditeur, directeur littéraire chez Leméac, journaliste, à la fois porté dans le temporel par ce métier qui

<sup>170</sup> M. Biron. F. Dumont. E Nardoud-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. p. 288.

<sup>171</sup> M.C H-Prichard parlant du *Roi des Aulnes* et de son mythe de l'Ogre dans *Mythe et littérature* p. 149 : « Hitler est un Minotaure auquel on sacrifie toute une génération »

<sup>172</sup> Jean Barbe. « Sous le soleil exactement, 7 mars 1991 ». *Chroniques de l'air du temps*. p. 170.

<sup>173</sup> *Ibid.* « La 4e armée du monde ». *Voir*, 26 février 91 (déroute de l'armée irakienne, derniers jours de la guerre du golfe). p. 175.

<sup>174</sup> *Ibid.* « Lettre à la victime d'une guerre oubliée » (Et quoi encore !, décembre 1992. p.183.

le confronte au réel et dans l'intemporel par son métier d'écrivain qui impose une distance romanesque par rapport à ce réel. Le roman *Comment devenir un Monstre* adopte une certaine forme journalistique, des chapitres courts avec des titres explicites, une écriture simple. Mais l'alternance de la voix du monstre et de la voix de son avocat développe déjà dans la forme l'ambiguïté entre le réel et l'imaginé, entre l'histoire et le roman, entre le compte-rendu et l'empathie littéraire. La collusion du mythe et du fait divers porte le mythe dans le champ du contemporain. Jean Barbe est éditeur, journaliste et romancier, à la fois tourné vers le temporel et l'intemporel. On peut dire que *Comment devenir un Monstre* marque vraiment son entrée en littérature en opérant une juste alchimie entre les reportages qu'il a eu à faire en tant que journaliste et la position romanesque qui fait précisément que le mythe peut intervenir dans et par le récit. Il met en scène un avocat qui mène une sorte d'enquête sur un meurtrier. Le rapport des faits procède à la fois du journalisme, car il énonce les événements sous la forme du reportage, mais également de la littérature car il mêle à ces énoncés les récits des personnages qui ont gravité autour du meurtrier et de ses actions. Ainsi se met en place une réflexion sur l'évolution du monstre mais aussi sur le parcours de l'avocat en proie à ses propres doutes, les chapitres faisant aussi alterner un récit sur la vie personnelle du narrateur, perturbé dans sa vie familiale à la fois par l'éloignement géographique et par le bouleversement créé par son approche du monstre puis par sa rencontre avec lui. Jean Barbe vient dans son ouvrage au plus près du conflit des Balkans. Dès les premières pages de son roman il dresse le portrait du criminel qu'il choisit de mettre en scène, le portrait du monstre est alors brossé comme une figure du double comportant une face humaine et une face animale :

« Attachées au dossier par un trombone, deux photos. La première judiciaire, présentait le Monstre de face et de profil. Viktor Rosh était un homme de trente-six ans, aux cheveux noirs décoiffés...Pas l'air d'un monstre, en tout cas... la seconde photo...justifiait amplement son appellation de Monstre. On y voyait Rosh, torse nu et beaucoup plus maigre, en pleine forêt. Il portait les cheveux longs et emmêlés, une barbe en broussaille. Il tenait à la main ce qui semblait être un couteau de cuisine à large lame. Bizarrement, des touffes de poils hérissaient son torse comme s'il s'agissait d'un homme des cavernes pas encore convaincu de vouloir devenir *sapiens*. En outre, il était éclaboussé d'un liquide visqueux dont la couleur, un beau rouge bien vif, révélait sans aucun doute possible sa qualité de sang. Il en avait partout, sur les mains, les bras, le torse, jusque sur le front. Des gouttes perlaient à la pointe de son couteau. »  
(CM 19-20)

Les cheveux longs et la barbe sont le signe déjà chez les romains du manque de civilisation et de la non maîtrise du corps, la marque d'une intense agitation intérieure ou de la

barbarie, en l'occurrence à nouveau ici l'ambivalence apparaît, notifiant ces deux aspects. Le père biologique de Viktor Rosh, le Monstre de Jean Barbe, comme Minos le père du Minotaure mythologique, est marqué par la guerre :

« \_C'est la guerre, dit-il. Mes mains ont tué. On leur a appris à tuer et depuis, elles veulent tuer. Si je les laissais faire, elles tueraient ; elles vous tueraient...Mettez un fusil mitrailleur dans les mains de n'importe qui, et placez-le en face de quelqu'un qui le tuera s'il ne tue le premier, et voilà, c'est fait. Vous avez fabriqué un meurtrier. Alors moi, je dis que c'est la guerre qui a fait un monstre de mon fils et qu'il ne faut pas aller chercher plus loin. » (CM 63)

La filiation est soulignée par les mains entachées de sang ; dans la mythologie c'est également une souillure transmissible, celle du père qui rejette son fils et accuse sa monstruosité en l'obligeant à se repaître des victimes expiatoires qu'il lui envoie et dont il est alors complice : « ...mes mains se souviennent de la sensation d'un cou qui se rompt...j'entends encore les vertèbres craquer. », « Mais mon fils, il est plus que ses mains, ses mains sont une partie de lui, il n'est pas une partie de ses mains. Pour en arriver à laisser les mains faire tout ce qu'elles veulent, il faut renoncer. » (CM 64) Le Minotaure est-il plus un homme qu'un monstre et inversement ? La narration fait alterner la voix du monstre et la voix de l'avocat, montrant l'animal et l'humain et, une alternance qui révèle à la fois une dichotomie et une alliance. Le monstre est double : « Comment en finir avec cette sensation de dédoublement permanent ? » (CM 114)

## **C Une inversion féminisée de la figure du Minotaure**

### **1 L'émergence de la littérature féminine**

#### **a La conjoncture féminine au Québec**

Dans le traitement des mythèmes du Minotaure et du labyrinthe au sein de la littérature québécoise du XX<sup>ème</sup> siècle des constantes spécifiques se dessinent dont celle notamment de l'inversion féminisée de la figure du Minotaure. Cette inversion se retrouve dans les ouvrages de plusieurs auteurs plus particulièrement féminins et peut être liée au contexte politique et littéraire particulier du Québec. Si en France l'auteur de la *déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de septembre 1791, la révolutionnaire Olympe de Gouges<sup>175</sup>, meurt

---

<sup>175</sup> Voir conférence ARDUA de Mlle Peylet, 09/2014, Bordeaux.

guillotiné en 1793, ce n'est qu'un siècle et demi plus tard, dans les années 1920-1930 que le féminisme commence à prendre son essor au Québec, après la Grande-Bretagne et les États-Unis. Et si les Canadiennes obtiennent toutes le droit de vote aux élections fédérales en 1921, ce n'est pas le cas des Québécoises qui ne peuvent voter aux élections provinciales et commencent à s'organiser. En 1928 Thérèse Casgrain devient présidente de la Ligue pour les droits de la femme<sup>176</sup>. Ici encore nous assistons à une conjonction de temps et de lieu qui favorise cette émergence : « Pour les jeunes filles, le choix offert après le primaire est fortement conditionné par l'idéologie qui définit le rôle de la femme comme « reine du foyer » et responsable du soin de la famille. C'est ainsi que d'une manière générale les cours primaire complémentaire et primaire supérieur publics leur sont moins accessibles. De même, on les encourage à s'inscrire dans les écoles ménagères régionales qui prennent un nouvel essor à partir de 1937 sous la direction de l'abbé Albert Tessier. »<sup>177</sup> Le poids de la religion catholique et la relégation des canadiens français dans la ruralité et la paupérisation induit une position nataliste qui maintient la femme dans un rôle de procréation qui l'empêche d'avoir un métier. Quelques noms majeurs qui posent clairement le féminisme dans leur écriture comme France Théoret qui dit qu'elle « habite la maison du père » et est « le produit de ses représentations »<sup>178</sup>, Marie-Claire Blais, Suzanne Jacob ou encore Claire Martin qui vont écrire la femme au moment de l'explosion de la littérature féminine en 1960 se libérant d'une oppression formulée par Patricia Smart : « Naître fille, devenir femme dans l'écrasante pauvreté d'une famille de village avant la Révolution tranquille, c'est apprendre à ne pas être, à refouler la parole, c'est être confrontée à un réel intolérable. »<sup>179</sup> En 1975 a lieu la fondation de la première maison d'édition féministe, celle de la Pleine Lune juste avant celle du remue-ménage. Marie-Claire Blais publie *La Nef des sorcières* en 1976, pièce de théâtre « où six personnages féminins viennent, à tour de rôle, dénoncer, dans un monologue, l'aliénation et l'oppression qu'elles subissent dans le patriarcat. »<sup>180</sup> Le livre de Patricia Smart *Écrire dans la maison du père, l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, paru en

---

<sup>176</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain* T1. p. 597.

<sup>177</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain* T2. p. 100.

<sup>178</sup> P. Smart. *Écrire dans la Maison du père*. p. 320.

<sup>179</sup> *Ibid.* p.333-334.

<sup>180</sup> Marie Couillard. « Lieux de femmes chez Marie-Claire Blais : de la pénombre à l'illumination ». Lucie Joubert (dir.). *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*. Québec : Nota Bene, 2000, p.237.

1988, fait date par rapport au féminisme et à sa position particulière dans le contexte socio-historique du Québec :

« Si les langues et les formes littéraires sont a-symétriques et axées sur la subjectivité masculine, qu'en est-il des idéologies ? Quelles significations se rattachent aux symboles du Père et de la Mère que chaque écrivain(e) rencontre et intériorise dans une configuration particulière à sa propre culture ? Au Québec, l'idéologie de la survivance nationale qui a présidé à la littérature depuis ses débuts dépendait entièrement pour sa cohérence de l'adhérence des femmes à leur rôle traditionnel de reproductrices, car c'était seulement par la « revanche des berceaux », disaient les dirigeants cléricaux et laïques, que le Canada français pouvait espérer retrouver son ancienne puissance en Amérique du Nord. On a souvent appelé la société traditionnelle canadienne-française un « matriarcat » [...] En réalité, cependant, cette figure maternelle solitaire et puissante était une construction idéologique créée par une hiérarchie mâle rattachée à l'Église catholique et modelée sur la France, préévolutionnaire : hiérarchie dans laquelle le pouvoir se transmettait en lignée directe de Dieu le Père au Roi de France, au père de famille, et ensuite au fils aîné\_ l'épouse et les plus jeunes enfants de la famille étant relégués au statut d' « autres ». »<sup>181</sup>

### **b Une solide filiation**

Si la critique littéraire de la littérature québécoise est assez sévère avec la production essentiellement historique du XIXe siècle elle distingue pourtant un auteur féminin parmi eux qui fit en plus de l'écriture son métier : Laure Conan et son *Angéline de Montbrun* (1884)

« ... le seul qui présente aujourd'hui un intérêt non exclusivement historico-sociologique. Par l'utilisation des techniques narratives alternées et fortement individualisées que sont le roman épistolaire et le journal intime, l'auteur met au jour la complexité d'un cœur qui refuse le bonheur humain après le décès du père et se réfugie dans l'exercice de la spiritualité. Le lecteur contemporain peut y lire en filigrane...un récit naïf d'une relation incestueuse, où l'on perçoit la résonance profondément authentique de la souffrance. »<sup>182</sup>

Patricia Smart va encore plus loin dans la portée qu'elle attribue à ce récit et en fait « un modèle de résistance pour ses filles littéraires »<sup>183</sup> à l'origine de l'émergence de la littérature féminine d'un point de vue symbolique : « En lisant *Angéline* comme un roman de la résistance et de la rébellion féminines, il apparaît que le Paradis de la première partie du roman correspond à l'univers du pouvoir patriarcal d'où les femmes doivent émerger afin d'accéder à un statut de sujets, et que la chute d'Angéline est une chute dans l'écriture. »,<sup>184</sup> et d'un point de vue stylistique : « Laure Conan a placé dans la maison paternelle une « bombe »

<sup>181</sup> P. Smart. *Écrire dans la maison du père*. p. 28-29.

<sup>182</sup> Durocher. Linteau. Robert T1, p. 377.

<sup>183</sup> P. Smart. *Écrire dans la maison du père*. p.88.

<sup>184</sup> *Ibid.* p.46

dont les effets explosifs ne font que commencer à se faire sentir. La structure fragmentée du roman, avec son utilisation de la forme épistolaire et du journal intime, rompt dramatiquement avec la narration omnisciente des autres romans de l'époque, et communique de façon voilée un contenu également subversif. »<sup>185</sup> Soixante ans plus tard, en 1945, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont marque une autre date dans la filiation littéraire féminine :

« Partageant un monde précis et puisant dans un même fonds culturel que les romans de la terre écrits par des hommes, l'écriture de Guèvremont fournit un exemple fascinant de la spécificité de l'écriture féminine. Comme ses confrères masculins, elle construit ses intrigues autour des archétypes du coureur de bois, du sédentaire, et de la maison paternelle transmise en héritage de père en fils. Mais chez elle, l'univers familial constitué par ces figures se métamorphose en un reflet mouvant du roman de la terre, sorte d'image liquide de la maison paternelle reflétée dans les eaux du fleuve. »<sup>186</sup>

Cette ascendance littéraire, toujours selon Patricia Smart, se propage jusqu'à l'écriture de la modernité<sup>187</sup>. Gabrielle Roy porte en quelque sorte la responsabilité d'achever un arbre généalogique féminin notamment avec *Bonheur d'occasion* sorti à la même date et emblématique d'une maternité inéluctable : « J'ai fait mon devoir, Notre-Seigneur. J'ai eu onze enfants. J'en ai huit qui vivent et trois qui sont morts en bas âge, peut être parce que j'étais trop épuisée. »<sup>188</sup>, et imposée à Rose-Anna par une société catholique qui chemine vers sa « mort annoncée ».<sup>189</sup> En 1950, dans le court récit de *La petite Poule d'eau* Gabrielle Roy oppose la figure émancipée de l'enseignante<sup>190</sup> qui quittera justement son isolement

---

<sup>185</sup> *Ibid.* p.44

<sup>186</sup> *Ibid.* p.145

<sup>187</sup> *Ibid.* p.149-150 : « Vingt ans avant *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, les doubles, les ellipses, les effets d'asymétrie et d'ouverture dans les romans de Guèvremont ouvrent les portes du roman québécois à la modernité.[...] *Le Survenant* arrive comme une irruption de tout le domaine féminin refoulé par le rêve de la pérennité. Au début du *Survenant*, un monde tire à sa fin, dont le centre est indubitablement le patriarche vieillissant Didace Beauchemin. A la fin de *Marie-Didace*, il ne reste sur la scène romanesque qu'une petite fille indépendante et « sauvage », Marie-Didace Beauchemin, au centre d'un monde dévasté mais tourné vers l'avenir. Grâce à la mort de son père, de son grand-père, de la deuxième femme de celui-ci, et à la folie de sa mère en l'espace de quelques pages (on pense à la violence nécessaire dans *Angéline de Montbrun* pour nettoyer la scène patriarcale), Marie-Didace sera élevée par une autre femme indépendante et sauvage, Angéline Desmarais, la seule des habitants du Chenal du Moine à avoir vraiment fait sien l'enseignement du *Survenant*. »

<sup>188</sup> Gabrielle Roy. *Bonheur d'occasion*. Montréal : Boréal, p.102.

<sup>189</sup> P. Smart. *Écrire dans la maison du père*. p. 212 : « Car dans les mains de Gabrielle Roy l'immense fresque sociale qui est le propre du réalisme social devient le portrait d'une culture courant vers sa perte, et incessamment ramenée, à travers les histoires entrelacées de Rose-Anna et de sa fille Florentine, à la réalité du corps féminin dévasté qui la sous-tend. »

<sup>190</sup> Lori Saint-Martin. *La voyageuse et la prisonnière*. Montréal : Boréal, 2002, p.125 : « l'école est pour la jeune fille à la fois un refuge et un lieu d'épanouissement, contraire en tout à la maison, qui symbolise l'asservissement

géographique, symbolique aussi d'un isolement culturel, à celle de Luzina qui n'a pas d'image propre en dehors de ses maternités. Son existence n'a pas de sens en dehors de la procréation ainsi est-elle amenée à toujours être ou paraître enceinte. Lori Saint-Martin considère que Gabrielle Roy « s'est toujours dite féministe. En 1966, elle affirme en entrevue ceci : « Pendant longtemps les femmes furent les esclaves des temps modernes. Au Québec ce fut pire qu'en Europe. Rien d'étonnant qu'elles se révoltent aujourd'hui [...] La révolte de la jeune Canadienne est pleinement justifiée » (Parizeau, 120). »<sup>191</sup> Il faut souligner que l'*Histoire de la littérature québécoise*<sup>192</sup> retient en priorité, au moment des avant-gardes des années cinquante, trois écrivains féminins : Gabrielle Roy, Rina Lasnier, Anne Hébert.

### c Une jeunesse percutante

Le féminisme, jeune également et quasiment concomitant à la libération éducative a croisé le chemin de la littérature québécoise en particulier pour donner lieu à une production riche et variée : « A partir des années 1960 et surtout 1970, on voit en effet émerger au Québec un féminisme moderne qui a permis de proférer à voix haute des vérités jamais dites en public, ou à demi-mot seulement. Mais nous savons maintenant que de telles réflexions étaient présentes à chaque page des œuvres inédites de Gabrielle Roy [...] Ainsi, de mère en filles littéraires, se transmettent le refus, le questionnement, l'écriture. »<sup>193</sup> Le contexte historique du Québec est en effet unique puisque le poids catholique de l'éducation a maintenu une sorte d'étau également sur la littérature jusqu'à une période récente. La libération éducative conjointe à la reconnaissance institutionnelle de la langue française provoque une ouverture et de nombreuses plumes voient le jour sur ce territoire, notamment féminines. L'écriture de la nouvelle tient une place importante au sein de cette production favorisée par les maisons d'édition et des revues consacrées uniquement à ce genre comme XYZ. Anne Dandurand et sa jumelle Claire Dé ainsi que Claudette Charbonneau-Tissot, vont exceller dans la nouvelle en la traitant fréquemment ainsi que de nombreux écrivains, sous le mode fantastique lié à « l'inquiétante étrangeté » évoquée plus haut : «...au Québec [...] le fantastique s'est autonomisé dans les années 1970 ; or, cette même décennie voit l'émergence d'une parole féminine québécoise. Ce parfait synchronisme invite à creuser la question des

---

de la femme à l'espèce (le rapprochement maison-prison est un lieu commun de la fiction des femmes depuis au moins le XIXe siècle, comme l'ont montré Sandra Gilbert et Susan Gubar). »

<sup>191</sup> L. Saint-Martin *La voyageuse et la prisonnière*. p.16.

<sup>192</sup> M. Biron. F. Dumont. E. Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. p. 282.

<sup>193</sup> L. Saint-Martin *La voyageuse et la prisonnière*. p.318.

rapports entre le fantastique et le féminisme. »<sup>194</sup> Marie-Hélène Poitras s'est aussi essayé à la nouvelle avec *La Mort de Mignonne* (2005), trois ans après son roman bref *Soudain le Minotaure* qui a reçu le prix Anne Hébert en 2002. En 2012 elle publie *Griffintown*, qui reçoit le prix France-Québec l'année suivante. La sélection France-Québec de l'année 2014 a retenu trois femmes représentatives d'une productivité sexuée qui n'a couronné que des femmes depuis 2006. Audrey Wilhemmy, finaliste du prix, a ainsi réécrit le conte de *Barbe bleue* dans son ouvrage *Les Sangs*<sup>195</sup>. La deuxième sélectionnée était *Jeanne chez les autres*<sup>196</sup>, de Marie Larocque, histoire post mortem (le roman s'ouvre sur son avis de décès) d'un rejet parental, le journal de Jeanne essayant de recomposer les tableaux d'une famille en désintégration où l'inceste plane. Enfin Catherine Leroux, la dernière sélectionnée pour *Le Mur mitoyen*<sup>197</sup>, a remporté la finale avec également un récit de filiations. L'importance des récits de filiation dans la littérature québécoise est confortée par la nouvelle vague de littérature migrante qui traite également le sujet étroitement lié à la thématique de l'exil. Citons *Le Livre d'Emma* (2001) de M.C Agnant et *La Mémoire de l'eau* (1992 1<sup>er</sup> roman) et *L'Ingratitude* (1995) de Ying Chen qui posent la double nationalité dans un « entredire »<sup>198</sup> de la filiation<sup>199</sup>. *Le Livre d'Emma* fait se raconter l'infanticide éponyme dont le mutisme va être rompu par la traductrice Flore. Celle-ci intervient à la demande de son médecin, au sein de l'hôpital psychiatrique où Emma est internée. Marie-Célie Agnant, née à Port-au-Prince en 1953, vit maintenant à Montréal, ce livre a été simultanément édité en Haïti et au Québec. Ying Chen, née en Chine en 1961, alterne sa présence entre Paris et Vancouver après avoir séjourné longtemps à Montréal. Elle raconte dans *L'Ingratitude* un suicide qui se voudrait en fait un matricide puisque la fille veut mourir pour gagner enfin la reconnaissance de sa mère, la toucher au cœur pour éveiller au dernier prix ses sentiments. Ces deux écritures venues des antipodes géographiques mettent en abyme le double engagé par la filiation et « entredisent » sa douleur amplifiée par la migration, l'infanticide répond ici au matricide dans une volonté d'outrepasser la transmission. L'enjeu de ces deux romans réside bien dans

---

<sup>194</sup> Lise Morin. « Le fantastique au féminin ou les monstres à demi apprivoisés » *Trajectoires au féminin*. p. 67.

<sup>195</sup> Audrey Wilhemmy *Les Sangs*. Ottawa : Leméac, 2013.

<sup>196</sup> Marie Larocque. *Jeanne chez les autres*. Tête première. 2013.

<sup>197</sup> Catherine Leroux, *Le Mur mitoyen*. Québec : alto, 2013.

<sup>198</sup> Martine Mathieu-Job. (dir.) *L'entredire francophone*. Pessac : C.E.L.F.A, PUB, 2004.

<sup>199</sup> Lire à ce sujet l'article d'Antony Soron : « La mère profanée : lecture de *L'Ingratitude* de Ying Chen. ». *Violence et sacré*. G. Peylet (dir.) Eidôlon 96, décembre 2011.

la place donnée aux filles par leur mère, la position familiale de cette dernière étant un des sujets principaux de la littérature québécoise en quête de filiation.

## 2 Le poids de la mère

### a La mère absente

La mère est souvent absente ou défaillante dans les récits québécois. C'est le cas dans *Le Survenant* ainsi que le souligne Patricia Smart : « Encore une mère morte : mais ici, à la différence des romans de la terre précédents, toute la visée de l'écriture sera de suppléer à son absence en rendant à la maison, aux choses et aux êtres une valeur neuve faite de leur existence dans le langage. »<sup>200</sup> qui y voit l'émergence d'une nouvelle écriture féminine édifiée sur son propre cadavre.<sup>201</sup> *Les chambres de Bois* d'Anne Hébert s'ouvre sur deux familles orphelines de mère. Dans *Le Jour des Corneilles* de Jean-François Beauchemin la mère est morte en couches, la grand-mère dans l'incendie de la maison familiale et la petite fille du village est seulement élevée par son père. *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaëtan Soucy dévoile le cercueil de verre de la mère cachée dans la cave. La mère d'Isabelle-Marie et Patrice dans *la belle Bête* de Marie-Claire Blais est absente physiquement pendant une partie du récit et néglige ses enfants en privilégiant son amant lorsqu'elle est présente. La mère de sœur Julie est absente en tant que telle dans *Les Enfants du Sabbat*. Elle ne joue pas son rôle de protectrice lorsque le père abuse de sa propre fille. Anne Hébert pose l'absence de la mère « La mort de la mère [...] et l'enfance arrachée » dès le début des *Chambres de bois*, elle place ainsi la fille aînée Catherine en défaut de modèle maternel. Livrée à son seul jugement et en l'absence également de modèle paternel (le père absorbé par la mort de sa femme laisse sa sœur Anita gérer la maisonnée et mourra bientôt à son tour) elle ne pourra dans un premier temps échapper à l'emprise de Michel. Le père de ce dernier meurt dans un pays étranger après que sa femme soit morte une nuit, laissant les enfants seuls endormis près du feu, il était alors à la chasse et la servante enfuie : « C'est une maison où les femmes règnent. Elle a gravé son nom sur les vitres et les glaces, Lia qu'elle s'appelle, la sœur de Michel » (CB 53). La sœur de Michel, Lia, qui aurait pu tenir le rôle de modèle maternel tient une place ambivalente, d'abord absente et destructrice de la relation amoureuse de son frère

<sup>200</sup> P. Smart. *Écrire dans la maison du père*. p. 154.

<sup>201</sup> *Ibid.* p. 213 : « Dans le texte idéologique sous-jacent à la littérature, être mère équivalait à ne – pas – avoir - d'histoire, à être uniquement l'Autre, le reflet et le support de la maison paternelle ; et l'absence des mères dans le roman était le reflet fidèle de ce meurtre de la femme. »

puis complice de l'amenuisement physique de Catherine, elle anéantit définitivement l'image de la mère dans ce roman. Dans *la belle bête* la mère laisse son fils à la garde malveillante de sa fille sur laquelle elle se défait de son rôle de mère pour ensuite se consacrer essentiellement à son amant et à son remariage. Ce motif récurrent de l'absence maternelle dans le roman québécois pose à nouveau le principe du féminin par rapport au masculin et donc toujours et encore des origines ainsi que le mentionne Daniel Marcheix quand il parle d'Anne Hébert : « Tout se passe en effet comme si les romans d'Anne Hébert retraçaient, chacun à sa manière, l'histoire ancienne et toujours renouvelée de l'entrée dans le temps de l'indifférenciation, vécue sur le mode d'une violente transgression originaire. C'est cette crise des Origines que révèle notamment l'obsédante figure de la mère absente. »<sup>202</sup> Cette défaillance de la mère fait dériver la figure de l'absence vers la monstruosité qui tendrait donc à inverser la figure du Minotaure.

### **b La mère monstre**

La figure du monstre et du labyrinthe se rencontre dans *Les Masques* de Gilbert La Rocque et dans les romans d'Anne Hébert mais le monstre a souvent chez eux des traits féminins. Dans *Le Torrent* d'Anne Hébert la mère apparaît clairement sous des traits masculins et c'est elle qui fait basculer son fils dans le labyrinthe de l'intériorité, le héros devenant ainsi un Minotaure enfermé malgré lui par la violence de la mère. La violence de cette dernière est notamment masculinisée par la métaphore phallique du bâton : « Là, j'entendis le bruit sec d'un coup, suivi par le bruit sourd d'une chute. Je me retournai. Ma mère était debout, immense, à la lisière du bois, la trique toute frémissante à la main, l'homme étendu à ses pieds. Elle avait dû se servir du gros bout du bâton pour frapper l'homme à la tête. » (T 25) Sa grande taille, même si elle est subjective, qui pourrait plutôt décrire un père, est mentionnée dès l'incipit : « Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier, de pied en cap. J'avais seulement le sentiment de sa terrible grandeur qui me glaçait » (T 19). Dans *Les Fous de Bassan*, loin d'offrir sa protection maternelle, elle semble être la source du désordre charnel et affectif de Stevens :

« Ce froid vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de la naissance, du premier attouchement des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant. [...] Elle dégage du froid

---

<sup>202</sup> D. Marcheix. *Le Mal d'origine*. p. 151.

*comme d'autres de la chaleur. C'est encore étonnant qu'elle puisse mettre au monde des enfants vivants, sortis d'un ventre aussi polaire, on aurait pu croire que seuls des cadavres d'enfants... [...] C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et la soif. Le désir. » (FB 86-87)*

Dans le cas de Gilbert La Rocque et d'Anne Hébert la puissance destructrice et dévorante est du côté féminin même s'il est masculinisé : « ...des fois elle ouvre son peignoir jaune et elle me montre ça les poils et tout le mou dans ses cuisses elle veut toucher à mon zizi elle veut que je mette ma bouche dans ses affaires qui tremblotent comme de la gelée de canneberges non non je crie *non !* je cours dans les toilettes j'ai le cœur qui lève ma tête est dans le bol je suis soulagé dans mon vomi je pue... » (M 55). Non que dans ce passage Gertrude, l'amie du père, soit masculine mais elle l'est dans ses actes, elle domine le père et le fils en les pliant à ses désirs. Son père lui apparaît également comme un monstre : « ...à présent je savais que c'était ça et que popa était une sorte d'animal redoutable avec son entrejambe gonflé et qu'il aimait faire la saleté avec la femme Gertrude... » (M 66-67) La mère de sœur Julie a une présence dévoratrice face à son propre fils dans *Les Enfants du Sabbat*. Tout ce qui constitue le rôle d'une mère est donc ici effacé ou même plus inversé. De protectrice elle devient agresseur, de maternelle elle devient étrangère, les codes des liens mère-enfant étant bafoués. La transgression familiale est double dans *les Enfants du Sabbat*. Chez Marie-Claire Blais, la mère, lorsqu'elle n'est pas défaillante, conduit ses enfants à des sentiments puis à des actes extrêmes. Dans *la belle bête* c'est une sorte d'inceste entre la mère et le fils cette fois-ci qui oblitère la relation entre la mère et la fille : « La haine de sa sœur et l'amour envahissant de sa mère » (BB 62). La maladie mortelle de peau qui l'atteindra avant que sa fille ne l'assassine dans l'incendie final et purificateur est une marque visible de sa monstruosité éducative. La tâche qui grandit sur la joue de Louise est telle une flétrissure qui marque la faute, celle de son désamour envers sa fille : « Si, simplement, Louise eût osé aimer sa fille, Isabelle-Marie eût grandi sans méchanceté. Elle était devenue cynique en refoulant la passion qui la sous-tendait. La perversité était, chez elle, une seconde nature comme chez ces êtres doubles qui ont une vie, le jour, et une autre, plus effrayante, la nuit. » (BB 76) Le désamour de Louise : « Celle qui l'avait meurtrie depuis son enfance comme un infatigable bourreau » (BB 164) mènera sa fille jusque quasiment au meurtre de son frère qui deviendra alors « incertain des actes de cette sœur dénaturée. » aux « ongles démoniaques » (BB 138), puis au matricide. D'autre part le fait que l'héroïne nomme son frère : « bête » dès les premières pages déplace les relations du côté de la transgression physiologique en nouant des liens entre l'humain et l'animal. Un

jeu cruel de possession va se jouer dans la relation triangulaire du noyau familial originel où vont s'interposer les amants puis maris de la fille et de la mère, la triangulation se muant alors en binômes mortifères jusqu'à la désagrégation finale opérée au travers de l'incendie, laissant la fille d'Isabelle-Marie seule. Le meurtre de Lanz (beau-père, second mari de la mère), l'éloignement de Michael (amant de la fille) reforment la triangulation. Dans le roman d'Yves Thériault : *Agaguk*, la femme du héros éponyme, Iriook, est comparée à un monstre lors de ses deux accouchements : « Son corps luisait à la lueur fumeuse du poêle à l'huile. Un corps devenu grotesque, les seins lourds, le ventre énorme, le pubis distendu, étalant le poil deux mains de large sur la peau diaphane. Dans le ballonnement du ventre, il y eut soudain un spasme qui laboura la surface tendue et fit bouger Iriook. Puis une large tache sanguinolente apparut sur la peau de caribou. Du vagin béant coulait une eau abondante mêlée de sang. » (A 84) On peut donc considérer que c'est la figure de la mère qui est monstrueuse à travers celle de la femme. Ainsi Daniel Marcheix parle-t-il de « Femme-mère » dans *Les fous de Bassan* et de la portée symbolique du personnage de Nora Atkins par rapport au féminisme : « Nora se place dans une lignée palimpseste qui reproduit, répète et fait revivre l'aventure inaugurale et fondatrice de la Femme-Mère, dont le principal mérite est d'avoir instauré la réalisation libératrice du désir comme modèle de vie. »<sup>203</sup> La mère en tant que figure québécoise est ambivalente car elle est à la fois représentée par Marie Rollet, figure fondatrice bénéfique assimilée à la terre nourricière, et aux filles du Roi figures négatives de la luxure et du Paradis entaché par la faute originelle. Dans *Le premier Jardin* Anne Hébert fait se confronter ces deux images paradoxalement antinomiques et complémentaires : « La mère hébertienne apparaît à bien des égards comme la manifestation hypostasiée de la Faute, comme s'il y avait en elle quelque chose de ces « filles du Roi », extraites « des *faubourgs de l'enfer* » (PJ 96) pour peupler la colonie. »<sup>204</sup> La quête maternelle pourrait rendre la filiation impossible. Dans *L'Ingratitude*, de Ying Chen, la mère représente le monstre qu'il faut occire en se tuant soi-même mais plus encore pour Marie-Célie Agnant, qui tente d'anéantir toute filiation matriarcale en tuant sa propre fille. La migration, loin de constituer une échappatoire à la monstruosité de la mère rehausse au contraire cette image maudite en littérature.

---

<sup>203</sup>D. Marcheix. *Le Mal d'origine*. p. 131-132.

<sup>204</sup>*Ibid.* p. 160.

### c La femme monstre

Dans ces romans les femmes peuvent donc représenter une menace qu'elles soient mères, filles ou sœurs. Dans *Les Chambres de bois* la sœur de Michel, Lia, est qualifiée de « rapace » (CB 94) puis de « corbeau » (CB 118) lorsqu'elle fait sa réapparition dans la vie du couple enfermé dans les chambres de bois. Après son échappée salvatrice et amoureuse Catherine revient voir le frère et la sœur qui sont comme retournés à l'état sauvage dans ce lieu plusieurs fois qualifié d' « exigu » : « La jeune femme crut qu'une bête hargneuse la flairait à travers la porte. » (CB 186) Cette bête c'est Lia et non son frère Michel, la figure du Minotaure étant bien alors inversée. Elle « vampirise » en quelque sorte le frère qui est indéfectiblement lié à elle : « Nous referons le pacte d'enfance et nul n'aura accès jusqu'à nous » (CB 189) Le motif de l'avalement attaché à celui de la nourriture est développé tout au long du roman. Déjà dans les dires de la rumeur « les femmes règnent » dans la maison au fond des bois, leur cuisine faisant penser aux enfers et leurs couches à celles d'ogresses, inversant le conte du *Petit Poucet* dans un redéploiement de la symbolique chère à Anne Hébert. Lorsqu'elle revient sur les lieux de l'enfance le château de son souvenir s'est transformé en simple maison de pierre, comme statufié par la mémoire et le jardin protégé par les grilles s'immisce en Catherine de force : « ...l'haleine violente de la terre d'automne et des feuilles macérées lui montait au visage : « C'est comme si je mangeais de l'herbe pourrie ! » songeait-elle. » (CB 59) Le schème de l'avalement est ici un vecteur du temps, Catherine se trouvant prise dans une fatalité toute mythologique : « Rien au monde ne fera que je me retourne », se répétait Catherine, à mesure que s'éloignait derrière elle cette maison où personne ne l'avait invitée à entrer. Elle jura de ne plus revoir Michel, devenant dure en elle-même, comme si elle eût craint d'être changée en statue de sel, au moindre signe de regret. Le silence n'était rompu que par le bruit égal de leur pas sur la route. » (CB 60) Arrivé dans son appartement à Paris, Michel dort sur son petit lit en fer qu'il cache derrière un paravent près de son piano, cela lui fait « une maison de paille » où il peut se prémunir de la dévoration du loup tel que lui apparaît Catherine, la sexualité qu'il perçoit à travers elle générant une lecture inversée du conte des *Trois petits Cochons*. Le temps du conte, hors du temps réel, engloutit les personnages dans les chambres de bois : « Ca y est, le tic-tac de l'horloge va prendre encore toute la place ! \_ Comme un cœur monstrueux, Catherine, comme le cœur énorme de cette douce place minuscule où je t'ai menée. » (CB 79) Dans les pages suivantes Catherine coud et brode, comme *La Belle au bois dormant*. Elle se pique et Michel

boit le sang de son doigt, parachevant la symbolique de l'avalement par l'ingestion du sang. En effet, Michel ayant presque atteint la perfection de la blancheur diaphane ou transparence sacrée en laissant Catherine enfermée : « Ai-je assez pâli et languissant dans ces deux chambres de bois » (CB p.85) dit-elle, qu'il souhaite que l'eau l'engloutisse : « Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer. » Lorsqu'il parle avec sa sœur « chaque mot broyé comme des noix » (CB p.92) renvoie à nouveau à la bouche et à la dévoration. Dans *Les Chambres de bois* l'inceste entre le frère et la sœur court en filigrane tout au long du récit et oblitère ainsi la relation de Michel et Catherine, qui est du reste très peu consommée, donnant lieu à chaque fois à une réaction de rejet de la part de Michel qui se voit alors dans l'action de son désir comme une bête réalisant ses pulsions. Il projette son dégoût sur celle qui lui inspire l'acte sexuel et traite Catherine de « diable » (CB 75), diable étant ici à prendre au sens étymologique de « ce qui sépare ». Catherine est celle qui le sépare de sa sœur mais aussi et surtout celle qui le sépare de lui-même, provoquant une scission entre sa raison et sa pulsion, détruisant cette illusion de femme parfaite intouchable à la blancheur diaphane qu'il cherche à saisir en la peignant : « Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre. » (CB 83) Il échoue de même à trouver la perfection de la musique avec son piano. Lorsque sa sœur Lia revient au domaine familial avec son amant Michel utilise l'image de la boue pour parler de la souillure familiale : « - Chassé ! Je suis chassé de ma maison par la honte ! Jamais je ne retournerai là-bas, à présent. Tout est sali...De la boue, voilà ce qu'elle est devenue, cette fille sacrée entre toutes. La faute est entrée chez nous avec elle. » (CB 60) Ces propos marquent pratiquement la fin de la première partie, le retour de la sœur au domaine étant le facteur déclenchant qui précipite Catherine dans l'appartement de Michel à Paris et dans son proche enfermement qui permettra le déploiement de ses « griffes de bête captive » (CB 72). Dans *la belle bête* la sœur affame son frère et le réduit à l'état d'animal par jalousie malade vis-à-vis du statut qu'il a auprès de leur mère. Dès le début du roman l'inversion a lieu, et bien que le frère soit nommément désigné comme la « bête », c'est sa sœur qui, investie de la force négative du soleil dans son aspect dévorateur : « Jamais le soleil n'avait été aussi puissant ; armé jusqu'à la brûlure, il hâlait les paysans, asséchait la terre. », est habitée par le mal comme un « animal martyrisé » (BB 20), « Ses mains s'aiguisaient comme des lames. » (BB 17), et « ses ongles de possédée » (BB 28). Elle est perçue à ce moment là face à son frère comme un véritable prédateur : « Soudain, elle l'étudiait de son œil foncé, elle avait l'air de le prendre entre son regard et sa bouche, de vouloir encore parmi ses griffes une proie qui ne présentait jamais la

souffrance. » (BB 31) Dès la première page du roman son profil de prédateur se dessine : « Elle était grande et décharnée : ses yeux inquiétants souvent étincelaient de colère sous ses noirs sourcils. Quand elle se renfrognait, le bas de son visage s'amincissait, sauvagement méprisant. On en avait presque peur. » (BB 11) Plus avant dans le roman, dès son retour à la propriété, sa mère la présente à Lanz comme une « sauvage ». (BB 33) Lanz sera lui-même comparé plus loin dans la narration à un pur sang : « Il ne parlait pas, Il se cabrait près de la fenêtre, griffait les rideaux de ses doigts... » (BB 65) Les personnages sont tour à tour humains et inhumains dans l'ouvrage d'Anne Hébert, l'animalité étant un marqueur de leur perte d'humanité. Patrice sera enfin lui-même dévoré par son reflet (ayant perdu celui que lui renvoyait sa mère), en se noyant dans le lac de la propriété, Narcisse ne pouvant vivre « à l'envers de son visage » (BB 137), défiguré par sa sœur Isabelle-Marie avec de l'eau bouillante parce qu'il avait retrouvé l'affection de sa mère après le meurtre de Lanz. La transmission de la monstruosité entre les femmes provoque la dénonciation de la mère par la fille (fruit de l'union avec Michael) qui a reçu la laideur en héritage, source du bannissement familial (le père, aveugle-albinos ayant retrouvé la vue). Chassée de la propriété, Isabelle-Marie revient assassiner sa mère, qui avait enfermé Patrice dans un asile en raison de sa laideur nouvelle, en incendiant le domaine, puis se suicide sous les roues du train qui marque les transitions tout au long du roman. C'est donc bien la femme incarnée par Isabelle-Marie qui est monstrueuse dans ce roman, entachée par le manque d'amour de sa mère. Patrice et Lanz ne sont que des jouets manipulés par les personnages féminins dans ce récit de transgression familiale où la femme côtoie l'animal. Le motif de la jalousie qui anime principalement le personnage d'Isabelle-Marie et celui de Florence dans *L'Obéissance* tisse à nouveau un lien mortifère entre les mères et les filles :

« « Je suis là, moi ! », pensait-elle. « La jalousie ! », proclamait sa mère qui lisait dans les pensées au point qu'il valait mieux ne plus jamais penser en sa présence. Florence avait fini par croire qu'elle comptait pour rien. [...] Il y avait bien longtemps qu'elle avait compris, au fond d'elle-même, que pour les autres femmes, comme pour sa mère Yvonne, il valait mieux qu'elle n'existe pas, ou alors comme une balle de ping-pong vide, vide, et encore vide. » (O 56-57).

Dans *Soudain le Minotaure* Ariane engloutit en quelque sorte son agresseur en annihilant son pouvoir. La transgression est directement interrogée par le titre, plaçant le lecteur dans le cadre du mythe. Dès lors le lecteur appréhende le personnage masculin par ses codes, même s'ils vont progressivement être modifiés. L'auteur nous présenterait-elle une sorte de tentative de compréhension sur le mode de l'attrance-répulsion, de l'amour contre nature entre Belle et

Bête ? Les noms des deux anti-héros Mino Torrès et Ariane continuent à placer le récit sans équivoque sous le signe du mythe mais Marie-Hélène Poitras va brouiller les pistes, faire évoluer les codes à l'aune du XXIème siècle. Lorsqu'elle tente de reconnaître son agresseur dans les couloirs du commissariat Ariane avoue qu'elle éprouve une sorte d'attrance pour l'un d'entre eux : « Six nouveaux venus font leur entrée. L'un d'eux éveille en moi un sentiment ambigu. Malgré tout le mépris et la méfiance que j'éprouve pour ces gars-là, je sais que, dans la rue, je me serais retournée au passage de ce grand mince aux cheveux en bataille, à l'œil vif et au nez délicat. Il repart avec style, comme un chat. » (SMi 149) La métaphore animalière est encore ici à l'œuvre car le meurtrier joue au chat et à la souris avec sa victime avant de se transformer en proie et d'être saisi par la justice. Le choix littéraire des deux parties faisant intervenir les récits des deux protagonistes, avec des narrations à la première personne propose l'alternance des voix de l'agresseur et de la victime. La victime prend alors la parole de manière paradoxale puisqu'elle devrait être morte et n'avoir donc pas « voix au chapitre ». La cruauté et le manque de sentiment de l'agresseur, faisant ici la preuve de la perte de notion du bien et du mal chez le violeur, n'ont d'égal que la perplexité de la victime qui avoue avoir ignoré avant l'existence du mal ou du moins de ne pas l'avoir réellement envisagé. La confrontation de la victime avec les camps de concentration et d'extermination nazis cherche t-elle à éclairer l'existence de la cruauté humaine ? Toujours est-il que cette confrontation est martelée à l'instar d'un parcours initiatique détruisant à jamais l'insouciance et l'ignorance d'Ariane. A un autre niveau de la narration Ariane pose le problème de la place actuelle du féminin. Mino avoue avoir été mis en échec par la résistance d'Ariane alors que toutes les autres victimes avaient été soumises par la peur. Ariane pose sa force comme un postulat ; « Si je vais bien, c'est pour une raison : la découverte de ma force. » qu'elle a du mal à voir contestée : « ...je déteste me faire secourir comme si j'étais trop faible pour veiller sur mon propre cas » (SMi 149). La transgression du roman est dans celle des codes qui devraient être attribués au masculin et au féminin. Le frère d'Ariane pleure et se montre faible alors qu'il a aménagé avec elle et qu'il est censé la protéger. L'amant tchèque d'Ariane compose l'assemblage des principes féminins et masculins selon son souhait : « Sans être efféminé, Imrhe avait quelque chose de féminin. Il était la transition heureuse entre l'homme et la femme, l'être de passage qui m'ouvrait à l'autre, me réapprenait à aimer l'étranger. » (SMi 124) Cet équilibre qu'elle perçoit en son amant elle ne le trouve pas en elle. Elle est marquée par la violence de l'agression et se met à son tour à l'éprouver vis-à-vis des autres en se posant en vengeresse de la féminité :

« Si nous devons aller témoigner, je serai leur force. J'arriverai en retard au palais de justice. Elles seront blêmes, lui vert. Moi, j'aurai le teint d'une starlette, maquillée par Alexandre, une perruque rouge sang comme mes yeux, un corset rembourré, un long pantalon cigarette en cuir moulant et ces talons hauts qui donnent des scolioses et des ongles incarnés aux femmes. Je parlerai comme une universitaire et leur dirai que je viens venger la féminité dans ce qu'elle a d'exagérément laid. Car au cours de ces attentats à répétition, la féminité était en cause. J'ai compris cette vérité beaucoup plus tard, après la phase du « pourquoi moi ». Avec un couteau, je lui râperai la peau des bras comme il nous l'a fait. Mais jusqu'à l'os. J'irai en extraire la moelle, la mettrai dans une fiole, et j'ordonnerai qu'on en fasse du shampoing. On fabrique bien du rouge à lèvres avec le pancréas des porcs ! » (SMi 143)

Marie Hélène Poitras décline ici toute la thématique du « souffrir pour être belle » où la déformation de son propre corps pousse la féminité du côté de la monstruosité, la femme pouvant alors utiliser son corps comme une arme vengeresse.

### 3 Le mal féminin

#### a Le prisme de la maladie

La littérature féminine s'est emparée du vecteur expressif de la maladie plus spécifiquement mentale pour écrire aussi un mal être social où le genre s'immisce. La résurgence des mythes du Minotaure et du Labyrinthe au sein de cette littérature renouvelle la fatidique trinité accouplée à la notion d'enfermement : transgression, dévoration et mise à mort. Elle imprègne les ouvrages d'Anne Dandurand : *Petites Âmes sous ultimatum* et *C'est Rien j'angoisse*, de Aude : *La Chaise au fond de l'œil* et *Banc de brume* et d'Anne Hébert : *Les Enfants du Sabbat*. L'enfermement qui va de pair avec la maladie est évoqué par les motifs du double, de la cruauté et du labyrinthe. La maladie se lirait-elle comme une métaphore de l'écriture particulièrement sensible chez les auteurs féminins ? Elle serait alors celle qui tient l'écrivain captif comme Claudette Charbonneau-Tissot, (nom véritable d'Aude), rattrapée par son texte en 2012 lorsqu'elle meurt d'une leucémie. « La vie du couvent se refermerait autour de moi, pareille à l'eau morte d'un étang » (ES 32), « La nuit, comme une mer étale, sans fond ni lueur. Une cellule verrouillée, pareille à un poing fermé. » (ES 61) : ainsi parle sœur Julie dans *les Enfants du sabbat*, déployant le régime nocturne de Gilbert Durand. La notion d'enfermement, liée indéfectiblement à la maladie, est très souvent le sujet de l'art ainsi que l'ont démontré les musées parisiens, de *La Conciergerie*, avec un choix de la collection François Pinault nommée fort explicitement *A Triple tour*, et du musée de *L'Orangerie*, avec Frida Kahlo en décembre 2012. Au sein de la littérature québécoise elle se révèle particulièrement prégnante chez les auteurs féminins, sans doute révélatrice d'une

concomitance entre une situation de genre en forte émergence, restée longtemps en marge et donc dans un espace circonscrit, et la situation géographique et politique du Québec qui la place dans une sorte de *genius loci* littéraire. La maladie vue à travers le prisme de la littérature québécoise féminine développe fortement la thématique de la maladie mentale dont la schizophrénie est une des fortes composantes. Christl Verduyn a établi cette connexion dès 1987 dans un article<sup>205</sup>. Elle est particulièrement sensible dans l'œuvre de Claudette Charbonneau-Tissot. Cette thématique nous amène par un effet immédiat de vases communicants à la thématique du double puisque cette maladie amène à un dédoublement de soi. Dans les ouvrages cités la maladie opère un dédoublement chez les personnages qui sont de l'ordre de la folie, plus précisément de la schizophrénie. Le mode du fantastique choisi par les auteurs privilégie l'incertitude quant à la maladie mentale, le lecteur ne peut alors savoir si les événements ont réellement eu lieu ou s'ils sont uniquement le fruit de l'imagination des protagonistes des récits. La connaissance de cette vérité finalement importe peu car tout se joue dans et par cette incertitude. La position d'« entre-deux » qu'elle génère permet au motif de se développer, le double prend en fait naissance dans ce non-lieu où le récit s'enracine. Lorsque la maladie touche l'esprit elle affecte le corps par une présence *in absentia*. L'esprit malade oublie son propre corps et modifie ainsi son rapport à l'espace ou au contraire perd la distance nécessaire avec son corps, ce qui induit alors une présence corporelle trop forte aux manifestations exacerbées (l'hyperacousie et les démangeaisons n'en sont qu'un exemple). C'est la relation entre l'esprit et le corps dans sa position dans l'espace qui est altérée et donc « altérante » de réalité. Le corps malade est autre, l'esprit malade voit à travers le media du corps qui altère alors la perception de l'espace et donc de la réalité. Aude transporte le lecteur dans un univers où l'ambiguïté interpelle visuellement. Le halo dissimulateur évoqué par le mot : « brume » n'a d'égal que l'interrogation suscitée par le « banc » improbable qu'il qualifie ou l'image de « la chaise au fond de l'œil ». Écrit en 1979 *La Chaise au fond de l'œil* décrit la fuite de la réalité et le basculement dans la folie, le personnage jette à la fois un regard sur les pensionnaires de l'asile sur lesquelles elle se projette et sur elle-même en observant son dédoublement : « Ma démence ne fait qu'accentuer mon inadaptation, car j'ai toujours été assise au fond de l'œil. Celle qui marchait dehors n'était qu'une marionnette téléguidée. Du fond de mon regard, je perturbais parfois sa

---

<sup>205</sup> Christl Verduyn. « Migrations et folie ». *Trajectoires au féminin*. p.120, note 5, « L'écriture féminine contemporaine : une écriture de la folie ? », dans *La Gynocritique : Approches féministes à l'écriture des Canadiennes et des Québécoises*, Barbara GODARD (dir.), Toronto, ECW Press, 1987, p.71-76.

marche. Mais en ces temps je ne me savais pas divisée. » (CO 44). Aude plonge le lecteur dans l'intériorité jusqu'à l'inconscient grâce à ce motif de l'œil. Il s'agit là d'un récit charnière dans la carrière d'Aude qui est en fait un pseudonyme pris en 1983 suite au désespoir éprouvé de concert avec son personnage. Claudette Charbonneau-Tissot prend alors de la distance avec son sujet et avec elle-même ainsi qu'elle le dit en 1988 lors de la parution de *Banc de Brume* :

Aude s'imposait à moi de façon viscérale ; Ce n'était pas un caprice d'auteure, un gadget, un artifice ou un jeu. Cela coïncidait avec un changement intérieur important. Après *La chaise au fond de l'œil*, j'ai senti que quelque chose finissait en moi, que j'étais allée au bout, au fond d'une réalité qui m'habitait depuis l'enfance. Quand j'ai écrit le dernier chapitre de *La chaise au fond de l'œil*, j'ai eu très peur. Le désespoir de ce personnage était tellement mien depuis une vingtaine d'années que j'ai cru qu'il n'y aurait, pour ma vie, pas d'autre issue que celle du personnage . Ce ne fut pas le cas puisque je suis là.<sup>206</sup>

Dans ce roman le personnage se décrit à la fois comme le Minotaure et comme Thésée le mettant à mort, figure ambivalente du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans le recueil *Banc de brume*, la nouvelle « La Poupée gigogne » comporte déjà symboliquement dans son titre une mise en abyme du motif du double puisque le système de la poupée gigogne consiste à emboîter les poupées les unes dans les autres de la plus petite à la plus grande : Nathalie, enfant placée, se laisse emporter dans la spirale malade de sa mère qui n'a pu assurer sa garde et que l'assistante sociale a qualifié de « dépressive », mère dont elle n'a pas de réel souvenir mais qui hante ses rêves. La poupée gigogne est comme le double de Nathalie qui se projette comme le double de sa mère. Dans ce jeu de masques le maquillage prend tout son sens : « Nathalie se maquille dans les toilettes des centres commerciaux pour devenir la plus grande des poupées, celle qui renferme toutes les autres. Elle ne sait pas combien elles sont. Elles sont si nombreuses que Nathalie ne réussira jamais la dernière, la vraie, celle qui est au cœur. » (BBr 27) Lorsque son obsession l'amènera à la prostration et la ramènera à l'état fœtal elle oralisera cette quête du double maternel : « Son pouce est dans sa bouche. Son rouge s'est étalé. Nathalie se berce de façon saccadée. La femme dit : « C'est ta mère que tu veux ? » Nathalie arrête de se bercer, sec. D'un coup de tête, elle fait signe que oui. Sans

---

<sup>206</sup> Michel Lord. « Entretien. Aude. *L'écriture de la singularité* ». Montréal : XYZ, La Revue de la nouvelle, n° 13, février 1988, p.66, cité par Michel Lord dans la préface de : Aude. *La Chaise au fond de l'œil*. Québec : Pierre Tisseyre, 1979, XYZ, 1997, p.8.

regarder. » (BBr 37) Cette phrase signe la fin de la nouvelle sans qu'on sache si Nathalie sortira de sa prostration ou s'y installera définitivement, opérant alors une fusion totale avec son double. Dans la nouvelle « la Gironde » c'est un homme qui est malade, maigre au point de quasiment disparaître et d'imaginer rentrer entièrement dans le giron d'une femme. Son infirmière joue alors le rôle de conteuse et se dédouble en femme « gironde » qu'elle nomme géante afin de nourrir les phantasmes de son patient. La nouvelle « La montée du loup-garou » présente un personnage qui part à la rencontre d'un correspondant inconnu qui semble être son double. Anne Hébert nous entraîne également dans les extrêmes de la pensée par le « sabbat », annonçant par ce mot le contenu mystique du roman et donc à nouveau l'incertitude. Le glissement de lecture s'effectue progressivement, édicté par la conscience mobile du personnage principal : sœur Julie de la Trinité qui a des visions : « Moi seule suis voyante et tirée hors de mon corps avec violence » (ES 32), « Ici rien ne se perd, sauf la raison. » (ES 50) Lorsque le « souffle » de la vision la rattrape elle se retrouve l'enfant de Philomène et Adélar, la buée chaude du lavoir du couvent se transforme alors en brouillard, celui de la montagne de B. Dans le monde de visions de Julie où la petite fille s'immisce en elle, elle se voit comme dans un miroir telle la descendante du diable et d'une sorcière. Dès l'incipit Anne Hébert introduit le cœur du sujet, Julie opère un dédoublement volontaire à travers ses visions :

« Tant que dura la vision de la cabane, sœur Julie de la Trinité, immobile, dans sa cellule, les bras croisés sur la poitrine, dans toute l'ampleur et la rigidité de son costume de dame du Précieux-Sang, examina la cabane en détail, comme si elle devait en rendre compte, au jour du Jugement dernier. C'était la première fois que, depuis son entrée au couvent, elle se permettait un tel regard, non plus furtif, aussitôt réprimé, mais volontaire et réfléchi. L'intention d'user à jamais une image obsédante. Se débarrasser de la cabane de son enfance. S'en défaire, une fois pour toutes. » (ES 7)

Dès l'incipit la position du corps dans l'espace prend une importance particulière : Julie adopte la position du christ crucifié mais les visions qu'elle a sont plus diaboliques que divines. C'est le diable qui constitue un des motifs du double et l'on tente alors de désenvoûter sœur Julie. La claustration figurée par l'enceinte du couvent est intensifiée par l'interdiction de la mère supérieure d'ouvrir les fenêtres : « On ne sait jamais ce qui peut nous venir de l'extérieur, caché dans une poussière, dans une escarville. Le démon est rusé, insidieux, comme un grain de sable. » (ES 14)

## b Le poids du corps

Daniel Marcheix, dans son livre *Le Mal d'origine* consacré à l'œuvre d'Anne Hébert, intitule une sous partie : « du corps souffrant à la défaite de la volonté » : « Car si la remémoration a partie liée chez Anne Hébert avec la spatialité, elle engage aussi et inévitablement le corps sensible, livré aux agressions de l'environnement. »<sup>207</sup> Il note aussi dans son œuvre « une puissante rêverie ostéologique, l'os représentant la part profonde de l'être » qui serait pour l'auteur une tentative de « réinventer une unité perdue en réintégrant son corps »<sup>208</sup>. Le corps souffre et fait souffrir, soumis aux désirs sexuels, ainsi le Dr Painchaud étouffe-t-il sous « le poids de sœur Julie » qui « se fait plus oppressant » en matérialisant le cauchemar (ES 73) dans *Les Enfants du Sabbat*. L'univers littéraire d'Anne Hébert nous présente « des corps féminins ambivalents, des corps androgynes et de femmes-enfants, des corps trop maigres amenuisés qui induisent une relation impossible entre présence et absence »<sup>209</sup>. Chez Anne Hébert, Les dames du Précieux-Sang évoquent par leur nom un monde de cruauté où les menstrues sont l'emblème de l'impureté. Sœur Julie, qui va s'identifier progressivement à la petite fille barbouillée de mûres, référence étant ainsi à nouveau faite au sang, sujet principal de ses visions, nous fait pénétrer dans un monde de cérémonies étranges où le corps et la psyché souffrent. Dans une de ses visions sœur Julie voit Marie-Clotilde lui frotter le visage à l'eau de javel : « Il faut que le visage de mes filles soit lessivé comme un plancher clair... » (ES 21). Elle souffre également pour son frère et fait face de concert avec lui aux cruautés de la guerre : « Je marche pour mon frère Joseph qui est à la guerre [...] Je recoudrai la blessure de son cœur avec mes doigts. Je prendrai sur moi tout son mal. Sa soif atroce me brûle déjà. Je me priverai de boire. Je porterai le cilice et le bracelet à pointes. » (ES 23-24) L'esprit de sœur Julie s'évade de plus en plus et voyage dans l'espace tandis que son corps reste prostré dans le couvent, les « ave » que l'abbé lui fait réciter les bras en croix la maintenant en position de corps souffrant : « Que je forme une croix, bien droite, avec tout mon corps endolori ! Que pas une jointure ne craque ! Dieu lui-même ne peut m'en demander davantage. Réduite à ma forme de croix, concentré sur l'effort physique de durer en croix... » (ES 26). C'est cette souffrance répétée qui induit l'échappée de l'esprit de sœur Julie. La souffrance est marquée aussi par la perte de la parole liée aux

---

<sup>207</sup> D. Marcheix. *Le Mal d'origine*. p. 45.

<sup>208</sup> *Ibid.* p. 114.

<sup>209</sup> *Ibid.* « le corps féminin ». p. 366-400, p. 445 : « L'absence et l'aliénation ne peuvent se vaincre, dans l'œuvre d'Anne Hébert, que « sur le mode de la corporéité » (Ricoeur, 1996 : 72). »

périodes de silence imposées par la règle du couvent dans le réfectoire et lors de la semaine sainte. Mais lorsque le silence est rompu, la souffrance provoquée par le bruit s'impose alors, aucune véritable communication n'ayant jamais lieu, le temps étant chaque jour marqué et pourtant devenu impalpable :

« Le temps, goutte à goutte, coule sur nous comme sur un mur nu où l'obéissance nous ordonne de dessiner à traits précis la Passion du Sauveur. Rien n'y manque. Ni les clous, ni les fouets, ni la couronne d'épines, ni le coup de lance, ni la parfaite complicité qui nous fait à la fois victimes et bourreaux.

Asperges me Domine...

Vous m'aspergerez avec de l'hysope et je serai plus blanc que la neige.

Le mouvement et la voix nous sont rendus. Coups de claquoir. Debout. Assises. A genoux. Genuflexion. Un grand signe de croix. Une petite croix sur le front, la bouche et la poitrine. Inclignons la tête. Relevons la tête. Ballet solennel de la messe. » (ES 31)

La description du monde religieux qui gravite autour de sœur Julie ne laisse pas d'incertitudes sur la nature des relations entretenues dans ce vase clos : « Une brochette de petits rapaces, hiératiques et indestructibles, l'âpre passion de gagner. La certitude absolue de son droit. La bonne conscience qui rend impitoyable. » Le terme rapace implique la chasse et la dévoration. Cette dernière est explicite dans le qualificatif d'ogre que sœur Julie applique à ses parents ; une fois initiée elle est elle-même assimilée au loup en raison notamment de son regard foudroyant : « La pupille de son œil est horizontalement fendue comme celle des loups » (ES 91). Les enfants reproduisent les actes parentaux. Julie veut initier son frère Joseph à son corps défendant, prenant la place de sa mère qui a échoué. La contrition du corps et de l'esprit dans le couvent n'est qu'une euphémisation du viol de Julie par son père, qu'elle considère comme le diable. La mise en scène du viol l'assimile à un sacrifice initiatique permettant à Julie de faire partie du cercle très fermé de la sorcellerie. La cruauté des autres ou celle infligée à soi-même malmène les corps. Dans *L'Obéissance* le corps de la fille est maintenu dans un étau par l'oppression matriarcale : « De son côté, Florence arrive à la chambre aussi fermée qu'il est possible d'imaginer parce que sa mère l'a infibulée à force de la protéger contre son mari et ses frères [...] la couture qui la tient fermée [...] » (O 48). Le corps peut même en venir à disparaître masqué par l'esprit comme dans la nouvelle « Mal donne à Svendborg » d'Anne Dandurand où l'hémorragie cérébrale ravage le personnage suite à un malencontreux coup de coffre sur la tête sans que l'on sache s'il s'agit d'une fièvre fatale ou d'une hallucination. S'opère alors un dédoublement où le mental prend le pas sur le corps en déroulant des phantasmes sexuels conçus comme une échappatoire à l'intérieur de

soi-même : « Les pires exils sont extérieurs. » (PU 23 « Mal donne ») Chez cet auteur les titres sont déjà explicites, l'« angoisse » et les « âmes sous ultimatum » nomment les récits en les inscrivant dans la problématique existentielle; le terme : « angoisse » induit la souffrance psychique soutenue ou développée par la souffrance physique. La nouvelle « Des milliers de Minotaures » met en scène un meurtrier en série qui éventre des jeunes filles. La narratrice suit son parcours labyrinthique pour se muer en criminelle à son tour, s'identifiant d'abord à celle des victimes qu'elle connaît, l'inspecteur Ariel lui donnant le fil conducteur des crimes, puis enfin au tueur. Anne Dandurand se délecte en quelque sorte de la cruauté, cette thématique constituant une bonne partie de son fond littéraire. Pour s'en convaincre il suffit de lire une partie du texte en exergue de son *Journal Imaginaire* :

Le gel pétrifie Montréal en ce jeudi soir. Je choisis : à ma gauche, une écrivaine paraplégique névrosée et narcomane ; à ma droite un chanteur étranger, alcoolique et suicidaire. Tout les éloigne : leur âge, leur mobilité, leur renommée, leurs délires. J'adore les difficultés. Elles se dit qu'elle verra non sans inquiétude les prochains remous de son cœur, lui la célébrité a enfoui depuis longtemps la vérité de son âme. Vous me reprocherez de ne sélectionner que des artistes, je vous réponds qu'en bons professionnels de la passion, ils me distraient davantage. C'est si simple : même s'il est tard, l'écrivaine, harassée par ses personnages de papier, se poussera dehors en chaise roulante, et, après son spectacle, le chanteur ivre d'ovations et d'alcools chutera sur la glace devant elle.

Lui et elle s'aimeront, se déchireront, se décevront horriblement. A crever de rire.

Je ne comprends pas que l'on m'ait toujours représenté en angelot, plutôt qu'en chacal, ou en vautour. Mais que voulez-vous : quand on ne peut pas mourir, on s'ennuie cruellement. » (CO 9).

La cruauté, comme elle l'énonce dans son texte, est très souvent liée à la maladie dans ses récits. La première nouvelle de *Petites Âmes sous ultimatum* : « Une Virgule comme un bouclier », annonce dans son titre la vertu protectrice de l'écriture face à la cruauté de la maladie décrite : « La mère de J avait saisi que j'étais intelligente, que si je ne m'étais pas développée intellectuellement et physiquement c'était parce qu'on m'avait attaché dans mon lit d'hôpital depuis ma naissance... » (PU 12) Lorsque la narratrice raconte son calvaire, quarante interventions pour lui créer un œsophage artificiel dont elle était dépourvue à la naissance, immobilisant tout son corps sauf la tête qu'elle balance, elle a seize ans. A trente-cinq ans elle cohabite avec J. et son ami Paul Léprevier, homosexuel atteint du sida qui va mourir dans ses bras. Point n'est besoin de décrire les raffinements horribles du tueur au « mufler bovin et cruel » (PU 61) pourchassé dans les pages de « Des milliers de Minotaures » auquel se réfère sans doute Hélène Poitras dans son récent roman *Soudain le Minotaure*,

publié en 2002, où la voix du tueur s'exprime comme celle d'un malade mental. Mylène, la victime de « Des milliers de Minotaures » qui déclenche le récit, a fait une tentative de suicide qui l'a menée au centre où la narratrice a fait sa connaissance. Le centre Sainte-Brigide ou des « Plaintes Rigides » ainsi que les adolescentes le surnomment, et avec raison : une maison de correction à sécurité maximale, « n'est pas un endroit où le cœur exulte. » (PU 50) La narratrice, qui fait le ménage dans ce centre, porte en elle la souffrance de la perte de son mari qui au moment de mourir d'une crise cardiaque tenait dans ses mains *La colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, citation explicite de la souffrance physique. Le personnage principal reprend cette citation en la rattachant au lieu d'enfermement des jeunes condamnées : « Elle avait donc cimenté son destin aux barreaux de Plaintes-Rigides. Les pires prisons sont scellées sous la peau. » (PU 51). Tel qu'il est désigné par Virginia Woolf dès 1926, le corps pris par la maladie : « this monster », dans son ouvrage *On Illness*, précipite son hôte dans la dimension de la cruauté. La maladie est liée indéfectiblement à la souffrance, elle peut être autant liée au corps qu'à l'esprit mettant alors en abyme la thématique du double. En effet la maladie touchant le corps touche aussi l'esprit qui se retrouve impuissant face à la souffrance du corps et cherche à s'en libérer, la situation extrême étant celle du malade enfermé dans un corps immobile ainsi que l'a traité Aude dans *Quelqu'un*. Dans « La Poupée gigogne », la cruauté est notamment symbolisée par les ciseaux que l'adolescente utilise pour découper les poupées de papier. La finesse du papier renvoie à la minceur galopante du personnage qui oublie de se nourrir tant elle est occupée par la pensée de sa mère. La cruauté qu'elle inflige à son corps renvoie à celle qu'on lui a infligé dans son enfance et dont elle ne garde le souvenir conscient qu'à travers les propos d'autrui : « On l'a placée ici parce que chez elle il y avait trop de coups, d'alcool et de pilules. » (BBr 25) La cruauté est également symbolisée par le rouge à lèvres « *Cerises mûres* » avec lequel elle se maquille outrancièrement dès la première page de la nouvelle. Elle a quitté l'espace de la maison des « coups » pour rejoindre celui du silence et de l'anéantissement :

« La maison est...propre et on n'y crie pas. On y parle même à peine. En arrière-fond, on entend toujours le bruit de la télévision. On ne remarque pas vraiment que personne ne se parle...L'important, c'est de ne pas « répondre ». Et elle ne « répond pas ». Dans cette maison, on renvoie les enfants qui répliquent ou n'obéissent pas. Il en vient et en repart souvent. Pour cela et pour une foule de raisons. Elle y est depuis un peu plus de deux ans. Elle s'appelle Nathalie. C'est un prénom courant. Depuis deux ans, il est venu et reparti trois Nathalie. On croit qu'elle n'est personne. Et elle le croit aussi. » (BBr 26)

« La Gironde » met en scène la cruauté de la maladie qui amaigrit l'homme, le personnage plein de rondeurs jouant le rôle d'antidote éphémère avant l'inéluctable fin :

« Elle ne peut plus le soulever ainsi. Ses os craquent et cassent ; dans son dos et sur ses fesses, de grandes plaies ne guérissent plus...Il rapetisse. Il va disparaître, se fondre petit à petit aux draps ; à moins, s'il en a la force et si elle est venue ce jour-là, d'entrer dans le sexe de la géante, de trouver le passage et de remonter se loger plus haut, dans son ventre chaud, à jamais protégé par sa solide cuirasse de lard, introuvable. Il a l'air d'avoir quatre-vingts ans. Il en a trente-huit. » (BBr .49)

Ces « cruelles » nouvelles d'Aude et Anne Dandurand doivent être lues dans un contexte québécois de forte production de nouvelles, notamment féminines, empreintes de violence : « Lieu propice à l'effusion de sang, à la souffrance physique et au macabre, la nouvelle telle que la pratiquent les femmes écrivains du Québec va de même explorer d'autres champs de la cruauté, avec une prédilection marquée pour la mise à nu de douleurs plus secrètes mais non moins redoutables, celles qui affectent la psyché. »<sup>210</sup> L'expression de cette violence développe une nouvelle littérature qui tend vers l'explicite.

### c **Rendre visible la monstruosité**

La littérature féminine semble adopter une attitude littéraire davantage explicite quant à l'usage plus ou moins avoué de la mythologie. Exception faite de Gilbert La Rocque, qui fait mention du Minotaure et du labyrinthe, et de manière exceptionnelle eût égard d'autant plus à la prégnance obsessionnelle de ses mythes dans son œuvre, on trouve trois exemples de cet explicite mythologique féminin déjà par les titres : la nouvelle « Des milliers de Minotaure » (PU) d'Anne Dandurand, le récit *Soudain le Minotaure* de Marie-Hélène Poitras et *Mot* de Sylvie Héту, parus respectivement en 1985, 2002 et 2015. La volonté serait donc de rendre visible le mythe et lorsque les titres ne sont pas aussi explicites le texte le rend visible de bien des manières. Ainsi Mino Torrès, déjà repérable par l'onomastique chez

---

<sup>210</sup> Eric Vauthier. « La Cruauté chez les nouvellistes québécoises ». Littératures n°52. Philippe Mottet. Sylvie Vignes-Mottet (dir.). *La Nouvelle québécoise*. PUM, 2005, p. 60 et p.64-65 : « Ancrés dans un environnement affectif et social marqué par l'angoisse et le désespoir, les personnages féminins mis en scène par les nouvellistes québécoises de cette fin du XXe siècle apparaissent avant tout comme des êtres intérieurement blessés - littéralement déchirés entre un constat accablant en ce qui concerne l'entente entre les sexes, et une quête inlassable du bonheur et de la liberté, loin de l'oppression masculine. De cette dichotomie, naissent souvent des pulsions morbides, voire criminelles, qui vont parfois se traduire, chez les femmes écrivains, par un érotisme noir et cruel. »

Marie-Hélène Poitras, réussit-il à appréhender trente-trois proies dont deux vierges, référence étant ici sans doute faite au sacrifice des vierges dans le mythe ; il est aussi question de cannibalisme à plusieurs reprises, le personnage masculin assimilant alors à cette occasion des éléments de féminité. L'oncle de Mino lui révèle les viols qu'il a perpétrés en temps de guerre et lui écrit une lettre racontant la dévoration de sushis sur le corps d'une prostituée. Mino se qualifie lui-même de monstre dévorateur : « ...toutes ont eu très peur. Comme si une bête horrible s'appêtait à les dévorer. J'ai violé trente-trois filles très exactement dont treize au Québec. Elles défilent dans ma tête en désordre, comme une suite de petits personnages de carton attachés les uns aux autres par les bras.» (SMi 20). Il semble que le « génie du lieu » québécois, par les liens uniques que la géographie y entretient avec l'histoire, permette une relecture du mythe à travers la voix féminine, une voie du féminin qui s'ouvre doublement, par le manque de figure paternelle lié au champ politique et par le genre de l'écrivain qui en assure sa propre lecture. Le roman de Marie-Hélène Poitras qui appartient à la littérature du XXI<sup>ème</sup> siècle utilise moins le champ du symbolique que les ouvrages antérieurs d'une cinquantaine d'année notamment d'Anne Hébert et Marie-Claire Blais. Dans le récit de cette dernière : *la belle Bête*, le fils est comparé à un « fauve » (BB 22) lorsqu'il mange son pain, c'est-à-dire pendant l'acte de dévoration, et même à un vampire : « Se reposer. Il ne faisait que cela. Il vivait en se reposant, il se reposait sur tous. Il suçait le sang des autres, à force de se reposer. » (BB 23) Lorsque sa mère le délaisse pour son mari puis sa sœur pour Michaël une lente transformation s'opère en lui qui le mène de la passivité à l'agressivité, agressivité observée dans la manducation : « Patrice mordit dans une écorce et la déchira de toutes ses dents. Ce geste de mordre l'apaisa. » (BB p.74). Alors qu'Isabelle-Marie affame son frère elle le réduit à dévorer n'importe quoi, à retourner à l'état sauvage (BB 27). Le moment du repas est signifié dans le roman comme celui de la violence : « C'était l'heure du repas, l'heure où les ennemis d'une même famille se jugent silencieusement. » (BB 138) Le couple que Louise forme avec Lanz est également vu sous l'angle de la voracité : « Ils passaient ensemble des jours et des nuits vides où ils échangeaient leur corps, mais férocement comme on donne de la chair à manger » (BB 62). Même l'albinos Michael, au début semble t-il inoffensif, va évoluer vers la dévoration à mesure qu'il avance dans sa relation avec Isabelle-Marie et dans sa perception visuelle du monde. Cette évolution préfigure la cruauté dont il usera envers elle lorsqu'il découvrira sa laideur véritable et celle de leur fille : « Il serra son bras d'une main et sa taille de l'autre. La main qui cherchait à dévorer la taille des doigts était plus chaude » (BB 84). Même si cette description est une description de la montée du désir, qui n'a en soit rien

de cruel, elle s'entend dans le roman sous un jour négatif comme le montrent les pages suivantes : « Il était sourd. Il resserrait l'étreinte...Il se penchait vers le cou d'Isabelle-Marie, un geste qu'il répétait souvent. Mais cette fois il se penchait pour mordre.

- Tu me fais mal.

Le garçon parla en homme et tout son visage changea de chair. » (BB 85) Ils se font alors promesse de mariage puis d'union charnelle mais c'est encore un avenir inquiétant que cela évoque pour Isabelle-Marie : « Elle sentait qu'une partie des « jeux » allait prendre fin. Tout serait tellement grave désormais. Tout ressemblerait à Louise, à Lanz, à l'immense tragédie qu'ils déployaient tristement. Elle mordit l'épaule de Michael qui en frémit. » (BB 87) La dévoration a bien sûr à voir avec la sexualité et sa crainte de l'avalement. Cette crainte est à nouveau inversée puisque de la peur masculine du « vagin denté » nous passons à celle féminine de l'anéantissement dans la relation. Chez Anne Hébert dans *Kamouraska* la femme-proie devient chasseur : « Je souris. Gaillarde, je le suis. Tu me devines, Antoine Tassy, et tu me traques, comme un bon chien de chasse. Et moi aussi je te flaire et je te découvre. Seigneur de Kamouraska. Mauvais gibier. Gibier facile, à demi enfoncé dans une cache de vase, guettant l'oie et le canard, le doigt sur la détente. » (K 66) ainsi que Nora Atkins dans *Les Fous de Bassan* : « Cette fois-ci c'est l'été est c'est moi « la chasseresse » » (FB 126) avant que Stevens ne la surpasse dans ce rôle. Le texte de Rosamond Lehman mis en exergue du roman de Marie-Claire Blais annonce clairement la thématique de la monstruosité amorcée par le titre et déclinée au pluriel : « Des créatures d'épouvante qui ne se recroquevilleront pas, inoffensives à la lumière du jour, pour retomber dans la mixture du jour, d'où elles sont sorties, mais qui vont s'enfler et devenir des monstres...dont personne n'a jamais rêvé, dont personne n'a jamais su que faire, des monstres destructeurs qui vivent à jamais »<sup>211</sup>. La sélection 2015 du prix France-Québec propulse à nouveau le mythe du taureau au premier plan avec la voix féminine de Julie Héту. *Mot* conte une généalogie macabre commencée au Liban pour s'achever en Espagne sous l'estocade fatale d'un taureau. C'est une femme qui se trouve au centre de l'arène, inversant ainsi les codes masculins avec lesquels Anne Hébert jouait déjà dans *Un Habit de lumière*. Le débat nature-culture qui s'opère dans le mythe du Minotaure se superpose à celui du féminisme des années 70 en lui accolant celui du sexe-genre. Peut être cette volonté de l'explicite réside-t-elle dans une expression maintenant libérée de la parole féminine trop longtemps bridée. C'est en tout cas ce qu'on peut déduire de

---

<sup>211</sup>Marie-Claire Blais *la belle Bête*. texte de Rosamond Lehman mis en exergue au récit.

l'avis de Marie Couillard lorsqu'elle s'exprime sur *La Nef des sorcières* de Marie-Claire Blais: « La forme du monologue traduit l'isolement des femmes tout en opérant un passage du privé au public, du silence à la parole. »<sup>212</sup>. Ce choix de forme littéraire pourrait être un signe de passage de l'implicite à l'explicite. Christl Verduyn va encore plus loin car elle voit dans l'expression littéraire féminine celle de la libération du joug masculin et de la révolte. Est-ce à dire que le mythe, resté en résurgence implicite ou en position immanente avant les années cinquante, serait appelé à une nouvelle vie plus explicite dans le domaine du genre après le passage symbolique de la moitié du vingtième siècle?

Le mythe du Minotaure et du labyrinthe a donc des fondations solides ancrées dans des textes québécois en pleine émergence. Il y surgit avec force dans les mises en scène familiales de la transgression et de la violence. L'empreinte du sacré, certainement liée à l'histoire de l'éducation francophone catholique, se superpose à celle du monstre que le sentiment de commune « appartenance » avec le fracas des guerres mondiales réactualise. La figure du Minotaure prend au Québec des accents féminins sans doute sous la double influence d'une conjoncture favorable et d'un manque paternel politique. Le thème de la maladie en tant que visage du monstre prend alors une consonance particulièrement féminine sous l'égide de la corporéité et le mythe en acquiert une plus grande visibilité. La question du lieu du mythe se pose alors en tant que réceptacle des images qu'il véhicule et qu'il produit par un effet de vases communicants temporels et conjoncturels. Le déplacement du mythe méditerranéen d'origine à celui actuel des rivages de l'Atlantique et du fleuve Saint-Laurent peut prendre alors tout son sens.

---

<sup>212</sup> M. Couillard. « Lieux de femmes chez Marie-Claire Blais ». *Trajectoires au féminin*. p. 237.

## II Le lieu du mythe

### A De Cnossos à Montréal

#### 1 Au commencement était-il Cnossos ?

##### a Le choc et l'emprise des sociétés

Par rapport au mythe d'origine Cnossos est la capitale crétoise où le Minotaure est vaincu par Thésée, où Athènes va montrer sa suprématie en absorbant la thalassocratie voisine. Le mythe met aux prises deux conceptions politiques car si Minos est considéré comme un grand souverain, qui a la main mise sur une partie importante du bassin méditerranéen, il est aussi considéré comme un tyran alors qu'Athènes représente la démocratie, même si elle se limite à ceux qui sont assimilés à des citoyens.<sup>213</sup> L'importance du système politique grec au regard du mythe place la ville québécoise comme le pendant incontournable du lieu de découvertes qu'a constitué ce territoire, apportant là une réalisation paradoxale et improbable, voire même impossible, de l'utopie, dont le paronyme de l'Arcadie a constitué une figure prégnante : « ...ce lieu imaginaire cher aux Anciens, l'Acadie, nous dit-on, était un pays de cocagne poussant jusqu'à l'ostentation les signes extérieurs de sa félicité, une félicité brutalement anéantie au XVIIIe siècle, par le « grand dérangement » synonyme de déportation, d'incendies et de violences de tous ordres. »<sup>214</sup> La situation géographique et politique du Québec en Amérique constitue une nouvelle pierre d'achoppement dans la constitution d'un imaginaire spécifique du mythe des origines : « PAR LE RAPPORT

---

<sup>213</sup> Françoise Paul-Levy. Marion Segaud. *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1983, p.252, citant J.P Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* : « On doit constater que le domaine politique apparaît aussi solidaire d'une représentation de l'espace qui met l'accent, de façon délibérée, sur le cercle et sur le centre, en leur donnant une signification très définie. On peut dire à cet égard que l'avènement de la cité se marque d'abord par une transformation de l'espace urbain, c'est-à-dire du plan des villes. C'est dans le monde grec, d'abord sans doute dans les colonies, qu'apparaît un plan de cité nouveau où toutes les constructions urbaines sont centrées autour d'une place qui s'appelle l'Agora. Les Phéniciens sont des commerçants qui, plusieurs siècles avant les Grecs, sillonnent toute la Méditerranée. Les Babyloniens aussi sont des commerçants qui ont mis au point des techniques commerciales et bancaires plus perfectionnées que celles des Grecs. Ni chez les uns, ni chez les autres on ne rencontre d'agora. Pour qu'il y ait une agora il faut un système de vie sociale impliquant, pour toutes les affaires communes, un débat public. C'est pourquoi nous voyons apparaître la place publique seulement dans les villes ioniennes et grecques. L'existence de l'agora est la marque de l'événement des institutions politiques de la cité. (...) Deux termes désignent le centre dans la pensée religieuse des Grecs. L'un est l'Omphalos qui signifie le nombril. L'autre c'est Hestia, le foyer. »

<sup>214</sup> Marie-lyne Piccione. « La source, l'arbre et l'horizon ou les aléas de l'utopie québécoise ». Marie-lyne Piccione. Bernadette Rigal-Cellard *Les Aléas de l'utopie canadienne* Talence : PUB, 2010, p.13.

ORIGINEL ET CONSTITUTIF qu' elle entretient avec le mythe, le rêve et l'utopie, la civilisation américaine représente un champ d'étude privilégié pour les partisans d'une épistémologie accordant à l'imaginaire la part qui lui revient de droit [...] L'Amérique est issue d'un double projet - idéaliste et matérialiste – et cette dualité originelle aura de profondes conséquences.»<sup>215</sup> Cette situation géographique et politique retisse le lien mythologique du social dans le contexte unique et spécifique du Québec :

« L'espace et le temps sont les deux systèmes de référence qui permettent de penser les relations sociales, ensemble ou isolément. Ces dimensions d'espace et de temps ne se confondent pas avec celles qu'utilisent les autres sciences. Elles consistent en un espace « social » et en un temps « social », ce qui signifie qu'elles n'ont d'autres propriétés que celles des phénomènes sociaux qui les peuplent. Selon leur structure particulière, les sociétés humaines ont conçu ces dimensions de façons très différentes. »<sup>216</sup>

Le continent américain « nouveau » induit la position de colonisateur bientôt lui-même colonisé et donne tout son sens à la science émergente de la sociologie :

« La sociologie est une science de la nature car, à l'instar d'Aristote, Comte considère la société comme un phénomène naturel, « spontané », qui résulte de la nature humaine ; [...] La vérité de la société n'est donc pas à chercher dans l'individu\_ Comte considère toute théorie contractualiste comme « hautement irrationnelle » \_ mais c'est, au contraire, dans la société qu'il faut chercher la vérité de l'individu. Cette prééminence du tout (la société) sur la partie (l'individu) trouve son fondement dans la notion de « consensus social », véritable « idée mère » de la sociologie statique comtienne. »<sup>217</sup>

La pensée d'Auguste Comte va ainsi marquer les esprits, imposée par l'éducation religieuse puis contestée, marquant d'une empreinte indélébile le social dans la littérature québécoise. Michel Tremblay conte souvent la vie de personnages en marge de la société, *Le Jour des Corneilles* et *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* décrivent des familles qui se sont

---

<sup>215</sup> P. Carmignani. « L'efficace de l'irréel : l'imaginaire, le symbolique et le mythique dans l'invention du Nouveau Monde ». Gérard Peylet. Michel Prat. *Mythe des origines*. Eidôlon n° 61, PUB, mars 2002, p.223-224 : « l'implantation du premier établissement permanent sur le Continent américain a lieu en Virginie, en mai 1607. Treize ans plus tard, en 1620, environ huit cent kilomètres plus au nord, une autre colonie – celle de Plymouth – fut établie sous la direction des célèbres Pères Pèlerins (*Pilgrim Fathers*), un groupe de puritains mécontents des conditions politiques et religieuses qui étaient les leurs en Angleterre. A□ la différence des colons de Virginie, ceux de la Nouvelle-Angleterre étaient moins motivés par l'attrait du profit que par des considérations religieuses puisque leur objectif premier était de fonder une sorte de théocratie témoignant de la supériorité des idéaux et des principes de la Chrétienté. En se lançant à l'assaut d'un nouveau monde, les Européens ont d'abord conquis et colonisé non pas un espace géographique, un territoire physique, mais un espace-temps mythique, c'est-à-dire une utopie et une « uchronie » fantasmatiques nées de l'imagination des hommes de la Renaissance. »

<sup>216</sup> Claude Lévi-Strauss *Anthropologie Structurale*. Paris : Plon, 1958, Press pocket, 1990, p. 344.

<sup>217</sup> Michel Dubois. *Les Fondateurs de la pensée sociologique*. Marketing, 1993, p. 68.

mises volontairement à son ban. Les enfants et adolescents des univers romanesque de Réjean Ducharme vivent dans des îles ou des repaires isolés et y refont le monde. Yves Thériault propose deux figurations symboliques du choc social avec *Agaguk* et *La Fille laide*. Bien que ne se déroulant pas dans des zones urbaines mais respectivement dans un village inuit et dans la steppe pour *Agaguk* et dans la plaine, le hameau et la montagne, pour *La Fille laide*, les lieux y jouent le rôle de microcosmes sociaux. La famille de *La belle Bête* n'a quasiment aucun lien avec l'extérieur, dans *Les Enfants du Sabbat* sœur Julie de la Trinité occupe un couvent et ses parents une cabane isolés du monde. *Les Fous de Bassan* se déroule sur un territoire restreint qui correspond à un microcosme social ainsi que sur un autre mode l'hôtel du *Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais. En dehors de la figure sociale que Cnosos représente eut égard au labyrinthe, sa figuration architecturale en propose une autre qui est celle du chemin à voie unique.<sup>218</sup> L'époque maniériste propose plusieurs voies qui peuvent être des leurres masquant la seule véritable sortie. Cette introduction du choix multiple se fait conjointement aux explorations territoriales politiques et géographiques, provoquant l'avènement de l'utopie et de ses figurations.

## b Utopie et dystopie

Au regard de *L'Utopie* de Thomas More le Québec présente deux formes d'utopies, celle du territoire vierge à féconder et celle d'une refondation en dehors de la religion catholique :

« L'exploit de Thomas More était de mouler les traditions héritées – la doctrine politique de Platon, la satire de Lucien, le monde à l'envers, les mythes de l'âge d'or et des peuples légendaires aux marges du monde connu, les idées chrétiennes du paradis terrestre et des communautés monastiques et, finalement, les récits de voyage du Nouveau monde, à peine découvert – dans une nouvelle forme qui propose l'image concrète et détaillée d'un État parfait pour discuter sa différence par rapport à la situation insuffisante – déficitaire – des sociétés contemporaines. Cette communauté utopienne doit son caractère idéal à l'abolition hypothétique du dogme du péché originel. »<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Umberto Eco. *L'Arbre et le labyrinthe*. Milan : Bompiani, 2003, Grasset, 2010, p.73 : « Le labyrinthe classique, dit de Cnosos, est unicursal : en y entrant, on ne peut qu'atteindre le centre, et du centre, on ne peut que trouver la sortie. Si on « déroulait » le labyrinthe unicursal, il nous resterait dans les mains un unique fil, ce fil d'Ariane que la légende présente comme le moyen (étranger au labyrinthe) de sortir du labyrinthe alors qu'il n'était en réalité rien d'autre que le labyrinthe lui-même. »

<sup>219</sup> Peter Kuon. « Brève histoire de l'utopie littéraire ». *L'Utopie entre eutopie et dystopie, hommage à Claude-Gilbert Dubois*, « Eidolon » 110. Talence : PUB, p14.

Le XVII<sup>ème</sup> siècle voit paraître beaucoup d'ouvrages de plus ou moins grand intérêt sur l'utopie qui prennent tous les lieux pouvant être pris en considération par l'imaginaire, qu'il s'agisse de terre, de mer ou de l'espace lui-même : *Histoires des Sévéranches* de Vairasse, *Télémaque* de Fénelon, *L'autre monde, les Etats et Empires de la Lune et du Soleil* de Savinien Cyrano de Bergerac, *Oceana* de Harrington...<sup>220</sup>. La conjonction de la réalité, avec les explorations et conquêtes de l'époque, et de l'imaginaire, permet de parer le nouveau monde des espoirs déçus de l'ancien continent. Dans ces vaisseaux qui quittent l'Europe pour les Amériques il y a quelque chose de *La Nef des fous*, l'espace circonscrit du bateau perdu au milieu des flots préfigurant celui inexploré dans lequel il va falloir reconstituer une société et réinventer une histoire :

« De sa démarche de crabe, dans ses perspectives obliques, l'utopie enseigne qu'aux marges des « epistemés » s'étendent d'autres dispositifs du savoir, des événements ou des hommes. Il n'est pas frivole de débobiner les écheveaux que forment les guerres, les institutions ou les livres, les jeux, les objets, en ordonnant leurs fils selon des couleurs qui ne sont pas celles de l'arc-en-ciel. A la mesure même de son dégoût pour l'histoire, l'utopie décompose les lumières du temps dans un spectre qui n'est pas celui du temps, c'est ainsi qu'elle éclaire l'histoire. »<sup>221</sup>

Ainsi que Gilles Lapouge ne qualifie pas d'utopiques plusieurs récits, dont celui par exemple des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, les ouvrages québécois retenus présentent fréquemment des lieux que l'on pourrait qualifier d'anti-utopiques ou de dystopiques. Marie-Claire Blais dans *La belle Bête*, Anne Hébert dans *Les Fous de Bassan* et *Les Enfants du sabbat*, Yves Thériault dans *La Fille laide*, Jean-François Beauchemin dans *Le Jour des corneilles*, Gaëtan Soucy dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* posent, par le lieu, le récit en deçà de la réalité. Respectivement une propriété clôturée, une communauté restreinte, une colline et un cloître, un hameau isolé, et deux forêts infranchissables en constituent les scènes et pourrait-on dire les cènes sacrificielles. Chez Gaëtan Soucy le village de Saint-Aldor, qualifié de « dystopique » par Marie-Béatrice Samzun<sup>222</sup>, revient de manière récurrente dans ses ouvrages, faisant une première apparition dans *L'Immaculée Conception*, premier roman de l'auteur également paru sous le titre *8 décembre*, puis dans *L'Acquittement* en 1997 et enfin dans *La petite Fille...* en 1998. G.Soucy a inventé Saint-Aldor ainsi que

<sup>220</sup> Gilles Lapouge. *Utopie et civilisations*. Paris : Flammarion, 1978, p. 192-194.

<sup>221</sup> *Ibid.* p. 213.

<sup>222</sup> Marie-Béatrice Samzun. « Le Saint-Aldor dystopique de Gaëtan Soucy ». B. Rigal-Cellard, M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p.121-129.

William Faulkner sa comté, se créant un univers romanesque à l'instar d'un univers géographique. Dans *L'Immaculée Conception* le Clos-de-Bois, où la cérémonie cannibale du meurtre de la sœur de Romuald a lieu, fait écho à la cabane de bûcheron de la forêt de Saint-Aldor où ce dernier, et Séraphon son beau-père, vont trouver la mort. Cette cabane fait à son tour écho à la grange de *La petite Fille...*, à celle des parents de Sœur Julie de la trinité dans *Les Enfants du sabbat*, au précaire abri sylvestre du *Jour des corneilles*.<sup>223</sup> Les lieux se répondent, symboliques d'un non-lieu primitif sacrificiel désignant par antithèse un paradis perdu ou encore à venir. En ce qui concerne *Neige noire* d'Hubert Aquin Candy Hoffman parle d'« utopie disloquée ».<sup>224</sup> La création de la revue *Mainmise* en 1970 est à cet égard significative d'un mouvement utopique lié à la littérature du Québec comme l'exprime Jean Basile, un de ses six fondateurs, dans un entretien donné cette même année à Radio-Canada : « Nous sommes des utopistes à la Marcuse<sup>225</sup>, pour nous l'utopie c'est ce qui arrivera demain. Nous pensons que le Québec parce qu'il parle français en Amérique du Nord a un rôle utopique à jouer demain, un rôle immédiat et extraordinairement élevé à jouer. Le Québec est une chose importante en Amérique du Nord et le Québec ne pourra être qu'un Québec utopique... »<sup>226</sup> L'évolution des idées et des sciences posent les bases d'une modification de l'imaginaire car elle induit un regard nouveau sur le monde et donc sur sa perception :

« L'univers n'est pas seulement labyrinthique. Il est privé de limites assignables. Son étendue, la floraison imprévisible des êtres, la constante découverte de modèles inconnus, tout cela jette les hommes d'ordre dans la crainte et le tremblement. Ils s'aperçoivent que la nature est un cercle sans périphérie. L'esprit vacille. On a beau patrouiller en tous sens, ouvrir des routes au plus lointain, tracer des tranchées vers les confins, partout s'empilent de nouvelles frondaisons. Il n'y a ni marge, ni bornes. La création est en expansion continue. Elle n'a pas de limite[...] Au sortir des laboratoires du XVIIIe siècle, la création n'est plus ce chaos, cette mer des ténèbres, ce vaste, auguste et solennel dédale que les hommes avaient jusque-là

---

<sup>223</sup> Voir aussi le rôle de la cabane dans la forêt dans *Un Train de glace* de Jacques Savoie (1998), paru donc la même année que *Le Jour des corneilles*, auquel Daniel Marcheix consacre l'article « Ruptures narratives, discours utopique et régimes de présence dans *Un train de glace* de Jacques Savoie ». B. Rigal-Cellard, M-L Piccione, *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 131-138.

<sup>224</sup> Candy Hoffman. « Neige noire d'Hubert Aquin ou l'utopie disloquée ». B. Rigal-Cellard, M-L Piccione, *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 153-160.

<sup>225</sup> Herbert Marcuse (1898-1979), né à Berlin il sera l'assistant de Heidegger puis émigrera en Suisse en 1933 puis aux Etats-Unis, philosophe, sociologue marxiste, il fera partie de l'école de Francfort auprès de Théodor Adorno et Max Horkheimer. *L'homme unidimensionnel* (1964).

<sup>226</sup> Michel Coupal. « La revue *Mainmise* ou l'utopie hallucinée ». B. Rigal-Cellard, M-L Piccione, *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 188.

éprouvé dans la terreur. Par le double bornage dont l'entoure Linné, elle devient table, ordonnance, registre ou livre de comptes »<sup>227</sup>.

Dans ce déploiement de l'imaginaire utopique l'île tient une place prépondérante, elle en est un élément central. Ainsi dans les ouvrages de Réjean Ducharme et dans *Le Souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel<sup>228</sup>. En ce qui concerne Marie-Claire Blais Antony Soron lui donne une portée plus personnelle au sein de la littérature québécoise :

« Mais l'île, pour un écrivain québécois, fût-il tourné vers le monde globalisé, c'est aussi métaphoriquement le Québec au milieu de l'océan anglophone : île qui survit à la montée des eaux américanisées malgré l'effacement progressif de ses utopies d'origine. La trilogie blaisienne – peut-on d'ailleurs s'en étonner ? – met à distance le Québec. Est-ce que pour autant le courant dystopique qui se développe dans le roman-discours est si ignorant de ses utopies fondatrices, comme l'idéal de la primitivité tant vanté par les Lumières, comme le rêve du Nouveau Monde, comme, enfin, l'Eden d'outre-Atlantique, terre promise aux évangélistes ? Cette île de référence qui ne peut pas être seulement le Québec – quoique les cloches de ses églises continuent d'y sonner en creux et ses chœurs d'y propager leurs incantations – qu'est-elle donc ? Notre interprétation sera métaphorique dans la mesure où la géographie de Marie-Claire Blais reste sans frontières tangibles. »<sup>229</sup>

Cette survivance de l'utopie se retrouve dans les textes où les lieux imaginaires ou indéterminés abondent comme dans *La Gare* de Sergio Kokis pour lequel Daniel Marcheix parle d'« allégorie kafkaïenne et dystopique de l'aliénation du non-sujet » à propos du village de Vokzal.<sup>230</sup> Avec cet ouvrage de Sergio Kokis, natif du Brésil, nous entrons dans le domaine de la littérature dite migrante qui constitue certainement un renforcement de la variable utopique inhérente à la littérature québécoise. Le Québec, terre migratoire par excellence, puisqu'elle est le fruit de vagues d'immigration successives, peut en effet

<sup>227</sup> G. Lapouge. *Utopie et civilisations*. p. 224-225, Carl Von Linné, 1707-1778, naturaliste suédois qui fonda les bases du système moderne de la nomenclature binominale, de la hiérarchisation des classifications en classe, genre, ordre, espèce et variété.

<sup>228</sup> Christiane Albert. « Utopie et enfance dans *Le Souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel ». B. Rigal-Cellard, M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 113-120.

<sup>229</sup> Antony Soron. « L'utopie du désespoir, lecture analytique de *Dans la Foudre et la lumière* de Marie-Claire Blais ». B. Rigal-Cellard. M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 209.

<sup>230</sup> Daniel Marcheix. « La quête éthique de soi entre dystopie et utopie : du désancrage à l'absolu de l'autonomie individuelle dans *La Gare* de Sergio Kokis ». 53-60. B. Rigal-Cellard. M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne* p.56 : « Les différentes formes de rupture examinées précédemment (irréalisation figurative, transgressions axiologiques et états passionnels disjonctifs tels que l'ennui et l'irritation) sont relayées, dans le texte de Kokis, par la mise en scène d'une véritable dystopie. Cette dernière est narrativisée par le séjour contraint d'Adrian dans le village de Vokzal, situé à quelques lieues de la gare désaffectée. Le nom de ce lieu – vokzal signifiant « gare » en russe – est à lui seul le signe que le village n'est que le prolongement de ce que la gare a initié, à savoir un détournement protéiforme qui introduit dans un nouvel ordre du monde, une nouvelle forme de vie. »

représenter le rêve utopique d'une migrante telle que Ying Chen, née en Chine. Passée la remémoration familiale justement nommée *La Mémoire de l'eau* (1992), elle choisit d'ancrer ses récits postérieurs dans la thématique du double et du non-lieu. Sa thématique lourde, qui passe par une évocation morbide en quête de filiation, absorbe les lieux pour n'en garder que les cinq quintessences élémentaires où l'eau se place de prime abord, rejoignant par là Anne Hébert au delà des continents. Selon Marie-Lyne Piccione<sup>231</sup> Michel Tremblay transforme la Saskatchewan qu'il nomme justement « plaine remplie de son cœur » en tête de chapitre, en plaine utopique : « En Saskatchewan, la légende veut que Dieu lui-même ait dessiné l'horizon à l'aide d'un morceau de charbon [...]. Il aurait tracé cette ligne parfaite, à peine hachurée, qui marque la limite entre le couvercle du ciel posé sur le plateau de la terre et la fin de ce qu'on peut apercevoir du grand océan de blé ». (OB 1029) Lieu idéal et récit de voyage semblent trouver au Québec un terrain propice en tant que nouveau monde et vaste espace à inventer, une conjonction de temps et d'espace où l'histoire a instillé un vacillement symptomatique du littéraire.

### c Lieux et symboles

Cnossos symbolise le lieu du commerce, dans les dédales du lieu réel se distinguent tous les magasins et niches de stockage dont le magasin des jarres à médaillon et celui des jarres géantes; appelant en tant que référent à tisser le lien commercial qui placera le Québec et surtout Montréal au carrefour névralgique des échanges. La voie royale de Cnossos est considérée comme la plus ancienne route d'Europe et est aussi symbolique d'une ville totale au centre d'un réseau méditerranéen<sup>232</sup>. Le Québec naissant est abandonné par la France car il ne représente pas à l'époque un enjeu financier suffisant, au contraire il signifie des dépenses que le royaume pense ne pas pouvoir se permettre. Sous domination anglaise l'enjeu des échanges se déplace au sein du Canada et donc aussi dans les rapports commerciaux américains. Mais Cnossos, au regard de la transposition outre atlantique du mythe, n'est pas uniquement symbolique d'une urbanité commerciale. En effet l'entrelacement du canevas du

---

<sup>231</sup>Marie-Lyne Piccione. « La Saskatchewan, ce pays où l'on n'arrive jamais ou l'utopie du lieu rédempteur dans l'œuvre de Michel Tremblay ». 19-25. p.23 : « Terre miraculeuse d'où surgissent des héros armés de leur courage, elle triomphe de tout, même de l'apocalypse, qu'un hasard mystérieux transforme en parousie. » B. Rigal-Cellard. M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*.

<sup>232</sup>Giorgos Tzorakis. *Cnossos, nouveau guide du palais*, Athènes, Hespéros, 2008, p.19 : « Le chef de la Crète était l'Anax qui concentrait tous les pouvoirs – militaires, politiques, commerciaux et peut-être même religieux. Les tablettes attestent aussi la suprématie de Cnossos sur les autres villes (Phaistos, Tylissos, Amnisos, Inatos, Kydonia), qui reflète la supériorité cnossienne sur l'ensemble de la Crète. »

mythe et les symboles rattachés au lieu de Cnossos (auxquels nous avons toujours accès aujourd'hui) : la double hache marquant plusieurs emplacements architecturaux, le rhyton<sup>233</sup> en forme de tête de taureau de l'époque des Nouveaux palais, la fresque en relief du taureau et celle de taurokathapsie (jeux de taureaux), l'acrobate en ivoire figurant le « saut de l'ange »<sup>234</sup> au dessus du taureau, forment un labyrinthe redondant au site archéologique et renvoient aux thématique du double, du dédale et de la dévoration. Le site de Gortyne, au centre de la plaine de la Mesara, est lui symbolique de l'origine du mythe puisque c'est à cet endroit que Zeus métamorphosé en taureau s'unit à Europe pour engendrer Minos et abrite le célèbre code de Gortyne<sup>235</sup>. A Phaistos la géométrie d'un autre palais labyrinthique recèle le disque toujours mystérieux datant de 1600 av.J-C. et couvert sur ses deux faces d'une écriture hiéroglyphique (241 signes) en forme de spirale qui se lit de droite à gauche et va de l'extérieur vers l'intérieur. L'espace historique, politique et géographique du Québec lui confère une position presque insulaire (renvoi à la source crétoise) délimitée par le fleuve Saint-Laurent. Ce fleuve, à la dimension maritime propre à enrichir l'imaginaire littéraire, court vers l'Atlantique en jetant un pont polysémique entre deux continents. En ce sens on serait presque tenté d'employer le terme de *genius loci* étendu à un territoire grand comme trois fois la France. Le «...mythe de l'île d'aventures...né à l'aube de la révolution industrielle en Angleterre...constitue bien l'un des mythes fondateurs de la civilisation moderne. Il s'est progressivement éloigné de sa signification religieuse pour rendre compte du rêve prométhéen de maîtrise de la nature puis du désir dionysiaque de renouer avec elle en réintégrant l'âge d'or de l'enfance. »<sup>236</sup> L'île<sup>237</sup> symbolise l'isolement, l'exemplarité, ou du moins la rareté et la

<sup>233</sup> Vase cérémoniel à libations rempli par le cou et vidé par les naseaux.

<sup>234</sup> Il est frappant de retrouver ces gestuelles codifiées par la course landaise gasconne.

<sup>235</sup> Recueil d'institutions et de lois du Ve s. av. JC, première législation codifiée d'Europe et « la plus complète de la Grèce antique qui nous soit parvenue » : Davaras (Cortis), *Phaistos, Hagia Triada, Gortyne*, petit guide archéologique illustré. Athènes : Hannibal.

<sup>236</sup> Pierre.Deyts. « L'île d'aventure, terre d'origine ». Gérard Peylet. Michel Prat (dir.). *Mythe des origines*. Eidolon 61. Talence : PUB, mars 2002, p. 150.

<sup>237</sup> *Ibid.* p. 146 : « L'île d'aventure apparaît certes comme un monde pur, préservé, en raison de sa circularité, de sa clôture, de son éloignement. Dans les robinsonnades, le naufrage s'apparente à un rite lustral ; l'aventurier est dépouillé de son passé ; ses attaches avec le vieux Monde sont rompues. Le roman d'aventures, en faisant de l'île un paradis, rejoint la plupart des mythologies qui font du Paradis une île. Dans le second récit de la Genèse, l'Éden est irrigué par un fleuve qui se partage entre quatre bras dont les deux premiers enserrent chacun un territoire ; la *Navigatio Sancti Brandani Abbatis* propose plus nettement l'image d'un paradis insulaire, terre d'abondance ; l'épopée babylonienne *Gilgamesh* situe la terre d'immortalité sur une île lointaine ; la mythologie chinoise a aussi son Éden ; le *Lie-Zi* (IIIe siècle av. J-C.) le situe au-delà des mers, c'est le *Penglai*, que les Japonais ont adopté et baptisé le *Horai* ; »

préservation. A travers ces deux pôles, celui de Cnossos et celui de l'insularité, se dessine l'opposition urbanité/ruralité et donc culture/nature. L'espace renvoie à tous les espaces insulaires du Québec : l'île au coudre, l'île aux grues, la roche de Gaspé... *L'Avalée des avalés* se déroule dans une île du Saint-Laurent. *Le Souffle de l'harmattan* de Sylvain Trudel est tendu tout entier vers l'échappatoire constituée par l' « île d'exil ». Chez Thériault l'écriture ne cherche aucunement la voie de l'extrême mais les lieux symbolisent et donc concentrent les positions exacerbées des personnages. On assiste alors donc bien à une confrontation, l'espace la mettant à l'œuvre. Dans *La Fille laide* La maison ou la ferme sont des lieux symboliques où tout est redondant. Ainsi les personnages y ont-ils des places attitrées et orientées dans l'espace. Bernadette couche en haut car elle occupe une position dominante, cette position étant redondante par rapport à la position perchée de la ferme au regard du hameau et d'autant plus de la plaine. Par voie de conséquence Edith couche donc en bas. Fabien couche en haut, à côté de la chambre de Bernadette, car elle veut l'attirer jusque dans l'espace de son intimité. Il évite ainsi de dormir dans « l'appentis » destiné habituellement aux « engagés » situé « au-dessus de l'étable » et peut rentrer dans le cercle fermé de la maison en étant partie prenante de la problématique qu'elle génère. Dans cette symbolisation de la maison Bernadette se substitue au lieu et apparaît comme une ogresse, un Minotaure féminin qui pourrait anéantir Edith dans son rêve : « où Bernadette Loubron, soudain devenue une géante magnifique, aux seins gros comme des pics de montagne, se jetait sur elle pour la dévorer... »<sup>238</sup> L'espace autour de la ferme prend une autre signification après l'arrivée de Fabien, son emprise sur les lieux les transforme à son image, l'endroit devient beau comme lui sous le regard de Bernadette :

« Au début, ça n'était que l'homme. Fabien qui est grand, qui a les cheveux frisés et la bouche riieuse. Fabien et sa bonne voix, et son sourire chaud, et ses belles dents blanches. Ce n'était que l'homme et ses muscles et sa peau brune et propre. Mais les jours passèrent, et ce fut pour la Bernadette autre chose aussi. Ce fut la ferme enrichie, et les champs maintenant rajeunis par les labours, beaux comme jamais vus en la ferme Loubron. »<sup>239</sup>

Lorsque Bernadette sera morte sa place restera fixée dans l'espace par son plat laissé sur la table. La ferme où se noue le drame dans ce roman peut être assimilée à l'*Oïkos* grecque qui « fonctionne » comme révélateur de l'identification.<sup>240</sup> La conjonction du mythe et des

<sup>238</sup> Yves Thériault. *La Fille laide*. Montréal : Beauchemin, 1950, Ottawa, éd. .actuelle, 1971, p. 22, 24.

<sup>239</sup> *Ibid.* p. 41

<sup>240</sup> F. Paul-Levy. M. Seagud. *Anthropologie de l'espace*. p. 198 : « Cette « permanence » d'*Hestia* n'est pas d'ordre seulement spatial. Comme elle confère à la maison le centre qui la fixe dans l'étendue, *Hestia* assure au

territoires tisse à nouveau une filiation culturelle. Il faut noter que le terme *hestia* signifie l'autel du foyer mais aussi le mât du navire et la femme qui tisse puisque le métier à tisser était vertical chez les Grecs<sup>241</sup>, occasionnant ainsi un rapprochement significatif entre les notions de sédentarité et de nomadisme, de fondation et de filiation selon un axe de verticalité. L'opposition dans le récit entre les gens de la plaine et les gens de la montagne, gens d'en bas et gens d'en haut renvoient aussi à une mythologie des Amériques que l'on retrouve aux Andes<sup>242</sup> Pour ce qui est de la symbolique et plus spécifiquement de la chambre<sup>243</sup> l'incipit d'*Après la Boue* de Gilbert La Rocque est assez révélateur :

« Puis il n'y eut plus rien, rien que le noir, l'obscurité épouvantable de sa chambre close, rien, c'est-à-dire qu'aussitôt que sa mère eut éteint la lumière et fermé la porte (*t'es mieux de dormir pis de pas dire un mot parce que tu vas voir ça que le guenillou va venir te poigner*), il ne resta plus dans la chambre que la noirceur et elle-même l'enfant Gabrielle avec ses terreurs folles (elle la fillette recroquevillée comme une feuille morte dans son lit trop grand, et tout autour d'elle quelque chose comme une présence formidable, une épouvante plus noire que la nuit, une Ombre de cauchemar qui pulsait dans toute la chambre comme un cœur monstrueux), puis, ses yeux, s'habituant à l'obscurité, elle commença de distinguer, comme tous les soirs, de funèbres pâleurs de spectres, rideaux, elle entendait vaguement son père ou sa mère qui marchait de temps en temps dans le long corridor, puis c'était le lit de ses deux frères qui grinçait de l'autre côté de la mince cloison, puis Gabrielle se tourna sur le ventre oui je me sens moins vulnérable ainsi, j'étais étendu raide sur le ventre, je serrais fort mon drap sous mon menton, j'avais chaud et j'avais froid et j'avais peur, oui moi j'avais toujours peur, puis j'étais à présent sur le flanc, couchée comme ça crispée, les genoux remontés vers la poitrine, position de fœtus, et j'avais peur oh j'avais peur atroce ! » (AB 7)

---

groupe domestique sa pérennité dans le temps : c'est par *Hestia* que la lignée familiale se perpétue et se maintient semblable à elle-même. [...] Cette idée d'une symbiose - mieux vaudrait dire d'une communion - entre une terre et le groupe humain qui la cultive n'est pas seulement présente dans la pensée religieuse où elle s'exprime dans les mythes d'autochtonie [...] et dans les rites de labourage sacré [...] Elle se manifeste aussi avec une remarquable persistance dans les institutions de la cité : le terme *oikos* ayant à la fois une signification familiale et territoriale... », J.-P. Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1981. »

<sup>241</sup> F. Paul-Levy. p.138 citant J.P Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs*.

<sup>242</sup> F. Paul-Levy. p.79 : « Bref, par opposition à la *puna* en haut, la vallée en bas est le territoire maîtrisé et connu de l'histoire humaine (...) La distinction entre *quechua* et *puna* est l'une des formes d'une opposition plus générale entre les catégories de « bas » et de « haut » qui est fondamentale dans la cosmogonie indigène des paysans de la vallée. En haut, la montagne est le domaine soit de forces maléfiques qu'il faut conjurer, soit de puissances surnaturelles qu'il faut se concilier. C'est dans la *puna* que vivent en particulier les *condenados*. Ces géants à la langue de feu se nourrissent des paysans qui s'aventurent dans leur domaine : ils expient par leur monstruosité le péché d'inceste commis quand ils étaient hommes. », citant A. Molinié-Fioravanti. *La Vallée sacrée des Andes*. Paris : éd. de la Société d'Ethnologie, 1982.

<sup>243</sup> La chambre comme lieu symbolique renvoie aussi à Pascal, qui en fait le lieu de l'introspection mais aussi à Virginia Woolf.

Chez La Rocque le motif de la maison<sup>244</sup> est récurrent et l'on voit bien dans cet extrait comment elle figure le nœud gordien où tous les enjeux psychiques du personnage sont révélés, Gabrielle réduisant ce motif jusqu'au fœtus. Chez Anne Hébert la symbolique des lieux se déploie à travers les motifs de la maison ou appartement et de la cabane que Daniel Marcheix rapproche de « l'espace du désir »<sup>245</sup>.

## 2 Le Québec rural face à l'émergence industrielle

### a Le paysan et le citadin

Les palais de Crète bâtis vers 1900 av. J.-C. englobaient de très riches arrière-pays agricoles reliés aux grandes voies maritimes de l'époque. Au Québec la situation des échanges commerciaux est essentiellement agricole jusqu'à la fin du XIXe siècle mais cette situation va s'inverser et placer le Québec dans une situation unique par rapport au reste du Canada maintenu plus longtemps dans la ruralité : « Au début du siècle, un peu plus du tiers des Québécois vivent dans les villes. Trente ans plus tard, cette proportion atteint presque 60%... Le taux d'urbanisation du Québec se situe constamment au-dessus de la moyenne canadienne et son avance tend à s'accroître... C'est le recensement de 1921 qui permet de constater que le Québec est devenu un territoire majoritairement urbain »<sup>246</sup> Le québécois francophone en dehors des grandes voies des échanges commerciaux va se trouver dans une position d'artisan face à l'industriel qui devient l'anglophone. L'écrivain de roman va alors se retrouver dans un processus de création similaire à celui du l'européen en pleine industrialisation au XIXème siècle :

« la métaphore du labyrinthe nous guide vers ce qui constituerait le foyer du processus créateur chez un certain nombre de poètes qui, depuis Baudelaire, ont fait de la grande ville le territoire privilégié d'une pratique particulière de la poésie dans laquelle l'espace et le mouvement ( de la ville, du corps, du désir, du texte) participent désormais du même geste d'écriture. Certes, toute ville n'est pas un labyrinthe, et tout labyrinthe n'est pas urbain. Mais la figure est forte : elle suscite autant de rêverie que la réflexion et elle se place aussi bien au

---

<sup>244</sup> F. Paul-Levy. M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p.134 citant M. Eliade. *Traité d'histoire des religions*. Paris :Payot, 1979 : « La cosmogonie est l'exemplaire type de toutes les constructions. Chaque ville, chaque maison nouvelle que l'on bâtit, c'est imiter une nouvelle fois et en un certain sens répéter la Création du Monde. En effet, toute ville, toute habitation, se trouve « au centre de l'univers » et à ce titre, la construction n'en a été possible que moyennant l'abolition de l'espace et du temps profanes et l'instauration de l'espace et du temps sacrés. De la même façon que la ville est toujours une *imago mundi*, la maison est un microcosme. Le seuil sépare les deux espaces ; le foyer est assimilé au centre du monde. »

<sup>245</sup> D. Marcheix, *Le Mal d'origine*. p. 239 à 253.

<sup>246</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain*. p. 469.

cœur de divers textes de création qu'au cœur même du métalangage critique sur la ville est ses textes. L'exemple canonique serait la méthode suivie par W. Benjamin et l'œuvre labyrinthique qui en est le produit, entre intuitions poétiques et construction théorique : livre des Passages, livre du passage [...] Cette figure spatiale complexe rassemble toutes les autres métaphores de la ville (telles celles dont P. Citron nous offre un précieux index : mer, forêt, monstre, femme, fournaise, enfer, cuve, etc.). Le labyrinthe se présente donc comme une figure synthétique, littéralement cruciale, lisible à plusieurs niveaux de sens et illustrant précisément la complexité et la multidirectionalité de l'imaginaire de l'espace. A ce titre, il est une sorte de « concept image », notion chère à Benjamin.»<sup>247</sup>

Mais au regard de l'Europe un décalage dans le temps se produit qui maintient la ruralité au cœur du littéraire alors que l'Amérique du Nord entre aussi dans le processus d'industrialisation<sup>248</sup>. Les écrivains natifs de Québec comme Philippe Aubert de Gaspé et ses *Anciens Canadiens* (1863) privilégient le lieu dans leurs écrits qui préfigureront la « littérature du terroir »,

« A la fin du XIXe siècle, la littérature québécoise accuse un net retard tant formel que thématique sur l'évolution esthétique européenne et semble coupée du contexte socio-économique immédiat. Sous le mode de l'évasion et de la compensation, elle se confine dans le rappel des hauts faits glorieux du passé, dans l'aventure ou dans l'idéalisation de la vie paysanne, passant sous silence, quand elle n'en donne pas un tableau exagérément négatif, l'industrialisation rapide, l'exploitation des ressources naturelles et l'urbanisation. Littérature des élites, elle privilégie le repli sur les valeurs rurales et le passé. »<sup>249</sup>

Est-ce ce retard face à l'évidente évolution qui va colorer encore plus négativement l'image de la ville ? La situation conjoncturelle de l'agriculture au Québec va en tout cas y définir une forme particulière de colonisation :

« Le mot colonisation peut avoir des significations diverses. Dans le contexte québécois du 19<sup>e</sup> siècle, il a un sens précis qu'a défini Esdras Minville : « coloniser veut dire vouer à l'agriculture une parcelle de terre jusque-là inoccupée, inculte et d'une façon générale boisée. [...] La colonisation apparaît ainsi essentiellement comme le début de l'agriculture, et c'est comme tel qu'elle est conçue, organisée et traitée. Le colon est un agriculteur en puissance. »

Au mot colonisation sont associées étroitement les expressions « défrichement », « terres neuves », « faire de la terre ». »<sup>250</sup> Cette dichotomie du paysan et du citoyen est sensible dans l'ouvrage d'Yves Thériault *La Fille laide*, l'agricultrice isolée, figurée par Bernadette Loubron, représente la nature par rapport à la culture dans ce qu'elle a de plus brutal, l'anti-

<sup>247</sup> Pierre Loubier. *Le Poète au labyrinthe, ville, errance, écriture*. Paris : ENS, 1998, p. 12-13.

<sup>248</sup> La scission sociale que Dickens marque dans *Oliver Twist* (1846) est aussi un écho au Londres industriel de l'Angleterre victorienne.

<sup>249</sup> Durocher. Linteau. Robert. *Histoire du Québec contemporain* I. p.711-712.

<sup>250</sup> *Ibid.* p. 137.

civilisation, à tel point que ce récit, qui s'apparente à un conte par bien des aspects, relève du symbolique et non plus du réalisme « du terroir ». A l'opposé c'est Agaguk, figure ancestrale de la civilisation inuit, qui représente l'espoir face à l'alcool et à la corruption venus de la ville dans le roman éponyme. Agaguk, par sa capacité d'évolution, prouve que les méfaits indissociables du phénomène de civilisation ne sont peut être pas indépassables. Yves Thériault a sans doute le mérite de donner à voir tous les aspects du territoire québécois qui, malgré la montée en puissance des villes et leur américanisation, maintient un important territoire désurbanisé et sauvage, spécifiquement sur les côtes ralliant le pôle Nord. L'isolement momentané d'Alexandre Chenevert dans le roman éponyme de Gabrielle Roy est également un exemple de cette position particulière du Québécois pour qui la ville reste un îlot au milieu des massifs forestiers et des étendues neigeuses. Dans *Bonheur d'occasion* elle traite de cette opposition entre la ville et la campagne : « l'urbanisation détruit les êtres en les déracinant, en les livrant à l'exploitation industrielle et en les dressant les uns contre les autres dans la lutte des classes. », « c'est pour avoir trop rêvé de se rendre à la campagne que la famille de Rose-Anna succombe à toute une série de malheur [...] »<sup>251</sup>

## **b Le mal urbain**

Une conception du mal urbain va voir le jour, édifiée par cette fracture industrielle et densifiée par le poids de la religion catholique du groupe francophone au regard de l'anglophone. Cette situation ravive à la foi la fracture de la guerre civile et religieuse et celle des notions opposées de nature et de culture :

« Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ancienne cité médiévale sort de ses limites physiques (circonscription des remparts) économiques et juridiques (droits de passage, obligations...) et sociologiques (définition de l'urbanité comme sentiment d'appartenance à un groupe privilégié). Le développement marchand accélère la condamnation de la ville comme le lieu de la corruption des mœurs, de l'éclatement de la communauté, le lieu des inégalités, de la domination, du luxe (critique des Lumières ). Le tremblement de terre de Lisbonne (1755) donna lieu à divers sermons contre la corruption des habitants de la capitale du florissant empire portugais mais le véritable séisme, comme l'a analysé William Marx, c'est celui de l'idéologie des Lumières qui concevait la nature comme bienfaitrice. L'atténuation de ce séisme a été possible par le

---

<sup>251</sup> Eva Kushner. « De la représentation à la vision du monde, Gabrielle Roy », *Romanciers du Québec*. Éditions Québec français, 1980, p.175 : « Espaces géographiques et espaces humains engendrent entre eux une autre tension qui elle aussi s'intériorise et se transforme en vision tragique du monde. »

noircissement compensatoire de civilisation comme le fit Rousseau : l'homme devenant mauvais en sortant de l'état de nature, c'est-à-dire en construisant des villes. »<sup>252</sup>

*Le Sourd dans la ville* donne à voir la prostitution et le meurtre en décrivant Montréal, de même que *Le Cassé* de Jacques Renaud. Avec *Les Nuits de l'underground* Marie Claire Blais livre les clefs d'un monde urbain interlope caché, en révélant ce qui est enfoui parce que considéré comme mauvais, l'homosexualité. Le début du roman *Neige noire* d'Hubert Aquin se déroule à Montréal et, ainsi que l'indique Candy Hoffman, il « est marqué par l'isotopie de la chaleur », sa « fournaise » (NN 11) l'assimile aux enfers où la sexualité peut se donner libre cours<sup>253</sup>. Le titre de l'ouvrage de Laurent Girouard, publié à Montréal en 1964 : *La Ville inhumaine*, dit la « Flagrante condamnation de la ville dont elle dénonce la minéralité et l'implacabilité, cette expression vaguement oxymorique – car la ville est faite par et pour les hommes – porte en filigrane la nostalgie de son envers, la terre originelle et humanisée. Le lecteur dérouté se retrouve trente ans en arrière, au plus fort de l'agriculturisme et de son exécution de la ville maudite. »<sup>254</sup> Dans *L'Incubation* Gérard Bessette introduit dès la première page dans « un bar plutôt miteux » auprès de « buveurs abrutis et gueulants » (I 9), dans la double remémoration des tournées militaire des cafés et des filles de joie, et l'ambiance nauséabonde des abris anti-bombes à Londres et à Paris : « dans le récit incohérent poussif de Gordon elle m'avait paru (cette anglaise) fantomatique myrteuse, tapie comme des millions d'autres au fond de cet *underground* de ce tunnel de métro, lequel constituait un abri idéal contre la mitraille contre les bombes qui pleuvaient éclataient faisant sauter éparpillant avec une égale indifférence les viscères et les armatures des édifices [...]. » (I 12). C'est la deuxième guerre mondiale, motif industriel par excellence avec ses bombardements urbains ou « blitz », qui est le théâtre double de ce roman puisqu'il touche les deux métropoles européennes : « une autre ville, brumeuse cataclysmique secouée par l'impact des bombes, ses habitants terrés comme des rats dans les entrailles de la terre [...] d'un bar aux stores hermétiquement clos pour s'élancer dans cette nuit fantomatique peuplée ébranlée par le multiple piétinement désordonné d'une foule abrutie par le manque de sommeil, se diriger à

<sup>252</sup> Frédéric Sayer. *Le Mythe des villes maudites, entropie et fiction au XXe siècle*. Biarritz : Séguier, 2009, p. 109, citant William Marx. « Poésies du désastre ». 105-121. *L'adieu à la littérature, histoire d'une dévalorisation esthétique XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Éditions de Minuit, 2005, chapitre V.

<sup>253</sup> C.Hoffman « *Neige noire* d'Hubert Aquin où l'utopie disloquée ». B. Rigal-Cellard, M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 157 : « L'univers montréalais est, de plus, sexuellement troublé ; l'érotisme est constamment lié au sordide. C'est une ville de débauche et de perdition. »

<sup>254</sup> Marie-Lyne Piccione « À l'Extrême de l'illisible : *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard ». M.L. Piccione (dir). *Voies vers l'extrême, voix de l'extrême*. Pessac : MSHA, 2003, p. 223.

l'aveuglette se précipiter à tâtons vers cette bouche souterraine qui allait les avaler [...]. » (I 21). Gérard Bessette place Montréal sous le signe de la dévoration et superpose l'imaginaire des différentes villes, en voici un simple fragment, le roman n'étant quasiment pas scindé : « mythique jeu de miroirs se reflétant à l'infini le long de labyrinthes superposés, surimprimés grouillant, fourmillant comme l'*underground* à Londres sous les bombes(...) l'ambulancier cockney qui la conduisait insensément illégalement à travers l'arachnéen réseau des rues londoniennes... » (I 52) Les villes québécoises n'échappent pas au contexte métaphorique urbain qui a déjà été largement étudié dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle : « On compte par dizaines les métaphores qui associent ventre digestif et ville labyrinthique. Trois raisons au moins expliquent ce rapprochement. La première est liée à la réalité objective des villes traversées. La ville de l'âge médiéval et classique est en effet une ville-cloaque [...] La deuxième raison [...] est [...] liée au caractère universel de l'imaginaire de l'espace [...]»<sup>255</sup>. Chez Gilbert La Rocque, et ce malgré l'éloignement historique de la « ville-boue » symbolisée par Paris<sup>256</sup>, la métaphore digestive est très prégnante et le mal urbain largement décrit :

« On roulait depuis quelques minutes dans l'enfer du centre-ville, rue Dorchester, ça se traînait carcasses de tôle dans les gaz asphyxiants de la nécropole, une vapeur bleutée flottait sur toutes choses, nimbait le faite des grands immeubles, leur donnant l'air irréel de mirages, colossales termitières, monstrueuse Babylone masquant inhumaine l'affreux ciel brouillé, ziggourats de béton gris et blanc où le soleil de huit heures plaquait des éblouissements de plein fouet, on allait lentement, il faisait multitude, agglomérats, on suffoquait resserré comprimé entre des autos quasiment imbriquées les unes dans les autres, mosaïque trépidante, et ça puait l'essence et le monoxyde de carbone et le métal chauffé, visages reluisants, derrière les volants, les poisons rampaient sur la ville [...] » (AB 46)

Les villes dans le roman *Soudain le Minotaure* de Marie-Hélène Poitras sont comme des enclos où les deux personnages vivent des fragments de vie parallèles. Lorsque Mino se trouve à Montréal il se sent « coincé dans ce labyrinthe » (72 SM), les villes des meurtres sont chaque fois des pièges qui se referment sur Mino avant de se refermer sur ses victimes, préfigurant la prison d'où il raconte et où il est enfermé pour vingt-cinq ans. Hambourg est perçue comme une femme par la narratrice dès la première ligne puis sexualisée à outrance : « Hambourg, s'étendait devant moi, les jambes ouvertes...Six églises aux clochers tronqués par les bombardements de la guerre, se dressaient comme autant de sexes en éveil... » (85

<sup>255</sup> P. Loubier. *Le Poète au labyrinthe, ville, errance, écriture*. p. 206-207.

<sup>256</sup> *Ibid.* p.206-207, citant S.Houdard parlant du nom gaulois de Paris : *Lutèce*, dérivé du mot *lutum* qui signifie la boue.

SM). Ariane fait la description du quartier gay et celle des sex-shops, elle se déguise en homme pour visiter le quartier de Reeperbahn : « ...Hambourg concentre tous ses vices en une seule artère. » (88 SM). Dans les jardins de Hanovre elle se perd dans le labyrinthe des hauts cèdres.

### c Montréal et Québec

Dans cette situation de fracture civile où le citadin est opposé au paysan, une nouvelle opposition des espaces va se jouer entre deux lieux emblématiques du Québec : Montréal et Québec, la première symbolisant la grande ville verticale et industrielle et la seconde la survivance historique de la première ville du Québec directement ouverte sur la voie sauvage de la Gaspésie. La littérature marque clairement cette différence en ce que Montréal, construite plus largement sur le modèle de la ville américaine<sup>257</sup>, va constituer le pôle économique et administratif qui va concentrer tout « le mal » urbain. Dans son livre autobiographique Gérard Bessette nous dit comment son déménagement, étant enfant, à Montréal, la grande ville, l'a marqué : « Montréal, qui devait censément améliorer notre situation, ne m'inspirait guère de confiance. Je ne faisais en cela que partager la méfiance du campagnard canadien-français pour la grande ville où je ne m'étais rendu qu'une fois [...] Mais plus encore que mon appréhension vis-à-vis de Montréal, ce qui me chagrinait c'était la perte, que je sentais irrémédiable, de « ma petite patrie »<sup>258</sup>. Ce motif est repris par nombre d'écrivains dont notamment Nicole Brossard : *French Kiss*, Gilbert La Rocque : *Après la boue* et *Le Nombri*, premier roman de Gilbert La Rocque qui, ainsi que Gérard Bessette dans *L'Incubation*, déroule de longues phrases sans ponctuation où il est difficile de marquer des respirations, ce passage faisant justement directement suite au précédent :

« [...] le soleil implacable vu d'ici comme à travers un hublot embué, au loin on voyait trembloter les voitures et les passants et les maisons et les gratte-ciel, oui tout papillotait flou dans la chaleur vibrante qui montait de l'asphalte brûlant et dans les vapeurs délétères et dans la réverbération des carrosseries qui fumaient comme des chevaux fourbus dans cet invraisemblable brasier, la ville avait comme un grand hoquet ou un monstrueux frisson de fièvre quarte, Montréal l'agonie ! oh c'est effrayant cette chaleur ! l'air est empoisonné on

<sup>257</sup> Durocher. Linteau. Ricard. Robert. *Histoire du Québec contemporain II*. p.540 : dans les 60's « Un nouvel urbanisme, inspiré surtout de l'exemple américain, transforme les structures d'aménagement de l'espace qui n'avaient pas été modifiées de façon significative depuis longtemps. »

<sup>258</sup> Gérard Bessette. *Mes Romans et moi*. Montréal : Hurtubise, 1979, p. 51-52.

ferait mieux de ne plus respirer ce serait plus sain de s'asphyxier soi-même dans ses propres gaz, poisons sans antidote, rien à faire on meurt, surpopulation, on voit les effets, et savoir que d'ici quelques années les viandes humaines se marcheront sur les pieds s'entasseront à l'agonie faute d'espace [...] (AB 47), Comme chaque matin, façades de pierres grises, pierres sales, immeubles hargneux du quartier des affaires, vieux Montréal [...] boutiques sordides, devantures défraîchies dégradées gondolées [...] (N 19).<sup>259</sup>

*French Kiss* justement sous nommé *Etreinte-exploration* exploite la thématique du corps pour parler de la ville avec qui elle opère une sorte de fusion : « Chevauche la grammaire. Je m'étale, ardent, dérisoire et désir. Jusqu'au déplacement le plus total et réversible de la conscience. A la ville et dans la poitrine : des irrigations lentes et progressives. [...] On y confond avec les mots *Le corps et la cité*, une géographie : des cartes sur table, des planches anatomiques, des systèmes. »<sup>260</sup> Montréal, pendant vertical des étendues neigeuses, se dresse en tant que vecteur de l'industrialisation tardive du Québec, plus que la ville du même nom restée plus aérée et en quelque sorte plus provinciale avec son château surplombant le fleuve et son vieux quartier. Montréal, malgré le charme de la neige, ne fait donc pas défaut au mythe de la ville dévoratrice dont l'emprise isole paradoxalement ses habitants en les projetant dans des situations extrêmes où il leur faut émettre des choix et choisir des voies ; La nouvelle « Le Cassé » de Jacques Renaud en est un bon exemple car elle nous projette également dans la langue québécoise réelle ou « joual », paradigme révélateur d'un quotidien insalubre propice au sordide et à la criminalité : « Pourtant on tue, on viole, on vole, on assomme, on est chien à Bordeaux comme à Montréal. C'est des humains partout » (LC12). Dès l'incipit l'auteur nous fait la description d'une chambre à « cinq piasses » : « C'est plutôt une pièce de grand placard [...] Le matelas taché de grandes flaques brunes et jaunâtres [...] Le matelas : un cadavre. » (LC13), un décor nauséabond pour Ti-Jean qui va tuer Bouboule par jalousie envers Philomène, une jalousie malade qui déchaîne sa violence. La description du meurtre au tournevis (LC 62) se complaît dans le sordide sans que l'on sache ce qui est de l'imagination et ce qui est de la réalité : « J'aurais tué Bouboule si Philomène m'aurait pas

---

<sup>259</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p16-17: « Aux antipodes de Saint-Siméon, Montréal présente des images destructrices et aliénantes. La ville signifie la mort [...] Tout indique que c'est la vie urbaine qui est à l'origine du symbolisme négatif dans l'œuvre de La Rocque. A Montréal, les symboles rafraîchissants de la scène avunculaire font place à la fange, aux malheurs dans lesquels s'embourbent les personnages. L'eau pure de la maison de l'oncle se transforme en vase. », « Avant la parution de *Corridors*, le romancier était fasciné, emprisonné par la vision de labyrinthes, de corridors d'hôpitaux qui mènent à la mort, par la hantise du corridor obscur, humide, de la maison parentale, couloir avec des boiseries de chêne au vernis épais et reluisant, miroir de la pauvreté et de la misère urbaine. »

<sup>260</sup> Nicole Brossard. *French Kiss. étreinte-exploration*. Ottawa : Éditions du jour, 1974, p. 7.

tenu par les gosses. C'est d'sa faute. Ou la faute que chus maquereau Ha ! Ch'sais pus !...Chus pas tout à moé. » (LC 73). La ville surplombe les scènes de meurtre et de sexe, s'imposant comme le personnage central du récit et rejoignant la figure insulaire décrite plus haut :

« Oui. Des cris de bébé, dans la ville alitée. C'est l'été. Montréal est une île meurtrie. Une île mouvante et sonore comme une mer qu'on tue. Le fleuve s'est figé autour comme de la fonte. Le fleuve veut dormir. Rien ne l'en empêchera. Le fleuve est un anarchiste. Quand il voudra envahir l'île il le fera. Quand il le voudra [...] Le fleuve, c'est une bande hernière. Montréal s'est crevé. Tous les soirs, tous les matins, sauf les gris, rouge du soleil dans l'eau, c'est le sang des insulaires qui se dilue, indifférent, dans l'eau froide et figée. Montréal est un râle. Un braillage de bébés. Ça finit plus. Un long meuglement de criards de totos. Montréal, c'est une île torturée, assommée, hideuse dans sa poliomyélite. Montréal étendue dans ses meurtrissures sous la lune.

Montréal tanné.

Montréal monnayé.

Montréal en maudit.

Gagne de chien !

Qi ça ?

Tout le monde !

Fesser ! Frapper ! L'air sent la violence à plein nez. Le gaz carbonique et le mensonge.

Et la tendresse parfois quand un arbre prend un couple par la taille dans un large et muet bras d'ombre. » (LC 77-78).

Terminant l'avant dernier chapitre ce passage esquisse l'ombre d'une atmosphère plus propice mais sous l'égide de l'arbre personnifié, repoussant à nouveau l'urbanité de Montréal dans une vision négative de « ville-piège ».

### 3 La ville révélatrice

#### a L'individu dans la foule

Dans cette ville surpeuplée de Montréal, surtout si elle s'oppose aux autres petites villes et simples bourgades de la province canadienne, l'individu se trouve aux prises avec la foule, rappelant les accents de la poésie d'Emile Verhaeren outre atlantique « qui voit dans la grande ville un monstre tentaculaire ou une maladie cancéreuse »<sup>261</sup>, ainsi que le poème en

<sup>261</sup> F. Sayer. *Le Mythe des villes maudites*. p. 140.

prose « Les Foules » qui fait partie du recueil *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire (1869) et qui n'est pas sans rappeler à son tour la nouvelle d'Edgar Allan Poe : *The Man of the crowd* (1839). La ville québécoise contemporaine est devenue un palimpseste social autant que littéraire. L'individu seul devenu anonyme dans la foule nombreuse peut alors devenir une proie facile et le meurtre jouer à plein dans la ville, du « Double assassinat de la rue morgue » aux éviscération du *docteur Jekyll*. Pour Gérard Bessette Londres et Paris constituent peut être dans *L'Incubation* des pendants de Montréal dans ce sentiment d'exil de l'individu au milieu de la foule, créée par l'urbanité et animalisée par l'auteur, exacerbé dans ce roman par la guerre :

« l'homme de tous les animaux étant ou étant devenu le moins capable de s'accommoder d'abris naturels de dormir de se reposer comme les autres animaux à la belle étoile, étant devenu grâce à ce qu'on appelle la civilisation de plus en plus mal adapté à son milieu physique), le troupeau donc piétinant dans la nuit [...] quelques uns se tenant par la main de peur de se perdre de se séparer de passer la nuit dans l'inquiétude dans l'angoisse de ce que l'autre aurait pu devenir, d'autres, nombreux aussi (comme Gordon), à des milliers de milles de leur pays, seuls, n'ayant pas de main à tenir [...] aspirant à un peu de chaleur de communion d'intimité, se disant que ce danger commun ce péril de tous les instants qui apportait (sur le plan collectif) une solidarité une fraternité accrues finirait par apporter aussi (sur le plan individuel sentimental charnel) une compénétration une fusion avec un autre être fuyant solitaire dans la nuit [...] » (I 22-23).

Marie-Claire Blais, après avoir écrit autour du mythe de Narcisse dans *La belle bête*, choisit la figure du sourd, en exergue dans le titre de l'ouvrage *Le Sourd dans la ville*, pour étudier celle de la solitude urbaine. Mike, fils de l'hôtelière italienne Gloria Angeli, vit avec elle à l'hôtel des voyageurs, au milieu de ses amants et dans l'ombre du mari assassiné par une bande, dans la rue. Près de Lucia, sa petite sœur de quinze ans déjà prostituée, et de son aînée Berthe, encore préservée du « milieu », il côtoie malgré son handicap mental la professeur de philosophie Judith Lange qui mettra fin à ses jours d'un coup de revolver. L'incipit du roman nous plonge dans l'isolement contemplatif du personnage qui n'a d'égal que sa souffrance connotée par la référence picturale au *Cri* d'Edward Munch :

« Debout à la fenêtre de l'Hôtel des Voyageurs dans le tablier qu'il portait à l'heure de midi, lorsqu'il aidait sa mère au restaurant, il observait l'agitation de la rue, ressemblant ainsi, avec son visage amenuisé dans la lumière jaune, pendant ce moment de halte méditative, lui qui avait l'habitude de bouger sans cesse, à cette figure de la Douleur telle que l'a peinte Munch dans « Le Cri », tel ce personnage anonyme poussant des cris silencieux dans l'œuvre du peintre, Mike soutenait le poids de sa tête de ses deux mains frêles et posait sur le monde, ou l'environnement de silhouettes dont le monde était fait pour lui, à cet instant-là, les passants

dans la rue, sa mère, les hommes qu'elle servait au bar, Tim l'Irlandais qui ouvrait son journal debout près de lui, et tous ces autres inconnus qui entraient et sortaient de l'hôtel » (SV 41)

Dans *Corridors* Gilbert La Rocque, pour qui la foule devient « corps colossal », multiplie les références animales pour la qualifier :

« les pauvres et les écrasés descendant de leurs mansardes, débouchant comme des colonnes de fourmis des quartiers oubliés, des taudis à coquerelles, des ghettos à rats, émergeant des caves, brandissant comme un étendard leur ignorance et leurs humiliations, poussés comme un grand hoquet remonté du fond de l'histoire, il les voyait, les exploités des usines concentrationnaires et des bureaux fétides, les serfs qui veulent devenir les maîtres, massés comme un seul corps colossal, avançant comme une couleuvre pour manger les mouches [...] et ils filaient vers les lumières et le grouillement du centre-ville » (C 17)

Les références animales y sont clairement associées au constat de délabrement social. Michel de Certeau<sup>262</sup> associe l'errance urbaine à la perte du lieu qui pourrait être associée chez le québécois à une perte d'identité.

### **b La perte de l'identité**

Au sein de ce lieu trop plein la nécessité du vide va opposer la question de l'identité. Trouver sa place au sein du lieu passe d'abord par l'appréciation des quartiers francophones et anglophones qui à Montréal scindent littéralement la ville en deux. La fracture est à nouveau redoublée par les jeux d'espace qui situent les individus en leur notifiant en quelque sorte la place qu'ils doivent occuper. Le lieu devient alors un piège dans lequel il est nécessaire de trouver son identité pour sortir. Pour Régine Robin « Les grandes villes sont celles de la désappartenance »<sup>263</sup>. *Le Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais aborde des thématiques sombres : « Les problèmes de la criminalité, de la solitude, de la mort reviennent avec encore plus de violence. Ça fait quatre ans que je pensais à ce livre, et je l'ai écrit en un an. C'est un

---

<sup>262</sup> Michel De Certeau. *L'Invention du quotidien I, arts de faire*. UGE, 1980, 10/18, p. 188-189 : « Quête identitaire dans l'urbanité« [...] ce qui dans une pratique de l'espace est indissociable du lieu rêvé. Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu \_ une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom, la Ville. L'identité fournie par ce lieu est d'autant plus symbolique (nommée) que, malgré l'inégalité des titres et des profits entre citadins, il y a là seulement un pullulement de passants, un réseau de demeures empruntées par une circulation, un piétinement à travers les semblants du propre, un univers de locations hantées par un non-lieu ou par des lieux rêvés. »

<sup>263</sup> Régine Robin. « D'un continent l'autre : parcours et récits de traces et d'effacements » conférence Bordeaux-Montaigne, présentation de Martine Mathieu-Job, 11/03/2014.

livre qui va être déterminant pour le reste de mon travail. Ça s'appelle *Le Sourd dans la ville*, et le Sourd, c'est la mort...naturellement<sup>264</sup> ». A l'extérieur règnent les bruits du tramway, de la circulation routière, de la foule, à l'intérieur ceux des cafés et des commerces, cette foule alors comprimée s'annonce, loin d'un murmure, par un brouhaha et une cacophonie qui provoquent les pertes de repère. Le visuel, tel une galerie de miroirs où l'on s'égarerait, peut également marquer la perte de l'identité dans la ville comme le remarque l'architecte et écrivain Juhani Pallasmaa : « L'usage croissant du verre réfléchissant renforce le sens onirique de l'irréel et de l'aliénation. L'opacité faussement transparente de ces bâtiments renvoie le regard sans qu'il soit affecté ni ému ; nous sommes incapables de voir ou d'imaginer la vie derrière ces murs. Le miroir architectural qui nous renvoie notre regard et duplique le monde est un dispositif énigmatique et effrayant. »<sup>265</sup> Dans son texte « Essai crucimorphe » Hubert Aquin parle en ces mêmes termes déshumanisants de la ville qui le fascine pourtant :

« J'aime le néant. Il me fascine et je ne me lasse jamais de le feuilleter au hasard chaque fois que j'encercle ce quadrilatère, que je plonge dans ses couloirs souterrains ou que, par une contre-plongée du regard, je découvre le ciel colonial de Montréal, minutieusement coincé dans une étreinte d'aluminium et de verre. Le néant polydimensionnel de la Place Ville-Marie semble émaner directement de la dialectique heideggerienne. Minéralisation de la vie, fenestration schizoïde, vide pur [...] »<sup>266</sup>

Six ans plus tard la ville déshumanisée s'assimile au néant du suicide : « [...] j'ai avalé plus de capsules qu'il n'en faut pour mourir [...] Il neige en moi doucement, sans arrêt, de plus en plus, et j'ai froid. Mon amour j'ai froid... Et cette fois, rien, absolument rien ne viendra me rejoindre au milieu de ma nuit, car je me suis réfugié dans une chambre d'hôtel, insonorisée et luxueuse comme un cercueil géant. »<sup>267</sup> Alexandre Chenevert, en tant que caissier de *La Banque de l'Économie* de la cité et de l'Île de Montréal, tend à donner une représentation de la figure du citadin et les maux dont il est atteint celle d'une quête d'identité démontrée par les affections du corps : insomnie, angoisse, mal de ventre. A nouveau un rapprochement peut être opéré avec la Grèce, bassin du mythe, où Athènes maintenait un espace sauvage dans

<sup>264</sup> M.L Piccione. *Le Thème de l'échec*, p.441 citant *Les vingt Années d'écriture de Marie-Claire Blais*, p.58.

<sup>265</sup> Juhani Pallasmaa. *Le Regard des sens, The eyes of the skin*. Londres, 1996, Paris : éditions du linteau, 2010 p.35.

<sup>266</sup> Hubert Aquin « Essai crucimorphe » 1963. René Lapierre. *Blocs erratiques*. Quinze, 1977, p. 179.

<sup>267</sup> *Ibid.* « De retour le 11 avril » 1969, p. 246.

l'espace humanisé<sup>268</sup> cet espace sauvage étant aujourd'hui dans la ville cette part de nous-mêmes qui, mise aux prises avec la foule, serait confrontée à sa part double animale pour la transcender et trouver une voie plus humaine. Les personnages de Gilbert La Rocque sont envahis par l'urbanité, tous en quête d'une identité perdue dans le trauma :

« L'omniprésence de l' « affreux Montréal, unique toile de fond de tous les romans, montre que l'être larocquien pris au piège de la métropole-« nécropole » ne connaît de mouvement que centripète et de topographie que convergente. D'où qu'ils viennent les personnages finissent à Montréal où ils s'engluent, incapables de franchir les limites, qu'en véritable Styx modernes, le boulevard Gouin ou le Saint-Laurent gardent jalousement. Un rebelle veut-il passer outre et dépasser cet enfermement ? Il se retrouve, comme le père de Serge, broyé dans la voiture-tombeau, variante moderne du cheval chtonien. »<sup>269</sup>

### c L'émergence d'un autre soi

« L'homme qui sort du labyrinthe n'est plus le même que celui qui y est entré. D'ailleurs, la sortie est souvent très facile, même dans les labyrinthes végétaux du XVIIIe siècle ; ce n'est qu'une simple formalité [...] ».<sup>270</sup> L'émergence d'un autre soi est perceptible dans la littérature féminine avec notamment *French Kiss* de Nicole Brossard et *Les Nuits de l'underground* de Marie-Claire Blais où il passe par l'affirmation de l'homosexualité mais aussi par la fresque sociale comme également chez Michel Tremblay qui déroule ses textes au sein de la vie des quartiers. Une partie importante de la littérature féminine va ainsi affirmer sa féminité par rapport à la masculinité et aussi sa propre sexualité. Les personnages d'Hubert Aquin sont eux aussi en quête d'une identité qui passe par une mise en abyme des villes dans *Prochain Épisode*. Montréal en demeure la figure centrale, celle d'une effervescence révolutionnaire érotique: « Il fait aussi chaud en moi que ce soir là, alors qu'un séisme secret faisait frissonner toute la ville dans nos deux corps convulsés. [...] En avant de moi m'attendent les actes inédits : des châteaux, des femmes, des heures et des siècles ;

<sup>268</sup> F. Paul-Levy. M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p.42 citant J.-P Vernant. *Mythe et pensée chez les Grecs* : « A proximité du *Prytaneion*, un terrain était, en effet, consacré à *Boulimos*, la Faim. Il s'agit évidemment d'un champ qui devait demeurer toujours en friche et qui représente, au cœur de l'espace humanisé de la ville, la terre « sauvage » sur laquelle l'homme ne peut, sous peine d'un sacrilège dont la punition serait la famine, porter la main. Le terrain de *Boulimos* constitue ainsi, par rapport au *Prytanion*, la contrepartie du *Boudzugion*, c'est-à-dire de ce champ qui, au pied même de l'Acropole, faisait l'objet, chaque année, d'un labour rituel exécuté, au nom de la cité, par le *Boudzugès*. »

<sup>269</sup> M.L Piccione. « La Métaphore du labyrinthe chez Gilbert La Rocque ». 129-136. Sylvie Guillaume. Christian Lerat. M.L Piccione (dir.). *L'Espace canadien et ses représentations*. Pessac : MSHA, 1996. p. 134.

<sup>270</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 219.

m'attendent aussi des chapitres entiers sur la guérilla en plein Montréal et la chronique, suicide par suicide, de notre révolution hésitante.» (PE 114-115) Pour Gilbert La Rocque l'émergence d'un autre soi reste beaucoup plus obscure car sa quête procède plutôt d'une sorte de ressassement souvent infructueux quant à l'évolution des protagonistes des récits. C'est dans l'espace des chambres de bois, où Michel cloître Catherine, qu'il cherche sa propre identité dans l'image qu'il voudrait façonner d'elle alors qu'au contraire elle trouvera la sienne dans la fréquentation de la ville. Ces deux personnages figurent en cela deux stades du pays, celui du passé et des grandes propriétés agricoles du repliement, et celui du présent et de l'ouverture sur la ville et l'extérieur symbolisée par Paris. L'architecture, paradigme de la ville, elle-même paradigme du labyrinthe, amène le sujet à une autre conscience de soi : « La signification ultime de tout bâtiment se situe au-delà de l'architecture ; il ramène notre conscience au monde et la dirige vers notre propre sens du soi et de l'être. »<sup>271</sup> dynamisée par une dialectique du regard :

« Tout aussi clairement, le paradigme visuel est la condition la plus importante de la planification urbaine, depuis les plans de la cité idéale de la Renaissance jusqu'aux principes fonctionnalistes de zonage et de planification qui reflètent « l'hygiène de l'optique ». La ville contemporaine en particulier, devient de plus en plus la ville de l'œil, détachée du corps par le mouvement mécanique rapide ou l'aperçu aérien d'ensemble. Les processus de planification ont favorisé le contrôle et le détachement de l'œil cartésien, idéalisant et désincarné ; les plans des villes sont très idéalisés et schématisés, visions du regard surplombant, tel que le définit Jean Starobinski, ou de « l'œil de l'esprit » de Platon. »

L'émergence d'un autre soi passe obligatoirement par le corps, élément substituable à la cité en Grèce ancienne :

« Les exemples de cette métaphore (le corps de la cité) et de son inversion (la cité du corps) peuvent être multipliés [...] je crois qu'il faut prendre Aristote au sérieux quand il dit qu'il se représenter l'animal entier sur le modèle de la cité. C'est ainsi que les Grecs eux-mêmes se le sont représenté au point de transformer la métaphore politique en métaphore corporelle [...] on pense l'anatomie humaine sur le modèle du corps de l'animal »<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> J. Pallasmaa. *Le Regard des sens*. p.12.

<sup>272</sup> F. Paul-Levy. M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p. 51 à 53 citant C.Svenbro : « A Mégara Hyblaea : le corps géomètre ». *Annales E.S.C*, n°56, 1982, pp. 953-964.

## B Espace et lieux antinomiques

### 1 Extrême et anti-espace

#### a L'étendue et les confins

Au-delà des immeubles et de la pollution s'étendent les vastes étendues canadiennes, le Québec comportant une surface inhabitée très conséquente eut égard aux rigueurs du climat. On peut supposer que ces étendues ont suscité « la répulsion »<sup>273</sup> ainsi que l'indique Alain Corbin à propos des rivages et le désir tout autant que l'appréhension. Cette géographie, quoi qu'il en soit, doit être traitée comme un facteur anthropologique essentiel : « Lorsque Claude Lévi-Strauss enfin note qu'il a suffi que les missionnaires salésiens obtiennent le transfert spatial des Bororo de leurs villages circulaires à un village de type européen pour que ceux-ci, renonçant à leur conception du monde, se convertissent au christianisme, il oblige à considérer que les organisations spatiales sont garantes de l'identité sociale et culturelle et qu'elles en assurent la reproduction. »<sup>274</sup> Cet extrême géographique déclenche comme un effet immédiat de cause à effet un extrême littéraire auquel le centre d'études canadiennes de l'Université Michel Montaigne a consacré un ouvrage exclusif justement intitulé : *Voies vers l'extrême, voix de l'extrême*,

« Vous avez dit « extrême » ? Vous voulez parler de l'extrême au Canada ? Quelle idée bizarre ! [...] De fait, en dépit d'une identité protéiforme et d'un statut d'agent double que conforte la duplicité de son appartenance grammaticale (substantif/adjectif) l'extrême est indissociable du débordement. Spatial, il obéit à un élan centrifuge pour se confiner dans la marge, dans cette extrémité définie comme l'exact contrepoint de la centralité : il se fait alors frontière, limite, allant jusqu'à se donner, parfois, des airs de « bout du monde ». Temporel, il dit l'émergence et la chute, l'instant ultime du basculement dans un autre jour, dans un autre monde. De l'aurore au crépuscule, du premier vagissement au dernier soupir, il est ce presque rien qui hésite entre le plein et le vide, entre l'être et le néant. »<sup>275</sup>

Dans *Agaguk* toute l'intrigue se joue entre le village, où se noue déjà la déliquescence tribale, et les grands espaces de chasse inuit. *Agaguk* se dresse contre « les blancs » (ainsi sont-ils

---

<sup>273</sup> Alain Corbin. *Le Territoire du vide, l'occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris : Aubier, 1988, p.11 : « La cécité comme l'horreur s'intègrent à un système global d'appréciation des paysages naturels, des phénomènes météorologiques et des impressions cénesthésiques dont la configuration se dessine peu à peu depuis la Renaissance. Bien comprendre la genèse des lectures et des pratiques nouvelles du paysage littoral qui s'opère vers 1750 implique de saisir au préalable la cohérence du faisceau de représentations qui fonde la répulsion. »

<sup>274</sup> F. Paul-Levy, M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p. 29.

<sup>275</sup> M.L Piccione (dir). *Voies vers l'extrême*. p. 11.

nommés dans le texte) qui ont transgressé le territoire inuit en apportant la sédentarité tout en dénaturant le chasseur avec l'alcool. C'est en quelque sorte une victoire du lieu d'origine et de sa culture même si le rôle central de la femme d'Agaguk laisse se profiler son évolution. Ce roman est représentatif d'une grande partie du territoire québécois quasiment inhabitable :

« Agaguk...partit à travers le pays qui était celui de la toundra sans fin, plate et unie comme un ciel d'hiver, sans horizon et sans arbres. », « Son retour au village exigea deux jours de marche vers le Nord » (A 3-4), « La neige arriva, rapide amoncellement sur la terre, emprise immédiate de l'hiver. Il n'était venu que de courtes rafales, une neige qui courait sur le permafrost maintenant remontée en surface. Puis un matin, le jour gris, presque devenu la nuit d'hiver, amena du nord des flocons qui tourbillonnaient nombreux, de plus en plus pressés. Vers le milieu du jour, c'était le blizzard. Le vent hurlait sur la plaine et au flanc des moindres vallonnements la neige s'entassait. Dès ce soir-là, la toundra serait redevenue la plaine arctique, immobile et blanche. » (A 209)

Une sorte de transposition littéraire s'opérerait donc d'un extrême géographique à un extrême de l'écriture. Cet extrême va prendre différentes formes, celui des thématiques, celle par exemple de l'apocalypse chez Michel Tremblay traitée par Marc Arino<sup>276</sup>, l'extrême représentant une thématique en soi dans *La petite Fille...pour Marie-Pierre Andron*<sup>277</sup>, celui des figures de style (antithèse, hyperbole, hypotypose) relevées toujours chez Michel Tremblay par Marc Arino<sup>278</sup>, celui du style pour Marie-Lyne Piccione<sup>279</sup> dans *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard. Ces voies et voix de l'extrême sont également appréhendables dans les choix d'écriture d'Hubert Aquin et de Gilbert La Rocque ou dans les thématiques de la sexualité, de la violence et de la mort. Face à cette transposition littéraire d'une géographie qui tend vers l'infini, celle de points d'ancrage marquants se dessine de concert. Le Québec est étroitement lié à sa perception géographique que les premières cartes d'exploration et de navigation ont contribué à établir, établissant là encore une conjonction avec l'histoire puisque l'époque de la découverte du Québec correspond à l'autonomisation de la carte :

---

<sup>276</sup> Marc Arino. « Chronique d'une mort annoncée ou l'apocalypse selon Michel Tremblay » M.L Piccione. *Voies vers l'extrême*. p. 161-168.

<sup>277</sup> Marie-Pierre Andron. « L'Extrême dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy » M.L Piccione. *Voies vers l'extrême*. p. 195-203.

<sup>278</sup> Marc Arino. « Sujet schizoïde et thérapeutique par l'image : antithèse, hyperbole et hypotypose comme figures de l'extrême dans *Un Objet de beauté* de Michel Tremblay » M.L Piccione. *Voies vers l'extrême*. p. 169-178.

<sup>279</sup> M.L Piccione. « A l'Extrême de l'illisible : *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard » M.L. Piccione *Voies vers l'extrême*. p. 219-225.

« [...] au cours de la période marquée par la naissance du discours scientifique moderne (XVe-XVIIe siècles), elle s'est lentement dégagée des itinéraires qui en étaient la condition de possibilité. Les premières cartes médiévales comportaient seulement les tracés rectilignes de parcours (indications performatives visant d'ailleurs surtout les pèlerinages), avec la mention d'étapes à effectuer (villes où passer, s'arrêter, loger, prier, etc.) et de distances cotées en heures ou en jours, c'est-à-dire en temps de marche. »<sup>280</sup>

L'espace, partie essentiellement prenante du territoire québécois en est donc une des figures majeures, confirmant par là son poids sociétal et culturel relevé par Fernand Braudel : « Fernand Braudel déclare, ce qui est essentiel : « L'espace , source d'explication, met en cause à la fois toutes les réalités de l'histoire, toutes les parties prenantes de l'étendue : les Etats, les sociétés, les cultures, les économies...(Civil., III, 12) [...] Selon l'espace, la société change du tout au tout [...]. De même la culture est sans fin partition de l'espace avec des cercles successifs » (Civil., III, 34) »<sup>281</sup>

### **b La lisière et la forêt**

La jeune relève de la littérature québécoise, notamment en la personne de Sylvain Trudel, marque aussi par l'évocation de l'espace les notions de limite<sup>282</sup> et de seuil : « Échoué à la lisière du monde, l'estomac dans les talons, j'espère n'importe quoi, un signe providentiel du firmament, un météore sacré, une étoile des mages qui me guiderait dans la nuit, ou une nuée d'oiseaux de bon augure qui s'envoleraient à tire-d'aile vers l'horizon des hommes heureux pour me révéler mon sort à venir. » (MT 97) La lisière concerne le Québec à différents points de vue qui le positionnent en quelque sorte en tant qu'espace des seuils. Ces seuils ponctuent le cours du fleuve Saint-Laurent qui s'élargit progressivement jusqu'au moment de mêler ses eaux à celles de l'Atlantique. Avant la fondation de la ville de Québec par Samuel de Champlain le premier village fût installé à l'embouchure du Saguenay qui marque la première lisière avec son Fjord insondable. Longtemps seule voie d'accès vers les intérieurs boisés ce dernier est le joyau glaciaire de ce qui est devenu la troisième région du

<sup>280</sup> M. De Certeau. *L'Invention du quotidien*. p. 213.

<sup>281</sup> Yves Lacoste *Paysages politiques*. Librairie générale française. 1990, p. 106.

<sup>282</sup> F. Paul-Levy, M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p.35 : « C'est pourquoi dans la mesure où, à l'image de la mutation, le dispositif symbolique ne peut « fonctionner » sans la notion du discontinu, sans la notion d'une limite, dans la mesure également où toute organisation spatiale requiert la discontinuité, requiert l'usage et le jeu des limites, on propose de considérer la délimitation comme un élément fondamental dans la constitution et la représentation des systèmes spatiaux des sociétés . »

Québec avec environ cent mille kilomètres carrés : le Saguenay-Lac- Saint-Jean, toujours la moins peuplée car à la géographie très inhospitalière. En suivant le cours du fleuve toujours du côté nord-ouest les anciens postes de traite des fourrures aujourd'hui zones d'exploitation pétrolière annoncent pas à pas les marches de glace du pôle et de la civilisation inuit à laquelle renvoie l'œuvre d'Yves Thériault. Ces lisières historiques, géographiques et culturelles ponctuent le territoire du Sud au Nord alors que de part et d'autre des rivages se dressent les massifs forestiers. Encerclé par des seuils qui ouvrent aussi des espaces imaginaires à première vue contradictoires le Québec peut se constituer un réseau d'images qui lui est propre. La figure du coureur des bois en pleine nature des premiers romans québécois nous paraît lointaine alors qu'elle constitue un contrepoint essentiel à celle du québécois devenu urbain. C'est pourquoi sans doute la forêt reprend symboliquement ses droits dans *Le Jour des corneilles*, *La petite Fille qui aimait trop les allumettes*, *La belle Bête* et *Comment devenir un Monstre*. « La Forêt enchantée » de Marcel et de son chat Duplessis constitue une reconstitution du milieu naturel dans la ville avec toute la symbolique qui peut lui être attachée, Michel Tremblay faisant mention à plusieurs reprises de Peter pan et de Robin Hood :

« Il se vantait souvent à son cousin de connaître un endroit absolument merveilleux dont personne d'autre ne pouvait soupçonner l'existence, une cachette inviolable , une forêt enchantée qui lui appartenait à lui tout seul et où tout était possible pour peu qu'on ait un brin d'imagination, un refuge où il ne pleut pas quand il pleut et où il ne fait pas trop chaud quand il fait chaud parce qu'on est à l'ombre, une bulle parfaitement ronde, parfaitement lisse, qui le coupait du reste du monde ». <sup>283</sup>

Commentant *Le Ru d'Ikoué* d'Yves Thériault Marie-lyne Piccione relève un passage significatif de ce point de vue, invitant à une relecture des dix commandements sur ce territoire quasiment vierge : « Aime la forêt c'est le premier commandement. Respecte la forêt c'est le deuxième. Et le troisième est simple : demande à la commandement [ ...] Apprends à te pencher sur ses créatures, respecte sa richesse . »<sup>284</sup> La forêt, qui a une importance géographique certaine au Québec, constituerait-elle une sorte de premier jardin pour son peuple ? Elle serait donc le lieu privilégié d'un labyrinthe naturel par opposition à *l'hortus conclusus* figuré par l'art du jardin à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, un lieu où l'on perd son chemin dans l'angoisse si l'on s'en réfère à Gaston Bachelard<sup>285</sup>. Dans *Le jour des Corneilles*<sup>286</sup> le fils

<sup>283</sup> Michel Tremblay. *Le Premier quartier de la lune. Chroniques*. 1989. p. 798.

<sup>284</sup> Piccione *Le Thème de l'échec*. p.283, citant *Ru* p. 33.

<sup>285</sup> Gaston Bachelard *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Corti, 1948, Massicotés, 2010.

Course fait le récit a posteriori, en attente de son procès, d'une sorte de calvaire vécu depuis la naissance auprès de son père au sein d'une forêt symbolique indéterminée et innommée. La forêt, apparentée à une véritable jungle, occupe tout l'espace du récit et le franchissement de la limite qui la sépare du village représente l'interdit qu'il lui faudra outrepasser. Les demeures familiales dans *La belle Bête* et *La petite Fille* sont placées dans l'enceinte d'une forêt qui se mue en autre espace déterminant du Québec, opposant sa protection, bien que labyrinthique, aux rivages et aux grands espaces ouverts ; ainsi Alexandre Chenevert, dans le roman éponyme de Gabrielle Roy, y cherche t-il un réconfort, voulant y fuir le fracas et les maux de la ville. La forêt c'est à la fois l'éloignement, la solitude et l'obscurité qui permettent au monstre de se protéger contre lui-même, de protéger sa part humaine contre sa part animale :

« Personne ne connaissait la forêt mieux que nous. Sur des milliers de kilomètres carrés, dont certains, pour éviter les écueils de la topographie, finissaient par se perdre dans un marais ou s'interrompaient sans prévenir au pied d'une falaise. C'était un véritable labyrinthe que les travailleurs de la forêt avaient creusé de leurs mains, dans la matière vivante des arbres et la pourriture de l'humus. Des abris de planches, des cabanes de prospecteurs et des camps de chasse avaient poussé un peu partout pendant toutes ces années où la forêt avait été à la fois un gagne-pain, un terrain de jeu et un continent à explorer. Si de vastes parcelles avaient été défrichées, de bien plus vastes encore n'offraient au regard qu'un fouillis inextricable de branchages et d'épines, de rocs et de taillis. Sous le couvert des arbres, les hélicoptères de l'armée ne pouvaient nous repérer. Dans le dédale des chemins de traverse, les blindés gouvernementaux ne pouvaient que se perdre et s'enliser. Dans notre forêt, nous étions invulnérables. » (CM. 161)

L'emploi des substantifs « labyrinthe » et « dédale », de l'adjectif « inextricable » et des verbes « se perdre » (2 occurrences), « explorer », « s'enliser », contribuent à conforter le champ sémantique du labyrinthe en déployant l'imaginaire qui lui est lié. Dans *Comment devenir un Monstre* le Mont Attique domine la forêt et son observatoire, ce qui nous renvoie encore aux Mythes Grecs et au labyrinthe:

« Dédale se réfugia dans un dème de l'Attique, dont les habitants furent appelés Dédalides d'après son nom ; puis, à Cnossos, en Crète, où le roi Minos fut heureux d'accueillir un artiste aussi habile. Il vécut là paisiblement, pendant un certain temps, et entouré de considération

---

<sup>286</sup> Marc Arino. « Violence du « corps-à-cœur » dans *Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin ». Sandrine Bazile. Gérard Peylet (dir.). *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture. Eidôlon* 81. Bordeaux : PUB, avril 2008.

Martine Mathieu-Job, « Hybridité générique, hybridité linguistique et inventivité d'un style dans *Le Jour des Corneilles* de Jean-François Beauchemin », dans *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité*, Eidôlon 88, Bordeaux, PUB, 2010.

jusqu'au jour où Minos, ayant appris qu'il avait aidé Pasiphaé à s'unir au taureau blanc de Poséidon, l'enferma quelque temps dans le labyrinthe avec son fils Icare dont la mère Naucraté était une esclave de Minos ; mais Pasiphaé les libéra tous les deux. »<sup>287</sup>

Si l'on ne peut à proprement parler de « tropisme des lisières »<sup>288</sup>, expression employée par Yves Lacoste à propos de Julien Gracq et notamment du *Rivage des Syrtes*, par un rapprochement avec le vécu géographique de l'auteur, les liens entre la littérature québécoise et la conjonction territoriale des lisières, des forêts et des vastes étendues paraissent cependant se révéler au fil des pages. La forêt y conserve notamment sa double acception protectrice et dangereuse ainsi que Dante l'énoncé au début de l'Enfer : « Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai par une forêt obscure », propice à une inquiétante introspection. Par la présence accrue de la thématique de la forêt le mythe au Québec renoue avec ses fondamentaux que Paolo Santarcangeli a relevé dans son étude du labyrinthe : « Dans les régions de la Méditerranée orientale, on peut trouver dans l'épopée babylonienne de Gilgamesh des préfigurations intéressantes et peut être non fortuites du cycle mythique minotaure-labyrinthe. »<sup>289</sup>

### c Temps et espace

*Genius loci* littéraire va bien sûr de pair avec espace. Le territoire vaste, inhospitalier et sauvage du Québec, se confronte à la petitesse des lieux habités et la majorité anglophone canadienne à la minorité francophone québécoise. Nombre de romans québécois ont l'espace comme personnage principal :

« Une société « construit » l'espace qu'elle occupe : en fonction de déterminations allant de critères d'usage à son système de représentation du monde, elle l'exploite, le transforme, le modèle. Toute société imprime sa marque sur son espace, et, en retour, l'espace apparaît comme un mode de manifestation ou d'expression de la société : « la relation à l'espace est (...) universellement garante de la particularité des identités »<sup>290</sup>

Les figures spatiales et temporelles peuvent se mêler et perturber la perception : « Je me meus dans un espace-temps dont les frontières sont difficiles à cerner. » (A 19) Dans *Agaguk* et *La Fille laide* d'Yves Thériault, *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy et

<sup>287</sup> Robert Graves. *Les Mythes Grecs I*. Cassel, Londres, 1958, Pluriel, 1985, p. 333.

<sup>288</sup> Yves Lacoste. *Paysages politiques*. p.156-157.

<sup>289</sup> Gilgamesh plante dans son palais un palmier-dattier symbole de la justice et combat Khumbala, géant monstrueux à la tête ornée de cornes qui garde dans un bois de cèdre une vierge divine.

<sup>290</sup> Pierre Bonte, Michel Izard. « Espace ». *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1991, quadrige, 2010, p.235.

*Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin, le lieu a une importance capitale, qu'il soit celui des espaces vierges inuits, de la montagne ou de la forêt.

« C'est à E.Hall que revient le mérite d'avoir familiarisé le grand public français avec l'expression « anthropologie de l'espace » : tout ce que l'homme est et fait est lié à l'expérience de l'espace. Notre sentiment de l'espace résulte de la synthèse de nombreuses données sensorielles, d'ordre visuel, auditif, kinesthésique, olfactif et thermique. Non seulement chaque sens constitue un système complexe mais chacun d'entre nous est également modelé et structuré par la culture. On ne peut donc échapper au fait que les individus élevés au sein de cultures différentes vivent également dans des mondes sensoriels différents. »<sup>291</sup>

Au sein de cette anthropologie de l'espace la maison et ses composantes vont acquérir des symboliques particulières. La chambre, sorte de syntagme minimal de la maison, tient une place importante dans plusieurs ouvrages. Dans *Les Enfants du sabbat* elle est l'espace du changement d'époque et celui du fantasma, tout au moins du fantastique. Elle constitue le nœud gordien de toute l'œuvre de Gilbert La Rocque. *Les Chambres de Bois*, de prime abord par son titre, représente le lieu de dépendance dans lequel Michel maintient sa femme avant qu'elle ne s'en libère. Dans la nouvelle « Soie mauve » tirée de *Banc de brume* tout est symbolisé à travers leurs couleurs : « Le papier peint de ma chambre est vert. Chaque chambre porte le nom de la couleur qui y domine [...] La femme à l'écharpe de soie habite la chambre mauve. Pourtant, tout y est blanc, sauf ses écharpes dispersées. » (BBr 53). Lieu particulier du littéraire donc, le Québec joue des espaces et des temps pour asseoir sa propre littérature, au temps de la découverte succèdent les temps de l'histoire et de la religion puis celui de l'immigration. Ces temps se suivent et s'entremêlent, les populations successives jouant le rôle de stratifications. Ainsi le Québec se construit-il par étapes où les temps fusionnent avec les espaces au-delà de l'Atlantique. Ainsi le mythe grec qui a pris naissance dans le bassin méditerranéen est-il transposé le long du fleuve Saint-Laurent. Les figures de l'espace se superposent et s'entremêlent donc aux figures indissociables et fondatrices du temps : « Le temps est une figure qui témoigne des modalités fondamentales de notre présence au monde, et les difficultés liées à sa saisie viennent justement de cette réflexivité. Les figures du temps ne sont pas que des projections, elles rendent compte des conditions mêmes de notre connaissance et expérience du monde »<sup>292</sup> Les éléments tiennent une place

<sup>291</sup> F. Paul-Levy, M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p.15, citant E.Hall. *La Dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971.

<sup>292</sup> Bertrand Gervais. *L'Imaginaire de la fin, logiques de l'imaginaire* T III. Montréal : Le Quartanier, 2009, p.27 : « Le *chronos* est le temps qui passe, voire ce temps où il ne se passe rien, ce temps non organisé mais nécessairement présent dans toute temporalité, tandis que le *kairos* (le terme signifie « une saison » en grec) est

prépondérante dans ces mises en scène de l'espace et du temps dont l'eau n'est pas des moindre. Anne Hébert donne quasiment à cet élément la dimension d'un personnage à part entière, Sophie Cocard indique sa présence littéraire incontournable dans sa thèse dirigée par Marie-Lyne Piccione et justement intitulée : *L'Eau et ses métamorphoses dans l'œuvre d'Anne Hébert*.<sup>293</sup>

## 2 L'Espace clos comme antithèse

### a De l'extérieur à l'intérieur

Ces figures de l'espace opèrent une trajectoire de l'extérieur vers l'intérieur que Gilles Marcotte souligne à propos de Gaston Miron :

« Parler, pour Gaston Miron, écrire des poèmes, c'est refaire sans cesse le mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur du monde, de l'aliénation à la reconquête, de l'exil au pays. La recherche du lieu de la parole, dans son œuvre, s'est irrémédiablement confondue avec la quête d'un « sol », d'une « naissance », d'une communauté. Chez certains poètes, le pays est un thème entre plusieurs autres, et parfois même il peut disparaître, sans que le cours de l'œuvre soit profondément perturbé ; pour Miron, il est le motif et la raison de l'entreprise poétique, la condition d'existence même d'un langage. »<sup>294</sup>

Cette constatation littéraire rejoint un des fondamentaux de la philosophie développé par Merleau-Ponty « on peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense, \_ ou que le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et

---

le temps organisé, le temps essentiel à toute mise en récit. C'est le temps tel que nous pouvons l'appréhender et le manipuler. En termes narratifs, le *kairos* est le temps de la diégèse, le temps de la représentation et du récit ; le *chronos*, le temps de l'ellipse, ce temps qui n'est pas mis en forme, mais qui demande à être évacué de l'esprit, pour permettre que soit rejoint le prochain temps organisé. », p.29-30

<sup>293</sup> Sophie Cocard, *L'Eau et ses métamorphoses dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Thèse, Bordeaux III, novembre 1992, p.80 : « [...] nombreux sont les personnages hébertiens qui, à l'instar de leur créateur, plongent dans l'eau souterraine, laquelle se présente sous des formes aquatiques diverses. Ainsi Marie dans *L'Arche de midi*, Be et Saule dans *Les Invités au procès*, François dans *Le Torrent*, Michel et Lia dans *Les Chambres de bois*, les trois protagonistes de *Kamouraska*, les personnages des *Enfants du Sabbat*, Bernard et Christine dans *Héloïse*, Stevens et ses cousines dans *Les Fous de Bassan*, et enfin Flora Fontanges dans *Le premier Jardin*, vont effectuer, chacun leur tour, le difficile et solitaire voyage dans les profondeurs aquatiques, confiant leur destin à l'eau. »

<sup>294</sup> Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, p .148.

correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors. »<sup>295</sup> . Le Québec formule sans doute d'une manière bien spécifique cette dialectique du dehors et du dedans par la littérarité d'espaces ouverts et d'espaces clos. *La Fille laide* d'Yves Thériault conte la vie de Fabien du hameau et d'Edith de la plaine, embauchés dans la ferme de Bernadette Loubron. Ce lieu amène les personnages à confronter leurs territoires et à nouer un drame passionnel triangulaire. Un enfant sourd et aveugle naîtra de l'union de Fabien et Edith, de deux êtres issus de géographies différentes, la fille laide étant en fait la fille différente physiquement, chaque lieu ayant son propre code esthétique. C'est la topographie d'altitude qui place les habitants de la ferme du hameau, situé sur le plateau, en rapport avec les habitants de la plaine. L'espace y est vertical et non plus horizontal, la place de la ferme de Bernadette occupe une position zénithale, exacerbant par là la confrontation des sujets. L'espace autour de la ferme prend une autre signification après l'arrivée de Fabien, son emprise sur les lieux les transforme à son image, l'endroit devient beau comme lui sous le regard de Bernadette :

« Au début, ça n'était que l'homme. Fabien qui est grand, qui a les cheveux frisés et la bouche riieuse. Fabien et sa bonne voix, et son sourire chaud, et ses belles dents blanches. Ce n'était que l'homme et ses muscles et sa peau brune et propre. Mais les jours passèrent, et ce fut pour la Bernadette autre chose aussi. Ce fut la ferme enrichie, et les champs maintenant rajeunis par les labours, beaux comme jamais vus en la ferme Loubron. » (FL 41)

Lorsque Bernadette sera morte sa place restera fixée dans l'espace par son plat laissé sur la table, elle sera alors réduite à un point fixe de la pièce intérieure alors qu'elle aspirait à cette vastitude paysagère inspirée par l'homme. *Kamouraska* d'Anne Hébert fait clairement intervenir l'extériorité, c'est même sans doute le roman qui met symboliquement le Québec en scène à travers son territoire : la neige, l'étendue, la forêt, le froid, la course du traîneau dans la neige étant un de ses leitmotivs. Elisabeth D'Aulnières est hantée par le souvenir de son mari tué et enseveli sous la neige dont le sang marque l'infamie : « Les cloches grêles de l'église de Kamouraska sonnent le glas sur toute l'étendue de l'anse. Se répandent (à cause du vent) bien au-delà, comme une marée perdue, dans l'air gelé et bleu... Sa tête et ses cheveux étaient plein de sang et de neige. » (K 226) Mais les espaces extérieurs sont mis en scène au travers du courant de conscience, ce qui les place dans le domaine de l'intériorité. Le motif de la tapisserie où se mêle le meurtre de son premier mari projette le lecteur dans la pensée de la

---

<sup>295</sup> Maurice Merleau. Ponty. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, TEL, 1988, p.179.

narratrice devenue Mme Rolland par son second mariage : « Surtout qu'on ne touche pas à mon métier à tapisserie ! Je ne pourrais supporter certain travail au petit point. Sur fond jaune une rose rouge éclatante, inachevée ! Non, non, je ne puis supporter cela ! S'éveillent la laine écarlate, les longues aiguillées, la patient dessin de la fleur de sang. Le projet rêvé et médité, à petits points, soir après soir, sous la lampe. Le meurtre imaginé et mis en marche à loisir. Tire la laine. » (K 42) Dans *Les Chambres de bois* la maison mime l'extériorité notamment à travers les motifs de la boule de verre et du tapis où forêt et fleur, éléments de l'extériorité, lui sont affiliées :

« Et il baissait les yeux sur les arabesques du tapis, comme un brodeur fatigué qui s'applique à retrouver le dessin obscur d'une fleur rare. Catherine suivait le regard de Michel. Elle cherchait avec lui dans cette forêt enchevêtrée de lignes et de couleurs, comme s'il lui eût été possible de saisir, à force d'attention, les traits même de la peine de Michel, égarée parmi les motifs du tapis. Michel ne relevait pas la tête. Catherine s'épuisait à ce jeu. Il y avait une minute incroyablement vide où les arabesques du tapis éclataient dans les yeux de Catherine. » (79 CB).

La Saskatchewan de Michel Tremblay, à laquelle Marie-Lyne Piccione consacre un article dans l'ouvrage justement intitulé : *Les Aléas de l'utopie canadienne* donne à percevoir cette transfiguration littéraire de l'extérieur vers l'intérieur :

« Au centre du Canada, la Saskatchewan étale sa platitude infinie, mais aussi son infinie platitude, variante modeste et pourtant suffisante pour que la signification de l'expression s'en trouve dégradée. Ainsi, à l'image d'un espace démesuré se substitue celle d'une morne plaine, noyée dans la monotonie d'un paysage qui se succède à lui-même, comme immobilisé dans son uniformité. Riche en nourritures terrestres mais pauvre en matériaux fantasmatiques, ce lieu véritablement anti-lyrique semble un défi lancé à l'onirisme et l'on serait tenté de dire, à l'instar des badauds mis en scène par Montesquieu : « Comment peut-on rêver de la Saskatchewan ? » Tel est pourtant le pari relevé par Michel Tremblay qui transforme cette province désertée par l'imaginaire en mémorial dédié à sa mère qui y fut élevée, compensant par une forte charge affective les lacunes esthétiques de ce plat pays. Trois de ses œuvres, en effet, érigent la Saskatchewan en enclave préservée, lieu utopique par excellence, susceptible de vaincre la guerre ou la maladie et de braver jusqu'à la mort. »<sup>296</sup>

Ce mouvement est également sensible chez Gabrielle Roy : « C'est à travers l'altérité de la montagne que Pierre Cadorai apprend à sortir de lui-même pour pouvoir rentrer en lui-même ; et c'est cette dialectique de l'extérieur et de l'intérieur qui par l'intermédiaire du personnage de l'artiste nous renseigne sur la démarche créatrice de Gabrielle Roy elle-même [...] »<sup>297</sup> La

---

<sup>296</sup> M.L. Piccione « La Saskatchewan, ce pays où l'on n'arrive jamais ou l'utopie du lieu rédempteur dans l'œuvre de Michel Tremblay ». B.Rigal-Cellard, M.L. Piccione, *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 19.

<sup>297</sup> « Gabrielle Roy ». *Romanciers du Québec*. p. 177.

dialectique du dehors et du dedans<sup>298</sup> mise en œuvre dans plusieurs romans pourrait être un révélateur littéraire du malaise culturel du Québec qui y trouverait donc là une formulation.

## b La propédeutique du climat

A nouveau, de la Méditerranée à l'Atlantique, le mythe se propage, charriant avec lui la propédeutique du climat :

« Depuis près d'un siècle, la Méditerranée propose à ceux qui guettent, aux avant-postes de l'espoir, un visage de violence. Véhémence du soleil qui dévore les couleurs, véhémence des parfums du jardin d'Adonis, véhémence du vent et de l'orage sur la pierre sèche et les buissons noirs, dans un pays sévère, gris et blanc, érigeant ses cippes dans le silence et la solitude au bord d'une mer sombre et parcimonieuse, et qui enseigne le dénuement. En sortent les architectures dénudées de Soulages. Comme en sortent les emblèmes crispés de la douleur que l'on voit gesticuler, tordus par les bourrasques marines, sur le grand théâtre de Picasso. Comme en sortent les « Massacres » d'André Masson. Nous n'avons nullement répudié le vieil héritage, mais nous avons choisi de nous établir dans sa part ténébreuse. La Grèce de Belles Lettres ne nous plaît plus ; Nous retient celle qui sent le sang et la mort, la dionysiaque, la Grèce des antres et des mythes, d'Héraclite, du Minotaure, la Grèce vivante, la vraie, qui, depuis des millénaires, égorge des boucs et danse, affamée, enivrée, parmi les icônes et les incantations. Le soleil \_ mais tragique. »<sup>299</sup>

Sur le climat réel du Québec et la distinction précédente entre le *kairos* et le *chronos* la philosophie et l'anthropologie donnent des pistes à suivre : « On peut dire que la notion de l'hiver et la notion de l'été sont comme deux pôles autour desquels gravite le système d'idées des Eskimos. »<sup>300</sup> La fréquente mention de la neige, bien sûr, dispensatrice de silence, en est indissociable dans *L'Invention de la mort* d'Hubert Aquin : « La neige couvrit le pays. Il y eut tant de silence cette année-là qu'on entendait exister les choses fortement autour de soi » (IM

---

<sup>298</sup> Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957, p.191 « Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes leurs règles sont claires. Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui\_ qu'on le veuille ou non\_ spatialise la pensée. »<sup>298</sup>

<sup>299</sup> Georges Duby. « L'héritage ». Fernand Braudel (dir.). *La Méditerranée, les hommes et l'héritage*. Paris : Flammarion, 1986, Champs, 1988, p. 216-217.

<sup>300</sup> Marcel Mauss. « Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos, étude de morphologie sociale », extrait de l'année sociologique (t.IX, 1904-1905) avec la collaboration de H.Beuchat. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1950, coll. Quadrige, 2013, p.450.

35). Elle dénote la présence indélébile du climat dont voici deux exemples particulièrement significatifs :

« Chaque hiver d'ailleurs, Montréal perd son caractère de ville et redevient un avant-poste du Grand Nord. Rien ne me relie tant à mon enfance que la neige. A cause d'elle les rues encombrées redeviennent un vaste parc où je voudrais encore jouer. J'aime la neige abondante, enveloppante et qui dérange tout. La première tempête de l'hiver marque un arrêt dans les vies, une plongée sublime dans le cosmos. », la météorologie dans ce cas prend le pas sur l'homme puisqu'elle fait disparaître la ville, empreinte visible de son existence et de son influence sur la nature. », « Dehors, il neigeait.

C'était la première neige de la saison, celle qui métamorphose la vie des enfants et dans laquelle j'imprimais la trace de mes pas, premières souillures de la nuit. De la rue Saint-Marc à la rue Durocher, tout paraissait sublimé par la neige. Je marchais lentement, drapé dans mon nouvel hiver... » (IM 27,33).

La mise en exergue de la phrase « Dehors, il neigeait. » sort le climat de l'anonymat et assure sa prégnance par l'emploi de l'adjectif « sublimé » et par l'image du vêtement de neige. Plus loin dans le texte l'attraction de la mort prend progressivement de la place, et le vêtement de neige s'apparente alors au linceul : « En vérité, c'est moi qui ai perdu contact avec le dehors. Je n'accède plus à la haine, ni au désir. Je secrète prématurément mon propre linceul qui me protège de tout regret et m'isole de la vie. » (IM 34). L'obsession mortifère d'Hubert Aquin occupe tout le récit : « La vraie vie est interdite et se célèbre en lieu clos comme une messe noire. », « ...on m'a ouvert la chambre 416, basse, insonore et obscure comme une crypte. » (IM 35-36) et le climat continue de s'insinuer dans le texte :

« ...mais ce soir, tandis que j'agonise, je retrouve intacte en moi cette froide journée de février et la neige immanente qui tombait dans mon sang et le glaçait. Entre cette fin d'hiver et celui qui s'annonce, il y eut un seul été, solstice rayonnant dont je m'éloigne chaque jour pour m'approcher de son frère funèbre...Sorti de l'hôtel de LaSalle, je marchai dans la neige de mon enfance qui n'a jamais cessé de descendre doucement sur toute ma vie, neige nouvelle conforme d'année en année à son exemplaire déposé un jour au fond de ma rétine...Jusqu'à quelle heure, dans cette première nuit à l'Institut, suis-je demeuré stupéfait devant cette neige quasi immobile qui, par sa chute même, me procurait l'illusion que ma chambre montait ? Tout gravitait autour de moi. J'étais cloué à mon corps. » (IM 46-47)

Pour Maccabée-Iqbal<sup>301</sup> « l'esprit du Nord participe de la quête, elle-même mobile principal du voyage intérieur et extérieur »<sup>302</sup> dans le dernier opus d'Hubert Aquin : *Neige noire*

<sup>301</sup> Françoise Maccabée-Iqbal. « L'appel du Nord dans Neige noire : la quête de Narcisse » Jacques Martel. Jean-Christian Pleau, *Hubert Aquin en revue*, Québec, PUQ, 2006, p.75.

<sup>302</sup> M. Merleau-Ponty. *Le Visible et l'invisible* (annexe au *Visible*, notes de travail, l'être préobjectif : le monde solipsiste) p.212 : « Nous n'avons pas à choisir entre une philosophie qui s'installe dans le monde même ou en autrui, et une philosophie qui s'installe « en nous », entre une philosophie qui prend notre expérience « du

(1974). Le choix territorial et climatique exprimé par le titre se dit à travers une antithèse, un oxymore poétique qui nous invite à explorer les dessous du visible, à dépasser les apparences trompeuses de la blancheur diaphane et à arriver à l'« enfer de blancheur et de silence » (NN 182). Les paroles de la chanson si connue de Gilles Vigneault ne laisse aucun doute sur la présence indélébile du climat qu'il fait fusionner avec le Québec lui-même :

« Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver  
 Mon jardin ce n'est pas un jardin c'est la plaine  
 Mon chemin ce n'est pas un chemin c'est la neige  
 Dans ce pays de poudrerie  
 Mon père a fait bâtir maison  
 Mon refrain ce n'est pas un refrain, c'est rafale  
 Ma maison ce n'est pas ma maison, c'est froidure [...] » (1964)

Au Québec, qui signifie « là où le fleuve se resserre » en Amérindien, règne aussi « le temps des sucres » perçu comme une cinquième saison car « quand le fleuve dégage, l'érable dégage... »<sup>303</sup>. La fonte des glaces, qui fige l'espace et le temps plusieurs mois de l'année, libère une force vive marquée par la brièveté. La perception du temps modifie alors celle de l'espace, de l'infini à la clôture. Dans « L'homme à l'enfant » la mise en place du climat est déterminante dans la nouvelle et le temps y est intimement et explicitement lié : « C'était un jour lent. La neige tombait immobile. L'air était blanc. Depuis combien de temps marchais-tu ? Je t'ai vu venir de loin. Tes pas traînaient, laissaient des traces. La neige entre nous était intacte. » (BBr 79 incipit). Dans la nouvelle *Le Jour est noir* de Marie-Claire Blais, l'oxymore du titre évoque à la fois le jour assimilé à la nuit et l'atmosphère psychologique que cela peut dégager : « Et c'est la saison la plus désespérée entre toutes, la saison noire, cette fille sauvage qu'est l'hiver qui nous pousse à prendre conscience. » (JN 204) personnalisant l'hiver tout en le féminisant, sa puissance est telle qu'elle l'assimile plus loin au souffle divin : « L'homme sort et il reçoit le froid dans ses entrailles comme un souffle de Dieu » (JN 207). Dans *Trou de*

---

dedans » et une philosophie ,si elle est possible, qui la jugerait du dehors, par exemple au nom de critères logiques : ces alternatives ne s'imposent pas, puisque, peut être, le soi et le non-soi sont comme l'envers et l'endroit, et que, peut être, notre expérience est ce retournement qui nous installe bien loin de « nous », en autrui, dans les choses. Nous nous plaçons, comme l'homme naturel, en nous *et* dans les choses, en nous *et* en autrui, au point où, par une sorte de *chiasma*, nous devenons les autres et nous devenons monde. »

<sup>303</sup> Arte, émission sur le Québec, février 2015

*mémoire* La quête se fait à la fois dans la remémoration des lieux adjoints au climat et des sentiments qui se mêlent étroitement au projet d'écriture :

« Une journée d'hiver, en fin d'après-midi, nous avons roulé dans la campagne d'Acton Vale. Des cercles de neige dispersés sur les coteaux nous rappelaient la neige éblouie qui avait enveloppé notre première étreinte dans l'appartement anonyme de Côte-des-Neiges. Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à Upton puis à Acton Vale, d'Acton Vale à Durham-Sud, de Durham-Sud à Melbourne, à Richmond, à Danville, à Chénier qui s'appelait jadis Tingwick, nous nous sommes parlé mon amour. Pour la première fois, nous avons entremêlé nos deux vies dans un fleuve d'inspiration qui coule encore en moi cet après-midi, entre les plages éclatées du lac Léman. C'est autour de ce lac invisible que je situe mon intrigue et dans l'eau même du Rhône agrandi que je plonge inlassablement à la recherche de mon cadavre. La route paisible qui va d'Acton Vale à Durham-Sud, c'est le bout du monde. Dérouté je descends en moi-même mais je suis incapable de m'orienter... » (TM p.8)

Hubert Aquin martèle le texte avec des noms de lieux comme s'il était impératif qu'ils le ponctuent. *Le Nombriil* de Gilbert la Rocque se déroule pendant un hiver implacable et *Corridors* sous un été oppressant, opposant par contraste les deux saisons canadiennes.

### c « dehors et dedans », une « dialectique de la durée »

Ces jeux de l'espace et du temps, que Saint-Denis Garneau a fixés dans ses poésies, s'inscrivent dans une « dialectique de la durée »<sup>304</sup> où présent et passé se confrontent. C'est une guerre intestine des espaces qui est livrée dans le roman *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, dès le premier quart du texte les images de la forêt prennent en effet le pas sur celles du couvent et l'espace extérieur envahit l'espace intérieur. A la moitié du roman l'espace extérieur imaginé prend le pas sur l'espace réel, le vent qui claque comme un fouet sur la montagne de B. atteint le couvent, l'espace du dehors contamine alors l'espace du dedans. Les visions de sœur Julie finissent par gagner toute l'étendue du couvent et les fantômes des gens absents et désirés visitent ses occupants, le passé dilaté reprenant alors ses droits sur le présent. C'est un double espace qui se déploie dans le récit de manière paradoxale puisque l'espace extérieur naît en fait de l'esprit de sœur Julie et donc d'un espace intérieur. Les personnages et leurs espaces révèlent une dualité interchangeable. De même dans *Kamouraska* le passé infiltre à tel point le présent que la situation de l'incipit disparaît au profit du trauma passé. Il est vrai qu'Anne Hébert est maîtresse dans l'art de ces transfusions

<sup>304</sup> Gaston Bachelard. *La dialectique de la durée*. Paris : PUF, 1950, 1980.

du temps qui provoquent l'amplification d'une durée affective au regard de celle réelle des événements. Dans beaucoup d'autres récits la sensation de la durée est très présente au regard du déroulement probable ou plausible des événements qui les constituent. *Le Jour des corneilles* centre la narration sur l'enfance du fils Courge, lorsqu'il la raconte il est censé être un jeune adulte dont les années précédentes se sont écoulées sans réelle perception du temps, ni pour lui-même, ni pour le lecteur. Il en est de même pour *La belle Bête* qui brosse en accéléré les portraits de la mère, seule puis accompagnée, de la fille, adolescente puis femme, mère à son tour et enfin abandonnée par son époux et matricide. L'âge du fils, Patrice, semble comme suspendu, ce sont les confrontations entre les personnages qui marquent la durée du récit, plusieurs années pouvant être passées sous silence. Dans les textes d'Aude et d'Anne Dandurand la perception du temps est étroitement liée aux sensations, sa densité étant relevé par le registre de la nouvelle et du texte court qui nécessite la fulgurance. Le conte, dont le registre est souvent utilisé (*Le Jour des corneilles, La petite Fille, Héloïse, La belle Bête...*), permet cette densification du temps narratif en symbolisant le Québec en tant que lieu :

« Au Québec, au sein d'une population majoritairement analphabète, l'imaginaire populaire a longtemps prévalu dans toutes les classes de la société, comme en témoigne la richesse du folklore. Aussi les premiers écrivains ont-ils cru bon de s'en inspirer, comme d'un patrimoine national, pour redonner au peuple ce qui venait de lui, mais non sans y avoir ajouté leur code, comme Perrault l'avait déjà fait en France au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que le conte littéraire est devenu une sorte de cheval de Troie de la culture populaire. »<sup>305</sup>

Le maître « es durée » est sans doute Gilbert La Rocque pour qui « le temps réel semble maintenu en dehors de la textualité. Le lecteur pris dans une sorte de phrase-vortex qui ne lui permet pas de pause perd toute notion de durée ou entrevoit peut être à cette occasion ce qu'elle est en elle-même. » Du vortex au labyrinthe il n'y a qu'un pas que ce jeu des temps et perceptions permet de franchir. La modification de la perception de la durée va également de pair avec l'avènement des conquêtes, car il faut un certain temps pour atteindre les contrées lointaines en navire, et aussi parce qu'elles mettent en perspective d'autres durées que la durée occidentale. Ces conquêtes modifient aussi le regard et sa gradation dans l'espace des cinq sens : « L'hégémonie peu à peu croissante de l'œil semble parallèle au développement de la conscience de soi de l'Occident et de la séparation grandissante du soi et du monde ; la vue

---

<sup>305</sup> Maurice Lemire. *Le Mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « Canadien »*. Québec : Nota Bene, 2003, p. 147.

nous sépare du monde alors que les autres sens nous unissent à lui. »<sup>306</sup> Ces nombreux romans modifient donc la perception de la durée en jouant sur l'espace narratif du courant de conscience qui favorise « la fragmentation de l'univers romanesque, l'éclatement des cadres spatiaux et temporels où se bousculent passé et présent, la confusion de certaines phrases, équivoques du fait qu'on a glissé insidieusement d'un personnage à l'autre. » ainsi que le note Marie-Lyne Piccione dans *Le Sourd dans la ville*<sup>307</sup>.

### 3 Le labyrinthe infiltré

#### a Le regard stupéfiant

Dans *La Fille laide* c'est par les silences et les non dits que se forment les premières relations entre les trois personnages principaux si dissemblables. Fabien et Edith se disent seulement « bonsoir » lorsqu'ils sont présentés l'un à l'autre mais communiquent par les regards<sup>308</sup>, les sourires, les mouvements de sourcils et le toucher de main. Enfin, plus que par les paroles, c'est par la voix et l'intonation qu'ils débute leur mise en relation : « Le nouveau venu leva les yeux, mêla son regard un moment à celui d'Edith, et dit d'une voix chaude qui coula dans la longue cuisine basse, qui vint partout dans les recoins, qui était intime à l'oreille sans que pourtant l'homme s'approchât.

\_ Bonsoir, Edith. » (20-21 FL). Pour Edith cette voie de communication est essentielle car elle dit la possibilité d'être enfin regardée, elle dont la laideur provoque l'inévitable fuite du

---

<sup>306</sup> J. Pallasmaa. *Le Regard des sens*. p. 29 et p. 27 : « l'homme n'a pas toujours été dominé par la vue. En fait la prédominance de la vue a graduellement remplacé celle, première, de l'ouïe. La littérature anthropologique décrit de nombreuses cultures dans lesquelles nos sens de l'odorat, du goût et du toucher continuent d'avoir une importance collective dans le comportement et la communication. Le rôle des sens dans l'usage de l'espace collectif et personnel des différentes cultures est le sujet d'Edward T.Hall dans *The Hidden Dimension* (traduit en français sous le titre *La Dimension cachée*), que les architectes semblent malheureusement avoir oublié. Les études proxémiques de Hall sur l'espace personnel apportent un éclairage important sur les aspects instinctifs et inconscients de notre relation à l'espace et de notre usage de l'espace dans la communication comportementale. La vue de Hall peut servir de base à la conception d'espaces intimes et fonctionnels sur les plans biologiques et culturels. »

<sup>307</sup> M.L Piccione *Le Thème de l'échec*. p.447.

<sup>308</sup> J. Pallasmaa. *Le Regard des sens*. p. 18 : « L'invention de la représentation de la perspective a fait de l'œil le point central du monde perceptible autant que du concept du soi. La représentation de la perspective a pris une forme symbolique qui non seulement décrit mais conditionne la perception. »

regard d'autrui. Lors de la rencontre des protagonistes la communication se diffuse dans l'espace de la pièce basse qui répercute les voix. Dans *La belle Bête* la soeur fait face au frère avec l'œil affûté du rapace : « Soudain, elle l'étudiait de son œil foncé, elle avait l'air de le prendre entre son regard et sa bouche, de vouloir encore parmi ses griffes une proie qui ne présentait jamais la souffrance. » (31 BB) et cela dès l'incipit du roman : « ses yeux inquiétants souvent étincelaient de colère sous ses noirs sourcils. » (11 BB). En latin *stupefacere* signifie paralyser, par le regard la sœur immobilise sa proie ainsi que le fait l'araignée régnant au centre de sa toile : « Soulevée de férocité, Isabelle-Marie...maîtrisait son frère, le subjuguait du regard...Son regard cruel s'acharnait... (129BB) *La belle Bête* réactualise la figure de Narcisse car ses personnages s'y définissent à travers le regard de l'autre ou dans son rejet, à la fin du récit Patrice se noie dans le lac en y cherchant son « beau visage » (166 BB). Le regard devient alors autoréflexif et la réalité physique est supplantée par son reflet, Patrice s'en révélant le point focalisateur : « suis-je un miroir ou suis-je Patrice ? » (148 BB). Dans une des scènes finales, où la fille d'Isabelle-Marie révèle à Louise l'agression de sa mère sur son oncle, le regard va bien au-delà de la vision concrète et première : « Quand Anne regarda sa mère elle eut plus froid encore. Les deux femmes s'éprouvaient du regard comme dans un duel. Leurs âmes sortaient, grimaçaient de monstruosité. » (140 BB). L'écarteur devant la vache landaise ainsi que le torero devant le taureau fixent leur regard dans celui de la bête afin d'orienter son mouvement. Le mouvement de la cape sert à perturber l'animal alors que l'homme concentre son regard sur lui. Le regard stupéfiant nous ramène aussi à la statuaire mortuaire archaïque où l'œil était rehaussé par l'éclat de la pierre ou par une peinture qui la mettait en relief, les exemples les plus connus sont les gigantesques têtes de pierre de l'île de Pâques mais on pense aussi au musée d'Amman et à la statuette sans doute d'un défunt exhumée à Ain Ghazal vers 7000 av. J. C.<sup>309</sup>. Dans plusieurs romans le resserrement est poussé à l'extrême par une dialectique des regards qui concentre en un point minuscule, l'œil, toute leur signification. Dans « Les Cercles métalliques », tirée du recueil *Banc de brume*, les femmes sont observées par des hommes à travers des cubes de verre, ce qui démultiplie la violence du regard en annulant leur sentiment d'intimité, ainsi que dans « Mutations », tirée de *Contes pour hydrocéphales Adultes*, où plusieurs passages mettent en scène une dialectique du regard et des autres sens :

---

<sup>309</sup> Hans Belting. *Pour une Anthropologie des images*. Munich : Wilhem Fink Verlag, 2001, Paris : Gallimard, 2004, p. 195.

« [...] il y eut un troisième coup de gong : tous les yeux réapparurent [...] tous s'immobilisèrent et des yeux à cerceaux accouplèrent les paires d'yeux [...] Cela dura longtemps, trop longtemps, de telle sorte que je m'inquiétai enfin du silence et de l'immobilité de son regard. Je m'avançai lentement vers les yeux tout en disant que je n'étais pas dupe cette fois et que je savais parfaitement qu'il n'y avait plus devant moi que des yeux de verre [...] Mon acolyte se leva et me signala que la séance des corps était terminée. Il me fit remarquer que cette séance était le pivot essentiel de cette vie où nous ne voyions qu'en touchant. [...] Lorsque j'ouvris les yeux, j'étais couchée et des yeux à cerceaux<sup>310</sup> me surplombaient. » (CHA 57)

Ces deux nouvelles ne sont pas sans se répondre à quelques années d'intervalle. Dans la nouvelle « Soie mauve » c'est à nouveau par une dialectique du regard que se joue la liaison érotique, réelle ou fantasmée, entre le narrateur et la femme à l'écharpe de soie mauve, leurs autres échanges se limitant à quelques mots : « Ses yeux mauves sont devenus opaques [...] Ses yeux mauves se sont embués d'un coup et elle s'est tue. [...] Elle me regardait, les yeux cernés. » (BBr 56-57). Dans un rêve le narrateur la voit « enroulée dans ses écharpes qui lui forment un linceul. Des branches de lilas fané jonchent le sol. Le froid est intense. Son corps est dur comme la pierre et ses yeux mauves, qui fixent le plafond, semblent de verre. » (BBr 57), le regard est alors figé par le règne minéral et nous ramène au pouvoir stupéfiant de Méduse. La fin de la nouvelle se termine sans doute sur sa mort bien que « l'inquiétante étrangeté » du mode fantastique laisse planer le doute :

« Ce matin, en ouvrant les volets, j'ai aperçu son écharpe mauve à la surface de l'eau.

Je suis sorti et je l'ai cherchée dans la rivière. J'ai plongé dans la fosse. Je l'ai ensuite cherchée dans la forêt.

Elle est couchée dans les fougères. Elle a maintenant les yeux verts. Juste un peu trop feuillage. Le corps minéral.

Son cou est nu. » (BBr 59).

## **b L'œil du labyrinthe**

Si l'œil symbolise l'intériorité<sup>311</sup> il tend dans la littérature québécoise à utiliser l'espace comme média. En effet les personnages des romans étudiés regardent souvent les espaces comme s'ils étaient situés en dehors d'eux, permettant une mise en situation de la

<sup>310</sup> Les yeux à cerceaux sont en fait des lunettes éclipiques.

<sup>311</sup> H. Belting. Pour une Anthropologie des images. p. 167 : « La vie intérieure qui s'exprime par le regard a été ramenée à une notion corporelle à travers la métaphore qui envisage l'œil comme « fenêtre de l'âme ».

réflexivité du regard que Gilbert La Rocque peut nommer « l'œil de la caméra ». Ainsi le dernier roman *Neige noire* d'Hubert Aquin est-il un scénario de film. L'œil du labyrinthe c'est peut être cet espace du repliement où le Minotaure est à l'abri comme dans la version de Borgès mais aussi celui antinomique de l'effroi où l'être est acculé à la dévoration sans échappatoire possible. La ville peut constituer l'œil du labyrinthe par rapport au resserrement spatial qu'elle génère :

« L'image du labyrinthe n'est pas innocente : elle est celle qui figure le mieux la forme mouvante de la ville et son énergie entropique. Le concept d'entropie se définit en sciences comme les règles physiques conduisant un système mécanique à se dérégler de manière croissante jusqu'à atteindre un point critique d'immobilité (disparition du frottement, hypothétique *heat death*) [...] l'équilibre (entropie zéro) n'est possible en physique, que dans un milieu parfaitement clos : cette loi est inverse dans la plupart des fictions américaines, où l'entropie s'accélère quand une force s'exerce pour maintenir l'ordre ancien. »<sup>312</sup>

Chez Gilbert La Rocque le labyrinthe, figuré par la maison où les défunts s'agitent, est le lieu de l'avalement oppressif de la famille dont l'écriture est l'exutoire :

« ...et depuis ce moment j'ai entendu les grands gémissements dans les planchers et les plafonds comme si la mort et l'incommensurable détresse de n'être rien voulaient nous mâcher le cœur), et les grandes orgues je les entendis encore longtemps après, après qu'il n'y eut plus rien et que j'eus laissé derrière moi le vide gris de l'église et l'entassement de viandes suantes crinolines cravates de soie boutonnieres les œillets sur le perron devant l'œil de la caméra-carroman n'était plus là il l'avait emmenée voyager loin de moi, j'étais seul avec eux dans cette maison où désormais il me faudrait bien vivre, et déjà je savais que la maison sentait la mort, une sorte de mort bien plus terrible que la simple mort du corps, forme obscure de dégradation intérieure, comme si un cancer de jour en jour s'était appliqué à ronger le dedans de quelque chose mais je ne savais pas quoi je le sentais seulement, il y avait ma tante Béatrice et Colette et Alain et les autres mais j'étais seul, et le soir la nuit ou en fait à n'importe quel moment où j'étais laissé oublié au fond de moi-même je pouvais l'entendre de l'autre côté de la cloison de ma chambre ou à travers le plafond, j'entendais battre le gros cœur agonisant de la maison et je sentais l'épouvante monter en moi et je ne dormais pas, je voyais à travers mes paupières et à travers les murs et même d'un bout à l'autre du temps les tempes creuses bleuâtres de grand-mère macabre se berçant et j'écoutais éperdument j'entendais les maigres vampires monter cauteusement l'escalier, j'avais la tête pleine de sang par caillots, enfants mangés crus par le vieux boucher du coin, les hauts comtes transylvaniens drapés dans des capes couleur de cauchemar et errant sans fin dans les escaliers de ce manoir croulant et parfois la nuit surgissant de nulle part mais se tenant bel et bien là dans le coin de votre chambre avec des airs de portemanteau ou même déguisés en robe de chambre accrochée à la porte mais c'est bien lui c'est l'Abominable avec sa gueule de sang ses crocs *je vais te coller ma bouche de glace dans le cou il me faut du sang...* Il devait ressembler à celui que je soupçonnais de

---

<sup>312</sup> F. Sayer. *Le Mythe des villes maudites*. p. 33.

méandreusement circuler dans les veines violacées de ce cadavre qui se berçait au cœur de la maison et qui, de toute façon, même longtemps après la mort de son corps, continuerait de veiller dans la chambre sacrée. » (SMo 88)

Il est difficile de scinder des passages de *Serge d'entre les Morts* de Gilbert, les tirets succèdent aux parenthèses et parfois des virgules clairsemées aident à respirer en attendant un point final bien lointain. Ce passage contient beaucoup de thèmes qu'il était gênant de tronquer, la maison s'agite une fois les vivants partis et revit avec les morts, Dracula orchestrant cette danse labyrinthique de fantômes. Chez Thériault c'est l'igloo qui figure le noeud gordien où Agaguk construit son propre noyau familial avec Iriook, où se nouent les naissances des enfants dans une refondation sacrificielle qui constitue le refuge ultime contre les « blancs », qui représente le point d'ancrage au milieu du désert blanc des glaces. L'igloo, de par sa position circulaire et isolée sur la banquise, figure l'œil du labyrinthe redondant à celui de l'utérus, fortement évoqué dans sa monstruosité lors des accouchements. Cette thématique de la maison sous toutes ses formes en tant qu'espace du noyau familial maintient la valeur anthropologique du labyrinthe :

« Sans préjuger la signification et la fonction originelles du labyrinthe, il n'est pas douteux qu'elles incluaient l'idée de la défense d'un « centre ». *N'importe qui* ne pouvait prétendre pénétrer dans un labyrinthe ou en sortir indemne, l'entrée avait la valeur d'une initiation. Quant au « centre », il comportait évidemment des figurations fort diverses. Le labyrinthe pouvait défendre une cité, un tombeau ou un sanctuaire, mais, dans tous les cas, il défendait un espace magico-religieux que l'on voulait rendre inviolable aux non-appelés, aux non-initiés [...] Mais souvent le labyrinthe avait pour destination de défendre un « centre » dans l'acception première et rigoureuse du mot, c'est-à-dire représentait l'accès initiatique à la sacralité, à l'immortalité, à la réalité absolue. »<sup>313</sup>

L'œil du labyrinthe c'est aussi l'espace géographique des îles dont la forte symbolique renvoie à nouveau aux structures anthropologiques de l'imaginaire :

« Dans ce curieux état mental appelé l' « hystérie du Pacifique », le patient, après une période préliminaire de dépression, devient soudainement excité, saisit un couteau ou quelque arme, se précipite à travers le village, tailladant tous les gens qu'il rencontre, faisant des dommages sans fin, jusqu'à ce qu'il tombe épuisé. S'il ne peut pas trouver un couteau, il se peut qu'il aille jusqu'à la falaise, se jette dans l'eau de l'Océan et nage pendant des milles jusqu'à ce qu'il soit sauvé ou noyé. Cette excitation hystérique violente est commune à toutes les îles, tout comme l'est l'état opposé de dépression soudaine et profonde... ».<sup>314</sup>

<sup>313</sup> F. Paul-Levy, M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p.65, citant M. Eliade. *Traité d'histoire des religions*.

<sup>314</sup> M. Mauss. « Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité (Australie, Nouvelle-Zélande) ». *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1926. *Sociologie et anthropologie*. p.327.

*La Chaise au fond de l'œil* décrit la fuite devant la réalité et le basculement dans la folie, le personnage jette à la fois un regard sur les pensionnaires de l'asile sur lesquelles elle se projette et sur elle-même en observant son dédoublement : « Ma démence ne fait qu'accentuer mon inadaptation, car j'ai toujours été assise au fond de l'œil. Celle qui marchait dehors n'était qu'une marionnette téléguidée. Du fond de mon regard, je perturbais parfois sa marche. Mais en ces temps je ne me savais pas divisée. » (CO 44). Aude plonge le lecteur dans l'intériorité jusqu'à l'inconscient grâce à ce motif de l'œil.

### c Comment se perdre dans un espace clos

Les exemples sont nombreux de romans mettant en scène le lieu clos dont notamment *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaëtan Soucy. Le pianiste Michel enferme Catherine dans son appartement parisien pour la posséder toute entière. Le titre dit ce lieu choisi par l'homme pour la retenir prisonnière après qu'il a abandonné le domaine familial en déshérence à sa sœur et à son amant. La sœur délaissée les rejoindra dans l'appartement où elle reprendra peu à peu l'ascendant. Catherine, exclue de leur relation fusionnelle liée à « un pacte d'enfance », (189 CB) reprendra sa liberté et sortira du cercle infernal des « chambres de bois » en découvrant une autre relation. L'obsession de Michel le pousse à vouloir atteindre la perfection de la blancheur diaphane ou transparence sacrée en laissant Catherine enfermée : « Ai-je assez pâli et languï dans ces deux chambres de bois » dit-elle (85 CB). Les chambres sont en fait les deux pièces où ont lieu le dépérissement de Catherine puis de Lia avant le retour à la vie de Catherine. Déjà lors de la première rencontre Catherine est prise dans le labyrinthe paradoxal de la campagne qui la prépare à la future claustration : « Puis un jour, en allant au village, elles se perdirent dans le brouillard. Toutes les routes se ressemblaient, traversant des canaux, longeant des champs d'herbages aux arbres fins, bleus de brume, se répétant de-ci de-là, comme des motifs. » (28 CB)<sup>315</sup> ; ensuite elle rêvera de la maison de Michel, ayant comme une prémonition de l'enfermement dans les chambres de bois :

« Sur la plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des seigneurs était posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute

---

<sup>315</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 194 : « [...] on pourrait donc reconnaître, dans la situation onirique et mythique qui consiste à perdre son chemin, la première ou du moins la plus importante inspiration du concept ou « archétype » du labyrinthe ».

compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image entière fut noyée dans un sablier renversé. » (33 CB)

Pour Lucie, la sœur de Catherine, l'image du labyrinthe est également présente associée à la prégnance des éléments naturels : « Je ne veux pas qu'il emmène Catherine dans cette maison au fond des bois ! \_ On entre là-dedans et cela sent l'armoire de cèdre et la fougère mouillée. On peut se perdre dans la cuisine comme dans une ville chaude encombrée d'épices, d'odeurs qui cuisent, de cuivres rouges qui flamboient. Les femmes surtout sont méchantes et dorment dans les chambres les plus éloignées, sur des lits grands comme des maisons. » (52 CB). Il est bien question ici de « sombre enchantement » (52 CB) dont Catherine veut protéger ses sœurs en les enfermant elle aussi de manière préventive. Lorsqu'elle sera dans l'appartement parisien elle s'enfermera dans le cabinet de toilettes plein de miroirs, cherchant qui elle peut être face à l'image dégradante que lui renvoie Michel. Dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* Ariane, qui tient bien le fil du drame, enfermée dans son corps et le labyrinthe de ses pensées, est devenue un monstre, mais seulement par son aspect extérieur. Dans ce roman la narratrice, sa sœur Alice, qui est au début un narrateur, se met à raconter alors qu'avec son frère elle trouve son père pendu. Elle sort alors enfin de leur maison encerclée par la forêt pour chercher un cercueil. Le récit s'achèvera avec la destruction du lieu où gît sa sœur jumelle Ariane et le corps momifié de sa mère. Gaëtan Soucy met en scène une sorte de huit clos *intra sylva* qui est le miroir inversé du monde du dehors, dans la maison du père le fils se croit fille et la douleur et la cruauté sont le quotidien perçu comme normal par les jumeaux. L'isolement de la forêt rehausse le nœud gordien figuré par la maison. Ce roman du point de vue spatial s'apparente à l'imbrication de poupées russes où l'on part du plus grand, la forêt, pour arriver au plus petit, l'embryon que porte en elle la narratrice à la fin du roman. Entre ces deux espaces, l'un très élargi, l'autre très confiné, se déploient des espaces intermédiaires, tels que les pièces où se jouent des événements cruciaux et les objets qui s'y trouvent : la découverte du père dans sa chambre, le caveau dans le hangar où la petite sœur est enchaînée, le cercueil de verre de la mère, la galerie des portraits où les enfants étaient sommés de torturer leur père, l'orgue, les « demis ». Le langage a une liaison intense avec l'espace, on peut dire que l'espace ou l'utilisation qui en est faite le modifie. La narratrice assume et revendique cette licence langagière lorsqu'elle parle par exemple des mannequins qu'elle manipule avec son frère : « Nous les appelions des demis car ils n'avaient qu'un corps, de cire et de bois. Il leur manquait la moitié à l'intérieur à l'aide de quoi l'on souffre pour

pouvoir être dits nos semblables à part entière, si je me fais bien comprendre. Quand ça nous chante on peut les nommer aussi des mannequins, c'est permis, encore que moins fort et moins juste, et ce n'est pas rendre service à la parole que de frayer avec les mots qui branlent dans le manche après la cognée. » (PF 131)

Dans *La petite Fille l'Autre* est découvert lorsque l'espace de la forêt est franchi. La description que la narratrice fait des deux espaces montre bien dans quelle opposition ils se trouvent : « La campagne était sans fin, toute grise, et la pinède qui colmatait l'horizon avait la couleur des épinards bouillis dont papa avait l'habitude de déjeuner. Le village se trouvait de l'autre côté, paraît-il, et les sept mers, et les merveilles du monde. » (19 PF). Suite à la mort du père, elle peut franchir cet espace au prix d'une initiation spatiale, d'une confrontation physique avec l'ailleurs auquel elle croit :

« Je pénétrai dans la pinède. Je ne ressentis pas la peur à laquelle j'aurais été en droit de m'attendre, c'était plus bizarre que ça, je me sentais comme porté vers l'avant par le souffle de cheval, c'est étrange n'est-ce pas, et en même temps à tout instant j'appréhendais quelque phénomène hors norme, comme le ciel qui s'entrouvre et plante à mes pieds un jet de foudre m'interdisant d'aller plus loin, ou de rencontrer à chaque détour du chemin tout à coup un précipice bouillonnant d'immenses fumées pourpres, mais rien de tout cela ne se produisait, et je continuais d'avancer en me disant ça parle au diable. J'étais frappé aussi par la confusion des odeurs. Il en montait subitement dieu sait d'où... » (43PF).

Franchir la première frontière suffit à franchir les autres et au-delà de la pinède elle fait alors la rencontre d'Un Autre, l'inspecteur des mines qui périra de la folle main de son frère car il aura pénétré dans le lieu clos initial, transgressant le code familial qui y a été instauré. Dans ce roman la narratrice a un vocabulaire bien à elle car elle s'est créé un langage suite à l'enfermement vécu avec son frère auprès de son père. La mise en scène spatiale fait du lieu de l'innommable un territoire vierge et infranchissable par les « autres » qui résident au village, un territoire de mort tel que peut être le labyrinthe infernal figuré dans ce cas par une simple ferme, un lieu tellement autre que la narratrice s'y croit jeune homme. Dans *La belle Bête* Isabelle-Marie se sent exclue du cercle fermé constitué par sa mère et son frère et reprend sa stature dominatrice vis-à-vis de ce dernier : « Sa main était ferme comme une griffe... Aussitôt son geste sorti d'elle-même, Isabelle-Marie, contentée, descendit le sombre escalier qui conduisait aux pièces closes depuis la mort de son père. Elle se tint muette et blanche, frémissant du dos comme une cardiaque » (129-130 BB). Ces pièces gardées closes sont le point de départ de la rupture d'équilibre familial, la mort du père rejetant la fille hors de l'espace mère-fils en opérant sa mise à mort symbolique. Isabelle-Marie perd alors son

humanité pour vivre comme dans un état spectral. En poussant le visage de Patrice dans l'eau bouillante elle rompt le dernier cercle représenté par le bassin placé dans l'âtre et son frère défiguré sort alors de l'espace maternel protégé. Louise, déjà envahie par son cancer qui lui ronge le visage comme une lèpre, apparaît sous son véritable jour, monstrueux lui aussi : « Elle n'avait déjà plus la même voix ni les mêmes paroles. C'était la violente, l'égoïste qui surgissait tout à coup...Elle repoussait de son pied étroit le front de Patrice...Ecrasée de dégoût, elle reculait

-Ton frère s'est blessé.

La voix se tut brusquement, trop gutturale pour être humaine. » (131 BB). L'enfermement, signifié tout d'abord par le train, qui pourrait ainsi suggérer l'annonce de son déplacement, les personnages étant effectivement pris dans des cercles affectueux mouvants, l'est ensuite par la propriété puis par son lac. La maison, les chambres, la table d'échec et enfin le bassin d'eau bouillante, sont les éléments stratégiques qui permettent à l'espace de l'enfermement de se révéler. Le visage du fils, mis en abyme par la lèpre qui défigure la mère, pourrait constituer le dernier espace clos du labyrinthe où se concentrent l'émerveillement et l'effroi.

## **C Redondance et substitution à la figure du Minotaure**

### **1 L'espace du labyrinthe**

#### **a En quête de soi**

Le titre de l'ouvrage de Léon Dion : « A la recherche du Québec », qui pointe la situation politique et sociale de ce pays, notamment à travers sa littérature, dévoile déjà par son titre la quête identitaire liée à cette province canadienne qui a toutes les caractéristiques d'un pays géographiquement et historiquement. Cette quête identitaire pourrait se lire dans une mise en scène littéraire de l'espace au Québec où elle serait une forme de révélateur de la « fatigue culturelle ». Dans *La petite Fille*, c'est le cheminement à travers les espaces clos décrits plus haut qui représente le labyrinthe de la quête de soi où Alice (référence probable à Lewis Carroll) va retrouver son genre et sortir du calvaire physique et mental imposé par son père. De même c'est à travers la topographie d'altitude que la fille laide va pouvoir se « décentrer » et trouver une place en tant qu'individu, Thériault nous propose donc ici une quête de soi à travers un labyrinthe vertical et non plus horizontal. La recherche d'identité a

lieu dans la confrontation des espaces du haut et du bas, le passage du miroir en est symbolique : « Elle alluma la lampe et se regarda dans le miroir. Quand elle eut fini, elle prit froidement le miroir, et elle le projeta sur le parquet. Le miroir se fracassa et Edith eut un ricanement sauvage. » (FL 45), elle ne pourra reconstituer les morceaux de miroir qu'après la mort de Bernadette et l'acceptation d'une nouvelle cellule familiale. Le regard est un des vecteurs essentiels de cette quête ainsi que le paysage doté de mémoire, l'espace que parcourt la Gueuse hante les habitants des lieux, s'insinue en eux comme la rivière dans les rochers de la montagne. On retrouva une errante noyée comme Bernadette morte au fil de la rivière. Tous ces personnages cherchent une intimité qu'ils peinent à trouver, ils sont exposés aux yeux des autres avant de trouver leur propre regard sur eux-mêmes et à travers lui leur propre identité. Chez un écrivain à l'écriture extrême comme Gilbert La Rocque l'espace prend lui aussi des accents exacerbés nécessaires à l'introspection du narrateur. *Serge d'entre les Morts* développe une espèce de description ou plutôt d'évocation de la maison en tant qu'expression de l'être qui déborde le champ même de sa propre narration :

« ...et depuis ce moment j'ai entendu les grands gémissements dans les planchers et les plafonds comme si la mort et l'incommensurable détresse de n'être rien voulaient nous mâcher le cœur), et les grandes orgues je les entendis encore longtemps après, après qu'il n'y eut plus rien et que j'eus laissé derrière moi le vide gris de l'église et l'entassement de viandes suantes crinolines cravates de soie boutonnées les œillets sur le perron devant l'œil de la caméra-carroman n'était plus là il l'avait emmenée voyager loin de moi, j'étais seul avec eux dans cette maison où désormais il me faudrait bien vivre, et déjà je savais que la maison sentait la mort, une sorte de mort bien plus terrible que la simple mort du corps, forme obscure de dégradation intérieure, comme si un cancer de jour en jour s'était appliqué à ronger le dedans de quelque chose mais je ne savais pas quoi je le sentais seulement, il y avait ma tante Béatrice et Colette et Alain et les autres mais j'étais seul, et le soir la nuit ou en fait à n'importe quel moment où j'étais laissé oublié au fond de moi-même je pouvais l'entendre de l'autre côté de la cloison de ma chambre ou à travers le plafond, j'entendais battre le gros cœur agonisant de la maison et je sentais l'épouvante monter en moi et je ne dormais pas, je voyais à travers mes paupières et à travers les murs et même d'un bout à l'autre du temps les tempes creuses bleuâtres de grand-mère macabre se berçant et j'écoutais éperdument j'entendais les maigres vampires monter cauteusement l'escalier, j'avais la tête pleine de sang par caillots, enfants mangés crus par le vieux boucher du coin, les hauts comtes transylvaniens drapés dans des capes couleur de cauchemar et errant sans fin dans les escaliers de ce manoir croulant et parfois la nuit surgissant de nulle part mais se tenant bel et bien là dans le coin de votre chambre avec des airs de portemanteau ou même déguisés en robe de chambre accrochée à la porte mais c'est bien lui c'est l'Abominable avec sa gueule de sang ses crocs *je vais te coller ma bouche de glace dans le cou il me faut du sang...* Il devait ressembler à celui que je soupçonnais de méandreusement circuler dans les veines violacées de ce cadavre qui se berçait au cœur de la maison et qui, de toute façon, même longtemps après la mort de son corps, continuerait de veiller dans la chambre sacrée. » (SM 88-89)

Cette errance mentale et verbale lui est nécessaire dans chacun de ses romans pour trouver sa propre identité, une errance qui qualifie tout à la fois le québécois en lui-même et sa propre quête selon Hubert Aquin : « Le Québécois errant aura, un jour, terminé son errance intolérable : il n'en peut déjà plus de rejoindre son port d'arrivée, il veut en finir, il se presse en moi et me dicte l'itinéraire incertain de son voyage terminal, de son retour [...]. Il n'y a plus d'intrigue possible hors de cette hantise collective qui ressemble à l'espérance et au bonheur. »<sup>316</sup> Pour cet auteur le lieu d'origine exprime une redondance entre les espaces du dehors et du dedans : « L'axe du pays natal coïncide implacablement avec celui de la conscience de soi. Je ne crois plus à l'immunité scripturaire qui dispense l'écrivain \_ engagé exclusivement dans son œuvre - d'habiter son pays. Il est stérile de n'utiliser son propre pays que par tranches de vie qui, par leur statut anthologique, établissent nettement le déracinement de l'écrivain. »<sup>317</sup> « Mon deuxième roman n'est pas politisé, mais il est essentiellement québécois »<sup>318</sup> dit Hubert Aquin en parlant de *Trou de Mémoire*. Les chambres de bois symbolisent la quête identitaire, lorsque Catherine se trouve dans l'appartement parisien elle s'enferme dans le cabinet de toilettes plein de miroirs, cherchant qui elle peut être face à l'image dégradante que lui renvoie Michel. Quant à lui, il cherche son identité dans l'image qu'il voudrait façonner d'elle. Dans cette recherche sans fin les motifs du tapis redoublent l'image du labyrinthe dans sa fonction de perte plus de quête. Mais cette quête de soi se révèle fragmentaire et le chemin labyrinthique discontinu.

### **b Le dédale et les fragments, le « labyrinthe brisé »**

Au regard de ces labyrinthes sinueux de l'introspection se dessine celui du fragment qui propose un chemin parcellaire induit par la montée en puissance de la ville et de la modernité qui lui est conjointe : « En marge du mythe romantique de la ville maudite et du fantasme-écran de la dissolution du moi, il y a Rimbaud. Avec le Paris d'*Une Saison en Enfer* et les *Illuminations* de Rimbaud, tout devient complexe à la limite de l'hermétisme mais on peut y entrevoir un aperçu de l'ensemble d'une esthétique moderne de la ville maudite, où domine la formidable énergie du mal sous forme d'accélération et de fragmentation. »<sup>319</sup> Cette

<sup>316</sup> Gilles De La Fontaine. *Hubert Aquin et le Québec*. Frères chasseurs, Parti pris, 1978. p. 44.

<sup>317</sup> *Ibid.* p.39.

<sup>318</sup> *Ibid.* p.64

<sup>319</sup> F. Sayer. *Les Villes maudites*. p. 138.

fragmentation est également formelle comme le souligne la préface de *Trou de Mémoire*<sup>320</sup>. Le dédale et le fragment composent particulièrement cette œuvre et ce de manière explicite : « Le collapsus circulatoire est intense depuis tout à l'heure. Quelques grammes d'amobarbital, en pulvules bleu turquoise, bloquent mes freins à disques et m'empêchent de tracer une tangente hors champ. Toutefois, je continue d'avancer dans cet entrelacs de chicanes et dans le dédale de mon récit ; » (TM 69) Cette œuvre d'Hubert Aquin se positionne clairement dans la quête de soi, l'auteur passe par les lieux pour l'exprimer, des lieux qu'il imbrique ou superpose et qui disparaissent engloutis dans le labyrinthe de son *moi* fragmenté. On peut retrouver dans cette figure du « labyrinthe brisée »<sup>321</sup> celle de la pensée de la mort sans doute inhérente à l'œuvre de cet écrivain et à sa personne même. Bachelard explique dans *La Dialectique de la durée* comment la pensée de la mort est une fulgurance que l'on ne peut affronter que par des visions brèves et entrecoupées :

« ainsi quiconque pense vraiment la mort ne peut le faire sans pâlir. C'est une pensée brève, et presque secrète, aiguë comme le cri de l'hirondelle [...] En nous enseignant tout ce que le temps peut rompre, de telles méditations nous conduisent à définir le temps comme une série de ruptures. Nous ne pouvons plus vraiment attribuer au temps une continuité uniforme quand nous avons pressenti aussi vivement les défaillances de l'être. »<sup>322</sup>

La perception du temps ainsi perturbée modifie alors celle de la réalité en rendant obsolète sa linéarité qui n'est qu'une métaphore selon Gaston Bachelard<sup>323</sup>. Le choix de la fragmentation

---

<sup>320</sup> Hubert Aquin. *Trou de mémoire*. 1968, BQ, 2010, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marylin Randall. p. XXIX : « De nombreux auteurs remettent en question les institutions traditionnelles tout en explorant des formes nouvelles. Iconoclastes et innovateurs, Aquin, Bessette, Blais, Ducharme, Godbout, Jasmin, Martin, Renaud - pour nommer les plus connus - transforment de façon radicale les codes et les significations romanesques. Dans *Trou de mémoire*, cette transformation prend une forme complexe (et inédite à certains égards) : dédoublement des personnages et des thèmes, fragmentation des récits, instabilité de la voix narrative et parodie du discours éditorial. Ces stratégies produisent un effet d'incohérence qui est fortement motivé d'un point de vue idéologique puisque, à l'instar des écrivains de Parti Pris, Aquin perçoit ce phénomène comme « une des modalités de la révolution ». Son contraire, écrit-il, n'est qu'un piège tendu par la culture dominante. »

<sup>321</sup> Référence à *l'Aleph* de Borgès, repris par Bertrand Gervais dans ses essais sur *Les Logiques de l'imaginaire* TIII. p.13 : « Les labyrinthes à ligne continue se retrouvent principalement dans des représentations iconiques ou picturales, tandis que les labyrinthes à ligne brisée sont présents surtout dans les représentations discursives et narratives. Ainsi, en littérature, on retrouve presque exclusivement des labyrinthes à ligne brisée. On le conçoit sans peine, il est beaucoup plus facile de décrire une structure infinie que de la dessiner sur un plan ou de la représenter sur le sol. La mise en intrigue brise la ligne du labyrinthe. »

<sup>322</sup> G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*. p. 34 et p. 92 : « le temps a plusieurs dimensions ; le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants. Réciproquement, toute psychologie temporelle unifiée est nécessairement lacuneuse, nécessairement dialectique. »

<sup>323</sup> *Ibid.* p.111 : « la continuité est toujours solidaire d'un point de vue, autrement dit [...] elle est, purement et simplement, une métaphore. »

cinématographique sous forme de synopsis est à la fois celui d'Hubert Aquin dans *Neige noire* et de Gilbert La Rocque dans *Corridors*. Gilbert La Rocque s'impose comme le maître ès dédales de par ce titre révélateur d'un contenu mémoriel fragmenté au gré d'éléments architecturaux et urbanistiques :

« Dans les deux premiers romans de Gilbert La Rocque, le corridor de la maison parentale constitue le noyau labyrinthique auquel se joignent, d'une façon ou d'une autre, tous les autres labyrinthes. La vie se présente donc comme un long et tortueux dédale s'étendant des premiers souvenirs jusqu'aux réalités présentes. Rues, ruelles, passages, couloirs, chemins, tout ce qui est passage se rattache aux corridors de la mémoire, à la « fuite éperdue dans le corridor de la mémoire[...] »<sup>324</sup>

Pour Gilbert La Rocque la réminiscence se manifeste comme un « monstrueux puzzle », une avalanche de fragments aux trajectoires incontrôlables : « Dans sa tête, rien que des morceaux qui s'en allaient à la dérive, éléments à jamais inconciliables de quelque monstrueux puzzle [...] sans doute effrayé par ce flot d'images éparses qui lui déboulaient dessus sans discontinuer [...] tout s'effritait, plâtras et gravats, il devenait une maison morte, des ruines balayées par le temps » (P 189-190) la référence architecturale est ici explicite. Ainsi en est-il dans *Le Passager* mais aussi dans *Après la Boue*, Gilbert La Rocque y opérant une jonction souvent étonnante entre le masculin et le féminin. Livrant la voix intérieure de Gabrielle par des réminiscences fragmentaires, au sein desquelles il est difficile de retrouver des linéarités, il révèle de concert une pensée disloquée : « Tout est si décousu dans ma tête !... Fragments, ma chronologie coupée en tronçons, morceaux de temps mort qui me déferlent en vrac dans la tête, dépotoir de mon temps vécu... » (AB 15) Les auteurs du corpus font ainsi souvent écho à la situation « pulvérisée » de la narrativité contemporaine au Québec :

« Si l'on peut donc parler, à la suite de Réjean Beaudouin, d'une « pulvérisation » de la fiction québécoises contemporaine et, du même coup, de sa composante narrative, il faut néanmoins souligner que ce mouvement s'effectue dans deux directions : d'une part la narrativité, en « explosant », affecte les genres *a priori* non narratifs, et d'autre part elle subit, à l'intérieur du genre romanesque, un remodelage par l'intrusion, notamment, de l'essai et de la critique. Dans le second cas, ce n'est donc pas le narratif qui bouleverse les conventions génériques, mais lui-même qui se voit bouleversé, envahi par toutes sortes de formes non narratives »<sup>325</sup>

<sup>324</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p. 31.

<sup>325</sup> Robert Dion. « Aspects non narratifs du roman québécois des décennies 1980 et 1990 (Bessette, Robin, Martel, Micone, Monette) ». René Audet. Andrée Mercier (dir.). *La Narrativité contemporaine au Québec, la littérature et ses enjeux narratifs*. Laval : PUL, 2004, p.137- 166, p. 166.

comme dans le cas exemplaire de *La Québécoise* de Régine Robin, de *Neige noire* d'Hubert Aquin, qui utilise notamment la voie imbriquée du scénario<sup>326</sup>, ou de plusieurs textes d'Anne Dandurand, qui insèrent des commentaires sur le texte à l'intérieur du texte lui-même. Lorsque la narration est quasiment intacte c'est que la forme brève ou la nouvelle sont choisies ou que le récit en lui-même n'est pas le centre d'intérêt du texte. Le terme de discontinuité peut également qualifier cette littérature qui fait son lit de la mémorisation et donc d'une narration à plusieurs niveaux. C'est le constat d'Elisabeth Haghebaert lorsqu'elle étudie les trois romans de Réjean Ducharme, *Dévadé*, *Va savoir* et *Gros mots*<sup>327</sup> et d'Anne-Marie Clément qui intitule justement son article « La Narrativité à l'épreuve de la discontinuité » : « Les récits inachevés, lacunaires, sans trajectoire précise, les récits pluriels et contradictoires sont le lot du roman contemporain et viennent attester que raconter ne va pas nécessairement de soi et que ce désir de raconter butte contre la fragilité même du récit. »<sup>328</sup>

### c La bifurcation

A partir de Thésée le mythe du labyrinthe rejoint celui du choix existentiel selon André Peyronie :

« ...le plus sensible de ces enjeux réside peut être dans l'épreuve imposée à Thésée d'un choix entre diverses routes pour parvenir jusqu'au Minotaure, puis pour sortir du labyrinthe.

---

<sup>326</sup> Pierre-Yves Mocquais. *Hubert Aquin ou la quête interrompue*. BNQ, Cercle du livre de France, 1985. p. 146 : « En tant que scénario d'un film encore à venir, *Neige Noire* compte trois niveaux d'écriture : les dialogues entre les différents personnages, les diverses indications scéniques données par le narrateur-scénariste et une série de textes entre parenthèses (56 au total) qui consistent en une succession d'impressions, de commentaires et d'analyses par un observateur anonyme que l'on peut appeler, après Françoise Iqbal, « le commentateur ». Ces textes se divisent en trois catégories distinctes : une série de réflexions sur les rapports entre le visuel et le nominal, une analyse des problèmes inhérents à la représentation et à l'évocation cinématographique du temps et enfin une série de mises au point sur le déroulement même de la diégèse. »

<sup>327</sup> Elisabeth Haghebaert. « Une narrativité logodynamique : les récents Ducharme ». R. Audet. A. Mercier (dir.). *La Narrativité contemporaine au Québec*. 198-228, p. 213 : « Ces trois romans font la preuve que le genre auquel ils appartiennent a besoin de peu en matière d'intrigue, qu'il s'accommode de l'occasionnel, de rencontres inattendues ou cocasses, du moment qui fait la part belle au discours : les rencontres ont lieu aussi bien entre les sonorités, les mots qu'entre les personnages. De fait, le moindre geste comme le moindre mot et ses implications peuvent se trouver élevés à la hauteur d'un récit. La narrativité apparaît ici bel et bien comme une « irruption du discontinu » (Greimas) dans le tissu discursif. Telle est donc la logique narrative chez Ducharme, y compris dans *Gros Mots*, dont l'effet de structuration procède de son redoublement : à partir d'une diégèse ou d'une trame très simple, de type minimaliste même [...] se tissent des microrécits, qui se constituent par amplification verbale comme un enchaînement de petites scènes, dont le langage est le véritable héros. »

<sup>328</sup> Anne-Marie Clément. « La Narrativité à l'épreuve de la discontinuité », R. Audet. A. Mercier (dir.). *La Narrativité contemporaine au Québec*. p. 108.

Sous les pas du héros grec, s'ouvre soudain la multiplicité des chemins, la pluralité vertigineuse des possibles. La tension première que le labyrinthe met en scène est ainsi celle de l'un et du multiple...Le mythe pose le problème du choix, mais fournit en même temps l'instrument pour le résoudre. »<sup>329</sup>

L'avocat de *Comment devenir un Monstre* est-il Thésée car il se fait l'avocat du diable tout en se posant sans cesse des questions sur la validité de son choix ? Il rejoint alors le Minotaure du XX<sup>ème</sup> siècle qui devient un être beau qui se sacrifie, comme le double de Thésée. André Peyronie va encore plus loin dans son interprétation : « Cette possibilité de choisir librement le chemin que le mythe n'avait fait qu'entrouvrir, la pensée philosophique, opérant le passage du *mutos* au *logos*...en fait le principe même de la raison moderne. Penser, c'est entrer dans le labyrinthe et risquer de s'y perdre. Le labyrinthe est aussi une métaphore de l'aporie et c'est pour cela qu'il se trouve à l'origine de la pensée occidentale. »<sup>330</sup> Si le labyrinthe à choix multiple fait son apparition au XII<sup>ème</sup> siècle, il prend une nouvelle signification au XX<sup>e</sup> siècle avec l'avènement des guerres mondiales. Le titre de la nouvelle de Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », écrite en 1941, marque à quel point la nécessité de la bifurcation, du choix, s'avère nécessaire lors des temps troublés de la guerre en opérant un pont symbolique du Moyen Age à l'époque contemporaine : « je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques orthogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes...Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte ».<sup>331</sup> Plusieurs nouvelles d'Aude s'organisent autour de la thématique de la bifurcation dont « L'Énigme du coude » tiré du recueil *Contes pour hydrocéphales Adultes* et « L'Homme à l'enfant » tiré du recueil *Banc de brume*. Dans cette dernière la question de la direction à prendre est clairement posée :

« Et moi-même, d'où venais-je ? Où allais-je ? Est-ce de t'apercevoir qui m'a poussée soudain à changer de direction ? J'ai marché vers toi. Jusqu'à ce carrefour, au milieu de la ville, où nous nous sommes arrêtés, séparés par la rue. Malgré le long trajet, tu n'avais rien vu de notre convergence. Tu étais figé à cette intersection, devant ces feux qui ne cessaient de repasser au rouge. Tu portais dans tes bras un enfant de huit ans. Il était malade. Il avait les yeux cernés. Il sanglotait. Tu le berçais. Tu avais parcouru ce chemin pour lui, dans l'espoir que quelqu'un le guérirait. A présent, tu ne savais plus pourquoi tes pas t'avaient mené ici. Tu as cru t'être trompé de route. » (BBr 80)

<sup>329</sup> A. Peyronie. *Dictionnaire des mythes littéraires*. p. 917.

<sup>330</sup> *Ibid.* p. 919.

<sup>331</sup> Jorge Luis Borges. « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent ». *Fictions*, 1944, Parsi, Gallimard Folio, 1999, p.96.

Tout le sujet de la nouvelle repose sur ce choix de direction posé dès la première page et qui va déterminer la rencontre. Malgré l'ancien ajout du choix multiple, le simple choix binaire, qui ramène au labyrinthe formel et à la nécessité de choisir une direction plutôt qu'une autre à chaque possibilité de bifurcation, reste primordial :

« La structure du labyrinthe est fondamentalement marquée par le chiffre deux : le labyrinthe est l'espace même du choix, de l'alternative, du dilemme, du « ou/ou ». Cette binarité est inscrite dans l'étymologie (obscur) : *labrys*, la double hache. Considéré comme la figure canonique de la complexité de l'espace, le labyrinthe est le lieu de la di-vergence, de la bifurcation de la difficulté répétée à choisir une voie. En lui le sujet est perpétuellement en position de choix, mais revient toujours au même point. »<sup>332</sup>

Opérer des choix dans le labyrinthe afin d'y trouver son identité nécessite de « faire un retour » sur soi et donc de faire appel à la « mémoire de soi ». Marie-Lyne Piccione a bien noté dans sa thèse l'importance du corridor dans l'œuvre de Gilbert La Rocque, qui en a justement fait le titre d'un de ses romans, il constitue une sorte de refuge, opérant une stratégie du repli dans la thématique de la bifurcation : « L'affectivité spatiale des personnages se concentre donc sur les espaces étroits, frais et ombrés, où le jour est tamisé et la lumière glauque. En ce sens, les corridors et les vestibules apparaissent comme des endroits privilégiés, favorisant un répit dans la tension quotidienne. »<sup>333</sup> par opposition à l'« interminable plan de maçonnerie » du *Nombril*. Il est à nouveau possible d'opérer un rapprochement avec l'architecture qui modifie les stratégies de bifurcation au sein des espaces domestiques après 1650<sup>334</sup> en pleine émergence du mouvement baroque et de manière concomitante avec la colonisation du Québec. Cette période de conjonction des temps et des espaces pourrait rendre possible une littérature sensible à des mouvements circulatoires

<sup>332</sup> P. Loubier. *Le Poète au labyrinthe*. p. 19.

<sup>333</sup> M.L. Piccione. *Le Thème de l'échec*. p. 663.

<sup>334</sup> F. Paul-Levy. M. Sega ud. *Anthropologie de l'espace*. p. 68. citant R. Evans, « Figures, portes et passages », *Urbi*, V, 1982, pp. XXIII-XLI : « A La villa Madama, comme pour presque toute l'architecture domestique avant 1650, il n'existe pas de distinction qualitative entre les circulations intérieures et les pièces d'habitation. L'entrée principale se trouve à l'extrémité sud de la villa. Une volée de marches en arc de cercle conduit par un rempart à tourelles vers une avant-cour, d'où s'enfuit un autre escalier qui, après un passage voûté débouchant dans la cour centrale circulaire, mène à un vestibule à colonnes : soit une séquence programmée de cinq espaces préliminaires avant de pénétrer dans le domaine plus intime de la maison proprement dite . De la cour circulaire toutefois, partent dix chemins différents vers les appartements de la villa, sans privilège pour aucun d'entre eux. Cinq donnent directement sur la cour ou ses annexes, trois passent par la magnifique loggia ouverte sur le jardin enclos et deux par le belvédère. Une fois à l'intérieur il faut passer d'une pièce à l'autre, puis à une autre, pour traverser le bâtiment. Les passages et les escaliers, auxquels on ne peut éviter d'avoir recours, ne font presque toujours que relier un espace à un autre, et ne servent jamais de principaux distributeurs du mouvement. »

multiples et changeants dans la description desquels Gilbert La Rocque est passé maître selon Donald Smith :

« Le mérite de La Rocque (et ce n'est pas le moindre) est d'avoir su recréer les corridors de la mémoire. L'escalier qui part des toilettes du restaurant de la rue Saint-Denis débouche sur une cave, passage qui mène, par le pouvoir associatif de la mémoire, à l'enfance. La « marche » dans les « bruns boyaux » de la bécosse, et dans les couloirs de la cave \_ là où se cachent et se tapissent, prêtes à bondir, les images de soi \_ est une invitation à explorer la fabulation intérieure qui grouille au fond d'Alain, et, par extension, au fond de tout être confronté avec la mort et avec le besoin impérieux d'écrire. »<sup>335</sup>

Cette maîtrise lui permet de figurer les aléas et cheminements de la remémoration, thématique incontournable de l'écriture québécoise.

## 2 Les méandres de la remémoration

### a Oublier

L'oubli fait partie intégrante du phénomène de mémorisation, c'est pourquoi la thématique de la fragmentation lui est liée :

« Imaginons un oubli qui ne soit pas un simple revers de la mémoire, mais une modalité de l'agir. Un oubli qui soit positif. Peut-on habiter un tel oubli ? Peut-on le mettre en récit ? Si la mémoire est une ligne ininterrompue qui rattache le présent au passé, l'oubli est assurément une ligne brisée, et le tracé qu'il dessine est fait de segments disjoints, d'instant sans continuité, comme dans un labyrinthe. En fait, la ligne brisée ne fait que définir l'oubli, elle désigne aussi le labyrinthe, le labyrinthe à choix multiples. »<sup>336</sup>

Le rôle de la mémoire au Québec va bien sûr de pair avec la quête identitaire comme le soulignait l'écrivain Yves Beauchemin en rapport avec l'évolution de l'urbanité : « Depuis sa fondation en 1642, le développement de Montréal a été plutôt anarchique. Elle n'a pas réussi à se protéger contre l'urbanisation massive inspirée des USA. Je déplore une présence de la mémoire plus faible, ce qui constitue inévitablement une faillite identitaire. »<sup>337</sup> Ce constat quant à la faillite architecturale de la mémoire des lieux pourrait expliquer à quel point cette mémoire survit a contrario dans la littérature mais commence par une perte de mémoire, la remémoration nécessitant en premier lieu la vacance, rejoignant alors l'utopie littéraire du

<sup>335</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p.60-61.

<sup>336</sup> B. Gervais. *La Ligne brisée, logiques de l'imaginaire* T II. Montréal : Quartanier, 2008, p.11.

<sup>337</sup> M.L Piccione (dir.) *Rencontre autour d'Yves Beauchemin*, Université de Bordeaux III, Paris : L'Harmattan, 2001.

non lieu ou du lieu par antinomie. Oublier le lieu équivaut aussi en quelque sorte à oublier le nom et la parenté. Dans *Le Jour des corneilles* c'est parce qu'il oublie l'existence de son fils que le père Courge reste dans le souvenir de sa femme, son comportement lui déniait en effet le rôle de parent véritable. L'oubli, mal nécessaire à la souvenance<sup>338</sup>, permet de révéler en masquant. Dans *Trou de mémoire* la scène du viol de RR, sœur de Joan, par Pierre X. Magnant, racontée dans le journal d'Olympe Ghezzeo-Quénum, et qu'il voudrait plus précise, a en fait été oubliée par la victime, comme elle l'avoue en fin de roman, alors qu'elle constitue une scène cruciale de l'intrigue : « et je sais ce qu'il m'a fait quand il m'a surprise sous cette marquise à Ouchy \_ bien que je n'aie jamais réussi à m'en souvenir par moi-même. Mais j'ai lu le journal d'Olympe ; et je crois tout ce qu'il raconte et même ce que je lui aurais raconté mais dont le souvenir s'est volatilisé. » (TM 236-237). Le labyrinthe impose la désorientation qui est une des formes de l'oubli. Pour Bertrand Gervais l'oubli est « *modalité de l'agir* » et il souligne comment Thésée efface de sa mémoire son aventure avec le Minotaure :

« La désorientation implique la perte de ses repères. Sans le fil d'Ariane, symbole par excellence de la mémoire, Thésée se perd dans le labyrinthe. Il s'y oublie. Le labyrinthe en ce sens, n'est pas un palais de la mémoire, il constitue un théâtre de l'oubli. Quant à la mise à mort du Minotaure, elle est d'une telle violence qu'elle provoque un trou de mémoire. Lorsque le héros grec émerge victorieux du dédale, et les versions traditionnelles du mythe le confirment, il ne se souvient de rien. Les événements qui se sont produits dans le labyrinthe font l'objet d'un effacement radical. »<sup>339</sup>

Dans la nouvelle « Des milliers de Minotaures » (PAU) d'Anne Dandurand l'héroïne déloge et tue le meurtrier selon la *modalité de l'agir* de Bertrand Gervais. De même Catherine, égarée dans les brumes prémonitoires de la lande, trouvera t elle la force d'échapper aux griffes de son prédateur dans *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert. Un de ses roman postérieur, *Héloïse*, narre l'aventure à peine masquée d'une femme vampire à Paris; le monstre dévorateur n'y terminera pas victorieux. Les forêts circonscrites du *Jour des corneilles* et de *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* servent à maintenir l'oubli. Ce n'est que lorsque les jeunes protagonistes sortent de leur enclos que le narrateur de *La petite*

---

<sup>338</sup> U. Eco. *De l'arbre au labyrinthe*. p. 99 : « le problème de la nécessité d'oublier naît au même moment où, dès l'Antiquité classique, sont élaborées les mnémotechniques pour se rappeler le plus grand nombre d'informations possibles (en particulier au cours de siècles où l'information n'était pas facilement attingible et transportable, contrairement à ce qui est ensuite advenu avec l'invention de l'imprimerie d'abord, puis des instruments électroniques). »

<sup>339</sup> B. Gervais, *Logiques de l'imaginaire II*. p. 15.

*Fille* se souvient qu'il est une jeune fille et que le véritable monde leur est révélé, ainsi que le trauma à la source de leur enfermement. La thématique de l'eau chère à Anne Hébert et son avatar québécois, le fleuve Saint-Laurent, n'est pas sans faire penser au Léthé, fleuve de l'oubli. Ainsi dans *Le Travail de l'huître* de Jean Barbe le narrateur se laisse-t-il absorber par les eaux comme dans une volonté d'oubli de sa propre existence. Le motif du labyrinthe contient déjà en lui-même ce que l'on cache et ce que l'on montre, le taureau se cache pour engrosser Pasiphaé, le monstre est caché dans le labyrinthe et Dédale est le maître de la dissimulation et de l'artifice, le créateur est le grand artificier et le grand dissimulateur. L'art sert-il donc à nous cacher à nos propres yeux ? Le mythe, artifice fait pour révéler, prend alors la figure du labyrinthe pour s'exposer lui-même. Oublier pourrait donc correspondre à cacher et se souvenir à montrer.

### **b Se souvenir**

On retrouve également le motif du labyrinthe intérieur dans l'œuvre d'Anne Hébert, dans les anamnèses de *Kamouraska* à travers le courant de conscience de l'héroïne et dans les monologues croisés des personnages des *Fous de Bassan* qui s'apparentent à une histoire « pleine de bruit et de fureur »<sup>340</sup>. Dans *Le Torrent* l'élément aquatique figure le labyrinthe intérieur du personnage : « ...le spectacle de plusieurs luttes exaspérées, de plusieurs courants et remous intérieurs se combattant féroce-ment », « Je suis tiré près des chutes. Il est nécessaire que je regarde mon image intérieure. Je me penche sur le gouffre bouillonnant. Je suis penché sur moi. » (T 35, 51) Ce motif figuré par l'eau se retrouve dans une grande partie de l'œuvre de cette auteur, Sophie Cocard a montré dans sa thèse qu'elle pouvait se présenter sous différents états comme ceux de la neige ou de la glace. C'est une eau qui effraie et qui fascine comme notre intériorité, on trouve ce motif également chez Gilbert La Rocque :

---

<sup>340</sup> La référence à l'ouvrage *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner (se référant lui-même à William Shakespeare) renvoie aussi au traitement du temps et du souvenir : Pouillon. *Temps et roman*. p. 217-218 : « Ce qui frappe quand on lit *Le Bruit et la fureur*, dont les trois premiers chapitres sont des monologues intérieurs, c'est l'entrecroisement d'événements présents et de souvenirs d'événements passés ; cet entrecroisement se présente e plusieurs manières inégalement importantes. Il ya d'abord le phénomène courant de l'évocation du passé par le présent [...] En second lieu, la persistance des impressions passées, surtout des impressions d'enfance, fait que , selon Faulkner, ce que nous vivons au présente est pour ainsi dire submergé par ce que nous avons vécu au passé. Il ne s'agit pas ici d'évocation au sens ordinaire du mot, mais d'une sorte de pesée constante de ce qui fut sur ce qui est. Ainsi la conscience est-elle avant tout mémoire [...] puisque la mémoire ne peut être cependant autre chose que le sens du passé, il faut dire, ce qui est essentiellement faulknerien : ce qui est réel c'est le passé. »

« Puis, on était sur la rivière, pétaradant furieusement en plein dans les petites langues de feu que le soleil répandait sur l'eau qui bougeait monstrueuse, noire et flamboyante, sans fond on aurait dit, comme du plastique en fusion, ou comme un immense mobile vivant sculpté dans du verre liquide, une entité glauque et menaçante qui pouvait nous engloutir à chaque instant nous avaler parmi toutes les ordures qu'elle charriait...*Remontez donc vers le barrage*, a crié mon père. Alors on est allés à contre-courant et le moteur hurlait plus fort, l'eau faisait des flics flacs violents sous l'embarcation et j'ai brusquement songé que je ne savais pas nager ou du moins pas assez pour atteindre le bord si jamais\_ ah toute cette eau pourrie dans ma bouche maëlstrom boueux jusqu'au fond de mes poumons perdre lumière mais dans un grand éblouissement rouge entendre des cloches et des coups de marteaux sur des enclumes éclater tout entier dans cette mort d'eau... » (M 161)

Si Bertrand Gervais semble opposer « palais de la mémoire » et « théâtre de l'oubli » le lieu maintient pourtant dans les textes cette fonction première que lui a attribuée Simonide d'Apollodore et qui consiste en quelque sorte à « habiter » l'homme. La géographie au sens large, l'emplacement au sens plus précis, signifient les lieux de la mémoire dont Gilbert La Rocque a su si bien s'emparer avec une bibliographie aux titres explicites : *Le Nombriil*, *Corridors*, *Le Passager*. Dans son dernier opus : *Serge d'entre les morts*, les récurrences mémorielles augmentent, ainsi que le relève Marie-Lyne Piccione, donnant le sentiment d'« éternel retour. »<sup>341</sup> sur lequel s'achève le récit :

« [...] le spectre prophétique et immuable de grand-mère qui à présent se berçait dans un coin de ma tête et allait ricaner dans mon éternité : les formes suscitées de tout ce qui s'était vécu et que rien ne pourrait jamais exorciser, car je savais que tout serait constamment à refaire, que toujours le serpent se mordrait la queue et que je n'aurais pas trop de toute une vie pour tenter (comme si le jeu en valait la peine) de briser le cercle des perpétuels recommencements- » (SMo, 161-162).

Elle emploie le terme très visuel, qui nous ramène de nouveau à l'architecture, de « souvenir-paroi » : « Incapables d'échapper à l'emprise de leur passé, les personnages se heurtent aux souvenirs-parois qui les enserrant et butent sur les aspérités de leur propre histoire. »<sup>342</sup> Dès les premières pages du *Nombriil* et donc de son oeuvre la mémoire était déjà presque posée comme une condition à l'écriture :

« [...] on n'efface pas ce qu'on veut du temps qu'on a vécu, il s'est brisé anéanti derrière nous, sillage, oui, mais il en reste tout de même quelque chose, la preuve qu'on a été, cela indélébile

---

<sup>341</sup> Guillaume. Lerat. Piccione. *L'Espace canadien*. p131 : « les scènes originaires se démultiplient avec une fréquence proportionnelle à leur importance [...] De réitération en réitération s'élabore peu à peu le mythe de l'éternel retour [...] cet inextricable écheveau est porteur d'une véritable didactique et symbolique : l'emmêlement même de la narration, l'opacité de la présentation visent à reproduire le courant de conscience, qui brasse indéfiniment les mêmes obsessions, les mêmes fantasmes, les mêmes compulsions irrésistibles. »

<sup>342</sup> *Ibid.* p.134

et parfois même de plus en plus net et vivant on dirait, et ce sont des jalons, quelques moments importants de sa vie comme des axes autour desquels gravitent les heures floues les heures presque oubliées les heures mortes, mais points de repère quand même, qui groupent et fixent avec un semblant de logique ou de chronologie tous ces détails infimes tous ces instants abolis dont la mémoire ne conserve plus que des images pâlies ces fantômes de voix ou d'odeurs, ces instants qui nous ont bâtis peu à peu, se sont agglomérés et restent jusqu'à la fin, soi, et c'est assez normal qu'ils ne puissent se détacher ils sont traversés par le fil de notre temps vécu oui c'est logique il faut croire... » (N 8-9).

Gilbert La Rocque va en effet tisser sa toile scripturaire autour de ces « jalons » mémoriels de manière inlassable relevant à la fois d'une apparition lumineuse : « un éclair », et de la perception du vide opérée par la fracture : « une lézarde foudroyante, une déchirure dans le mur du temps » (P 177). Le « théâtre de l'oubli » pourrait donc être comme un préalable au « palais de la mémoire », sa condition *sine qua non*. Pour Walter Benjamin l'architecture de la ville fusionne avec le labyrinthe sans doute parce qu'elle est protéiforme : « La ville est la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité. »<sup>343</sup> *Kamouraska* est en quelque sorte le roman du souvenir puisque l'héroïne recompose le texte à partir de ses réminiscences mais se souvenir du passé est un des leitmotifs d'Anne Hébert : « Tout comme les protagonistes des *Chambres de bois*, de *Kamouraska*, des *Enfants du sabbat*, ou encore des *Fous de Bassan*, la protagoniste du *Premier Jardin* est hantée par un passé douloureux qui ressurgit épisodiquement. »<sup>344</sup> Dans *Les Enfants du sabbat* Anne Hébert ramène le souvenir par un effet de contiguïté des lieux, *Les Fous de Bassan*, aux accents justement faulknériens à bien des égards<sup>345</sup>, conte un récit a posteriori, plusieurs années après le meurtre qui a entaché la communauté. Anne Hébert est un écrivain de la mémoire, elle joue des temps et des espaces en dosant l'évolution narrative à l'aune des remémorations de ses personnages. Et si le narrateur de *L'Antiphonaire* souffre de

---

<sup>343</sup> Benjamin (Walter), *Paris, le livre des passages*, p.448 ?

<sup>344</sup> Hélène Hudon, « La fragmentation... », *La Problématique de l'identité*, p.129.

<sup>345</sup> Ricoeur (Paul), *Temps et roman*, p.217 : « a) *Le temps chez Faulkner*. \_ Ce qui frappe quand on lit *Le Bruit et la Fureur*, dont les trois premiers chapitres sont des monologues intérieurs, c'est l'entrecroisement d'événements présents et de souvenirs d'événements passés ; cet entrecroisement se présente de plusieurs manières inégalement importantes. Il y a d'abord le phénomène courant de l'évocation du passé par le présent (Benjy entend parler des caddies qui accompagnent les joueurs de golf qu'il regarde et se souvient de sa sœur Caddie), qui ne surprend le lecteur que par son caractère brusque et radicalement subjectif et par l'ignorance où il est de la vie du personnage qu'il n'apprend justement que par ces évocations. En second lieu, la persistance des impressions passées, surtout des impressions d'enfance, fait que, selon Faulkner, ce que nous vivons au présent est pour ainsi dire submergé par ce que nous avons vécu au passé. Il ne s'agit pas ici d'évocation au sens ordinaire du mot, mais d'une sorte de pesée constante de ce qui fut sur ce qui est. »

crises d'épilepsies comme son auteur Hubert Aquin, ce qui implique des pertes de conscience et donc des pertes de mémoire, *Trou de mémoire* donne de l'importance déjà par son titre à cette thématique. Dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* les lieux portent la remémoration en eux-mêmes, la chambre des demis et le caveau constituent respectivement le passé proche et le passé lointain, le cercueil de verre représentant le lieu ultime d'où provient le trauma, à savoir le corps gisant de la mère morte dans l'incendie provoquée par la sœur jumelle maintenant enchaînée dans le caveau. L'espace se déploie dans les textes comme *media* du souvenir. Dans *Soudain le Minotaure* L'agression a développé chez Ariane l'attachement viscéral au lieu, à l'espace et aux objets qui le constituent, laissant peu de place à un autre même lorsqu'il s'agit de son propre frère : « ...je développe des réflexes territoriaux...Je deviens son bourreau. ». Enfin la confrontation avec le Lieu avec un grand L au sens historique marque la fin de l'innocence lors de la visite du camp de concentration. La vue de Dachau change définitivement Ariane en lui enlevant sa légèreté : « Le spectre de ce que je venais de voir me hanterait longtemps, alourdissait déjà ma respiration. » (SMi 120) donnant tout son poids à la symbolique des lieux, à la thématique de la proie et au sentiment de commémoration collectif. De même le personnage de Judith Lange dans *Le Sourd dans la ville* peut-il d'autant moins passer inaperçu qu'il « réclame vengeance et refuse l'oubli »<sup>346</sup> :

« Judith Lange disait aussi que rien n'était plus comme autrefois, que lorsque les trains passaient tout près de Mauthausen et de tous les autres lieux de supplice, une buée de sang s'exhalait de terre, non, rien n'était plus comme autrefois, du train où il était confortablement assis ou endormi, le voyageur apercevait soudain cette vapeur sanglante qui montait de la terre et l'angoisse des victimes était encore si forte qu'elle secouait le train sur ses rails et les passagers étaient soudain oppressés et couverts de sueur, l'angoisse, l'angoisse des 110 000 victimes transpirait contre leurs os [...] » (SV 34-35), « Il y avait eu longtemps, longtemps, avant l'heure de notre naissance et pendant que nous grandissions, des générations despotiques qui avaient outragé la dignité des hommes, l'humanité ne pouvait pas oublier, les cadavres des victimes s'agitaient dans le fossé du temps, disait Judith Lange, et d'autres générations nées de la Terreur, enfantaient la terreur » (SV 40),

Le train constitue une figure du temps qui permet de garder le souvenir du passé malgré l'apparence positive du présent et l'on sait toute la charge symbolique qu'il représente lorsqu'il est associé aux camps de concentration de la seconde guerre mondiale. Le symbole permet de franchir les limites du temps et de compenser l'effritement inéluctable du sentiment de durée :

---

<sup>346</sup> M.L. Piccione. *Le Thème de l'échec*. p. 450.

« [...] la mémoire ne nous livre même pas directement l'ordre temporel ; elle a besoin d'être soutenue par d'autres principes d'ordination. Nous ne devons pas confondre le souvenir de notre passé et le souvenir de notre durée. Par notre passé, nous savons tout au plus, dans le sens même précisé par M. Pierre Janet, ce que nous avons déclenché dans le temps ou ce qui, dans le temps, nous a heurtés. Nous ne gardons aucune trace de la dynamique temporelle, de l'écoulement du temps. »<sup>347</sup>

Comme la « madeleine » des objets servent de media aux sens pour se projeter dans une sensation de la durée en faisant abolition du temps présent. Dans *L'Acquittement*, qui narre justement une quête du souvenir, le héros transporte avec lui une dent qu'il remet dans son emplacement lorsqu'il veut se souvenir, la douleur physique permettant d'enclencher le phénomène de remémoration qui transforme alors la douleur en plaisir : « Puis il ferma les paupières et l'introduisit dans sa bouche. Il la rechaussa délicatement à l'intérieur du creux où elle avait vécu sa vie de molaire, et serra les mâchoires pour l'y enfoncer mieux et éveiller des souvenirs. La douleur, exquise, le fit bondir de sa chaise. »<sup>348</sup> C'est le grincement de la chaise « Criiii, craaa » qui permet à Gilbert la Rocque de ressasser le souvenir. Ainsi que le « temps retrouvé » chez Proust s'inscrit dans une dialectique des sensations la mémoire du passé pour Emma, dans le livre éponyme, c'est aussi « l'odeur caractéristique de la Plaine, la bagasse que l'on brûle... » (LE 93). A douze ans elle part chez sa cousine Mattie qui avait pris soin de sa grand-mère Rosa morte cinq ans auparavant (Fifie et Grazie furent absentes à son enterrement) : « J'étais venue à Mattie avec une seule idée en tête : tout connaître sur la vie de ma grand-mère, retrouver les fils que Fifie refusait de me tendre pour m'aider à poursuivre mon chemin. » (LE 107). Mattie lui avait en effet à la fois enseigné les rêves et l'histoire, mêlant les deux de manière inextricable. Ainsi Flore aura-t-elle du mal à démêler le vrai du faux dans ses récits :

« Mattie vouait un culte sans failles à la mémoire et aux rêves, comme on voue un culte à des divinités. Tout était pour elle matière à évoquer la mémoire, une manière, semble-t-il, de ne pas perdre le fil de la vie et d'enfouir en moi ses souvenirs, ceux de grand-mère Rosa, tout ce qu'elle savait d'elle, sa vie, les vies de toutes les autres, celles d'avant elles, celles d'avant moi. Même lorsque la mémoire ne charrie plus que du fiel, disait Mattie, il faut savoir la

<sup>347</sup> G. Bachelard. *La Dialectique de la durée*. p. 34-35.

<sup>348</sup> G. Soucy. *L'Acquittement*. Montréal : Boréal, 1998, Gallimard, 2000, p.39-40 : « L'enveloppe n'était pas cachetée. Il prit d'abord la dent qui se trouvait à l'intérieur. C'était une dent du fond, sa molaire des grands jours, à laquelle il devait des semaines entières de torture et de nuits blanches, à raison de trois crises par année, avant qu'il se décide à se l'arracher lui-même. Cela créa des liens, et il s'était attaché à elle. Il l'avait posée depuis sur le pupitre du piano, comme un fétiche [...] La racine en était noire, avec d'infimes lambeaux de chair momifiée, couleur grenat. Louis la flaira prudemment, comme un chien le fait d'un vieil os [...] Il recracha la dent dans sa paume. Une saveur de sang s'était répandue dans sa bouche ».

garder. La mémoire est parfois bourrasque, ressac, sable qui nous engloutit. Mais elle est aussi cette branche à laquelle s'accrocher quand les marées sont trop fortes. » (LE 119), « ...les vivants n'ont seulement que l'apparence des vivants...sur les bateaux, déjà, nous étions morts. » (LE 22)

Ce sont bien les ancêtres d'Emma qui la hantent et non le meurtre de sa fille qui est entièrement passé sous silence contrairement à la situation dans le roman *Beloved* de Toni Morrison. Emma emploie le pronom personnel collectif et s'inclut donc sans ambiguïté dans cette lignée morbide, ce labyrinthe vertical de la remémoration qui fait fi de la durée.

### c Le temps de la commotion

Les phénomènes conjoints d'oubli et de mémorisation provoquent un effet de commotion qui peut être rapproché de la commotion architecturale corbuséenne en tant que phénomène de « rapports »<sup>349</sup> : « Ne pouvant pas percevoir d'un seul coup d'œil l'ensemble des parties de l'œuvre, je reçois cependant l'effet de leurs rapports, et je jouis du doute. »<sup>350</sup> La forme architecturale du labyrinthe pourrait être une figure substitutive de la vision d'ensemble de nos représentations qui échappe à l'homme tout en lui restant perceptible par fragments mémoriels qui se constituent en points de jonction. « De la même façon que la ville est toujours une *imago mundi*, la maison est un microcosme. Le seuil sépare les deux espaces ; le foyer est assimilé au centre du monde. »<sup>351</sup> Cet espace du seuil mentionné par Mircea Eliade aide sans doute à matérialiser la lisière qui sépare l'oubli de la mémorisation. Les espaces de remémoration passent par des seuils souvent architecturaux, ainsi dans *Les Enfants du sabbat* on passe d'un espace mémoriel à l'autre en changeant de lieu, de la chambre monacale de la sœur à celle de la cabane de ses parents en haut de la colline. Dans *Kamouraska* le temps de la commotion temporelle passe par le climat du lieu et moins par son architecture. C'est la neige qui souvent provoque la remémoration. Les dominantes d'intériorité et d'extériorité, qui ne fonctionnent pas sur le mode de l'exclusive, pourraient provoquer un effet de « commotion » littéraire par un effet de vases communicants. Dans chacun des ouvrages l'intériorité est la condition de l'extériorité et vice versa. Dans *Les*

<sup>349</sup> Le Corbusier. *Précisions*. Paris. 1930.

<sup>350</sup> Arnaldo Rivkin. « Œuvre diurne, architecture vespérale ». 75-83. *Le Jour, le temps*. 35. Paris : Centre Pompidou, sept. 85, p. 76 : « Bien que condamné à ne bénéficier que d'une partie de la villa à la fois, je peux apercevoir dans chacune leur ancrage dans le tout de son architecture. Commotion et doute sont, tous deux, des échos d'une vision vespérale, car ils signalent l'écart qui sépare une diversité de sites de son schéma variationnel. »

<sup>351</sup> F. Paul-Lévy. M. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p.134 citant M. Eliade. *Traité d'histoire des religions*.

*Chambres de bois* la claustration de Catherine dans la chambre est une mise en abyme de son impossibilité à acquérir son indépendance, cette mise en abyme n'a de sens qu'au regard de ses sorties à l'extérieur, d'abord à la ville, par opposition à la campagne, puis dans la ville, ses rues s'opposant aux pièces de l'appartement parisien. Sa sœur Lucie présente de manière flagrante l'image du labyrinthe comme un envers de l'extérieur à travers la prégnance du bois : « Je ne veux pas qu'il emmène Catherine dans cette maison au fond des bois ! - On entre là-dedans et cela sent l'armoire de cèdre et la fougère mouillée. On peut se perdre dans la cuisine comme dans une ville chaude encombrée d'épices, d'odeurs qui cuisent, de cuivres rouges qui flamboient. » (CB 52). Il est bien question ici de « sombre enchantement » (CB 52) dont Catherine veut protéger ses sœurs en les enfermant elle aussi de manière préventive. La commotion se joue en lisière du dedans et du dehors, dans l'espace des seuils. Cette lisière est marquée par les passages d'un lieu à un autre et par les regards échangés entre les personnages. Le silence tient également une place prépondérante dans ces romans, les personnages y échangeant plus par les regards que par les paroles, privilégiant l'intériorité par rapport à l'extériorité. *La Fille laide* en est un exemple criant, si l'on peut employer ce terme *a contrario*. La commotion peut également se lire à travers la confrontation avec la figure de l'Autre qui dans plusieurs romans est celui qui d'abord n'occupe pas le même espace. Dans le cas de *La Fille laide* s'opère un processus complexe où l'autre intervient dès l'incipit avec la confrontation de Bernadette et de Vincent, être différent aux codes sociaux divergents. Cette entrevue connote dès la première page l'arrivée d'une perturbation dans les us et coutumes. Elle annonce l'arrivée de la fille laide qui vient d'un autre espace : la plaine :

« - D'où viens-tu ?

- De la plaine, en bas. J'ai vu les pentes et je me suis dit que d'y grimper serait peut être le soulagement au mal.
- Quel mal ?
- La vie. La vie en bas. La vie semblable à elle-même, de jour en jour sans espoir. Changer de ciel.
- Alors tu es venue à la montagne ? » (FL 12-13)

Dans cette sorte d'interrogatoire que Bernadette lui fait subir à son arrivée Edith exprime ses motivations par des termes géographiques et spatiaux : « plaine, en bas, pentes, grimpe, ciel, montagne. » Elle pose alors les bases de ce labyrinthe vertical dans lequel les personnages vont devoir choisir des voies. Son arrivée subsume l'arrivée prochaine de Fabien lui-même étranger au territoire de la ferme car il vient du hameau. Habiter dans un autre lieu signifie être étranger par son corps mais aussi par ses mots et donc surtout par son esprit : « On disait qu'à la ferme Loubron il y avait une fille de la plaine. Mais personne, sauf Vincent, ne l'avait

vue. Alors on se demandait ce qu'elle avait l'air, et comment elle était faite...\_ Comment surtout, elle fait ses pensées, dit ses mots. Ici, à la montagne, on voit peu les gens de la plaine. Ce sont des gens à voir, pour nous qui sommes curieux... » (22 FL). S'interrogeant sur cette stigmatisation, Edith ne sera pas rassurée par Bernadette : « - C'est donc péché de n'être pas de la montagne ?

- Ce n'est pas péché, c'est simplement mauvais. Lors tu ne peux voir comme nous voyons, comprendre ce que nous comprenons. » (55 FL). Tout le roman est construit à travers les caractéristiques spatiales des groupes de population : « Tout ceci pour parler de Karnac et de ses gens. Pour parler de ce hameau bâti à même la montagne, où ils vivent et meurent, unis et se complétant les uns les autres, soupçonneux de ce qui vient de loin, sédentaires dans leur géographie à deux horizons... » (105 FL). *La Fille laide* oppose ceux d'en bas à ceux d'en haut, les codes de ceux du village, du plateau et du hameau ne fonctionnent que sous le mode du répond. C'est dans le regard de l'autre que se fait l'identification du lieu. Ainsi les personnages y ont-ils des lieux attirés et orientés dans l'espace. Bernadette couche en haut car elle occupe une position dominante, cette position étant redondante par rapport à la position perchée de la ferme en regard du hameau et d'autant plus de la plaine. Par voie de conséquence Edith couche donc en bas. Fabien couche en haut, à côté de la chambre de Bernadette, car elle veut l'attirer jusque dans l'espace de son intimité. Il évite ainsi de dormir dans « l'appentis » destiné habituellement aux « engagés » situé « au-dessus de l'étable » (22 FL) et peut rentrer dans le cercle fermé de la maison en étant partie prenante de la problématique qu'elle génère. Dans cette symbolisation de la maison Bernadette se substitue au lieu et apparaît comme une ogresse, un Minotaure féminin qui pourrait anéantir Edith dans son rêve : « où Bernadette Loubron, soudain devenue une géante magnifique, aux seins gros comme des pics de montagne, se jetait sur elle pour la dévorer... » (24 FL). Dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* « l'Autre » est découvert lorsque l'espace de la forêt est franchi. La description que la narratrice fait des deux espaces montre bien dans quelle opposition ils se trouvent : « La campagne était sans fin, toute grise, et la pinède qui colmatait l'horizon avait la couleur des épinards bouillis dont papa avait l'habitude de déjeuner. Le village se trouvait de l'autre côté, paraît-il, et les sept mers, et les merveilles du monde. » (PF 19) Suite à la mort du père, elle peut franchir cet espace au prix d'une initiation spatiale, il s'agit bien là alors d'une confrontation physique avec l'ailleurs à laquelle elle croit :

« Je pénétrai dans la pinède. Je ne ressentis pas la peur à laquelle j'aurais été en droit de m'attendre, c'était plus bizarre que ça, je me sentais comme porté vers l'avant par le souffle de cheval, c'est étrange n'est-ce pas, et en même temps à tout instant j'appréhendais quelque phénomène hors norme, comme le ciel qui s'entrouvre et plante à mes pieds un jet de foudre m'interdisant d'aller plus loin, ou de rencontrer à chaque détour du chemin tout à coup un précipice bouillonnant d'immenses fumées pourpres, mais rien de tout cela ne se produisait, et je continuais d'avancer en me disant ça parle au diable. J'étais frappé aussi par la confusion des odeurs. Il en montait subitement dieu sait d'où... » (PF 43).

Elle est donc déçue dans ses attentes et découvre une constante de l'espace qui finalement la rendra plus proche des autres qu'elle ne croyait ou du moins la préparera déjà à une vie dans ce nouveau monde, avec lequel elle est simplement en décalage : « ...à part les parfums...il n'y avait aucune solution de continuité, je marchais dans le même espace qui me rejoignait à chaque pas, et pour la première fois je comprenais ce que je n'avais jusqu'ici que pressenti grâce à mes dictionnaires, à savoir que La terre est ronde comme un oignon . » (PF 44) Franchir la première frontière suffit à franchir les autres et au-delà de la pinède elle fait alors la rencontre d' « Un Autre », l'inspecteur des mines qui périra de la folle main de son frère. Le motif du labyrinthe rattaché à la figure du Minotaure s'attache aussi au Québec dans sa fonction de lieu d'enfermement du monstre, le monstre étant celui qui est « autre », différent de nous et enfermé pour cela. Le Québec est une terre migrante parce que terre d'accueil et également en premier lieu la géographie de la confrontation avec l' « autre » qu'est l'amérindien déjà présent sur le territoire à l'arrivée des colons. Pour *Agaguk*, dans le roman éponyme, l'homme blanc représente la figure du monstre évoquée par le meurtre et la tromperie :

« Dans *Agaguk* d'Yves Thériault, c'est l'homme blanc et non pas l'Amérindien qui est Autre. Parler de l'altérité d'un personnage, c'est ainsi poser qu'aucune altérité discursive n'est donnée par avance ; au contraire, elle est toujours tributaire d'une construction textuelle et tout personnage est susceptible d'être érigé comme Autre selon le contexte dans lequel il est représenté », « Or, une des stratégies les plus importantes dans la mise en discours de l'Autre est incontestablement la dimension spatiale. Il est intéressant de constater, à cet égard, que le personnage Autre est presque toujours situé dans un espace différent de celui du groupe de référence ou bien il est marqué par un dispositif spatial originaire distinct. »<sup>352</sup>

L'autre territoire modifie la perception au point de modifier le sexe et les notions de bien et de mal, toutes les monstruosité y apparaissant normatives. La pinède isole la famille du reste du monde, le labyrinthe étant un simulacre de lieu de protection. Cet autre monstrueux peut être aussi la ville figure de la civilisation en progrès, Alexandre Chenevert la quitte, dans le roman

---

<sup>352</sup> Louise Dupré. Jaap Lintvelt. Janet Paterson. *Sexuation, Espace, Ecriture*. Québec : Nota Bene, 2002. p. 294.

éponyme de Gabrielle Roy, pour mieux goûter le havre de paix des Laurentides et du premier état sauvage québécois. Cette commotion, espace de l'imaginaire, permet de transcender le poids socio-historique en faisant émerger une littérature à la jonction de l'espace et du temps. Dans le cas d'une littérature où le « génie du lieu » impose une demeure de l'écriture il semble possible d'opérer un rapprochement avec le domaine de l'architecture à la fois parce que le lecteur pénètre dans l'œuvre comme dans un domaine dont il franchit progressivement les seuils, tour à tour initié ou surpris par ce qui a précédé, mais aussi parce que le Québec propose un territoire singulier où se joue la collision de la géographie et de l'histoire. Ainsi sa littérature donne-t-elle à voir la confrontation littéraire du dehors et du dedans.

### 3 La stratégie du mythe

#### a Dévoration et avalement

Ainsi que Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>353</sup> Montréal représente la figure du Minotaure dévrateur. A cette figure urbaine dévoratrice celle animale de *Moby Dick* va s'ajouter. Car le Québec est d'abord une terre de pêche et de chasse où morutiers et baleiniers ont rivalisé avant même l'arrivée des colons. Ainsi le mythe de Jonas peut-il croiser celui du Minotaure. Hermann Melville, figure majeure de la littérature nord américaine, donne à voir dans son roman l'animal aux prises avec l'humain à travers le combat du Capitaine Achab et de sa baleine blanche qu'il poursuit incessamment jusqu'à se mettre en danger avec son équipage. Le défi qu'il propose à cet animal hors norme peut être rapproché de l'affrontement tauromachique évoqué au chapitre précédent à ceci près que l'Atlantique se substitue à l'arène, opposant son étendue à l'ovale circonscrit. La baleine, toujours le mammifère le plus gros sur la planète, actuellement en voie d'extinction, continue à emprunter la voie fluviale du Saint-Laurent pour venir se reproduire dans le fjord du Saguenay et demeure un adversaire redoutable pour l'homme de même qu'une mémoire vivante de notre histoire. Le schème de l'avalement<sup>354</sup> lié à la dévoration est charrié conjointement par les eaux de l'Atlantique et

---

<sup>353</sup> F. Seyer. *Les Villes maudites*. p.122 : « Dans le roman, Paris devient le monstre dévrateur de *La Curée* d'Emile Zola et du *Père Goriot*, de *La Peau de chagrin* ou des *Illusions perdues* de Balzac [...] l'image de Paris est surtout celle d'un Moloch qui aspire l'énergie des provinciaux pleins d'ambition... »

<sup>354</sup> G. Durand. *Les Structures anthropologiques*. p.299 : « Tandis que le premier mouvement de l'imagination nocturne consistait en la conquête d'une espèce de troisième dimension de l'espace psychique, de cette intériorité du cosmos et des êtres, dans laquelle on descend et se plonge par une série de procédés tels que l'avalage et les fantasmes digestifs ou gynécologiques, la gullivérisation ou l'emboîtement, et dont le symbole archétypal est le contenant en général [...] »

celles du fleuve, devenant propre à enrichir la thématique de l'eau exploitée par nombre de romanciers. A la fin du roman *Le Travail de l'huître* le corps du personnage est livré au fleuve:

« Dans la mouvante lueur sous-marine aux couleurs effacées, le visage d'Andreï semblait reposé. Refermés pour de bon sur l'image de la jeune femme et de son enfant, ses yeux accueillait sans ciller le vide chatoyant des jeux de lumière que le cerveau n'enregistrait plus. Son corps se déposa sur le fond rocheux avec une douceur qu'il n'avait pas connu de son vivant... Puis d'autres poissons vinrent... et ils furent de plus en plus nombreux à se bousculer pour se repaître du corps. Bientôt il n'en resta que des ossements qui, avec le temps, se pétrifièrent.

Encore quelques années, et plus rien ne les distinguerait du fond rocheux. » (TH 146-147)

Dans *Les Fous de Bassan* Nora : « Ce n'est pas pour rien que je joue si souvent au bord de la mer. J'y suis née. C'est comme si je me cherchais moi-même dans le sable et l'eau » (FB 116) et Olivia Atkins sont étroitement liées à la mer par laquelle elles seront finalement absorbées : « *Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans peut-être, là où il y a des palais de coquillages, des fleurs étranges, des poissons multicolores, des rues où l'on respire l'eau calmement comme l'air. Nous vivrons ensemble sans bruit et sans effort* (FB 208). Perceval, emprisonné dans sa chambre, regarde la mer sous la lumière lunaire. Le roman de Réjean Ducharme *L'Avalée des avalés* redouble ce motif dans son titre et poursuit la filiation dévoratrice<sup>355</sup> avec l'incipit : « Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère. » (AA 9). Dans cet incipit tout est déjà en place à travers la mise en abyme du lieu qui passe bien sûr par le fleuve incontournable et la mention du visage dévorateur de la mère. La figure de Narcisse dessinée par le personnage de Patrice dans *La belle Bête* est elle aussi bien sûr liée à la thématique de l'eau présente tout le long du texte puisque la propriété familiale contient un lac où il vient se mirer. La bassine d'eau bouillante où sa sœur le défigurera, est le nœud gordien du drame et la mise en scène concrète de l'élément le plus central des cercles

---

<sup>355</sup> M.L Piccione *Le Thème de l'échec*. p.513 : « Son titre étrange, aussi bien que ses nombreuses figures « digestives », correspondent à une obsession de l'engloutissement : on craint l'avalément par les autres, la nature, la société, sa propre peur. A cet égard, le début du texte donne le ton. »

concentriques du récit assimilables aux ronds produits dans l'eau par le jet d'une pierre. La thématique de l'eau très sensible chez Anne Hébert et Gabrielle Roy trouve dans l'œuvre de Gilbert La Rocque une résonance particulière car elle est quasiment toujours liée à celle de la noyade et de la boue que Donald Smith rapproche du subconscient.<sup>356</sup> Les jeux de miroir y sont donc toujours obscurcis et elle se substitue aux bifurcations urbaines, la foule étant assimilée à une rivière souillée dans *Les Masques* :

« prenant une conscience absolue du caca où ce monde démentiel allait de gré ou de force les enfoncer alors ils auraient comme lemmings marché multitudes dans les rues et se seraient agglutinés sur les chemins et leur flot grossissant sans cesse recevant les affluents et débordant sur les trottoirs partout aux croisements interrompant la circulation comme houle toute-puissante et silencieuse un raz-de-marée de visages blancs et purs tous les enfants de l'île marchant résolument vers l'eau sale pour en finir collectivement avec le temps du Désespoir. » (178-179 M)

Ce passage n'est pas sans faire penser au *Joueur de flûte*, les enfants se jetant dans l'eau pour conjurer la peste clairement symbolisée ici par la marée humaine. Dans son dernier roman, *Le Passager*, c'est en tant qu'élément déchaîné venu du ciel que la thématique de l'eau est exploitée<sup>357</sup>, le schème de l'avalement est diffracté par les encarts mémoriels au point de faire fusionner toutes les obsessions larocquienne notamment à travers l'image du canari étranglé :

« Tout se relie et se transforme dans l'univers corrosif de la mémoire. Aussi le canari se tue-t-il en la femme rouge à la bouche dentée qui aspire (avale) Bernard, le projetant dans le monde des cauchemars. Bernard est devenu, en quelque sorte, le canari étranglé. Les monstres de la nuit se confondent. Broyé par ses souvenirs, Bernard s'imagine en train d'être dévoré par le canari jaune pâle, scène qui évoque la dame aspirante à la bouche ouverte, qui évoque, à son tour, les vagins aspirants. »<sup>358</sup>

Le schème de l'avalement est également explicite dans *French Kiss, étreinte-exploration* de Nicole Brossard lié déjà à la sexualité par son titre : « Camomille : avaler/ vomir l'autre de ta bouche » (FK 99) ainsi que le mytheme du labyrinthe dès l'incipit : « Marielle fonçait dans le labyrinthe » (FK 11). Dans le cas de Victor-Levy Beaulieu qui a écrit *Mémoire d'outre-tonneau*, au titre explicite, Marie-Lyne Piccione relève dans son ouvrage *Les Grands-Pères* (1971) une phrase révélatrice : « entrer dans la bouche de quelqu'un d'autre que soi-même ne

<sup>356</sup> D. Smith, *Gilbert La Rocque*. p. 41

<sup>357</sup> *Ibid.* p. 69 : « l'ambiance symbolique du roman est dominée par un élément (et non par des décors variés), par l'eau : orages, tempêtes, éclairs, bruines, crachins, pluies, trombes d'eau, nuages...tout ruisselle, pisse, et se noie. »

<sup>358</sup> *Ibid.* p. 67

pouvait être que la forme la plus abjecte du désespoir »<sup>359</sup> Si l'on se réfère toujours au territoire il est à souligner que le « nom « Inuit » qui signifie « Les Etres humains » tend, actuellement, à rendre désuète l'appellation « Eskimo » (Esquimau en français), terme d'origine protoalgonquienne que l'on peut traduire soit par « Mangeur de viande crue », soit par « Parlant une langue étrangère » (Mailhot, 1978). »<sup>360</sup> La dévoration est également traitée dans plusieurs textes à travers le vecteur de la maladie. Ce vecteur, largement utilisé par la littérature féminine québécoise<sup>361</sup>, constitue la trame de la très courte nouvelle d'Anne Dandurand : « La fleur féroce » tirée du recueil : *C'est rien, j'angoisse* et qui développe la métaphore de la maladie : « J'ai trop appelé ma mort au secours, elle s'est installée à demeure, en moi. Je croyais à une dépression, une fatigue sans fond et je découvris la fleur [...] Le malheur s'était enfin cristallisé dans cette fleur féroce dévorant mes organes.[...] Dans ma salle, elles ont toutes la fleur. On se montre nos sutures, une au-dessus de l'œil, une le ventre, une le deuxième sein. » (CO 11) Au-delà de la dévoration c'est bien de l'anéantissement des personnages dont il s'agit dans plusieurs cas. Ainsi dans « La Gironde » (BBr) d'Aude ou « L'insémination du ciel » (PAU) d'Anne Dandurand. Chez Aude le patient est si amaigri par la maladie qu'il s'imagine pouvoir entrer entièrement dans le giron de son infirmière sus nommée. Pour Anne Dandurand la nouvelle se veut en elle-même le récit d'une disparition, comme dans *La Métamorphose* de Franz Kafka, auteur que l'écrivain a justement l'habitude de citer et d'intégrer à ses narrations, le personnage se décrit en train de se transformer, jusqu'à la disparition dans ce cas. L'anéantissement, figure extrême de la dévoration, est sans doute inscrite dans l'existence humaine prise dans la dialectique inéluctable de la vie et de la mort : « La vie s'oppose à la vie, le corps se dévore lui-même et l'âme se ronge. Ce n'est pas la matière qui fait obstacle [...] On sent comme l'ombre de la Mort dispersée dans la Vie, autant de points sombres qui marquent tout ce qui veut mourir en nous. »<sup>362</sup> Emma est dévorée par la folie et les personnalités de ses ancêtres. Au sein de cette polyphonie une fusion des corps s'opère, fusion qui s'apparente à une dévoration, la survie d'un des corps étant permise ou assurée par la dévoration de l'autre. Absorber l'autre pour mieux le révéler est essentiel à la transmission, ainsi s'exprime Emma : « ...cette soif inextinguible d'amour maternel qui me dévore... » (LE 60). On pourrait reconnaître dans ce rituel cannibalique le

---

<sup>359</sup> M.L Piccione. *Le Thème de l'échec*. p. 62

<sup>360</sup> Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. p. 386.

<sup>361</sup> Voir Chapitre I

<sup>362</sup> G. Bachelard. *La Dialectique de la durée*. p.22.

mythe sous-jacent en tant que fondement du littéraire migratoire. Il permettrait de s'enraciner malgré le déplacement ; amener son « appartenir » culturel avec soi produirait une sorte de « ré-appartenir » quel que soit l'endroit où l'on se trouve. Quel que soit l'endroit n'est pas tout à fait exact car le Québec, terre migratoire par excellence, porte en lui les stratifications historiques et géographiques nécessaires à ce « ré-appartenir ». Chronos enfermé par Zeus dans les enfers dévore ses propres enfants inscrivant ainsi le temps dans le champ de la filiation, s'abolissant lui-même à quelque sorte. Le corps d'Emma prend possession de celui de Flore : « ...je deviens une partie d'Emma... » (LE 18). La narratrice de *l'Ingratitude* est également enfermée dans une sorte de folie qui lui fait projeter son imagination sur la réalité. Dévorée à la fois par l'amour maternel et par son propre désamour elle n'aura de cesse que de mettre fin à ses jours avec des somnifères après avoir réfuté le choix de sauter par la fenêtre. En réalité c'est un camion qui la fauchera dans sa pleine jeunesse, le temps jouant encore ici le premier rôle entre désir et accomplissement. Gilbert La Rocque met la dévoration au premier plan de ses ouvrages, rapprochant dans *Corridors* le « fauve qui dort en nous », souvent fusionné avec la ville de Montréal, de la figure destructrice incarnée par le XX<sup>ème</sup> siècle : « cette bête à gueule de requin, cet animal innommable qui réclame son dû de carnages et de sang...Clément s'aperçoit qu'il pense aux bouchers de My Ly, à tous les Oradour du monde. » (C 39) La mention du requin rappelle à nouveau la modification du mythe qui passe au Québec du chtonien au maritime en franchissant l'Atlantique.

## **b      Enfermement et figure de l'exil**

La thématique de l'enfermement liée au Minotaure et à son labyrinthe apparaît comme une figure de la remémoration notamment chez Anne Hébert<sup>363</sup> et également comme une figure de l'exil<sup>364</sup> puisque le Minotaure est enfermé pour être isolé du monde et exilé de son

---

<sup>363</sup> D. Marcheix. *Le Mal* d'origine. p. 39 : « La disjonction avec le monde réel trouve son expression la plus extrême dans la claustration, dont la fonction majeure est de déplacer le déroulement des programmes narratifs des personnages vers une dimension plus spécifiquement cognitive, nécessaire à l'émergence de la remémoration. L'espace clos, le plus souvent une chambre, apparaît comme l'endroit privilégié de la scission temporelle, du repli sur soi et de la confrontation avec sa propre histoire. Il s'agit donc d'un véritable chronotope... »

<sup>364</sup> Claude-Gilbert Dubois. « Prolégomènes, Exil/Exode, trois formes d'émigration : hors du lieu, hors du temps, hors de soi ». Danièle Sabbah. *L'Exil et la différence*. Eidôlon 90. Talence : PUB, 2011, p. 18 : « Le mot qui a pris la forme actuelle d' « exil », apparaît sous diverses formes (*eissil, essl, essel*) dans la langue française à partir du XII<sup>e</sup> siècle. On le fait généralement venir du latin *exilium*, forme réduite d'un plus ancien *exsilium*, substantif formé à partir de la forme verbale *ex-salire* « sauter au dehors ». Le préfixe *ex* suppose une détermination de l'espace en deux zones, le dedans (*intra*) et le dehors (*extra*), un intérieur protégé et circonscrit,

milieu familial. Le labyrinthe, dédale de son isolement, impose une diffraction architecturale du lieu qui place le motif de l'exil en perspective. Pour Roseline Tremblay « Entre la dépression et l'espérance révolutionnaire, l'écrivain de *Prochain Épisode*, au mitan de l'âge, seul devant la page blanche, à la fois mortifère et salvatrice, trace la spirale de son enfer carcéral - symbole de l'enfermement national et de la détresse intérieure - »<sup>365</sup> Dans ce roman il est à la fois enfermé dans une prison et exilé concrètement et métaphoriquement, cet exil<sup>366</sup> est surtout manifesté à travers la thématique de l'eau et ce dès l'incipit :

« Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes [...] J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé. Je ne sortirai pas d'ici avant échéance.» (PE 5), « D'ici là, je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance liquide qui me tient lieu de subconscient, mêlant ma dépression à la dépression alanguie du Rhône cimbrique, mon emprisonnement à l'élargissement de ses rives. » (PE 9)

Cet exil est également celui de l'écriture puisque les « phrases » sont aussi un lieu d'enfermement : « encaissé », pour Hubert Aquin. C'est la topographie d'altitude qui isole les habitants de la ferme de Bernadette Loubron du hameau, situé sur le plateau ; ils sont eux même isolés des habitants de la plaine. *Comme Enfant je suis cuit* se joue dans un décor minimal et avec un nombre de personnages réduits. Jérôme ne voit le monde qu'à travers sa relation avec sa mère, son frère Jules et son amie Joëlle, selon une règle des trois J qui centralise le texte sur l'initiale du prénom de l'écrivain. *Mon père est une chaise* se déroule dans le huit clos de l'appartement où Anatole maintient son père après qu'il ait chuté dans l'escalier trop ciré un peu comme dans une scène théâtrale. L'enfant se déplace alors de la cuisine, dont la fenêtre lui sert d'observatoire, à la pièce principale, en passant par la salle de bain. Il se trouve ainsi à la tête d'un véritable territoire dont il prend le contrôle. *Le Jour des corneilles* porte à un point symbolique l'organisation de l'espace puisque le narrateur, à peine sorti de l'adolescence raconte son enfance et le meurtre de son père qui se sont déroulés au

---

identifiable par un nom et une relation affective, et un extérieur ouvert, indéfini, sans protection ni repères ni limites, l'« ailleurs ». »

<sup>365</sup> Roseline Tremblay. *L'Écrivain imaginaire, Essai sur le roman québécois 1960-1995*. Montréal : Éditions Hurtubise, 2004, p. 192.

<sup>366</sup> Hubert Aquin. « La Fatigue culturelle du Canada français ». *Liberté*, n°23, mai 1962 ; reproduit dans R. Lapierre. *Blocs erratiques*. p.94 : « l'exil, le dépaysement, le reniement ne libèrent jamais tout à fait l'individu de son identité première et lui interdisent en même temps, la pleine identité à son milieu second. »

cœur d'une forêt. C'est par le franchissement de la limite de cet espace que l'enfant ouvre les yeux sur le monde qu'il s'est forgé à travers les yeux de son père et prend connaissance du monde réel figuré par le village situé au-delà de la lisière de la forêt. L'isolement est hypertrophié par les choix narratifs de Jean-François Beauchemin et de Gaëtan Soucy car les narrateurs sont aussi les personnages centraux des récits. Ils sont pris dans l'enfermement que leur langage reflète. La géographie, le territoire, sont une partie intégrante de l'enfermement révélé par le climat et le sentiment d'appartenance : « De savoir qu'il faisait encore clair au Québec, me rassurait, d'une certaine façon, comme si le quartier chaud de Hambourg n'était qu'un lieu imaginaire, un décor de théâtre. » (SM 89). Dans *Les Chambres de bois* les maisons des deux familles sont déjà symboliques et préparatoires à ce motif de l'enfermement cristallisé dans les chambres de bois, ainsi dans la maison de Catherine : « Le père cria avec une voix qui n'était pas de ce monde. Il grondait très fort contre une terrible girouette rouillée grinçant dans la ville pour appeler les morts. Puis il pria avec sa voix ordinaire qui devenait suppliante, que l'on fermât bien toutes les fenêtres et la porte. » (CB 49). Dans la constitution du labyrinthe québécois le territoire constitue un lien indéfectible ainsi que le dit Anne Hébert : « La terre que nous habitons est terre du Nord et terre d'Amérique : nous lui appartenons sociologiquement comme la flore et la faune. Le climat et le paysage nous ont façonnés aussi bien que toutes les contingences historiques, culturelles, religieuses et linguistiques. »<sup>367</sup> Dans *La petite Fille* le frère et la sœur protagonistes sont réellement perdus dans le labyrinthe de leur filiation brutalement interrompue à deux reprises, par la mort de leur mère puis par celle de leur père. La forêt qui cache le domaine familial figure bien l'entrée dans l'inconscient des personnages et le sujet du livre consiste en la résolution de leur propre drame domestique, c'est donc une figuration paysagère de la clôture qui donne la clé de la compréhension du texte. Il en est ainsi pour *Le Jour des corneilles* où la forêt joue un rôle symbolique identique, adoptant les mêmes franchissements ou empêchements territoriaux. *La Rage* et *Cowboy* jouent aussi sur les espaces à franchir et les lieux clos du retranchement étudiés par François Ouellet : le magasin général « hermétique et incorruptible, hanté par l'obsession de la sécurité » (C 14) qu'il considère comme une « forteresse »<sup>368</sup> et l'hôtel<sup>369</sup>. « « La vie du

<sup>367</sup> Anne Hébert citée par Guildo Rousseau dans *Images des États-Unis dans la littérature québécoise*, Sherbrooke, Naaman, 1981, cité par Léon Dion, *A la recherche de Québec*, T1, 1775-1930, p.11-12.

<sup>368</sup> F.Ouellet « A l' Origine le mal », p.95-119, dans François Ouellet, François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota Bene, 2008, p.98-99 : « Tout est aussi affaire d'espace et de frontières interdites dans *Cowboy*. En entrevue, Hamelin confiait, au sujet de son troisième roman : « Le lieu est plus important que les

couvent se refermerait autour de moi, pareille à l'eau morte d'un étang » (ES 32), « La nuit, comme une mer étale, sans fond ni lueur. Une cellule verrouillée, pareille à un poing fermé. » (ES 61) : ainsi parle sœur Julie dans *Les Enfants du sabbat*, déployant le régime nocturne de Gilbert Durand. A chaque fois elle se retrouve dans un espace circonscrit qui va s'amenuisant (montagne, cabane, chambre) jusque dans la paille dans laquelle elle s'enfuit avec son frère, cherchant protection contre « le remue ménage de caresses et de coups qui se passe de l'autre côté de la cloison » (ES 10) de leurs parents (leur chambre est commandée par celle des parents et elles sont toutes deux : « petites et sans fenêtres » (ES 9). Sœur Julie est un temps enfermée à l'hôpital où l'on cherche l'origine de ses maux et ce lieu signifie à nouveau l'enfermement et la maladie. Sur le chemin du retour au couvent, lieu de l'étouffement : « Pas le moindre souffle d'air pourtant dans le couvent hermétiquement fermé. » (ES 30), ordre est donné de fermer les fenêtres de la voiture afin que le monde extérieur ne contamine pas la communauté. La clôture est également soulignée par les cercles concentriques du sacrifice dessinés lors des cérémonies. Il faut faire partie du cercle des initiés pour participer aux orgies sexuelles permises par l'absorption de la « bagosse » sortie de l'alambic caché et ces rituels se déroulent dans «... l'enceinte de la forêt... » (ES 127) La notion d'enfermement rattachée à la maladie est au centre de l'œuvre d'Aude qui en a ciselé l'écriture dans *Quelqu'un* en 2002. Dans ce récit le docteur Jeanne Deblois se met à communiquer avec une femme enfermée dans son propre corps (maladie dégénérative qui laisse le corps immobile en dehors des battements de paupières) bien qu'elle ne soit pas sa patiente. Elle ira à la rencontre de son art dans l'atelier laissée en l'état, et de sa dernière sculpture, un corps de femme enroulée dans un fil de fer qu'elle lui demandera de lui ôter avant de mourir. Cette partie du roman n'est pas sans faire penser à la nouvelle « Le cercle métallique » du recueil *Banc de brume* écrit quelques années auparavant, de par son titre en premier lieu et aussi de part son sujet qui traite de l'étouffement de femmes livrées au regard des hommes à travers des parois de verre. La nouvelle se termine sur un ton optimiste en confirmant sa perspective symbolique puisque les femmes se libèrent de leur joug. En mai 1966 Hubert Aquin s'exile de Montréal et quitte le Québec, afin de faire une mise au point personnelle autant que professionnelle, pour la Suisse, dont il est expulsé en novembre sans doute pour des motifs politiques, il restera

---

personnages et l'histoire dans *Cowboy* ; » et comme dans *La Rage*, le lieu construit les rapports identitaires et définit la quête du héros. »

<sup>369</sup> Deux hôtels signifiant enfermement et folie face aux grands espaces viennent ici à l'esprit, celui de *Shining* film de Stanley Kubrick reprenant l'ouvrage de Stephen King, et celui de *Twin Peaks* de David Lynch.

alors en France jusqu'en mars 1967. Hubert Aquin connaît l'exil dont son séjour en prison exacerbe le sentiment. La réclusion qu'il connaît, même si elle se trouve limitée dans le temps, renforce la perception d'éloignement qui se superpose à l'éloignement géographique et à l'isolement provoqué par l'incompréhension de ses prises de position extrêmes. S'il parle de Joyce dans « La fatigue culturelle », que Victor-Lévy Beaulieu a pris pour sujet d'étude dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*<sup>370</sup>, c'est que les exils du lieu et de la langue trouvent en lui des échos certains : « Me dirait-on que Joyce a écrit *Ulysse* à cause de son exil, je répondrais que précisément Joyce n'a trouvé un sens à l'exil que dans un « repayement » lyrique. »<sup>371</sup> Dans *Mes Romans et moi* Gérard Bessette s'essaie à l'autocritique et mesure le poids que représente le lieu en relisant la fin de son roman *Les Anthroïdes*, un poids qui le grève et le révèle pourtant malgré lui dans ses textes, justement à la faveur de l'exil :

« En relisant ce passage et grâce à la libre association, j'ai pu saisir la cause de mon hésitation complexe. Elle exprime les sentiments ambivalents que je nourris sur mon « exil ». « Dois-je rentrer au « pays » ou bien rester ici à Kingston (qui dans *L'Incubation*, porte le nom de Narcotown) ? » C'est là une question qui m'a déchiré pendant longtemps (et peut être me déchire encore). Si improbable que cela puisse paraître, je n'avais pas, en cours d'écriture, saisi le lien entre le triple fleuve (c'est ainsi qu'il est désigné le plus souvent) et Montréal. En « inventant » cette expression, je pensais vaguement à Trois-Rivières, que je connais à peine et dont j'ignore même si elle possède trois cours d'eau. Puis, tout à coup, j'ai fait une découverte « inattendue » : le triple fleuve, c'est le Saint-Laurent qui, à Montréal, se divise en trois branches : le Saint-Laurent proprement dit, la rivière des Prairies et celle des Milles-îles. Les deux interfleuves deviennent par conséquent l'île de Montréal et l'île Jésus. »<sup>372</sup>

La thématique de l'enfermement rejoint plus largement la figure de l'exil à travers le mythe du paradis perdu. L'utopie québécoise tente peut être de la transcender en introduisant notamment la voix littéraire de l'enfant<sup>373</sup> : « De même, dans l'histoire des civilisations, le mythe d'un âge d'or à jamais perdu est à rapprocher de cette conception du temps qui avance en nous poussant inexorablement hors du présent, et qui fait de nous des exilés, chassés des heureux anciens temps. Chaque individu, chassé de son enfance serait ainsi l'homologue des peuples chassés de leur âge d'or »<sup>374</sup>. Dans les ouvrages qui nous occupent l'enfermement est

---

<sup>370</sup> Victor-Lévy Beaulieu *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Victor-Lévy Beaulieu et les Éditions Trois-Pistoles, 2006, Boréal, 2010, p. 957 : « Nous sommes encore bien loin d'être sortis de la nuit, et peut être ne verrons-nous jamais se lever un matin enfin souverain. Cette possibilité fait de moi un exilé intérieur, j'écris, mais je ne sais pas ce que demain sera le monde dans lequel je vis. »

<sup>371</sup> H. Aquin « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs Erratiques*. 1962, p.94.

<sup>372</sup> Gérard Bessette, *Mes Romans et moi*, Montréal, Hurtubise, 1979, p.123

<sup>373</sup> Voir partie III

<sup>374</sup> Danièle Sabbah. « L'Exil dans tous les sens ». D. Sabbah. *L'Exil*. Eidolon 90, p.10.

redoublé par la spatialité. *Les Enfants du sabbat* nous propulse dans un couvent, en 1944, le fracas de la guerre filtre seulement à travers les pierres les jours de parloir, sorte de réplique du Québec éloigné de l'impact direct des bombes. Cette thématique, liée sans doute au sentiment d'exil, suit en filigrane la littérature québécoise par l'usage qu'elle fait de la langue, autre révélateur de ce sentiment : « Rappelons que la réflexion sur la langue apparaît dès l'émergence même de la littérature canadienne et en détermine les enjeux. Percevant leur littérature comme une littérature de colonie, les écrivains québécois du XIXe siècle décrivent leur langue comme une langue d'exil et insistent sur la distance qui les sépare, aussi bien physiquement que symboliquement, de la mère patrie. »<sup>375</sup> Marie-Lyne Piccione relève dans toute l'œuvre de Gilbert La Rocque trois formes différentes de « l'imaginaire labyrinthique » : « le cloaque », « l'enfer » et « la forteresse », trois déclinaisons des espaces de l'enfermement<sup>376</sup> : « Or si la figure labyrinthique s'impose dans l'œuvre larocquienne comme la forme privilégiée de l'appréhension de l'espace, c'est qu'elle est à l'évidence la projection et la métaphorisation de la caractéristique essentielle de l'univers larocquien : l'enfermement. » Emma est enfermée dans l'asile psychiatrique et dans son langage. La narratrice de *L'Ingratitude* est enfermée dans la maison familiale hors de laquelle les sorties sont très codifiées. Elle va essentiellement au bureau, les autres sorties, au restaurant, bien nommé *Le Bonheur*, et au cinéma, sont rares, limitées dans le temps et cachées. La sortie au parc, et notamment celle donnant lieu à la défloration, constitue une transgression au regard de l'espace clos de la maison familiale, elle oppose de manière évidente un espace intérieur lisse, policé et transparent à celui extérieur du buisson désordonné et obscur. Les deux projections du double dans *Le Livre d'Emma* et *L'Ingratitude* rendent perceptible l'enfermement qui, loin de libérer leur hôte en projetant les maux sur le double, l'emprisonnent. La narratrice de *L'Ingratitude* ne se libérera que par sa propre mort et Emma par l'infanticide puis par la narration passée au filtre de la traduction. *Neige noire* permet une fusion entre l'enfermement figuré par la clôture de la fournaise montréalaise et l'exil figuré par l'éloignement géographique de l'île du pôle Nord où la lumière est aveuglante : « rien ne

---

<sup>375</sup> L. Gauvin. *La Fabrique*. p.265 et p.266: « Crémazie n'en est pas moins le témoin de son temps par sa manière de concevoir la littérature en termes de norme et d'écart, c'est-à-dire comme une littérature française de la périphérie, donc doublement exilée, à la fois par sa langue et par ses lieux de production »,.

<sup>376</sup> M.L Piccione. « La Métaphore du labyrinthe ». Guillaume. Lerat. Piccione. *L'Espace canadien*. p. 134, voir p.132-134

doit atténuer l'aspect monstrueux et le style plateresque de ces glaces superflues et de cette île irréaliste. » (NN 108), l'isolement monstrueux est décuplé par les étendues sauvages à traverser. Le monstre dans ce texte est bien le lieu au sens large comme si l'oppression de l'espace resserré et brûlant de la ville était transposé paradoxalement à celle de l'espace infini et glacial.

### c Mise à mort symbolique

La figure dévoratrice du Minotaure se substitue au labyrinthe puisque celui-ci n'a d'existence qu'au sein du labyrinthe, dans toutes les versions rien n'est dit sur ce qu'il est avant de se trouver enfermé dans le labyrinthe. Ce labyrinthe est le lieu de son enfermement et de sa mise à mort par la main de Thésée comme il a été le lieu de la mise à mort des victimes sacrifiées. C'est au centre du dédale qu'ont lieu les meurtres comme celui du taureau dans l'arène. Dans plusieurs romans un incendie final est soit préparatoire soit conclusif au récit. La purification par le feu marque l'introduction dans un nouvel espace, la destruction du lieu pouvant indiquer un renouveau, passage semble-t-il nécessaire à l'élaboration d'un nouveau moi. C'est le cas dans *La petite Fille* où l'incendie de la maison familiale marque la fin du trauma puisqu'elle constitue le point central du récit, son point de départ comme son point d'arrivée. L'incendie seul empêche la circularité du récit et la fermeture du labyrinthe, il ouvre un récit à venir en faisant *tabula rasa*. C'est le cas aussi dans *Le Jour des corneilles* car l'isolement du couple dans la forêt est consécutif à l'incendie dans le village de la maison du Père Courge où les parents ont péri. La maison semble bien représenter, ce nœud gordien, ce point focalisant qui symboliserait alors le centre du labyrinthe et son espace de mise à mort. Le lieu du labyrinthe fait partie intégrante du mythe et lui ouvre toutes les possibilités par l'absence de référent : « Aucun labyrinthe, donc, tel qu'il apparaît construit dans le mythe par Dédale, n'a jamais été découvert; et il s'agit bien, selon l'expression d'A. Peyronie, d'une « métaphore sans référent », du moins réel. Le mot lui-même, quant à son étymologie, ne livre guère son secret... ».<sup>377</sup> Dans *Soudain le Minotaure* la mise à mort symbolique de l'agresseur est une mise à mort psychologique après celle réelle qu'il a infligée par les viols et les meurtres :

« Violer était devenu trop facile au Guatemala. Désormais, j'étais un agresseur de calibre intermédiaire et je voulais un peu plus de défi. J'avais entendu dire que les filles du Canada

---

<sup>377</sup> A. Siganos. *Le Minotaure et son mythe*. p. 49.

étaient libres, qu'elles allaient à l'université, qu'elles faisaient de la politique, écrivaient des livres, qu'elles faisaient comme les hommes, quoi. Je voulais flétrir une fille blanche libérée, insoumise, intellectuelle et belle. Je lui ferais sa fête et elle verrait bien ce que la nature ordonne. » (39 SMi).

Tel est pris qui croyait prendre, la femme à laquelle il ne s'attendait pas prend le pouvoir sur lui et il souhaiterait même qu'elle soit à son procès à la place de la fille dont il a tué l'amant. Cette prise de pouvoir d'Ariane est en fait une prise de pouvoir de la vie sur la mort que Mino verbalise lorsqu'il compare sa femme à sa victime : « Ariane était comme un poisson que j'aurais tiré hors de l'eau. Je n'avais jamais vu personne se démener ainsi...Ariane est le contraire de Maria ; Ariane est la vie, Maria, la mort. » (47 SM). En affiliant le nom de Torrès au personnage Marie-Hélène Poitras pointe à nouveau le lien avec l'Espagne et *La suite Vollard* de Picasso, l'Espagne et sa tauromachie amène immédiatement à la toponymie de l'arène. La symbolique de l'enfermement sacrificiel de l'arène est souvent implicite mais dans *Les Manuscrits de Pauline Archange* Marie-Claire Blais utilise ouvertement le terme en parlant d' « arènes imaginaires. »<sup>378</sup> Dans l'ouvrage très récent *Mot* (2014) de Julie Héту les arènes et la mise à mort sont le sujet même du récit à tel point que les fils de la narration sont trop explicites et qu'il ne reste plus que leur visibilité au détriment du roman. La cabane, figure de la mort initiatique selon Mircea Eliade<sup>379</sup> est au centre de l'œuvre d'Anne Hébert. Le labyrinthe, lieu du symbolique par excellence :

« Le labyrinthe crétois n'est-il pas d'ailleurs l'espace même du simulacre ? Comme la fausse vache façonnée par Dédale pour leurrer le taureau de Minos, la liberté de mouvement qu'il propose, comme espace à la fois fermé et ouvert est un pur leurre. Comme nous le suggère Borgès, le désert, espace de l'ouverture absolue, est aussi la forme absolue du labyrinthe, car la liberté s'y conjugue avec l'angoisse de l'illimité. La démarche circulaire du rêve, qui ne soustrait le sujet à sa propre finitude que de façon éphémère et illusoire, présente alors une profonde analogie avec celle du marcheur dans le labyrinthe. »<sup>380</sup>

est aussi le lieu du temps aboli, de la mort, qu'il figure dans sa complexité par son architecture même. Penser le labyrinthe comme le lieu de la mort c'est figurer l' « infigurable », représenter en quelque sorte le néant à l'origine de la pensée même : « C'est donc à cette dialectique de l'être et du néant que nous ramènerons l'effort philosophique, bien convaincu d'ailleurs que ce n'est pas un accident historique qui avait conduit vers ce problème les

<sup>378</sup> Marie-Claire Blais. *Les Manuscrits de Pauline Archange*. Stanké, 1981, p. 17.

<sup>379</sup> D.Marcheix. *Le Mal d'origine* citant Mircea Eliade. *Initiations, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard, 1959.

<sup>380</sup> P. Loubier. *Ville*. p. 138.

premiers philosophes de la Grèce. La pensée pure doit commencer par un refus de la vie. La première pensée claire c'est la pensée du néant. »<sup>381</sup> Dans cette optique la figuration du lieu de la mise à mort symbolique peut s'apparenter à l'abolition du temps.

Toujours à l'aune du mythe d'origine, dans l'ombre duquel la Crète de Cnossos se place au carrefour névralgique du pouvoir maritime et commercial, le Québec a vu l'essor industriel aggraver la fracture historique. Ce lieu du temps des découvertes reste toujours le champ du coureur des bois mais doit composer avec celui de l'homme urbain en quête d'identité. Le nord du pays et ses étendues inhospitalières oppose une conquête impossible du territoire qui mène sans doute à l'écriture de textes de la dystopie. Une dialectique du « dehors et du dedans » se fait jour, peut être générée par une confrontation d'espaces réels en opposition. Les lieux clos et confinés mais aussi les grands espaces qui placent l'être humain face à soi renvoient au labyrinthe qui se décline en mouvements courbes ou saccadés, permettant ainsi une liberté formelle à l'écrivain. Les cheminements s'incurvent ou bifurquent selon les textes dans une quête de soi mémorielle. Les lisières, les seuils, les passages s'éclairent ou s'obscurcissent tour à tour dans les méandres conjoints du souvenir et de l'oubli. La stratégie du mythe permet alors d'évoluer de la dévoration à l'avalement et de la transgression à l'enfermement, la mise à mort réelle ou symbolique représentant l'inéluctable terme. La quête figurée par le labyrinthe place l'homme face à sa propre perte que l'écriture réinvente et tente de repousser dans le champ de la filiation.

---

<sup>381</sup> Bachelard. *La Dialectique de la durée*, p. 9.

### III La quête et la perte

#### A En quête de soi

##### 1 Le Minotaure et l'écrivain

###### a En quête du père

L'inversion féminisée de la figure du Minotaure, dans la partie I, a permis d'aborder la thématique de la filiation à travers la figure de la mère, pendant de celle défaillante du père dans la littérature québécoise. L'obsession de la filiation matriarcale n'a d'égal que celle de la place du père dont Jean-François Beauchemin donne des exemples significatifs. *Comme Enfant je suis cuit* (1998), *Mon Père est une chaise* (2001, ouvrage pour la jeunesse), et *Le Jour des corneilles* (2004), en marquant trois étapes et trois gradations. Dans *Comme Enfant je suis cuit* Jérôme ne voit le monde qu'à travers sa relation avec sa mère, son frère Jules et son amie Joëlle, selon une règle des trois J qui centralise le texte sur la propre initiale du prénom de l'écrivain. Le curé Verbois est comme un satellite qui met en exergue le noyau central familial, le récit étant orienté par la mort antérieure du père, ouvrant les portes de la quête de filiation. Jérôme, lui, ainsi qu'il est nommé dès l'incipit, inscrit le récit dans le champ de la transmission et de la filiation, il est nommé juste après avoir annoncé la mort de son père et juste avant de dire le métier de sa mère : « putain », en quête du modèle paternel. *Mon père est une chaise* se déroule dans le huit clos de l'appartement où Anatole maintient son père après qu'il ait chuté dans l'escalier trop ciré, il y trouvera la mort après avoir eu seulement la force de prononcer quelques fois « Je suis une chaise ». Dans ces trois récits les fils sont clairement en quête de leur père. Le fils Courge, héros parricide du *Jour des corneilles*, cherche désespérément à satisfaire les désirs du père sans que cette action soit récompensée. Son père est omniprésent et omniscient, le monde de la forêt est régi selon ses règles. C'est le père qui interdit de franchir la limite qui mène à l'espace extérieur et au village. Il se pose en tant que modèle que le fils doit suivre. Son enfermement dans le tonneau (référence aux Danaïdes) est bien une figuration de la quête insatiable du père, le fils dévalant la pente et se fracassant en bas, marquant par cette chute l'impossibilité de la quête et annonçant son échec à venir. Le texte dit bien qu'il est ainsi puni d'avoir commis des « assaisons inappropriés » (23 JC) contrairement aux usages culinaires de sa mère. La

disproportion du châtement eût égard à la faute signifie la toute puissance du père vis-à-vis du fils et le fait qu'il détermine la loi : « Est-ce parce que nous avons affaire à une paternité d'ancien régime, à une autorité absolue qui ne peut être contestée (Dubet 2004), que le langage est figé, le savoir dépassé, le village inaccessible ? »<sup>382</sup> *Mon Père est une chaise* montre comment le fils déploie une stratégie qu'il voudrait que son père ait appliqué dans sa vie antérieure. La vision du monde extérieur lui a été transmise par son père, elle est donc à l'origine de sa propre représentation du réel : « On frappe à la porte. Catastrophe ! Un envahisseur déjà ? Un affreux ? Un rapporteur de vies égarées ? » (PC 39), « Comme deuxième vie, j'aurais quand même souhaité pour papa quelque chose se rapprochant davantage du super-héros que du mobilier. Mais enfin ; Choisit-on son destin ? ». (PC 29) Une fois qu'il a conscience de la mort de son père Anatole pense à la déshérence de sa vie antérieure : « Fini cette tristesse dans son regard quand il rentre du boulot ! » (PC 127) *Comme Enfant je suis cuit* décrit un enfant prêt à sortir de son état impuissant pour entrer dans un âge où des responsabilités vis-à-vis de son frère lui incombent, tout l'objet du récit se situe dans la quête d'un modèle qui est défaillant du côté paternel et maternel. Les trois récits proposent donc trois lectures différentes du modèle paternel, de celui où le père est mort et sans figure identificatoire, où le modèle reste donc à inventer, à celui qui voudrait sortir du normatif avec le père présent/absent de *Mon Père est une chaise*, enfin à celui trop présent du père Courge qui « dévore » son fils par son « outreprésence »<sup>383</sup>. Le « père », ainsi toujours nommé dans le récit, avec son « fils » qu'il « dé-nomme » ainsi tout au long du récit, est justement considéré comme un ogre<sup>384</sup> dans l'adaptation cinématographique de Jean-Christophe Dessaint en 2012. Un glissement narratif s'effectue donc progressivement d'un roman à l'autre, de l'absence totale du père de Jérôme, qui les a en quelque sorte abandonné car le whisky est la cause de sa mort (une fois de plus saoul après l'annonce de son licenciement il s'est couché sur la voie ferrée et s'est fait écraser par un train) à une quasi absence puisque le père d'Anatole, après sa chute, n'est plus présent que corporellement.

---

<sup>382</sup> Lori Saint-Martin. « Mort de la mère, loi du père et nouvelle mixité à créer : Anne Hébert, Gaétan Soucy, Jean-François Beauchemin ». (citation François Dubet « Le roi est nu ». Gérald Cahen (dir.). *Le père disparu* Paris : Éditions Autrement, 2004, p.31-39). Isabelle Boisclair, Tellier Carolyne (dir.). *Nouvelles masculinités ? L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*. Nota Bene, 2008, p. 128.

<sup>383</sup> Référence à l' « outremonde » qui peut être considéré comme une sorte de supplément de personnage dans *Le Jour des corneilles*.

<sup>384</sup> Voir la présence dévoratrice du père dans *L'Ogre* de Jacques Chessex, Paris : Grasset, 1973.

P. Smart. *Écrire dans la maison du père*. p. 256. : citant Pierre Maheu. « L'Oedipe colonial », « l'autorité ne menace pas de nous frapper...mais de nous avaler », *Parti pris*, vol 1 n°9-11, p. 33-34.

Finalement la présence trop forte et étouffante du père Courge amènera le fils à se libérer en inversant la dévoration symbolique puisqu'il éventre son père pour lui arracher le coeur. L'absence du père apparaît comme un des fondements de la quête narrative de Jean-François Beauchemin. Elle se retrouve dans tous les récits choisis et jusque dans tous ses ouvrages où la quête se modifiera. Le père Courge est à la fois trop présent et absent en tant que véritable père qui doit protection à son enfant. Le père, qui n'a pas nommé son fils, est loin d'assurer sa protection et manque de le tuer au moins deux fois (lors de sa naissance, en l'abandonnant au sein d'une hérissonne, puis lors du châtement du tonneau). C'est donc plutôt son absence quant à la valeur de la figure paternelle qui interpelle dans ce récit. Le fils Courge qui n'a de plus pas connu sa mère, n'a pas été nommé par son père, il n'a donc pas d'existence au regard de la filiation. L'absence du père en tant que figure paternelle admirable, et même respectable, conduit le fils Courge aux dernières extrémités : le parricide. Par ce que l'on pourrait appeler un « juste retour des choses » le fils va alors se retourner contre son père et chercher dans son corps par un acte irréversible et symbolique la preuve de sa paternité. Dans le cas d'Anatole le récit peut aussi se lire sous l'angle de la « non assistance à personne en danger ». Le fils aurait pu en effet appeler les secours et peut être sauver son père d'une possible commotion cérébrale, il est précisé dans le texte qu'il atteint les 42° de fièvre. (PC 81) Il choisit au contraire de s'isoler du monde extérieur et, en agissant tout seul, condamne sans doute son père à mort, même s'il tente de le sauver en lui faisant ingurgiter tout le contenu de la pharmacie (PC 84). A ce défaut de soin s'ajoute le facteur aggravant et déclenchant, eût égard à ce possible parricide involontaire, il avait prit soin de cirer l'escalier qui a causé la chute du père, le texte insiste bien sur ce fait. Deux actes manqués du fils à l'encontre du père seraient donc à l'origine de sa rigidité bientôt cadavérique puis de son décès : « Je tente de déplier mon père, ça fait crac dans ses os » (PC 67). La quête de l'amour paternel est déjà à l'origine du récit comme cela sera développé de manière plus violente dans *Le Jour des corneilles*. Dans les trois récits de Jean-François Beauchemin aucun modèle de paternité ne semble convenir, il correspond chaque fois à un carcan dont il faut se libérer ou d'une structure vide à investir par défaut. Dans *Mon Père est une chaise* le fils décide pour le père et établit de nouvelles règles en l'absence de conscience de celui-ci : « ...toujours étendu sur le lit, papa ne mange rien. Ne dit rien. Ne fait rien ». (PC 38) Son corps assimilable à celui d'une marionnette le rend libre de décider des actions à venir suite à la chute fatale de ce dernier. La mise en place de toute une stratégie spatiale dans l'appartement montre à quel point il « prend les choses en mains ». Cette stratégie quasi militaire qu'il élabore, aidé par son fidèle second

la chienne Poulette, et dont la baignoire sera la dernière place de retranchement, est le signe d'une forte substitution à la figure paternelle qui apparaît par opposition défaillante. La figure du père est marquée dans ce cas du signe de l'impuissance : « Pauvre petit papa! Se doute-t-il seulement de tout ce que nous affrontons, Poulette et moi, afin de lui assurer un avenir qui a du sens ? » (PC 120). *Comme Enfant je suis cuit* ne parle quasiment pas du père en tant que modèle mais sa perte écrit pourtant en filigrane la figure du manque tout au long du texte : « Mais à ce moment vous aviez beau brailler à en percer le tympan de votre prochain vous perdiez votre temps. Déjà c'était l'absence de papa qui parlait le plus fort »<sup>385</sup>. Jérôme se présente lui aussi comme un substitut au père, le titre du récit annonçant la fin de son enfance et de son innocence. La responsabilité dont il se sent investi vis-à-vis de son frère ajoute au poids de la substitution. Jérôme va même jusqu'à demander à sa mère un père de remplacement pour qu'elle évite d'exercer son métier mais elle lui affirme que tous les hommes sont identiques, l'image du père en est donc passablement amoindrie et son utilité et sa présence largement remises en cause. De « l'outremonde » à « l'outre-tonneau » il n'y a qu'un pas que le motif de la barrique réunit justement. Victor-Lévy Beaulieu fait également face à la mort du père qu'il décrit aussi de manière brutale :

« Mon père n'avait ni approuvé ni rejeté mon point de vue. Brusquement il était tombé en transes et s'était mis à délirer. Ma mère le baisait, le caressait, lui baignait le visage d'eau froide, lui prenait la tête dans ses petites mains veineuses et blanches comme la mort. Des gouttes de sueur inondaient le front de mon père. Quand je lui pris la main, elle était moite de la tête aux pieds. Je compris que mon père se mourait, qu'il se déferait tout entier avant la fin de la nuit. » (MO 53).

Dans *La Rage*, Edouard tue son père symbolique représentant tous les pères détestés notamment par Christine, abusée par le sien, et Johnny, qui se suicide après une violente dispute filiale, comme Cowboy dans le texte éponyme. Dans ce dernier le père de Gilles Boisvert le laisse s'accuser du meurtre d'un indien à sa place et joue le rôle de père adoptif pour le héros Gilles Deschênes : « Le rôle du héros prend sens à la jonction des crimes du père. L'engrenage identitaire dans lequel le héros se trouve pris comporte des données socio-culturelles qui le dépassent et dans lesquelles il doit mettre de l'ordre, c'est-à-dire racheter la faute du père, le forcer à expier son crime par la mort, afin de rétablir le peuple indien et le

---

<sup>385</sup> J.F Beauchemin. *Comme enfant je suis cuit*. Québec Amérique. 1998, p. .25.

filis Boisvert dans leurs droits. »<sup>386</sup> *Les Chambres de Bois* d'Anne Hébert pose l'absence des pères comme une condition à la quête identitaires des personnages. Le père de Catherine, absorbé par la mort de sa femme, se tient dans la maison comme un fantôme dont la voix tonne de temps à autre pour rappeler qu'il n'est pas complètement passé de l'autre côté : « La voix rare du père sonnait par instants, pareille à un gong sourd réclamant le silence » (CB 33) et délègue son autorité à sa sœur Anita avant de mourir. Le père de Michel et Lia meurt à l'étranger après être resté à la chasse la nuit de la mort de leur mère, laissant ses enfants affronter seuls ce trauma. *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaëtan Soucy s'ouvre sur la mort du père. *La belle Bête* de Marie-Claire Blais ne fait quasiment aucune mention du père mort antérieurement au récit, lorsqu'Isabelle-Marie avait dix ans, et dresse un portrait défaillant du beau-père qui n'occupe d'une partie moindre de la narration. Le père de sœur Julie, loin de jouer son rôle de protecteur dans *Les Enfants du sabbat*, abuse de sa propre fille. Dans *Soudain le Minotaure* le défaut de figure paternelle concerne les deux antagonistes. Mino a tué son père en conduisant le camion à sa place, enfant, car celui-ci était ivre. Il n'est pas fait mention du père d'Ariane, uniquement de son frère et de sa mère. Les pères sont donc absents ou quasiment de nombreux romans, renouvelant l'hypothèse selon laquelle le manque d'identification politique du Québec serait marqué par la notion de genre, « Les hommes de ce pays étaient frustes et mauvais » (CB 37) peut-on lire dans *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert. Les mères et surtout les fils et les filles pourraient ainsi se placer en mode de substitution au modèle familial. Les textes de Michel Tremblay pointent l'absence des pères et la présence des mères (voir partie I) :

« des tares typiquement québécoises se répercutent d'un genre à l'autre, d'un milieu à l'autre, comme les signes mêmes d'une récurrente fatalité. La défaillance des pères, absents, indignes ou diminués, trouve son exact corollaire dans la sur-représentation de mères omnipotentes : phallique ou fragile, inspirant la terreur, l'amour ou la pitié, chacune joue sa partition au mieux de ses atouts, mais toutes régissent d'une poigne de fer familles et maisons. »<sup>387</sup>

L'œuvre de Gilbert La Rocque débute avec *Le Nombriil* et la mort du père qui est le point d'ancrage de la défaillance des adultes dans ses récits de la filiation : « Peut être le sang de mon père et de mon grand-père et de tous les géniteurs de ma race pleurerait-il en moi, et poussait-il en moi comme dans un tuyau bouché, leurs amours et leurs haines et le grand mal

---

<sup>386</sup> François Ouellet, « Portrait du héros « en jeune sains-je ». *La Rage et Cowboy* de Louis Hamelin », 121-128, Lucie Hotte (dir.), *La Problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*. Le Nordir, 1994, p. 126.

<sup>387</sup> M.L. Piccione. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Talence : PUB, 1999, p. 49.

qui les avait dévorés et leurs joies et leurs souffrances et leurs espoirs abolis avaient peut être traversé le temps pour venir pourrir en moi, j'étais au bout de leur chaîne et je pensais que je serais le dernier maillon » (SMo 160). *L'Ogre de Grand Remous* conte l'abandon parental sur le mode du *Petit Poucet*. Il serait alors possible de déceler en filigrane au cours de nombreuses narrations comme une figuration du québécois étouffé par le carcan anglais qui correspondrait à une fausse filiation, la véritable filiation francophone ayant été trahie. Un père usurpé trop présent dont on veut se libérer et un père absent, par le motif du parricide se dévoilerait alors la fin de l'innocence pour un peuple toujours en quête d'une véritable reconnaissance : « L'absence paternelle s'inscrit dans un contexte historique et politique qui fut souvent évoqué. Citoyen de deuxième ordre d'un État qu'il ne reconnaît pas pour pays, l'homme québécois, privé de ses prérogatives civiques, se démet de toutes les autres composantes de sa personnalité. Il n'est ni père, ni mari, il n'est rien qu'une parole vide, qu'un discours confinant à la logorrhée. »<sup>388</sup>

### **b Dialogue avec son double**

Cette confrontation *in praesentia* ou *in absentia* avec le père est une des facettes de la quête de soi de l'écrivain québécois, qui, cherchant une marque, un reflet de soi dans la filiation, développe une thématique du double.<sup>389</sup> Elle peut passer en premier lieu par la mise en scène de l'écrivain à l'intérieur du roman, sujet de l'essai : *L'Écrivain imaginaire* de Roseline Tremblay<sup>390</sup> qui montre l'importance de l'écrivain en tant que personnage dans la littérature québécoise, une autre façon de décrire la voix du double. Roseline Tremblay relève, dans le cadre de « conditions conjoncturelles » et « structurelles »<sup>391</sup>, « un nombre impressionnant de romans ayant été publiés entre 1960 et 1995 contenant un personnage

---

<sup>388</sup> *Ibid.* p.51.

<sup>389</sup> R. Tremblay. *L'Écrivain imaginaire*. p. 67: « Dans le texte québécois, le meilleur exemple de la rétroaction gidienne du livre sur son auteur est *Prochain Épisode*, roman où il ya oscillation permanente du livre à l'auteur et retour au *sujet* réfléchissant. Chez Michel Tremblay, la mise en abyme *de la figure* de l'auteur traverse l'œuvre dans sa macrostructure. D'autres romans, par exemple *Le Double Suspect* de Madeleine Monette et *Les Masques* de Gilbert La Rocque, mettent en texte des variations sur le reflet. »

<sup>390</sup> *Ibid.* p. 51 : « C'est Jean-Charles Falardeau qui, le premier, a noté la présence envahissante de l'écrivain dans le roman québécois »

<sup>391</sup> *Ibid.* p. 127 : « Dans les années soixante et soixante-dix, sont réunies au Québec des conditions conjoncturelles - fin du règne de Maurice Duplessis, Révolution tranquille, élection du Parti québécois - et des conditions structurelles - réforme de l'éducation, création du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des arts, fondation de l'Union des écrivaines et des écrivains du Québec - pour que l'idée d'un pouvoir accru de l'intellectuel et de l'écrivain se développe. »

d'écrivain »<sup>392</sup> et une proportion d'auteurs féminins qui passe de 26 à 54%, Marie-Claire Blais se posant en précurseur avec 9 ouvrages.<sup>393</sup> Elle passe également, et ce n'est pas forcément contradictoire, avec la mise en scène du monstre et de l'animalité. Ainsi les personnages de *L'immaculée Conception* sont-t-ils quasiment tous comparés à des animaux : « Régulièrement comparés à des animaux (et donc monstrueux, comme si Arcimboldo avait été revu par Grosz), les personnages de Gaétan Soucy apparaissent souvent physiquement handicapés. Rares sont ceux dans le roman qui ne sont pas attaqués par la maladie ou une incapacité quelconque. »<sup>394</sup> *Agaguk* insuffle la monstruosité dans cette thématique, Iriook, la femme d'*Agaguk*, y est comparée à un monstre pendant ses accouchements alors que c'est par elle que l'évolution humaine va se faire jour. Ces passages d'une violence extrême font alterner les figures monstrueuses de l'homme et de la femme dont ils vont émerger plus forts et plus humains. Laurent Mailhot, lors d'un cours radiodiffusé en 1970, fait du couple Agaguk-Iriook une même figure du double qui renforce le rapprochement avec la double nature du Minotaure. Le roman offre une succession symbolique de rituels et d'actions qui se répondent dans la construction progressive d'une humanité significative du personnage d'Agaguk et de son pendant féminin Iriook à travers la monstruosité. Un des articles d'*Images du labyrinthe*, de Roger Caillois, invite à se pencher sur les mystérieux *inukshuk* que l'on trouve aujourd'hui en bonne place dans le musée de Québec et dans la vitrine de la boutique d'objets d'art sise au sein de l'imposant château de Frontenac qui surplombe les rives du Saint-Laurent. Ces fabrications ancestrales ainsi nommées car elles désignent « celui qui agit en tant qu'homme » en langage inuit sont des constructions anthropomorphiques de pierre semblables à des cairn pouvant constituer une figure du double québécois.<sup>395</sup> Il est à noter également que la

---

<sup>392</sup> *Ibid.* p.73

<sup>393</sup> *Ibid.* p.74

<sup>394</sup> Jean-François Chassay. « Le grotesque au cœur de la tragédie ; Le rire malgré tout dans *L'immaculée Conception* de Gaétan Soucy ». Józef Kwaterko (dir.). *L'Humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Revue Itinéraires et contacts des cultures, L'Harmattan, Université Paris 13, 2005, p. 143-155. p.149.

<sup>395</sup> Roger Caillois. « Les hommes de pierre de l'arctique canadien ». *Images du labyrinthe*. Paris : Gallimard, 2008, p. 140-146 : « Je suppose qu'ils commençaient à dresser verticalement les deux pierres allongées qui forment les jambes. Ils les calent soigneusement, car la construction entière reposera sur elles. Puis ils installent sur les deux piliers une pierre plate qui servira de bassin (et de base pour tout le reste), mais pas toujours, car les deux moitiés du corps sont souvent indépendantes jusqu'à la tête. De chaque côté de la colonne vertébrale invisible, ils superposent des pierres qui se touchent et parfois prennent appui les unes sur les autres, tout en maintenant la division sagittale de l'organisme.[...] Leur différence avec toutes les autres représentations connues du corps de l'homme est qu'elles ne sont jamais d'un seul morceau, mais toujours reconstituées à partir d'éléments de pierre, pris tels quel à la nature et dont il apparaît comme interdit de mitiger au moins visiblement la roide et rugueuse configuration. Les *inukshuk* ne sont pas seulement des hommes de pierre, mais des figures

lettre Phi grecque est une stylisation de la figure humaine qui a la forme d'une double hache, nous ramenant ainsi à nouveau au Minotaure. *La belle Bête* de Marie-Claire Blais réinterprète la figure de Narcisse lui-même mythe du double. Le Minotaure produit par sa figuration même cette image du double si bien mise en valeur par Pablo Picasso en explicitant visuellement les fondamentaux de sexualité et de mort. Le tueur en série de Marie-Hélène Poitras manipule de même ces deux invariants en faisant des rêves qui sont comme des micro-espaces où se révèlent ses obsessions. Sa victime manquée y apparaît alors comme son double dominateur, il y souhaite « être le pantin d'Ariane » (78 SMi). Elle le conduit à une vitesse folle jusqu'à des abattoirs : « ...Ariane, assise sur la tête immense d'un taureau. Ses cuisses confortablement écrasées froncent les sourcils de la bête dont le regard bleu aveugle s'est éteint, y fixant la peur. Un anneau lui pend au nez, comme l'image grossie à la loupe de celui du ventre d'Ariane... Cette fille est pleine de courage et de sauvagerie. » (SMi 79) Chez Jean Barbe le premier motif rattaché au labyrinthe est celui de la forêt, motif ambivalent qui peut signifier à la fois la protection et l'enfermement. Le monstre est un solitaire et ce qui le distingue de sa part mythologique dans ce roman c'est la volonté qu'il a de s'isoler lui-même dans le labyrinthe-forêt : « Nous roulâmes pendant un peu plus d'une heure. Plus nous approchions des montagnes, plus la forêt devenait sauvage, exaltée, déchirée de rocs et de torrents violents. Une nature tourmentée et vieille, ridée d'ombres. C'est là-dedans que le monstre s'est enfoncé, pensai-je, là-dedans qu'il s'est perdu, seul comme un ogre qui s'éloigne pour résister à la tentation de manger des enfants. » (CM 174). C'est le refus de sa part monstrueuse qui révèle sa part humaine. Roseline Tremblay fait le rapprochement entre la tauromachie et la chorégraphie du double orchestrée par l'écrivain québécois à travers son propre récit au sujet de *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin :

« Fondation d'un projet littéraire, au départ autofictionnel, dans lequel se côtoient le mythe personnel, l'aventure collective et le récit historique, *Prochain épisode* est le lieu où le créateur et son personnage s'incarnent ensemble et envahissent de leur incessant dédoublement tout l'espace romanesque. Transformé en arène où se jouent en même temps la lutte du narrateur-auteur avec les mots et le combat politique de l'espion pour l'indépendance nationale, le narrateur y est à la fois en *situation d'écriture*, lorsqu'il compose son roman, et

---

d'hommes agressivement faits de morceaux de pierre et qui continuent d'appartenir au minéral sans la moindre intention de donner le change et qui, mieux, s'affichent sans équivoque destinés à y demeurer confondus et impossibles à identifier par le moindre stigmaté ou décor humain. Jamais le *in pulverem reverteris* ne reçut variante si éloquente, si humiliante.»

en situation dans le récit, lorsqu'il s'autoreprésente en héros de roman dans le récit, lorsqu'il s'autoreprésente en héros de roman d'espionnage. »<sup>396</sup>

Dans ce texte Hubert Aquin écrit en quelque sorte sa propre histoire lors de son incarcération pour des faits révolutionnaires, il y a donc ici une mise en abyme du double, double de l'écrivain et double du révolutionnaire. Hubert Aquin met ainsi en pratique l'existentialisme sartrien qui a retenu son attention en prenant une position politique en tant qu'écrivain et en tant que personne. La mise en abyme du suicide est concomitante à celle de l'écriture puisque le suicide dans le texte projette le futur acte absolu de l'écrivain en 1977. Son essai « La fatigue culturelle du Canada français » (1962), et *Le Canadien français et son double* de Serge Boutilhette peuvent se poser en points centraux de la fracture politico sociale sensible des 60's et mettre en perspective passé et présent, le passé lointain avec la survivance du mythe indien du *Wendigo*<sup>397</sup> et le futur à venir avec la proluxe littérature migrante qui développent cette thématique du double. Le mythe indien, réactualisé par *Mort Terrain* de Biz, met aussi en perspective l'antagonisme et la connivence des deux populations<sup>398</sup> qui place en abyme la thématique du double. Dans la mythologie huronne et wyandotte la naissance de jumeaux sur une île sert de mythe de fondation, l'un est « bon et l'autre méchant »<sup>399</sup>, permettant ainsi de fusionner les imaginaires dans les cosmogonies respectives. L'homme, cet animal qui pense mais conserve toujours sa nature primitive, est sans doute condamné à vivre cette existence double que le contexte historique et géographique québécois a contribué à cristalliser en opérant une suite de stratifications culturelles et langagières. Ce double animal est parfaitement mis en scène dans les récits de Gilbert La Rocque (dans *Les Masques* le père apparaît comme un monstre : « ...à présent je savais que c'était ça et que

---

<sup>396</sup> R.Tremblay. *L'Écrivain imaginaire*. p. 180.

<sup>397</sup> Biz. *Mort-terrain*. p. 114 : « Dans la mythologie autochtone d'Amérique du Nord, le Wendigo est une créature maléfique qui hante la forêt en hiver ; Son nom veut dire « cannibale maudit ». C'est un immense humanoïde squelettique dont les orteils ont été dévorés par le froid. Toujours affamé, il a mangé ses propres lèvres. Ceux qui sont frappés par sa malédiction développent le goût de la chair humaine et finissent par manger ceux qui les entourent, y compris leurs enfants. »

<sup>398</sup> Beaulieu, Ouellet, Tremblay. « Identité québécoise, permanence et évolution ». *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*. Bologne : Clueb, p. 66 : « Que les Canadiens aient subi l'influence des Amérindiens, cela est indiscutable ; très tôt, coureurs des bois, explorateurs, colons et même missionnaires adoptent les techniques amérindiennes dans le domaine du transport (le canot d'écorce l'été, les raquettes et le traîneau l'hiver), de l'habitat (la tente d'écorce), de l'alimentation (sagamité, viandes et poissons boucanés), de la médecine (usage de la suerie, des plantes curatives)... Les militaires canadiens ont aussi emprunté aux indiens une pratique guerrière, la guérilla, et une manière de se loger mieux adaptée à la réalité géographique nord-américaine. »

<sup>399</sup> C.M Barbeau. *Mythologie huronne et wyandotte*, PUM, 1994. p.39.

popa était une sorte d'animal redoutable avec son entrejambe gonflé et qu'il aimait faire la saleté avec la femme Gertrude... » (M 67)) et reste toujours une variable inamovible et fondamentale de l'existence humaine comme le souligne François Laplantine :

« La séparation théologique, philosophique puis scientifique de l'homme d'avec la nature (en particulier les animaux, mais aussi notre animalité), de l'homme d'avec son semblable, la séparation du sujet et de l'objet, du sensible et de l'intelligible, constituent les termes d'une tension qui, à mon avis, n'admet pas de résolution dans une unité supérieure comme chez Hegel. [...] Ce sont les différents dosages réalisés, les différentes combinaisons obtenues entre une compréhension par le « dedans » et une compréhension par le « dehors », entre l'altérité et l'identité, la différence et l'unité, la subjectivité et l'objectivité (mais aussi la synchronie et la diachronie, la structure et l'événement) qui commandent le pluralisme anthropologique... »<sup>400</sup>

La littérature migrante au Québec propose une mise en abyme du double car elle apporte une diffraction liée au sentiment d'exil, elle connaît une nouvelle vague dans les années quatre-vingt, notamment haïtienne et asiatique, liée aux nouvelles lois de l'immigration. Denis Laferrière et Kim Thuy en sont les représentants les plus médiatisés. Marie-Célie Agnant : *Le Livre d'Emma* (2001), *Le Silence de sang* (1997) et Ying Chen : *La Mémoire de l'eau* (1992 1<sup>er</sup> roman), *Lettres chinoises* (1995) et *Querelle d'un squelette avec son double* (2003), toutes deux issues de ces immigrations respectives, posent la question du processus d'écriture dans le cadre d'un autre « appartenir »<sup>401</sup> qui s'immisce dans un territoire où se noue l'entre-deux de la fracture historique. Elles posent la double nationalité dans un « entredire »<sup>402</sup> de la filiation. *Le Livre d'Emma* raconte l'infanticide de l'héroïne éponyme qui va rompre son mutisme grâce à l'intervention de Flore, la traductrice, à la demande du médecin psychiatrique. Marie-Célie Agnant, née à Port-au-Prince en 1953, vit maintenant à Montréal, son livre a été simultanément édité en Haïti et au Québec. *Le Livre d'Emma* donne à lire la conversation entre Emma l'infanticide et Flore sa traductrice, Emma dialoguant de ce fait même avec son enfant mort et les générations précédentes, Flore étant ainsi, elle aussi, ramenée à ses propres origines. Le dialogue évoque donc plutôt une sorte de canon ou de chœur où les protagonistes principaux sont les médias d'une polyphonie de la transmission. De même Emma endosse-t-elle corporellement toutes les figures du récit qu'elle développe : « J'ai l'impression d'assister à une représentation, un théâtre, où Emma tient tous les rôles, car elle se lève et entreprend de mimer les personnages avec de grands gestes fébriles. » (LE

<sup>400</sup> F. Laplantine. *L'Anthropologie*. Paris : Seghers, 1987, Payot et Rivages, 2001, p.211.

<sup>401</sup> En référence au séminaire : « L'Appartenir » dirigé par Gérard Peylet et Hélène Sorbé (L.A.P.R.I.L/A.R.T.E.S) de 2010 à 2013 à l'Université de Bordeaux III.

<sup>402</sup> Martine Mathieu-Job. *L'Entredire francophone*. Pessac : C.E.L.F.A, PUB, 2004.

138) Ainsi l'interprète se confond-t-elle de concert avec les personnages, ce qui donne lieu à une nouvelle mise en abyme : « Emma me projette dans cet océan opaque de l'identité niée. Avec elle, j'ai entrepris un long et pénible voyage dans la cale d'un navire, dans l'enfer des plantations, je suffoque ; esclave marronne, j'ai à mes trousses des meutes de chiens affamés...Je parcours les rives du Mississippi, découvre des nègres pendus aux branches des sycomores. » (LE 63) Cette fusion des identités est perçue comme un anéantissement : « Ces longues séances avec Emma me vident de toute ma substance. » (LE 95) La mise en abyme du double par le biais de la filiation est particulièrement explicite dans ce roman, Emma est fille de Fifie qu'elle adore peine perdue dans sa beauté odoriférante, nièce de Grazie jumelle de Fifie qu'elle abhorre dans sa laideur nauséabonde, sœur unique survivante d'un accouchement de quintuplées morts nées... La naissance première des jumelles à la peau et aux cheveux clairs, qui quitteront le domicile et livreront leur corps aux hommes à peau bleue avides de blancheur, n'est que l'avènement d'un premier double lui-même inversé puisque l'une est dite belle et l'autre laide. Ce double premier, fruit dénaturé de l'amour de Rosa et de Baptiste, dont la mère est noire comme l'ébène, est mis en projection par la naissance des quintuplées de Fifie. Les autres enfants étant morts nés, Emma se trouve être la seule à pouvoir être le miroir inversé de sa mère, puisqu'elle a la peau bleue. Ying Chen, née en Chine en 1961, alterne sa présence entre Paris et Vancouver après avoir séjourné longtemps à Montréal. Elle raconte dans *L'Ingratitude* un suicide qui se voudrait en fait un infanticide puisque la fille veut mourir pour gagner enfin la reconnaissance de sa mère, la toucher au cœur pour éveiller au dernier prix ses sentiments, la rendant donc coupable de sa mort. Ces deux écritures venues des antipodes géographiques mettent en abyme le double engagé par la filiation et « entredisent » sa douleur amplifiée par la migration, les infanticides se répondent dans une volonté d'outrepasser la transmission, reprenant les figures dévoratrices des mères évoquées au chapitre I. Dans *L'immaculée Conception*, Wilson, qui n'est pas sans faire référence à la nouvelle d'Edgar Allan Poe, est bien une figure du double, représentant d'autant plus la face du mal que sa présence dans le roman est in absentia. Wilson n'est en effet protagoniste que dans le souvenir des faits et le poids du passé qui mine les présents, Jean-François Chassay parlant de « gémellité morbide »<sup>403</sup> à propos de Remuald et Séraphon..

---

<sup>403</sup> J.F. Chassay. « Le Grotesque ». J. Kwàterko (dir.). *L'Humour*. p.151.

### c Le mal incarné

Cette part monstrueuse de l'homme est largement développée dans le roman québécois à travers la thématique du mal. La violence et la transgression familiale tiennent également une place prépondérante au théâtre : chez Normand Chaurette<sup>404</sup> avec *Aurore, l'enfant martyre* (qui s'est servi de l'histoire d'Aurore, morte sous les mauvais traitements en 1920) représentée environ 5000 fois en trente ans avec le commentaire : « Les scènes de torture frappent l'imagination »<sup>405</sup>, *Le petit Köchel* (2000 en Avignon) qui traite d'un fils cannibale qui a quatre mères mais n'a pas de nom et *Ce qui meurt en dernier* mettant en scène Jack l'éventreur, chez Michel Marc Bouchard et avec la pièce *Félicité* d'Olivier Choinière<sup>406</sup>. Le mythe du Minotaure apparaît dans l'image des géniteurs monstrueux comme le père Courge (JC), Abélard et sa femme (ES), le père d'Alice (PF), la mère de François (T), Stevens (FB) et dans les sévices subis qui sont un rappel des transgressions familiales : viols, incestes, meurtres, excision dans *Le Livre d'Emma*, doublé d'une castration dans *Neige noire*. Dans *Trou de mémoire* l'enfant attendu par Anne-Lise Jamieson est le fruit du viol du meurtrier de sa sœur. RR a également des pensées incestueuses vis-à-vis de sa sœur. Dans *L'Antiphonaire* Christine subit des sévices de la part de son mari, elle est violée par un pharmacien de San Diego que Jean-William tuera ainsi que par le docteur Franconi qui la drogue pendant que RB est entre la vie et la mort. Dans *Neige noire* l'émasculatation de Nicolas correspond à l'excision de Sylvie, ils s'infligent en miroir des souffrances physique en opérant un dédoublement de la cruauté.

« Alors Agaguk bondit.

Il avait jusqu'alors réussi à maîtriser sa rage. Mais c'était fini. Il lui fallait combattre le mal immense chez la femme. Il lui fallait le détruire, le chasser à jamais. C'était un démon, un Mauvais Esprit, une bête à vaincre.

Il se rua sur Iriook, la jeta par terre sur la glace humide. Il la roua de coups de pieds et de coups de poing, cherchant ainsi à tuer la douleur, à l'obliger à fuir le ventre de sa femme. Et tout ce temps, Agaguk hurlait comme un déchaîné et ses cris se mêlaient à ceux d'Iriook qu'il mordait au bras, qu'il frappait en pleine figure. Le sang giclait des lèvres tuméfiées. » (A 86-87)

<sup>404</sup> Auteur désigné par Sylvain Lavoie comme : esthète monstrueux de la dramaturgie québécoise

<sup>405</sup> M. Biron. F. Dumont. E Nardoud-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. p. 214.

<sup>406</sup> Pièce créée à Montréal en 2007 et monté par Frédéric Maragnani au TNT à Bègles les 24, 25 et 26 avril 2013.

La rage d'Agaguk face aux douleurs de l'enfantement n'a rien à voir avec celle que Louis Hamelin a choisi comme titre de son roman<sup>407</sup> et pourtant les accès de fureur sont légions dans les romans québécois qu'ils soient ou non liés à la folie des pères comme dans *Le Fou du père* ou *Le Jour des corneilles*. François Ouellet intitule justement son article sur *Cowboy* : « A l'origine du mal »<sup>408</sup>. La scène du roman de Roch Carrier *La Guerre yes sir*, où Bérubé frappe et humilie Arsène sans que personne n'intervienne en est un autre exemple, la sauvagerie des « French canadiens » y étant énoncé à plusieurs reprises. *Les Fous de Bassan*, avec ses accents faulknériens, pointe l'atavisme familial, les cousines sont l'objet de la concupiscence de l'oncle et du cousin, générant le suicide de la tante puis leur propre double meurtre. En l'occurrence le cousin a tout du Minotaure, à l'apparence humaine mais dominé par ses pulsions animales comme les hommes de Griffin Creek :

« Le fusil en bandoulière, hirsutes et mauvais, les hommes de ce pays ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante. Leurs maisons sont pleines de trophées de chasse ; [...] Les pièges et les trappes, aux cocs puissants, bien huilés, encombrant les hangars. Les maisons regorgent de fusils et de couteaux, soigneusement fourbis, durant les longues soirées d'hiver »,  
 « De retour de chasse ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leurs bottes. (FB 40)

Dans l'œuvre d'Anne Hébert les relations familiales ont une importance primordiale et sont aussi souvent placées sous les signes de la violence, de la maltraitance, de l'inceste... « Toute l'œuvre d'Anne Hébert est hantée par la poésie du mal... Ce sont les éléments qui symbolisent de la façon la plus claire cette violence du monde. »<sup>409</sup> Les éléments symbolisent de concert avec les lieux et ses habitats, le mal transpire du lieu qui s'apparente à une « peau de chagrin ». Tout le village de Griffin (le griffon signifie le démon dans la chrétienté) Creek annihilé par la végétation court à sa perte à l'image de la maison des « Usher » :

« la maison tout entière s'écroulera avec un bruit mou de bois pourri » (FB 26), « Je me désagrège à petit feu dans une demeure vermoulue, tandis que la forêt, derrière moi, se rapproche, de jour en jour, de nuit en nuit, plante ses pousses de bouleaux et de

---

<sup>407</sup> F. Ouellet. « Portrait du héros ». L. Hotte (dir.). *La Problématique de l'identité*. p.125 : « L'aliénation que métaphorise la rage , naît de l'impossibilité pour le héros d'éterniser le sentiment d'indifférenciation qu'il recherche avec les autres. [...] Tout le roman tend vers cet idéal de l'identitaire. Il s'agit pour Édouard de fusionner avec les autres, d'assimiler les différences , afin d'atteindre à une complétude d'être universelle, proche de l'origine, de l'originel, c'est-à-dire de cet Adam initial qui était un être parfait, total ; réinventer le mythe d'une sorte d'unicité d'avant la chute, d'avant même la création du monde .À cet égard, les images récurrentes, chez Hamelin, d'un réaménagement de l'horizon spatial, où la terre et le ciel se rejoignent jusqu'à se confondre, sont significatives.»

<sup>408</sup> F. Ouellet « A l'Origine du mal ». *Louis Hamelin et ses doubles*. p. 95-119.

<sup>409</sup> M. Biron. F. Dumont. E Nardoud-Lafarge. *Histoire de la Littérature québécoise*. p.318.

sapins jusque sous mes fenêtres » (FB 27), « Quelque part dans la profondeur de la forêt des arbres vivants répondent aux arbres morts de la maison. La nuit obscure est pleine d'appels d'arbres et de végétation triomphante en marche vers le cœur pourri de cette demeure » (FB 32), « Le jardin de Maureen est envahi par les mauvaises herbes, des roses blanches persistent contre la clôture, dégénérées et sans odeur. Les pommiers noirs et tordus sont tout à fait morts maintenant [...] La forêt se rapproche de plus en plus des maisons de bois » (FB 199).

Derrière les masques ôtés par Gilbert la Rocque se cachent les monstres que sont les autres, ceux du cercle familial, comme dans la généalogie du Minotaure d'origine, seul le temps a prise sur eux en les révélant tels qu'ils sont :

« Ils étaient tous là, réunis comme autrefois, comme je les avais parfois vus quand j'étais enfant, comme pour la reconstitution d'un tableau ancien ou d'un crime : tels qu'autrefois mais surtout dans ma mémoire ils m'étaient toujours apparus\_ moins l'espèce de nimbe, de halo que les étirements du temps ou les distorsions de la mémoire avaient drapés autour d'eux\_, tels qu'en eux-mêmes un début d'éternité ou, simplement, l'usure qui s'appelle le temps, les avait changés, creusant les masques, accusant les crevasses des visages, défonçant les sourires et cassant les dents, descendant les coins de la bouche et tirant sur les joues, cet effort de sculpture à même le vif des chairs les mettant à nu, les perçant à jour, les tripes de leurs pensées étalées tout autour d'eux, le vieillissement jouant le rôle d'un révélateur suprême mettant nette sous mes yeux leur image authentique, la photo de leur être intérieur qui s'était constamment dissimulé sous ce masque solide et ferme autrefois... » (M144)

Michel Tremblay en donne d'autres exemples peut être moins évidents dans *L'Impératif présent* et dans ses *Chroniques*. Les personnages de Marcel et du fils de la femme enceinte oscillent dans *Le premier Quartier de la lune* entre poésie et cruauté, la concomitance de l'humain et du monstrueux étant en quelque sorte symbolisée par la fleur dénommée « Le cœur saignant », les petits garçons « innocents » se transforment en monstres, ils s'étouffent, ils s'étranglent... De même les sœurs « angéliques » de l'école de Saint Ange ont des rêves cruels où elles s'arrachent leurs entrailles, l'onomastique participant à l'ambivalence : la mère supérieure dénommée Benoîte est en fait la moins « bonne » de toutes et même la représentante de la perversion puisqu'elle éprouve de la jouissance à torturer l'innocente Simone à propos de l'opération de son bec de lièvre. La part flagrante de la figure du Minotaure dans la littérature québécoise apparaît donc souvent sous la forme de la cruauté et le motif de la famille transgressive, les incestes, les viols, les maltraitements physiques et morales y sont donc récurrents et rend aride la lecture de ces auteurs. Dans *Le Jour des corneilles* le mal est élargi par le Père Courge à l'humanité entière, ce qui justifie pour lui l'isolement qu'il maintient et l'interdiction donnée à son fils de franchir l'enceinte protectrice de la forêt : « car père n'aimait pas l'humanité, et encore moins que j'y exerce avoïsinance »

(JC 41). L'inceste court en filigrane dans l'œuvre de Michel Tremblay<sup>410</sup> ainsi que dans celle de Gilbert La Rocque, d'Hubert Aquin et d'Anne Hébert. La figure de la sorcière,<sup>411</sup> traitée dans *Les Enfants du sabbat*, incarne une figure libératoire et inverse la thématique habituelle du mal : « Dans l'imaginaire masculin traditionnel, surtout celui de l'Église, la sorcière est une créature hideuse et terrifiante, qui jette des sorts, pratique des messes noires et fornique avec le diable. En elle se cache l'Autre absolue, la plus pure expression du Mal [...] En vitupérant la sorcière, on s'élève contre le péché de chair, contre le Mal que la femme incarne dans la pensée religieuse. »<sup>412</sup> Etant donné la position de l'église catholique dans la culture québécoise la figure de la sorcière était une cible à privilégier. Ce sont donc souvent les membres de l'Église qui représentent le mal, ainsi le pasteur des *Fous de Bassan*, les sœurs « angéliques » de Michel Tremblay ou les membres du clergé dans *L'immaculée Conception* de Gaetan Soucy et *L'Engagé* de Bruno Roy. La récurrence du mal perpétré sur les enfants ajoute à sa gravité. Les défauts de présence parentale, matriarcale et patriarcale, sont exacerbés par la violence faite à l'être sans défense qu'est l'enfant et qui s'en remet justement à une autorité dont l'adulte abuse : « J'ai demandé à une téléphoniste du service de renseignements le numéro de téléphone du Service de protection de l'enfance. J'ai composé le numéro obtenu. La ligne n'était pas libre ; j'ai recomposé six fois le numéro, ce qui est peu de fois si on compare ce nombre avec le nombre de traces creusées par des cigarettes dans la peau de l'enfant assise dans le carré de sable sous un soleil cuisant. » (O 23). Un rapprochement peut à nouveau être fait avec la situation politique et historique qui pose les bases de relations incestueuses et fratricides, Serge Cantin faisant une autre analogie dans son

---

<sup>410</sup> M.L Piccione. *M. Tremblay*. p.52 « Ni sociologue, ni donneur de leçons, Michel Tremblay ne prétend pas imposer un modèle mais instaurer la notion d'alternative substituant à la famille désirée, au convenable l'insolite, au « ça se fait » le « ça me plaît ». Cette prise en compte purement individualiste passe souvent par la déviance et la transgression des tabous. C'est ainsi que latent ou consommé, l'inceste projette sur la trame narrative l'angoisse de ses glauques lueurs. »

<sup>411</sup> L. Saint-Martin. « Figures de la sorcière ». *Contre-voix*. p166 : « Le symbolisme insistant de la sorcière n'est certes pas particulier au Québec : il surgit dans le mouvement de révolte collective des femmes qui prend forme aux États-Unis, au Canada, en Europe. La grande majorité des textes de femmes québécoises sur les sorcières paraissent entre 1977 et 1982, après *La Jeune Née* de Catherine Clément et Hélène Cixous (1975) et *les Voleuses de langue* de Claudine Hermann (1976), qui traitent des liens entre sorcellerie, écriture et folie ; après *Woman Hating*, d'Andrea Dworkin (1974) et *Gyn/Ecology* de Mary Daly (1978), qui portent sur la sorcellerie et la misogynie ; après la création de la revue française *Sorcières* (1975), où se lient féminité, politique, écriture. Dans une sorte de bilinguisme idéologique, les écrivaines québécoises puisent donc aux sources françaises et américaines. Mais les Québécois ont également une sorcière à eux, qui reviendra constamment dans les textes des années 1970 : Marie-Joséphite Corriveau, dite « La Corriveau », qui hante les imaginations depuis qu'on l'a accusé du meurtre de son mari et pendue en mai 1763... »

<sup>412</sup> *Ibid.* p.166.

ouvrage *Un Pays comme un enfant* : « Je ne nie pas le Québec et le Canada aient besoin l'un de l'autre ; mais je dis que ce besoin mutuel relève de plus en plus de la perversion et relève, si je puis me permettre cette métaphore, d'une dynamique de violence conjugale. »<sup>413</sup>

## 2 Le Labyrinthe et l'écriture

### a Le labyrinthe géométrique

Le labyrinthe littéraire québécois se développe selon plusieurs modes dont celui de la géométrie qui n'est pas sans rappeler les cercles de *L'Enfer* de Dante et les dallages des cathédrales. Les cercles concentriques de la propriété, de la maison, du lac et de la bassine dans *la belle Bête* retiennent Fabrice captifs au sein de l'étau familial. L'incipit du roman dans le train place immédiatement les personnages dans une relation triangulaire dont on sait déjà qu'elle ne peut être que fatale. Les personnages sont pris tour à tour dans l'espace de la possession puis dans celui de la perte. Ainsi Isabelle-Marie énonce-t-elle à son frère cette perte indélébile : « Je te dis que ta mère ne t'aime plus. » (39 BB) qui passe par la notion d'altérité. Patrice ne peut plus être tel qu'il était puisqu'il ne lui est plus permis de se reconnaître dans le miroir de lui-même que lui présentait sa mère. Il perd alors ses repères et se trouble à l'instar de son image lorsqu'il est confronté au couple que sa mère forme avec Lanz : « Il avait l'impression d'être écrasé par les murs. Tout était devenu autre. Il restait immobile, étourdi et mal à l'aise, au centre de la présence ennemie. » (42 BB). Ce resserrement des murs exprime la concentration passionnelle par la mise en scène spatiale du cercle et renvoie à l'enfermement par sa figure géométrique. Le labyrinthe fait donc appel dans ce cas à ses origines architecturales qui se pose en second fondamental du mythe et en regard du versus animal représenté par le Minotaure :

« Comme tout autre art, l'architecture est fondamentalement confrontée aux questions de l'existence de l'homme dans l'espace et le temps, elle exprime et dit la présence de l'homme dans le monde. L'architecture est fondamentalement confrontée aux questions métaphysiques du soi et du monde, de l'intériorité et de l'extériorité, du temps et de la durée, de la vie et de la mort [...] L'architecture est notre instrument premier pour nous relier à l'espace et au temps et donner à ces dimensions une mesure humaine. Elle domestique des espaces sans limites et un temps sans fin, pour les rendre supportables, habitables et compréhensibles à l'humanité. »<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> Serge Cantin. *Ce pays comme un enfant*. L'Hexagone, 1997, p. 91 : « Voilà pourquoi il faut mettre fin à leur union : pour le bien des deux partenaires, pour que chacun des deux peuples puisse enfin accéder à la pleine responsabilité de son destin ».

<sup>414</sup> J. Palaasmaa. *Le Regard des sens*. p. 19.

Dans *Les Masques* de Gilbert la Rocque le dédoublement apparaît comme une évocation de l'écriture, la description d'une sorte de marasme intérieur qui mêle les visions fœtales de l'accouchement à la douleur de l'herméneutique, revenant au cercle primordial du ventre de l'enfantement :

« Mais rien n'allait plus\_c'est-à-dire qu'il éprouvait par vagues l'impression de n'être plus tout à fait lui-même, trop impliqué quelque part au-dedans de lui, sollicité et jusqu'à un certain point fasciné ô basilic par les visages qui s'étaient réveillés dans ce qu'il refusait d'appeler sa mémoire, cela sortait du chaos, il pouvait sentir des grondements de genèse, alors que les grands corps les figures mal dégagées de l'informe se déplaient dans l'espace incertain, dans l'aurore livide de leur naissance, avec des lenteurs de spectres d'avant la vie, inquiétant grouillement de ces fœtus glauques qui n'en finissaient plus d'étirer leurs membres et de faire craquer leurs doigts, avant de faire leur entrée sur scène...Et c'était cela, l'espèce d'angoisse qui parfois le saisissait à la gorge ou qui lui tordait le ventre : ce sentiment que tout était devenu urgent, que rien ne pouvait plus attendre et qu'il allait falloir au plus sacrant faire naître cette vie dans le roulement d'une certaine façon hypnotique de la machine à écrire...

En réalité, tout était déjà commencé, le processus était irréversible...Dans les apparences et dans le quotidien de sa propre vie, il était devenu à peine autre chose qu'un personnage du livre qu'il allait écrire ou qu'il était en train d'écrire - comment savoir au juste ? » (M 35-36)

### **b Le labyrinthe vertical, “je me souviens”**

Le labyrinthe vertical est le pendant immédiat de la devise du Québec : « Je me souviens » qui inscrit donc la mémoire doublement dans son champ, par la perspective historique et par la perspective architecturale. Cette dernière permet la mise en place de repères spatiaux utiles à la remémoration et donc aussi à l'oubli. Sœur Julie (ES), alors dans sa cellule, se retrouve dans le passé en pleine montagne, dans un village, dans une clairière, dans une cabane, dans la chambre de ses parents puis dans celle qu'elle partage avec son frère. L'alcool et la drogue sont les media qui transportent Julie dans le labyrinthe de son enfance, symboles de la sorcellerie pratiquée par ses parents. Corridors et escaliers sont souvent mentionnés dans le texte, accentuant le dédale du couvent en tant que lieu de remémoration. Sœur Julie se trouve donc enfin au centre du labyrinthe imaginaire qu'elle a créé ; elle va s'y trouver et perdre les autres, se repaissant du sang de ses victimes telle le Minotaure : « Elle est debout au milieu de la pièce, toute nue et barbouillée de sang. » (ES 149). Chez Aude la poupée gigogne, dans la nouvelle éponyme, représente le labyrinthe vertical dans lequel l'héroïne s'enfonce en quête de sa mère et donc d'elle-même. Lors de cette quête elle coupe les poupées de papier en morceaux chaque fois plus petits à mesure qu'elle-même s'amenuise en ne mangeant plus. Il s'agit à nouveau d'un labyrinthe vertical

dans la nouvelle « La Gironde » où le malade se perd dans les méandres confortables de la géante, le récit l'enveloppe jusqu'à le faire disparaître, il retourne ainsi au centre du labyrinthe, celui de la pré conscience fœtale. *La Chaise au fond de l'œil* emprunte de surcroît le motif du labyrinthe de manière formelle. L'introspection du personnage est mise en abyme dans ce roman par la « complexité de sa forme labyrinthe » ainsi que le note Michel Lord dans la préface de l'ouvrage.<sup>415</sup> Dans *La Fille laide* l'espace est vertical et non plus horizontal d'un point de vue géographique, la ferme de Bernadette Loubron occupant une position zénithale qui exacerbe la confrontation des sujets. Dans *Les Chambres de bois* les motifs du tapis redoublent l'image du labyrinthe dans sa fonction de perte plus de quête,

« Et il baissait les yeux sur les arabesques du tapis, comme un brodeur fatigué qui s'applique à retrouver le dessin obscur d'une fleur rare. Catherine suivait le regard de Michel. Elle cherchait avec lui dans cette forêt enchevêtrée de lignes et de couleurs, comme s'il lui eût été possible de saisir, à force d'attention, les traits même de la peine de Michel, égarée parmi les motifs du tapis. Michel ne relevait pas la tête. Catherine s'épuisait à ce jeu. Il y avait une minute incroyablement vide où les arabesques du tapis éclataient dans les yeux de Catherine. » (79 CB).

une perte contre laquelle Catherine cherche à lutter par le motif du fil et son action de fileuse qui l'assimile aux Parques : « D'autres fois, l'aiguille n'en finissait pas de tirer les fils de l'enfance retrouvée qu'elle repiquait aussitôt en petits points vifs et réguliers, de quoi parer l'immobilité du jour. » (84 CB). La mention de l'enfance pointe là encore l'importance du versant mémoriel. Chez Gilbert La Rocque la figure du labyrinthe perceptible à travers celles de la « spirale » et de la « tresse »<sup>416</sup>, relevées par Marie-Lyne Piccione, devient alors la perception sensible du trauma infantile, permettant la reconstitution d'une durée fictive à travers l'écoulement réel du temps. Dans *Les Masques* la descente aux toilettes par un escalier en colimaçon modélise la catabase du trauma figuré par le Minotaure au centre du labyrinthe (la couverture de l'édition de 1989 de Québec Amérique présente justement un enfant affublé

<sup>415</sup> Aude. *La chaise au fond de l'œil*. p. 9.

<sup>416</sup> M.L Piccione. « La métaphore du labyrinthe ». 129-136. Guillaume, Lerat, Piccione, *L'Espace canadien*. p.131 : « La spirale, figuration de l'infini perpétuellement en devenir, a pour caractère essentiel son inachèvement : née de sa propre circularité tourbillonnante, elle se reconstitue par une sorte d'auto-enfantement. Or les romans de Gilbert La Rocque miment volontiers cette infinitude, soit en laissant le lecteur dans l'expectative, soit en imposant à la narration une clôture purement arbitraire [...] Quant à la tresse, elle doit à ses entrelacs éternellement croisés la propriété de figurer la récurrence, l'inlassable répétition du même phénomène. Elle est donc la représentation la plus adéquate des nombreuses analepses dont se nourrit le récit larocquien, retours en arrière ressassant des événements traumatisants avec l'intensité de leitmotive ».

d'un masque mi-homme/mi taureau/Stasys Eidrigevicius) : « A présent quand il se retournait, il n'apercevait même plus la lumière d'en haut. Ne jamais savoir ce qui se cache se tapit prêt à vous mordre les jambes les bêtes innommables de la nuit [...] » (M 42) La figure de l'intériorité y a clairement à voir avec une vision intestinale de l'inconscient. L'image du labyrinthe eschatologique revient de manière récurrente dans ce roman, ainsi en est-il lorsque le héros s'éveille encore plongé dans les méandres d'un inconscient assimilé à une descente aux enfers, à une catabase aux émanations d'égout :

« Impression d'avoir descendu un très long escalier, la lumière s'amenuisait là-haut, puis je parcourais d'interminables couloirs suintants, caveaux, cryptes reliées à d'autres cryptes, courses éperdues dans des boyaux souterrains où je m'engluais dans la boue, comme pour naître à une nouvelle lumière (mais qu'était-ce donc que la lumière que j'avais laissée en haut de cet escalier ?), mais de toute façon je ne savais plus très bien, c'était tout flou il me restait de vagues images de toilettes et de portes brunes, des portes aussi qui s'ouvraient sur des chambres vides et aussi des portes fermées... » (M88).

Cette vision est rendue d'autant plus oppressante que l'écriture aux phrases très longues et à la ponctuation rare coupe le souffle du lecteur en le happant dans le discours intérieur du narrateur. Le labyrinthe vertical du souvenir met en perspective le trauma de l'abandon historique de la France qui a été le sujet affiché de romans comme *Le Couteau sur la table* et qui traversent peu ou prou de nombreux autres comme un leitmotiv collectif : « Imagine ! on pourrait tout faire ça nous-mêmes, ici, en pleine rue se démolir la face... Canadiens contre Québécois, Square heads contre Pea soups, tu comprends ?...Bagarres de rue, puis la police qui rentre là-dedans, bing ! bang ! matraques, lacrymogènes, fessez fort ! têtes fendues, plein de sang sur l'asphalte...Insurrections, émeutes...Guerre civile... » (N 33). Mais à ce souvenir intrinsèquement québécois se superpose celui des traumas collectifs causés par la monstruosité humaine dont parle Cornelius Castoriadis dans son chapitre sur *polis* grecque et démocratie : « Aucune espèce animale n'aurait pu créer Auschwitz ou le Goulag ; il faut être un être humain pour s'en montrer capable. Et ces possibilités extrêmes de l'humanité dans le domaine du monstrueux se sont réalisées, par excellence, dans notre tradition. »<sup>417</sup> En alliant « la mémoire et la profondeur »<sup>418</sup> le labyrinthe vertical produit un sens intrinsèque et nécessaire que l'histoire du Québec peut particulièrement s'approprier.

---

<sup>417</sup> C. Castoriadis. *Les Carrefours du labyrinthe II*. p. 268.

<sup>418</sup> Hannah Arendt. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1972, p.125 « Car la mémoire et la profondeur sont la même chose, ou plutôt la profondeur ne peut être atteinte par l'homme autrement que par le souvenir. »

### c Labyrinthe horizontal et pérégrination

Le labyrinthe a partie liée avec la figure du Minotaure et sa traversée, sous quelque forme que ce soit est une nécessité. L'absence de ce rite initiatique liée à la double nature du Minotaure a également une signification comme le démontre Maurice Blanchot à propos de la lecture du mythe par André Gide dans *Thésée* :

« Lorsqu'on voit Thésée sortir du labyrinthe, glorieux vainqueur d'un combat auquel personne n'assiste, il est juste qu'on le soupçonne de supercherie ou d'illusion. Car il n'y a de labyrinthe que pour celui qui en fait l'épreuve, et l'épreuve n'est réelle que pour celui qui s'y perd vraiment, et celui qui s'y perd n'est plus là pour porter témoignage de sa perte et nous dire : « Entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir. Nul ne s'y retrouve qu'il ne s'y soit perdu d'abord. Le *Thésée* de Gide, parce qu'il sait revenir en arrière, merveilleusement prompt à transformer les brûlants sentiments d'Ariane en un attachement dont il reste maître, s'exposera toujours à ces soupçons : de n'être pas entré dans le labyrinthe, puisqu'il en est sorti, et de n'avoir pas rencontré le Minotaure, puisque celui-ci ne l'a pas dévoré. C'est là un dilemme sans issue. Thésée retrouve son chemin parce qu'il reste attaché à quelque chose de sûr, mais, n'ayant pas rompu le fil, il demeure celui qui a ignoré le labyrinthe. »<sup>419</sup>

Dans la nouvelle « Mal donne à Svendborg », d'Anne Dandurand, l'hémorragie cérébrale qui prend naissance dans la ville décrite comme un labyrinthe va produire un délire sexuel dans lequel le personnage va se perdre et mourir : « Tant qu'à errer pour errer, je suis devenue le fantôme du bordel. » (PU 26) L'errance, forme de pérégrination non dirigée, amène donc ici à la perte tout en annulant quelque quête que ce soit ou en la rendant vaine et inutile. La nouvelle « Des milliers de Minotaures » renvoie explicitement au labyrinthe par son titre et son contenu de manière insistante. Par la toponymie : la piste prend sa source au bar *Le Styx*, l'onomastique, *Ariel* est l'enquêteur qui démêle les premiers fils du mystère, et tous les petits cailloux narratifs se réclamant de la mythologie. La seringue qui servira à punir a été posée sur le chemin par *Les Parques*, le « néon défectueux » de la morgue aux « planchers rouges » plonge les protagonistes dans la nuit des *Enfers* : « Maintenant, affronter le dédale. » (PU 55) ; le parking souterrain et sa *Cité* (en italique dans le texte) où se cache le tueur abrite la limousine noire marquée d'un autocollant au taureau :

« Six jours à présent sans voir le ciel, à trimballer son lourd chariot à travers les corridors, à épier...au treizième, elle fut presque certaine qu'il s'agissait du bon étage. Le tapis beige avait été changé pour un dallage au dessin alambiqué. Pourquoi, sinon pour des motifs infâmes, avait-on aussi supprimé toutes les indications, les numéros des appartements, même les sorties

---

<sup>419</sup> Blanchot. *Faux Pas*. p.220.

de secours n'étaient pas affichées, pourquoi avait-on modifié l'architecture si bien qu'il était ardu de ne pas s'égarer ? Nulle musique, nul son ne filtrait des logements, ce calme sentait mauvais. Comment embusquer le tueur ? Et où ? » (PU 59)

Anne Dandurand introduit le paramètre temporel qui ajoute une tension à la déambulation labyrinthique. Par leurs excès, Hubert Aquin et Anne Dandurand, aux écritures pourtant si dissemblables, créent des univers baroques propices au traitement du mythe.

« Là où la carte découpe, le récit traverse. Il est « diégèse », dit le grec pour désigner la narration : il instaure une marche (il « guide ») et il passe à travers (il « transgresse »). L'espace d'opérations qu'il foule est fait de mouvements : il est topologique, relatif aux déformations de figures, et non topique, définisseur de lieux. La limite n'y circonscrit que sur un mode ambivalent. Elle mène un double jeu ; elle fait le contraire de ce qu'elle dit. Elle livre la place à l'étranger qu'elle a l'air de mettre dehors. Ou bien, quand elle marque un arrêt, il n'est pas stable, il suit plutôt les variations des rencontres entre programmes. Les bornages sont des limites transportables et des transports de limites, des *metaphorai* eux aussi. Dans les narrations organisatrices d'espaces, les bornages semblent tenir le rôle des xoana grecques, statuettes dont l'invention est attribuée à l'astucieux Dédale : rusées comme lui, elles ne posaient des limites qu'en se (en les) déplaçant. Ces indicateurs pointaient en caractères droits les incurvations et mouvements de l'espace. »<sup>420</sup>

Cette nécessité du déplacement semble avoir trouvé une redondance dans un lieu géographique propice à la pérégrination, cette tendance se confirmant même pour les auteurs qui paraissent rattacher leurs ouvrages à la veine américaine de Jack Kerouac. Ainsi le héros de Bertrand Gervais part-il sur les traces du tueur en série John Feral jusque dans la vallée de la mort dans *Les Failles de l'Amérique*<sup>421</sup>, maintenant ferme le fil de la monstruosité et du labyrinthe comme point d'orgue du caché/dévoilé hors du territoire québécois :

L'errance urbaine perçue comme une quête du lieu au fil de la pérégrination par Michel de Certeau pourrait avoir une signification exacerbée au Québec où le contraste des territoires géographiques et sociaux serait mis en abîme par la déambulation inhérente au labyrinthe : « les deux événements importants sont la marche le long des sentiers tortueux, de l'entrée jusqu'au centre, siège de la lutte, mystique ou réelle, contre le monstre, qui est le *double* du héros. »<sup>422</sup>

---

<sup>420</sup> M. De Certeau. *L'Invention du quotidien I*. p. 225.

<sup>421</sup> B. Gervais. *Les Failles de l'Amérique*. XYZ, 2005.

<sup>422</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p.219.

### 3 Une identité baroque

#### a Du double au reflet

Cette itinérance liée au labyrinthe se déroule dans un contexte baroque dont la figure visuelle du Minotaure est une pure représentation. La thématique du double évoquée plus haut, que l'on peut rapprocher aisément du baroque et de ses fréquents jeux de miroirs, amène tout naturellement à la figure du fantôme qui peut se lire comme celle de l'aliénation à l'histoire :

« Qu'il s'agisse de la Révolution Industrielle, ou de cette fin du mythe américain qu'incarne pour Ambrose Pierce la Guerre de Sécession, c'est dans tous les cas l'histoire qui est en cause comme principe de dépossession et d'aliénation. Le fantôme ne se borne donc plus seulement à dévoiler une « histoire » individuelle, mais bien une signification en profondeur-celle des forces agissantes dans le monde contemporain. Dans ce qui se révèle progressivement comme un enjeu de filiation, et donc d'identité, le fantôme de la *ghost story* met en évidence l'aliénation du narrateur-témoin. L'aliénation du sujet dans l'histoire trouve un écho dans l'aliénation du sujet par rapport à lui-même, par rapport au récit...de ce point de vue, *The turn of the screw* (1898) de Henry James brouille les frontières. La narratrice elle-même devient suspecte. Le fantôme devient alors l'une des figures de l'altérité, double...»<sup>423</sup>

Les ombres de la *Divine Comédie* de Dante se profilent en tant que précurseurs des personnages fantomatiques de la littérature du XIXe siècle qui se recomposent à l'aune de la littérature québécoise. Dans *Le Livre d'Emma* les morts épient les vivants et les empêchent de vivre. Emma porte le nom d'une autre femme qui l'a précédée et ne vit qu'à travers les fantômes du passé. Une fois qu'elle a tué son enfant ce n'est en quelque sorte plus elle qui parle mais son double témoin. Lorsqu'elle endosse une autre personnalité pour témoigner il peut alors s'agir d'un double inversé, la couleur de la peau et des yeux étant les marqueurs positifs ou négatifs qui vont déclencher la violence : Emma visiblement noire et rejetée pour cela par sa mère renvoie la traductrice à cette inversion de pigmentation qui détermine l'avenir d'un enfant : « - La malédiction du sang ! », « Fifie était du même genre que toi, une négresse avec cette peau placée à l'envers et tout cet attirail mal assemblé. Tu verras, il ne sert à rien de se battre contre sa peau de négresse, c'est comme vouloir changer la couleur de l'océan. » (LE 24). Pour aller au-delà de l'emprise des défunts Mattie va permettre à Emma de faire des études qui vont l'amener jusqu'à une thèse de doctorat sur l'esclavage à Bordeaux puis à Montréal sans qu'on accepte son sujet, les défunts vont alors la rattraper : « Nous voulons fuir notre peau de négresse, comme on fuit la nuit et ses démons. Ainsi nous

<sup>423</sup> Pierre-François Gorse. « Ghost stories ». P. Brunel. *Dictionnaire des mythes*. p. 155.

abandonnons les nôtres, nous faisons mourir nos enfants, nous fuyons jusqu'à notre ombre. » (LE 108) Emma chez M.C Agnant et la narratrice chez Y. Chen, se construisent à travers le regard de l'autre, Emma dans le regard de sa fille, la narratrice de *L'Ingratitude* dans celui de sa mère. Je dis bien la narratrice car elle n'est jamais nommée, elle n'a donc en quelque sorte pas d'existence et ne survit qu'à travers le miroir des autres : « Elle regrettait surtout que ce soit moi, et pas une autre, qui soit descendue de ce corps. » (I 22) dit-elle en parlant de sa mère. L'autre c'est d'abord cette mère par qui elle se sent rejetée à jamais. Les autres ce sont son père, modèle bientôt déconfit par un accident, sa grand-mère, magnifiée mais défaite par les ans et enfin ses amants, incapables d'affronter sa mère et de la reconnaître en tant que femme. La narration se fait *post mortem*, la narratrice morte se regarde vivante, son double de cendres la réincarne à travers l'écrit. Dans sa lettre de suicide à sa mère la fille lui dit : « ...je vais mourir pour vous. » (I 73). Cette lettre, même si elle ne sera pas donnée car elle mourra d'un accident avant de pouvoir se suicider, est symbolique du lien indéfectible entre la fille et la mère. La fille fait don de sa mort à la mère comme la mère a fait don de la vie à sa fille. La voix des défunts toujours présentes dans les deux romans est la voix de la narratrice elle-même dans celui-ci. Seigneur Nilou tel qu'il est nommé dans le livre, guide les défunts ainsi que sa grand-mère le lui enseigne. Au regard de ces défunts seul le choix de la mort, la volonté de sacrifier sa vie sont une alternative à l'inéluctable : « J'ai vécu en tant que l'enfant de ma mère. Il me fallait mourir autrement » (I 24) Familière de cette mise en situation romanesque, où le passé est en filigrane à travers la voix du défunt fantomatique, Ying Chen écrira plus tard *Querelle d'un squelette avec son double* au titre largement explicite. Ce roman met en scène un échange entre une femme sur le point de mourir de maladie et une autre atteinte d'une telle maigreur qu'elle ne tardera pas à la suivre sur cette voie inexorable qui laisse penser à l'anorexie même si le mot n'est jamais prononcé. Chez Gilbert La Rocque comme chez Ying Chen et Jean François Beauchemin, dans *Le Jour des corneilles*, la présence du fantôme est un élément récurrent de la narration et en ce qui concerne ce premier elle contamine tout l'espace de la narration<sup>424</sup> :

---

<sup>424</sup> M.L Piccione. « La Métaphore du labyrinthe. » Guillaume. Lerat. Piccione. *L'Espace canadien*. p. 133 : « Ombres parmi les ombres, les personnages aiment à se tapir dans des lieux ténébreux, des espaces glauques où la lumière parcimonieuse ne diffuse qu'une blême clarté. En effet, avec une belle unanimité, ils se défont tous du soleil. Qu'il les aveugle, les brûle, les transperce, les fouaille ou les blesse, c'est toujours la même douleur qui témoigne de leur appartenance aux régions infernales et de leur statut ambigu d'êtres fantomatiques ou de fantômes incarnés. »

« [...] car dans cette maison trop vaste j'aurais entendu grincer la mort, la mort sous toutes ses formes, je savais bien, celle de grand-père et de mon père et de la femme de Lucien et celle jamais consommée de grand-mère, mort des êtres et des choses et du temps [...] cœur monstrueux de la nuit des choses défuntes, ces faces qui vont les yeux fermés et qui tournent en vous comme des chauve-souris et qui hantent votre passé et qui vous poussent dessus, tous ces morts qui m'avaient fait ou défait et qui maintenant emplissaient la maison de la cave jusqu'au toit et marchaient dans les murs, odieuses survivances qui se montraient plus fortes que nous et ne voulaient plus sortir et qui empestaient l'air des vivants et qui régnaient sur toutes choses et qui me tiraient hors de la vie et loin de la lumière, interceptant toute joie et toute chaleur pour m'entraîner avec elles dans l'immobile Rien et l'horreur de la nuit éternelle [...] » (SMo 153-154).

Il est clair que dans *Le Nombriil* Gilbert La Rocque se projette dans le personnage de Jérôme en quête d'identification et que cette identification ne pourra se faire, dans toute son œuvre, qu'à travers le soulèvement des masques sociaux, *Les Masques* étant le titre significatif d'un de ses prochains ouvrages : « Gilbert La Rocque ne supporte pas l'hypocrisie ni le masque. Ses romans nous entraînent dans un univers fantastique, celui du labyrinthe de l'identité, qui se joue aux confins du réel et du rêve. Les personnages de La Rocque sont à la recherche de la vraie nature des gens, de leur personnalité profonde. »<sup>425</sup> Hubert Aquin traque son propre reflet à travers l'écriture : « Je n'écris pas, je suis écrit » (PE 85-86) affirme-t-il dans *Prochain Épisode*, « L'imaginaire est une cicatrice », comme s'il annonçait sa mort future par l'échec de ses écrits. Ces écrivains se perdent dans la quête de leur reflet, la voie du double orchestrée par une valse hésitation entre la filiation française et l'autorité anglaise ouvre celle d'une littérature du miroir dont Patrice (BB) est une figure emblématique et Michel Tremblay le porte étendard :

« Comme un labyrinthe garni de miroirs, l'œuvre de Michel Tremblay, dédaléenne et spéculaire, joue de tous les artifices d'une duplicité qui lui est véritablement consubstantielle. Dyades et duos, reflets, dédoublements, gémellité et partition composent un univers foncièrement schizoïde où le Même et l'Autre se joignent et se disjoignent [...] Miroir du miroir, le texte fait de la réduplication une modalité essentielle de son appréhension du monde : du travesti au schizophrène, les héros y sont à la fois doubles et scindés, pris dans le tourbillon d'une dynamique conflictuelle qui reflète, en l'exacerbant, la dialectique indéfiniment recommencée d'un pays voué à une structurelle binarité. »<sup>426</sup>

Anne Hébert décrit la vie de vampires modernes dans *Les Chambres de bois* et dans *Héloïse*. Jean François Chassay repère également dans *L'immaculée Conception* de Gaétan Soucy une présence de l'inanimé qui mime le vivant :

<sup>425</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p. 32.

<sup>426</sup> M.L Piccione. *M. Tremblay*. p. 69.

« Chez l'écrivain les ruines sont partout, mais s'offrent plutôt hors du temps, transformant les personnages en pantins manipulés puis écrasés par le destin [...] Ce monde momifié, on en trouve l'écho dans toutes les pages du roman. »<sup>427</sup>,

« La révélation de la mort n'a rien d'abstrait \_ elle n'est pas un symbole \_, mais passe par la description, scrupuleuse mais très subjective des corps. Ces prolégomènes annoncent la suite : les corps sont toujours ceux de morts en sursis, mais qui semblent, dans les cas les plus spectaculaires, se complaire dans leur état. Ainsi en est-il de Séraphon, immobilisé dans sa chaise roulante et poussé trois fois par semaine par son fils Remouald dans les rues du quartier. »<sup>428</sup>

Remouald est lui aussi une espèce de mort-vivant que le directeur d'école compare à « un cadavre qui clignerait, une fraction de seconde, des paupières » (IC 69). Olivia de la haute mer, « Il y a certainement quelqu'un qui m'a tué » (199 FB), fantôme maritime par excellence, est peut être la voix post mortem qui s'exprime le plus dans cette nouvelle acception québécoise du mythe : « je n'ai que juste le temps de me couvrir d'ombre comme un poulpe dans son encre, m'échapper sur la mer avant que ne revienne, dans toute sa furie, la soirée du 31 août 1936. Ayant acquis le droit d'habiter le plus creux de l'océan, mon obscurité absolue, ayant payé mon poids de chair et d'os aux féroces poissons lumineux, goutte de nuit dans la nuit, ni lune ni soleil ne peuvent plus m'atteindre. ». Elle symbolise la remémoration du trauma à travers l'engloutissement. La mer la retient captive indéfiniment après avoir anéanti son corps dans l'espace du non-lieu et du temps aboli.

### **b « Entre-deux » filiations**

Les œuvres de Ying Chen et Marie-Célie Agnant mettent comme en exergue, au regard de la figure de l'exil qu'elles véhiculent, le champ de la filiation attaché à la littérature québécoise. En 1977 le parlement québécois rend le français langue officielle de la province pour ceux aussi dont les parents ne sont pas anglophones, entraînant une immigration qui laisse la porte ouverte au multiculturalisme. Nous retiendrons ici l'avis de Claude Filteau qui développe son point de vue dans l'article : « Du Discours sur la décolonisation au discours sur le multiculturalisme au Québec » dans lequel il diverge avec le point de vue de Régine Robin : « Ce que Régine Robin réduit à un discours identitaire « régional », quand elle parle de la littérature québécoise, apparaît donc à travers l'« entredire francophone » comme un

---

<sup>427</sup> J.F Chassay. « Le Grotesque ». J. Kwàterko. *L'Humour et le rire*. p. 150.

<sup>428</sup> *Ibid.* p. 146-147.

discours de solidarité des écrivains québécois avec les « damnés de la terre »<sup>429</sup>. Ce discours de solidarité, perceptible en filigrane dans plusieurs romans constitue la trame du *Livre d'Emma* inscrit dans une solidarité élargie à tout un peuple opprimé. Après une semaine de silence, Emma, qui porte le nom de son arrière grand-mère, va en effet enfin raconter l'histoire de Kilima l'aïeule bantoue et remonter jusqu'à Cécile, la marronne de Guinée : « ...Cécile, qui ne faisait pas partie du même clan mais avait servi de mère à Kilima lorsque, encore enfant, celle-ci arriva sur la plantation Comte, sur l'île de Saint-Domingue, Kilima donna naissance à Emma, dont je porte le nom, puis vint Rosa, puis encore Emma, puis encore Rosa, ma grand-mère... » (LE 127). La filiation d'Emma s'inscrit dans le sang et la douleur :

« Tante Grazie, la sœur de Fifie, qui sera toujours présente, est là, au pied du lit, en ce jour de mon arrivée au monde. Les bras ballants, la bouche ouverte, elle fixe des yeux révoltés sur cet orifice béant qui vient de nous expulser, mes sœurs et moi. En une prière muette, elle joint de temps à autre ses mains puis les tord convulsivement. Elle grimace et vacille. Ces têtards gluants que nous sommes, mes sœurs et moi, ces bouts de chair mal assemblés, vomis par une gorgone rouge et boursouflée, lui feront perdre pendant de longs mois le goût de vivre. » (LE 56-57)

Son jour de naissance n'est pas consigné selon l'usage, peut être un moindre mal si l'on peut dire face au souvenir cité : « Au temps jadis, ils nous donnaient les noms des maîtres. » (LE 23). La filiation d'Emma marquée par « La malédiction du sang ! » (LE 24) s'inscrit dans une suite de naissances où les douleurs et les couleurs oblitèrent les enfants. Elle répétera l'infanticide et le suicide de ses aïeules mais par sa transmission à Flore déjouera enfin la lignée maudite. La narratrice de *L'Ingratitude* s'inscrit dans une filiation moins pesante a priori mais vécue par elle comme un fardeau insurmontable même *post mortem* : « J'ai dit à maman que mon cœur saignait... On ne peut se détourner de sa mère sans se détourner de soi-même... les hommes morts se réunissent chez Seigneur Nilou. Mais les traîtres à leur mère continuent, morts comme vivants, à vagabonder, à se voir exclus du cycle de la vie, à être partout et nulle part. A ne pas être. » (I 129) Mais la narratrice déclare pourtant le poids de la filiation nationale attachée indéfectiblement à la famille : « Comment éprouver la joie glaciale de l'étranger sans avoir déjà une patrie ? Et enfin, comment apprendre à se débarrasser d'une mère sans être jamais né ? Être l'enfant d'une femme est donc une chance qui permet de connaître le bonheur de ne pas l'être. Une chance à laquelle on doit beaucoup de gratitude. »

---

<sup>429</sup> M. Mathieu-Job. *L'Entredire francophone*. p. 29-30.

(I 132). Ici s'explique en quelque sorte le titre du livre, la mère maintenant la fille dans une oscillation entre gratitude et ingratitude selon l'attitude que celle-ci adopte vis-à-vis des conventions sociales. L'âge de la jeune fille, vingt-cinq ans, va rendre cruciale la constitution de la dot imposée par la mère au détriment du bien être quotidien de la fille, et impératif le choix du futur mari. Choix à la fois inévitable et incompatible avec la relation indivisible que la mère a établi avec sa fille :

« Selon elle, un amour déraisonnable était dangereux. Il pouvait troubler ma mémoire, me faire oublier mon origine, abandonner maman...Il impliquait naturellement de l'ingratitude », « Elle menaçait alors de me chasser de la maison si je continuais de fréquenter ce type. Cela me causerait de graves ennuis face à l'opinion publique qui respectait l'autorité des parents et défendait les valeurs familiales. » (I 41-43).

Ce poids de la tradition familiale symbolisée par la mère rend toute échappatoire impossible et propulse la fille vers des choix extrêmes. L'hypothétique sentiment d'amour érodé par ses amants trop faibles aurait pu être salvateur mais s'avère un écueil insurmontable. En effet le premier fiancé propose la belle famille comme seule alternative à la mère (I 46), ce qui constituerait alors une sorte de « re-filiation »<sup>430</sup> impossible. Le Québec pourrait se poser en pays de la filiation et de la transmission car il a été constitué par des vagues migratoires successives que les colons français ont initiées en occupant les territoires amérindiens. En matière de filiation langagière il n'est pas anecdotique de constater que les français sont « abandonnés » à l'heure où l'académie va fixer le français moderne en métropole, les archaïsmes persistants du français québécois contemporain portant la trace de l'histoire comme un rempart du baroque contre le classicisme. Antonine Maillet, citée par Lise Gauvin, porte cet étendard aux marques rabelaisiennes dans *La Sagouine* : « Elle ne parle ni joual, ni chiac, ni français international. Elle parle la langue populaire de ses pères descendus à cru du XVIIe siècle. Elle ne sait pas la Sagouine, qu'elle est à elle seule un glossaire [...] »<sup>431</sup> De nombreux textes s'inscrivent dans le champ de la filiation, plusieurs ont déjà été relevés dans la partie « en quête du père », notamment ceux de Gilbert La Rocque et de Jean-François Beauchemin. Michel Tremblay n'est pas en reste qui suit l'évolution de ses personnages à

---

<sup>430</sup> Pour l'emploi de ce terme voir la communication d'Antony Soron : « *La petite Chartreuse* de Pierre Péju ou la « re-filiation » contrariée », 29/04/14, Bordeaux, journée de recherche : *Filiations, transmissions et nouvelles configurations générationnelles* sous les directions de Patrick Baudry et Gérard Peylet.

<sup>431</sup> Antonine Maillet, Préface, *La Sagouine*, Montréal, Leméac, 1971, p. 9, cité par L. Gauvin. *La Fabrique*. p. 297.

l'aune des récits successifs et à l'ombre de ses propres filiations maternelles<sup>432</sup>. Le titre de son ouvrage : *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* est justement un exemple de ce baroque très visuel opéré par le langage et affectionné par les écrivains québécois, l'image de la tôle impliquant rigidité, lourdeur et froideur alors que l'ange connote souplesse, légèreté et aussi bienveillance si les cornes ne venaient anéantir cette intention. C'est la conjonction d'images contradictoires et saisissantes qui crée du baroque et nous procure un sentiment d' « inquiétante étrangeté ».

### c « L'inquiétante étrangeté »

L'oubli de soi-même sous la forme de la disparition est une thématique que l'on retrouve déjà chez Stevenson dans la figure du double :

« En se faisant Hyde, Jekyll espère que sa créature détournera par ses crimes l'attention de lui. Ce jeu entre la volonté, le visible et le caché, entre ce qui est propre et ce qui est autre semble renvoyer directement à la notion d' « inquiétante étrangeté » cet *Unheimlich* que Sigmund Freud définit en 1919 dans l'essai du même nom. Ainsi, le personnage de Stevenson synthétise les deux grandes figures romantiques du savant, Faust et Frankenstein...son pacte faustien, il ne le signe pas avec un quelconque Méphistophélès, il le signe avec lui-même, où plutôt avec la bête, cet autre lui-même : après tout le mot « diable » ne vient-il pas du grec *diaballein*, désunir, séparer ? »<sup>433</sup>

Le personnage mythologique du Minotaure semble parfaitement figurer ce sentiment d' « inquiétante étrangeté » inhérent à la littérature fantastique. La présence de ce registre narratif, relevé plus haut notamment dans l'écriture de la nouvelle féminine, se lie avec le baroque pour insuffler à plusieurs ouvrages québécois un ton très particulier. Les textes d'Hubert Aquin et de Gilbert La Rocque en sont des exemples à chaque fois uniques et singuliers ainsi que chez Anne Hébert, Aude ou Anne Dandurand dont des extraits sont cités plus haut. Cette inquiétante étrangeté rattachée au mythe ne laisse pas de fasciner encore de nos jours puisque le labyrinthe est à l'œuvre dans nombre de fictions littéraires et cinématographiques<sup>434</sup>. Ainsi se montre la ville actuelle, telle une galerie de miroirs où l'on s'égarerait lue par l'architecte et écrivain Juhani Pallasmaa : « L'usage croissant du verre

<sup>432</sup> M.L Piccione. « La Saskatchewan » 19-25, p. 24. M.L Piccione. Rigal-Cellard (dir.). *Les Aléas de l'utopie*. citant Michel Tremblay. *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*. Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud, p.122 : « Ah ! Passer le reste de ma vie [...] blotti entre maman et grand-maman rendues éternelles par ma seule volonté d'écrire »

<sup>433</sup> Le Tourneux. « M. Hyde ». P. Brunel. *Dictionnaire des mythes*. P 168-169.

<sup>434</sup> Citons seulement *Le Labyrinthe de Pan*, *Cube*, *Memento*, *Le Choc des Titans* (qui réemploie la mouvance du labyrinthe géométrique traité dans *Cube* en l'appliquant au mythe d'origine grâce aux effets spéciaux)

réfléchissant renforce le sens onirique de l'irréel et de l'aliénation. L'opacité faussement transparente de ces bâtiments renvoie le regard sans qu'il soit affecté ni ému ; nous sommes incapables de voir ou d'imaginer la vie derrière ces murs. Le miroir architectural qui nous renvoie notre regard et duplique le monde est un dispositif énigmatique et effrayant. »<sup>435</sup> L'« inquiétante étrangeté », perceptible dans l'architecture, qui définit en partie le registre fantastique, est sans doute à rapprocher de l'avènement de la radiographie qui lit l'intériorité des corps en perturbant notre relation à son image et donc au réel comme le souligne David Le Breton : « La procédure scientifique vise donc à l'éradication de l'imaginaire du dedans. », « L'imaginaire de la transparence qui convoque le fantôme de l'âme dans l'image spectrale du corps ne désarme pas aujourd'hui. »<sup>436</sup> Notre époque et ses transparences scientifiques dévoilerait donc davantage les corps et les lieux de concert tout en obscurcissant leur lisibilité et leur perception, maintenant ce sentiment d'étrangeté synchronique de l'évolution scientifique et architecturale, sorte de contrepoids ou d'antithèse à celui de « progrès ». Le rôle de l'imagination au regard de la réalité dans nombre d'ouvrages est une autre entrée littéraire qui participe de la mise en place de cette « inquiétante étrangeté ». « La Montée du loup-garou » (BBr) d'Aude met en scène une relation épistolaire mystérieuse et univoque dont on ne sait si elle est réelle ou imaginée. Les nouvelles féminines tendent souvent vers le fantastique, le lecteur cherchant à permanence à se situer entre un discours symbolique, un rêve éveillé ou un cauchemar. Le sentiment d'« inquiétante étrangeté » pourrait être rapproché de celui de la situation d'« intranquillité »<sup>437</sup> des littératures francophones ainsi que Lise Gauvin préfère les définir au regard de l'appellation de « littérature mineure », elle parle justement de « sentiment d'étrangeté dans la langue ».<sup>438</sup> Le travail opéré par l'imagination dans cette littérature établit également des strates de lecture très sensibles chez Hubert Aquin, Gilbert La Rocque et Réjean Ducharme dans des genres totalement différents.

---

<sup>435</sup> J. Pallasmaa. *Le Regard des sens*. p. 35.

<sup>436</sup> David Le Breton. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF, 1990. p.215 et p.222.

<sup>437</sup> Référence au *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa. L. Gauvin. *La Fabrique* : « Pour toutes ces raisons, nous proposons de substituer à l'expression « littératures mineures » celle, plus adéquate nous semble-t-il, de *littératures de l'intranquillité*, empruntant à Fernando Pessoa ce mot aux résonances multiples. Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, nous croyons qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une écriture du soupçon. Cette pratique a donné lieu à une série de prises de position, de réflexions et de manifestes dont l'objectif était de rendre compte d'une situation vécue le plus souvent de façon douloureuse, ou à tout le moins problématique. D'où un engagement dans la langue, un « Langagement » dont les effets se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées. », p.259-260

<sup>438</sup> L. Gauvin. *La Fabrique*. p. 265.

Le passage de *Neige noire* où Hubert Aquin décrit les glaces lui fait commenter lui-même cette étrangeté créée par sa propre narration en s'interrogeant sur sa réception par le spectateur<sup>439</sup> : « Les sommets du Spitzbergen n'ont plus rien de commun avec des paysages humains : des crêtes sèches, des rateaux noirs, des barres rocheuses, des cornes d'hypélaphe, des crêtes dentées ; Le Spitzbergen se présente comme le produit d'un délire dantesque ; Les images, pendant cette portion du voyage, doivent forcer la note de l'étrangeté et du malaise. » (NN 108). C'est également le cas dans l'exemplaire Kamouraska d'Anne Hébert ainsi que dans *Un Objet de beauté* de Michel Tremblay selon l'étude de Marie-Lyne Piccione : « Cet épanchement du songe dans un autre songe, ce redoublement d'images magnifiquement violentes puis indiciblement rassurantes marquent un degré supplémentaire dans l'accession à l'étrange et colorent le texte tremblayen d'une tonalité fantastique qui introduit le doute, l'inexplicable, l'incompréhensible dans un récit par ailleurs cohérent ». L'introduction de l'imaginaire dans la réalité crue du social, ainsi que chez Gilbert La Rocque, permet sans doute dans ce cas un vacillement observable du concret vers l'étrange.

## **B L'indicible et l'invisible**

### **1 Le Minotaure indicible**

#### **a L'« innommable » ennui ou le tourment de la chaise**

Lorsqu'il a reconquis sa mère après la mort de son beau-père Patrice, « la belle bête », a vingt ans. Le temps s'écoule dans le roman alors qu'il est concentré en peu de pages. Ce resserrement autour des actions principales dévoile en fait un écoulement très long du temps dans le non-dit et le non narré. Le temps de la narration est à la fois celui de l'événement et celui du non événement, l'absorption de Patrice dans son propre reflet étant montrée comme une gradation dont on ne nous donne à lire que les étapes importantes. Il s'ensuit au fil de ces pages une impression d'ennui au sens étymologique du terme, le temps étant perçu comme une lente souffrance. Cet « ennui » ressenti par le « canadien français » en tant que « fatigue culturelle »,<sup>440</sup> « Je suis moi-même cet homme « typique », errant, exorbité,

---

<sup>439</sup> « Le spectateur non prévenu se demande si le Spitzbergen existe vraiment et si ces aspérités montagneuses ne sont pas celles d'une maquette bien réussie. Et celui qui doute de l'existence réelle du Spitzbergen retient probablement son émotion devant ce qu'il croit être une orgie de truquages ou une imposture géographique. » (NN 108). »

<sup>440</sup> H. Aquin « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*, p. 94.

fatigué de mon identité atavique et condamné à elle »<sup>441</sup> (les mentions de la condamnation et de l'atavisme alourdissant le poids de la fatigue) pourrait être assimilé à une sorte de dépression mesurable à l'aune de tout un peuple<sup>442</sup> et qui modifierait la perception du temps au sens où Bachelard l'a étudié dans sa *Dialectique de la durée*. Cette modification entraînerait une persistance du trauma de la défaite comme si la continuité temporelle en avait été fondamentalement rompue. Cet ennui typiquement québécois, Saint-Denis Garneau qualifiant déjà le Québec de « long pays, pays d'ennui » dans son poème *Spleen*, pourrait avoir un lien conséquent avec l'éducation catholique des francophones qui a maintenu un étau sur la population jusque dans les années soixante<sup>443</sup> et contre lequel l'imagination que requiert la littérature pourrait s'opposer en tant « qu'esprit de résistance à l'ennui »<sup>444</sup>. *Le Libraire* de Gérard Bessette est une belle illustration de l'état ennuyeux dans lequel cette éducation laisse le québécois face à sa littérature. L'ennui serait donc toujours à entendre au sens étymologique et induirait la souffrance physique par un effet de balancier de l'esprit au corps qui peut s'inverser : « C'est là ma blessure. Mon pays me fait mal. », « Le vague à l'âme s'infiltré en moi par toutes les valves de la lecture et de l'ennui. » (PE 91-92) Le corps souffrant provoquerait alors par une relation de cause à effet un esprit souffrant et par celle des « vases communicants » reviendrait au corps inlassablement par un mouvement de lutte contre l'immobilité<sup>445</sup>, l'écriture se constituant en mouvement essentiel et vital, comme une respiration : « Écrire une histoire n'est rien, si cela ne devient pas la ponctuation quotidienne et détaillée de mon immobilité interminable et de ma chute ralentie dans une fosse liquide. L'ennui me guette si je ne rends pas la vie strictement impossible à mes personnages. » (PE 7)

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>442</sup> S. Cantin. *Ce Pays*. p. 29 : « On m'objectera que cela n'est pas nouveau, cette « fatigue culturelle », cet accablement de notre peuple ; que ce n'est pas d'hier que nous vivons une crise d'identité et constituons une question pour nous-mêmes, et que, à tout prendre, cette situation ambiguë dont nous voulons et ne voulons pas sortir a toujours été l'aiguillon de notre survie collective, provoquant à point nommé les sursauts de ferveur nationale où nous puisons la force de continuer notre histoire. »

<sup>443</sup> A. Soron. « L'Ennui sur les bancs de l'école ». Peylet (dir.). *L'Ennui*. Eidôlon 105, 221-234 p.224-225 : « Il n'est pas rare que l'on s'ennuie ferme dans cette ambiance de cloaque où les maîtresses n'apparaissent souvent que comme des répétitrices mécaniques [...] l'école participe activement à la culture de l'ennui ».

<sup>444</sup> *Ibid.* p.231.

<sup>445</sup> Jacques Beaudry. *La fatigue d'être, Saint-Denis Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*. Hurtubise HMH, 2008. p.21 : « L'Impatience d'Hubert Aquin le rend sensible aux accélérations de toutes sortes [...] Aquin pour qui *vivre tue*, conjure la fatigue d'être en absorbant des amphétamines comme on appuie sur l'accélérateur [...] Il fait ainsi quotidiennement l'expérience de la plénitude et du néant. Sa vie, à l'image de notre vie collective, est faite de sursauts et d'affaissements symptomatiques d'une fatigue agonique dont l'action frénétique, rapide et violente, est l'échappatoire. »

Dans ce roman Hubert Aquin fait se rejoindre les thématiques de l'eau et de l'enfermement : « jamais encore je ne me suis senti emprisonné à ce point. Désespéré aussi par ce que j'écris, je sens une grande lassitude et j'ai le goût de céder à l'inertie<sup>446</sup> comme on cède à une fascination. » (PE 10). Cette « grande lassitude » énoncé par son personnage est bien confirmée par l'écrivain lui-même :

« Je suis moi-même cet homme « typique », errant, exorbité, fatigué de mon identité atavique et condamné à elle. Combien de fois n'ai-je refusé la réalité immédiate qu'est ma propre culture ? J'ai voulu l'expatriation globale et impunie, j'ai voulu être étranger à moi-même, j'ai déréalisé tout ce qui m'entoure et que je reconnais enfin. Aujourd'hui j'incline à penser que notre existence culturelle peut être autre chose qu'un défi permanent et que la fatigue peut cesser. Cette fatigue culturelle est un fait, une actualité troublante et douloureuse ; mais c'est peut être le chemin de l'immanence. Un jour, nous sortirons de cette lutte, vainqueurs ou vaincus. Chose certaine, le combat intérieur, guerre civile individuelle, se poursuit et interdit l'indifférence autant que l'euphorie. La lutte est fatale, mais non sans fin. »<sup>447</sup>

L'inertie et l'immobilisme sont des versants de l'ennui québécois qui se dévoilent aussi à travers le motif ambivalent de la chaise. Il se rencontre chez Aude, comme métaphore mentale, chez Gilbert La Rocque, et chez Suzanne Jacob, comme point de fixation préparatoire d'Alice lorsque sa mère la punit :

« Alice s'était assise au bord du lit et elle avait commencé l'exercice de perfection numéro deux [...] Il s'agissait, dans l'exercice numéro deux, de surveiller cette chaise le plus longtemps possible [...] Alice ne faisait l'exercice numéro trois que lorsqu'elle avait tout son temps ; il fallait, dans le trois, provoquer un cauchemar à l'état de veille et tenter de lui résister avant qu'il n'atteigne la gorge, là où se trouve le tiroir à cris qui s'ouvre tout seul [...] Il fallait donc choisir un cauchemar, rappeler prudemment les images, avancer dans des endroits très sombres tout en recoins, sentir se contracter la gorge et le ventre, sentir le cœur se mettre à battre plus vite, passer, passer devant le monstre, et ressortir victorieuse, le tiroir à cris bien fermé. » (O 88-89).

Chez Gilbert La Rocque la chaise et son mouvement de balancier comme figures du trauma seraient à même de représenter cette lutte contre le tourment de l'immobilisme. L'image de la faux revient aussi dans *Les Masques* (M 54) alliant les principes du suspend et du va et vient à celui de notre inéluctable fin. Dans *Le Nombriil* Jérôme quitte constamment le réel pour se livrer à ses fantasmes, le désabusement et l'ennui tant professionnel qu'amoureux en semblent le motif distendu par les moments de remémoration relevés par Donald Smith :

---

<sup>446</sup> Serge Cantin parle également de la force d'inertie du passé qui pèse sur le présent dans *Ce pays* : p. 148.

<sup>447</sup> H. Aquin « La Fatigue culturelle ». G. Sheppard. A. Yanacopoulo. *Signé Hubert Aquin*. p. 113.

« Lorsque Jérôme (Gilbert ?) avait six ans, il est allé à la campagne passer une semaine chez son oncle, à Saint-Siméon : la mer, le fleuve, un ciel immense, l'air frais, la maison toute blanche avec des volets verts, le jardin rempli de fleurs, des champs à perte de vue, une petite fille blonde du nom d'Isabelle avec qui Jérôme caressait les pivoines, les roses, les gueules-de-loup...et puis, une année plus tard, c'est la noyade d'Isabelle dans le fleuve, et la fin du rêve. Ce sont là autant de moments fugitifs qui ne meurent pas dans l'esprit du narrateur, et qui se heurtent au désespoir vécu dans la ville, à l'asphyxie, à l'amour confectionné, à l'ennui. »<sup>448</sup>

Cet ennui s'apparente à une souffrance prolongée qui dans *Les Masques* fait suite au trauma de la noyade, le passage suivant achève quasiment le roman et a donc une importance certaine:

«Il me faudrait encore des années de rumination pour consommer entièrement cette forme spéciale de solitude morale qu'on pourrait aussi bien appeler l'Ennui \_ le dégoût de tout je disais \_ car si en apparence les choses s'étaient tassées avec le temps [...] si je m'étais reconquis dans le mensonge de mes écritures [...] en fait toute une section de ma vie s'était arrêtée là, ce soir d'août, et s'était pétrifiée autour de l'image de moi Alain debout au bord de la rivière [...] c'était en réalité comme une charge écrasante que j'aurais porté sur mon dos et qui m'aurait empêché d'avancer aussi vite que je l'aurais dû, une sorte de rouille dans mes rouages intimes... » (M 190)

La « charge écrasante » sisyphéenne, que l'on peut rapprocher de celle du fils Courge dévalant la pente avec son tonneau, est transposée dans *Le Passager* sur le plan horizontal de l'errance, sorte d'anti *road movie* à l'américaine prenant à nouveau le contre-pied du francophone vis-à-vis de l'anglophone :

« il savait que son destin ne pouvait plus être formé que de répétitions et de rechutes perpétuelles, jusqu'au désespoir, jusqu'à l'usure ultime, Sisyphe grotesque condamné à errer pendant l'éternité dans des taxis ou des voitures conduites par des frénétiques [...] condamné à brûler l'asphalte des routes, sans repos ni rémission, frappant à des portes qui ne s'ouvrent pas, toujours projeté dans cette inconcevable durée [...] jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'une simple roche dans la nuit, un mouvement, un rien qui fonce dans les espaces, dans la mort et le gel de sa trajectoire stérile. » (P 185-186)

La mention des espaces et du gel confère aux deux mythes une note québécoise qui fait fusionner le labyrinthe avec la roche dans une quête inlassable de la sortie : « portes qui ne s'ouvrent pas ». Maurice Blanchot, lisant Rimbaud dans *La Part du feu*, relève l'ambivalence de l'ennui : qui « a un double aspect positif et négatif, sorte d'horreur liée à l'activité et peut-être propre à venir à bout de l'activité par l'activité. »<sup>449</sup> lors d'un rapprochement entre

<sup>448</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p. 16.

<sup>449</sup> M. Blanchot. *La Part du feu*. p. 157-158.

l'ennui, la mort et l'action<sup>450</sup>. La relecture qu'en effectue le philosophe Alain Milon en reliant cette triade à l'oubli<sup>451</sup> : « [...] l'oubli s'inscrit dans l'attente car il permet à l'écriture de tenter une autre nomination qui se trouve elle-même prise dans un processus qui la conduit à tenter de nommer, d'échouer ensuite dans sa tentative, d'oublier qu'elle a échoué pour tenter de nouveau. » et en conclusion à la littérature elle-même : « La littérature trouverait-elle finalement son expression dans l'ennui ? »<sup>452</sup> paraît particulièrement bien s'appliquer à la conjoncture québécoise. Le motif du corps et ses mouvements d'inclusion et d'exclusion seraient à même d'induire les soubresauts de la création littéraire. Le corps devient « corps prison » selon l'expression de Marie-Lyne Piccione<sup>453</sup> à propos de Michel Tremblay, déplaçant la thématique de l'enfermement de l'extérieur vers l'intérieur. L'ennui peut alors être figuré par le corps lui-même et son immobilité liée à la maladie. La femme québécoise assignée à procréer pourrait doublement symboliser l'ennui, par la souffrance du corps obligé aux grossesses nombreuses et successives, et par la vacuité de son statut qui l'exclue des autres rôles sociaux. *Bonheur d'occasion* se placerait alors en signal littéraire d'alerte quant à cette position d'inconfort ordonnée par l'éducation catholique. La scission du corps et de l'esprit<sup>454</sup> telle qu'elle est présentée par cette religion serait alors une voie supplémentaire pour éclairer la fracture schizophrénique.

## **b La fracture schizophrène**

*La Chaise au fond de l'œil* qui emprunte de surcroît le motif du labyrinthe de manière formelle le rend à la fois implicite et explicite :

« Je cherche le fil que quelqu'un a déroulé pour moi afin que je trouve la sortie de ce labyrinthe abscons. Je cherche ce fil pour y mettre le feu... Je suis le monstre et l'héroïne de ce dédale piégé que je ne veux pas quitter. C'est l'ancre de mes fragments épars. Chacun y a son lieu, sa manière et son jeu. L'innocence et la hargne y demeurent avec d'autres, personnages autarciques tous à ma ressemblance. Ils ne se lient jamais pour cimenter les pierres d'un bloc

---

<sup>450</sup> Alain Milon. « L'ennui...des mots : dans L'Attente l'oubli ». G.Peylet (dir.) *L'Ennui*, 181-192, p. 181 : « En ce qui concerne l'ennui, la question revient finalement à s'interroger sur la manière dont l'ennui n'est pas une forme d'inactivité mais ce qui épuise l'action. »

<sup>451</sup> *Ibid.* p. 191

<sup>452</sup> *Ibid.* p. 192

<sup>453</sup> M.L Piccione. M. Tremblay. p. 33.

<sup>454</sup> *Ibid.* p.36 : « Le catholicisme de la grande noirceur a rencontré dans le dualisme son aboutissement logique : convaincue de la scission de l'être humain en deux parties inégales et irréconciliables, cette « philosophie » préconise la mortification du corps comme le prolégomène indispensable à l'épanouissement de l'âme. Ce corps dont différentes métaphores disent l'ignominie, qu'il soit gêneur, fardeau ou gangue, doit être anéanti ou, à défaut, brimé, brisé. Part ignoble d'un Tout noble, il reste un objet de honte et de suspicion. »

qui serait moi. Je vais de l'un à l'autre, alternante et changeante, au gré des carrefours. Et je suis ce dédale autant que je l'habite... Partout dans l'écheveau des couloirs tortueux, mes pieds s'ensanglantent aux éclats de ma propre culture. Mais je ne cherche pas d'issue et ne me construis pas d'ailes. J'irai au bout de l'indicible, à la jonction des forces contradictoires, là où je suis ce qu'on a fait de moi, mais qui s'est dispersé en mille éclats coupants. Je vais dans les méandres de ma pensée pourrie. Je porte en moi le mal des bêtes domestiquées, civilisées. » (CO 52-53)

Cet extrait démontre clairement la schizophrénie du personnage-narrateur. Sœur Julie de la Trinité qui a des visions dans *Les Enfants du sabbat* peut être considérée de même : « Moi seule suis voyante et tirée hors de mon corps avec violence » (ES 32) Le motif du labyrinthe s'applique donc parfaitement à cette maladie mentale qui manie l'introspection sous la forme du dédoublement. Le Père Courge vit également dans son propre monde, assailli par des visions qui obscurcissent sa clairvoyance paternelle : « Quant aux jambes de père, c'était l'équivalence de cuissots de rossinant par musculure aussi bien que par endurance à la course. [...] Mais ce corps quoique baraqué, souffrait en sa partie la plus élevée et souventes fois la plus utile, le casque, d'un trouble étrange : [...] père recevait parfois la visite de gens qui [...] le forçaient aux actes et missions les plus insensés. » (JC 10) Le père apparaît donc ici comme un Minotaure à la pensée gouvernée par les passions qui va donner naissance à un second Minotaure devenant l'instrument de son propre sacrifice. Les fantômes qui emprisonnent l'esprit du père dans le labyrinthe de son amour perdu emprisonnent de même l'esprit du fils dans sa quête d'amour paternel. Cette récurrence du motif schizophrénique s'inscrit dans une filiation littéraire dont les vers célèbres du poète Saint-Denys-Garneau sont un exemple significatif :

Je marche à côté d'une joie  
D'une joie qui n'est pas à moi  
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

Je marche à côté de moi en joie  
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi  
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir  
Je ne puis mettre mes pieds dans ces pas là  
Et dire voilà c'est moi

Le poète Émile Nelligan (1879-1941) est également un des pères littéraires marqué par la scission mentale, sans doute interné de force par sa famille il écrit toute son œuvre entre dix-sept et dix-huit ans. Plus proche dans le temps le poète Gaston Miron avec

notamment les *Monologues de l'aliénation délirante* confirment la filiation éminemment poétique qui va trouver une nouvelle voix dans le romanesque :

« Le plus souvent ne sachant où je suis ni pourquoi  
 je me parle à voix basse voyageuse  
 et d'autres fois en phrases détachées (ainsi  
 que se meut chacune de nos vies)  
 puis je déparle à voix haute dans les haut-parleurs  
 crevant les cauchemars, et d'autres fois encore  
 déambulant dans un orbe calfeutré, les larmes  
 poussent comme de l'herbe dans mes yeux  
 j'entends de loin : de l'enfance, ou du futur  
 les eaux vives de la peine lente dans les lilas  
 je suis ici à rétrécir dans mes épaules  
 je suis là immobile et ridé de vent

le plus souvent ne sachant où je suis ni comment  
 je voudrais m'étendre avec tous et comme eux  
 corps farouche abattu avec des centaines d'autres  
 me morfondre pour un sort meilleur en  
 marmonnant  
 en trompant l'attente héréditaire et misérable  
 je voudrais m'enfoncer dans la nord nuit de métal  
 enfin me perdre évanescent, me perdre  
 dans la fascination de l'hébétude multiple  
 pour oublier la lampe docile des insomnies  
 à l'horizon intermittent de l'existence d'ici  
 et je suis dans la ville opulente  
 la grande St.Catherine Street galope et claque  
 dans les Mille et une nuits des néons  
 moi je gis, muré dans la boîte crânienne  
 dépoétisé dans ma langue et mon appartenance  
 déphasé et décentré dans ma coïncidence

ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs  
 jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être  
 pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés  
 pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel... »<sup>455</sup>

---

<sup>455</sup> Gaston Miron: *Les Années de dérégulation* :

« La noirceur d'ici qui gêne le soleil lui-même  
 me pénètre, invisible comme l'idiotie teigneuse  
 chaque jour dans ma vie reproduit le précédent  
 et je succombe sans jamais mourir tout à fait

celui qui n'a rien comme moi, comme plusieurs  
 marche depuis sa naissance, marche à l'errance  
 avec tout ce qui déraile et tout ce qui déboussole  
 dans son vague cerveau que l'agression embrume

comment me retrouver labyrinthe ô mes yeux  
 je marche dans mon manque de mots et de pensée  
 hors du cercle de ma conscience, hors de portée  
 père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille

...

je vais, parmi des avalanches de fantômes  
 je suis mon hors-de-moi et mon envers  
 nous sommes cernés par les hululements proches  
 des déraisons, des maléfices et des homicides

...

poème, mon regard, j'ai tenté que tu existes  
 luttant contre mon irréalité en ce monde  
 nous voici ballottés dans un destin en dérive  
 nous agrippant à nos signes méconnaissables

notre visage disparu, s'effaceront tes images  
 mais il me semble entrevoir qui font surface  
 une histoire et un temps qui seront nôtres

Gilbert La Rocque et Hubert Aquin, sous des formes différentes, s'inscrivent fortement dans cette filiation schizophrène : « Or s'il est vrai que tous les personnages larocquiens sont, peu ou prou, des malades mentaux dont la schizophrénie se lit clairement à travers la scission d'un « je » écartelé entre la première et la troisième personne, il n'est pas étonnant que le labyrinthe s'impose comme la figuration spatiale de leur psychose ». <sup>456</sup> *Après la Boue* est le récit de Gabrielle formulé depuis l'hôpital psychiatrique où elle traite cette maladie mentale. Hubert Aquin emploie dans son texte le terme très fort de « hachis mental » (PE 11). Toute l'œuvre d'Hubert Aquin est marquée par le dédoublement mental qu'il met en abyme dans la narration à tel point qu'il est difficile de savoir qui parle dans *Prochain Épisode* selon Roseline Tremblay :

« En départageant ces corps d'énonciation pour évaluer leur importance respective, on constate qu'aux dix-huit parties du roman, correspondent environ dix-huit passages du je-écrivain au je-espion, soit dix-huit changements de voix. Toutefois, ces passages d'une voix à l'autre sont souvent camouflés dans le tissu narratif, à tel point que même le lecteur le plus attentif s'en trouve égaré. À cela s'ajoute le fait que les césures entre les dix-huit parties du roman ne coïncident qu'à cinq reprises avec un changement de voix. » <sup>457</sup>

Cette fracture est éminemment politique chez cet auteur qui parle de « combat intérieur » et de « guerre civile individuelle » dans « La Fatigue culturelle » <sup>458</sup>. Marcel est schizophrène dans *Un Objet de beauté* de Michel Tremblay (2000) qui y utilise fréquemment « les figures de l'hyperbole et de l'hypotypose, caractéristiques de la mise en jeu de structures schizomorphes de l'esprit, telles que les définit Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. » ainsi que le remarque Marc Arino. <sup>459</sup>

---

comme après le rêve quand le rêve est réalité

et j'élève une voix parmi des voix contraires

sommes-nous sans appel de notre condition

sommes-nous sans appel à l'universel recours

hommes, souvenez-vous de vous en d'autres temps. » p. 95-97.

<sup>456</sup> M.L. Piccione. « La Métaphore du labyrinthe ». M.L. Piccione. B. Rigal-Cellard. *L'Espace canadien*. p. 132.

<sup>457</sup> R. Tremblay. *L'Écrivain imaginaire*. p. 185.

<sup>458</sup> H. Aquin. « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*. p. 97.

<sup>459</sup> Marc Arino. « Sujet schizoïde et thérapeutique par l'image : antithèse, hyperbole et hypotypose comme figures de l'extrême dans *Un Objet de beauté* de Michel Tremblay ». M.L. Piccione (dir.). *Voies vers l'extrême*. 169-178, p. 169.

### c Trauma et mutisme, cécité et surdité

La fracture schizophrénique, souvent liée au trauma, peut être à la fois rapprochée du trauma historique vécu intrinsèquement par le Québec<sup>460</sup> et du trauma des guerres contemporaines tous deux marqués par une difficulté à dire :

« Le naufrage du sens constaté par un grand nombre de témoins des catastrophes du XXe siècle a fait de la catégorie de l'indicible un pendant incontournable de la réflexion sur la transmission de l'expérience des violences de masse. Il est communément admis que quelque chose de cette expérience échappe au témoin victime. Ce résidu muet plane non seulement sur les contours narratifs de l'expérience comme échec de sa mise en parole – l'impossibilité de faire récit –, mais aussi sur le mode d'apparaître de l'événement qui, à la différence d'autres événements, adviendrait hors langage. La notion d'indicible permettrait alors de pallier la carence de schémas narratifs cohérents et de garantir l'advenue du sens par delà le discours de la rupture. Dans cette optique, et pour peu qu'on lui ôte son poids de métaphysique et de théologie, elle pourrait être envisagée comme un outil moderne de construction d'une représentation – une interrogation sur un réel qui se dérobe – là où *a priori* la représentation fait défaut. »<sup>461</sup>

Une nouvelle d'Anne Hébert parue dans *Le Figaro littéraire* du 10 janvier 1971 s'intitule justement « Le Silence » et fait référence au trauma de la guerre de 1939-1945. Dans cette optique la figure du Minotaure pourrait palier ce défaut de représentation.<sup>462</sup> Le personnage de Perceval dans *Les Fous de Bassan*, est emblématique de ce silence, par le nom qu'il porte tout d'abord, car c'est par un défaut de parole que son célèbre homonyme ignore le Saint-Graal, puis par l'enfermement qu'il subit dans le récit, sans doute à la source, avec le trauma infligé par son père, de son « empêchement de parole »<sup>463</sup>. Le fils Courge ne doit son esprit sauf

<sup>460</sup> Voir notamment l'emploi du terme « nègres blancs d'Amérique » tiré de l'ouvrage éponyme de Pierre Vallières.

<sup>461</sup> Jurgenson Luba. « L'Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ? ». *Protée*, 9-19, p.9, volume 37 numéro 2 automne 2009, Chicoutimi, Québec.

<sup>462</sup> Voir à ce sujet les témoignages concentrationnaires et les études qui leur sont consacrées, l'article de Anne-Marie Parent. « Transmettre malgré tout, ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo », *Protée* 37 n°2 automne 2009, 67-77, p. 76 : « Dans *Aucun de vous ne reviendra*, la transmission s'effectue au moyen de visions qui se veulent initiatiques et qui constituent autant d'appels paradoxaux adressés au lecteur qui est invité à regarder et à (ne pas réussir à) voir, à regarder et à (ne pas être capable de) se faire le témoin du témoignage de Delbo [...] Tout se passe comme si ce qui est transmis est quelque chose d'incompréhensible et d'impossible. Comme si Delbo disait : voilà ce que je vous transmets, mais en fait, c'est impossible à transmettre, vous ne pourrez jamais le recevoir et encore moins le comprendre. Je vous transmets un savoir impossible et, en même temps, je ne vous le transmets pas, car il est impossible à transmettre. Il y a chez Delbo, une double impossibilité : impossibilité de la transmission et impossibilité de l'objet transmis. » et l'ouvrage : *Les Revenants* de Peter Kuon.

<sup>463</sup> Voir à ce sujet *La Parole empêchée* de Danièle James-Raoul et le colloque du même nom à Bordeaux en 2014, à paraître dans la revue *Eidolon*.

qu'au fantôme bénéfique de sa mère, jouant le rôle de passeur hors langage du monde des morts à celui des vivants. Une fois atteint le monde des vivants, en la personne de Manon, puis en celles des juges, le fils devra son salut et sa rédemption au langage, passé de l'état symbolique à l'état articulé propre à la communication. Les connotations surannées de ce langage marqueront les traces de l'aphasie passée. Ainsi Alice, la narratrice de *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* n'est elle pas préparée à la rencontre avec l'humanité en la personne de l'homme en noir qui repartira après avoir vainement cherché trace du père. Les traumatismes successifs de l'héroïne atypique de Gaëtan Soucy : mort de la mère, calvaire de la sœur, inceste et enfin mort du père, l'empêchent de dialoguer normalement enfermée qu'elle est dans son propre langage. Ce face à face initial avec l'« autre » modifie l'attitude de son corps et lui enlève la parole :

« - Eh! C'est à vous que je parle... Ce qui fut trop pour moi. Je rentrai la tête dans les épaules, repliai mes cuisses contre ma poitrine, basculai sur le côté, comme un hibou victime d'une embolie. Je regardais par terre entre les chaussures de mon prochain, sans rien voir de précis, et mes yeux faisaient tâche d'huile. Je veux dire que j'avais l'impression que, sans sortir de leurs orbites, ils grandissaient, grandissaient, comme les ronds qu'on fait dans l'étang quand on y jette une pierre. » (PF 39).

Dans *Le Torrent* François exprime clairement le monde de silence dans lequel sa mère l'a isolé, il fait même partie intégrante de la mise en place du récit : « En dehors des leçons qu'elle me donna jusqu'à mon entrée au collège, ma mère ne parlait pas. La parole n'entrait pas dans son ordre [...] Sa bouche se fermait durement, hermétiquement, comme tenue par un verrou tiré (T 19-20). Dans *Les Fous de Bassan* les oiseaux sont à la fois le symbole du « bruit et de la fureur », dont Anne Hébert marque clairement la filiation<sup>464</sup> par sa citation en exergue du roman, mais également du silence du non-langage, partie prenante du crime sur plus de trente ans, jusqu'au retour du criminel sur ces terres. Le crime est avoué dans une lettre adressée à un seul destinataire qui restera lui-même silencieux, laissant peut être les oiseaux seuls crier sa culpabilité. La communication lors de la rencontre initiale des personnages de *La Fille laide* passe clairement par l'espace et en cela s'assimile au non dit, la circulation de la voix et non des mots dans la cuisine, qui de surcroît est basse et donc permet l'enveloppement des personnages par le son, nous plonge dès lors dans le registre de l'implicite. L'écho des voix se répercute en se substituant à une réelle communication<sup>465</sup>.

<sup>464</sup> *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner.

<sup>465</sup> Paul-André Bourque. « L'art de communiquer l'incommunicabilité ». *Romanciers du Québec*. Éditions Québec français, 1980, note en ce qui concerne Jacques Poulin les mêmes caractéristiques d'incommunicabilité,

C'est par les silences que se forment les premières relations entre ces trois personnages si dissemblables. Fabien et Edith se disent seulement « bonsoir » lorsqu'ils sont présentés l'un à l'autre mais communiquent par les regards, les sourires, les mouvements de sourcils et le toucher de main. Enfin, plus que par les paroles, c'est par la voix et l'intonation qu'ils débute leur mise en relation : « Le nouveau venu leva les yeux, mêla son regard un moment à celui d'Edith, et dit d'une voix chaude qui coula dans la longue cuisine basse, qui vint partout dans les recoins, qui était intime à l'oreille sans que pourtant l'homme s'approchât.

- Bonsoir, Edith. » (FL 20-21). Ce premier échange non verbal entre la fille laide et Fabien, excluant Bernadette, marque déjà le pas de cette relation triangulaire. Cette absence de parole et de langage les amènera à des gestes extrêmes, au meurtre de Bernadette et presque à celui de l'enfant de Fabien et Edith. Le silence est plus puissant que les mots lorsque Bernadette déchire le corsage d'Edith et pointe du doigt sa poitrine maigre (FL51). L'enfant de Fabien et Edith, né sourd et muet, pourrait être emblématique du Québec, figurant à la fois la surdité du pouvoir et le mutisme des québécois. Le motif de la surdité que l'on retrouve aussi dans *Le Torrent* d'Anne Hébert apparaît également dans *Bonjour* de Michel Tremblay camp  par le personnage de Gabriel. Dans *Les Enfants du Sabbat* la thématique de l' cil, récurrente dans le roman, renvoie à l'inconscient et place le trauma de sœur Julie au centre du texte, son regard foudroyant atteignant tous les protagonistes au cœur de leurs désirs et de leurs craintes sans que beaucoup de paroles soient échangées. L'oeil du labyrinthe, antinomique du sens de la vue, place un nouveau sens *in absentia* ainsi que le note Marie-Lyne Piccione pour la période duplessiste : « Sous le long règne de Duplessis, le Québec se dota d'une image crépusculaire en se résignant à la léthargie de la « grande noirceur ». Th ocratie dirigée d'une main de fer par un clergé ultramontain et janséniste, « la belle province » était alors le lieu de tous les interdits, érigeant la soumission en vertu cardinale et la cécité en principe de vie. »<sup>466</sup> Le silence lié au trauma étudié plus haut est aussi induit par la géographie, un génie météorologique du lieu qui favoriserait le maintien d'un étau sur le langage ainsi que l'indiquent Renald B rubb  :

---

155-159, p.157 : « J'ai plutôt l'impression que les narrateurs sont pris de vitesse par des tiers auprès desquels ils font pauvre figure, parce que ces tiers s'expriment autrement qu'*avec des mots* ; ils établissent le contact par des gestes , des regards ; », p.158 : « On aura remarqué dans les romans de Poulin que l'impossibilité de la communication entre les personnages est doubl e de circonstances qui la traduisent et parfois l'amplifient, magnifient l'état d'isolement, d'insularité du protagoniste »

<sup>466</sup> M.L Piccione. *M. Tremblay*. p. 42.

« Dans le froid et l'hiver qui est le nôtre, le silence aura toujours été une tentation. Tentation à la mesure des grands espaces blancs que nous habitons sans les posséder et dont la voix nous échappait ; tentation d'autant plus forte que, contrariés dans notre destinée historique, nous avons cru que le repli sur nous même et la vision nostalgique d'un passé révolu pouvaient être des formes de vie dynamiques. Le pays demeurerait sans voix parce que nous l'habitons sans l'habiter réellement, parce que nos regards espéraient toujours voir autre chose lorsqu'ils se fixaient sur lui. Son identité nous échappait parce que nous cherchions encore la nôtre. »<sup>467</sup>,

Raymond Turcotte : « Pendant des générations nous nous sommes plus ou moins tus comme des trappistes contrariés »<sup>468</sup> ou Jean Simard : « conditionnés historiquement par l'entreprise de colonisation, il nous aura fallu bien du temps pour juger de l'importance relative et parallèle de la hache et de la plume, du mutisme et de la parole. » Une des formes de libération de la parole québécoise s'effectue à l'aune de l'excès et de l'extrême correspondant aux extrêmes du lieu (voir partie 2). Gilbert La Rocque, Hubert Aquin et Réjean Ducharme restent les maîtres en la matière, le dernier par excès de langue en quelque sorte. *Le Livre d'Emma* pose clairement l'absence de langage comme central puisque la figure principale du roman se mure dans le silence ou n'emploie plus que la langue de ses ancêtres pour s'exprimer une fois son infanticide accompli. Emma, murée dans un premier temps dans le silence, va utiliser la voix de ses ancêtres et le media de la traduction pour tenter de dire l'indicible : pourquoi elle a tué sa fille et le vécu de ses ascendants. Pour sortir de ce silence le filtre de la traduction sera nécessaire, le langage du médecin étant perçu comme une voix inutile qui s'apparente au bruit de la non communication : « Dans le silence de la chambre, la voix du docteur Mac Leod semble se cogner aux murs, aux montants de métal du lit, aux vitres épaisses des fenêtres. » (LE 10) .L'interprète Flore va alors prendre grand soin dans la transcription, énonçant par là même l'importance d'une traduction fidèle, précise et exacte : « ...surtout ne pas changer une virgule à son discours. » (LE 22) précise-t-elle très vite. Emma, quant à elle, considérée dès sa naissance comme un démon et un vampire, aurait a contrario le pouvoir de parler aux animaux et de : « déchiffrer tant d'autres langages ». (LE 68) L'oralité antillaise reprend ainsi ses droits en articulant une espèce de cri ancestral au sein du silence contemporain : « Le langage demeure le grain de sable dans l'engrenage » (LE 65), « Peut-on aimer sans apprivoiser le langage de l'autre ? » (LE 97) Emma introduit l'espace

---

<sup>467</sup> Renald Bérubé. « Le Devoir de parole ». Voix et images du pays, 2<sup>o</sup> trim. 1969, éditions Sainte-Marie, BNQ, p.9

<sup>468</sup> Raymond Turcotte. « L'âpre conquête de la parole ». Le Devoir, 22 oct. 1960, Voix et images du pays, 2<sup>o</sup> trim. 1969, éditions Sainte-Marie, BNQ, p. 11.

oral du conte africain dans le récit qu'elle consent à faire émerger du silence, un silence qui se pose en quelque sorte comme garant de la narration :

« ...je crie pour qu'on ne me sépare pas de Fifie, pour ne pas devenir muette. », « Fifie n'a jamais parlé du jour de ma naissance. Comme s'il n'avait jamais eu lieu. Fifie était ainsi, elle enterrait sous le silence tout ce dont elle ne voulait point. Et il m'arrive souvent de croire que je porte en moi les silences de Fifie. Comme des pierres au fond d'un sac, ils me remplissent...comme Fifie nous a portés dans son utérus, moi, je porte les silences de Fifie. Dans une absence totale de paroles, j'ai dû apprendre, dès mon plus jeune âge, à découvrir sur son visage les multiples vérités reliées à mon arrivée et à ma présence au monde...à l'instant où Fifie s'y attendait le moins, surgissait, au bord de ses paupières, à la commissures des lèvres, une douleur que j'étais seule à deviner ; Il s'agissait, je le savais, du souvenir de ce jour où mon cri, pareil à un scalpel, lui avait déchiré le corps. Tel un courant d'air glacial, cela partait de son regard, suivait le chemin jusqu'à sa bouche, amère, puis se glissait jusqu'à moi, s'emparait de mon visage, de tout mon être. Les yeux de Fifie ne faisaient que m'effleurer, mais sa douleur me pénétrait, me ligotait, me paralysait et s'embrasait ;» (LE 56-57)

Il est à noter que la prégnance du regard influe sur le langage ainsi que sur la perception des couleurs (en l'occurrence ici celle du noir et du bleu), la violence du regard maternel et celle des couleurs environnantes aurait donc un impact perceptif référentiel qui pourrait se substituer au langage.<sup>469</sup> La représentation passe par toute une symbolique des couleurs qui vont au-delà du noir et blanc que l'on pourrait attendre en première acception. C'est bien le bleu qui représente l'origine la plus marquée et non le noir, une sorte de bleu nuit singulier auquel s'accrole le violet des gencives. D'autre part le rouge sang intervient pour parler des fleurs d'hibiscus perçues comme des plaies ouvertes et du flamboyant auprès duquel Emma trouve des ossements d'enfant (certainement fruit d'un accouchement dans la grotte où elle se réfugie, toujours en quête de l'amour de sa mère). Dans *L'Ingratitude* l'ellipse asiatique peut être assimilée à l'espace du non-dit. Cet espace du silence est aussi celui où se construit l'inavouable, peut être moins dans la perte que dans une accumulation de petits moments de vides où viendraient s'insérer les mémorisations. Ayant d'abord écrit *La Mémoire de l'eau*, récit autobiographique qui rend compte de son passif familial en Chine, puis *Lettres chinoises*, il apparaît que cet auteur a fait en quelque sorte un travail de mémoire à l'écriture linéaire et presque atone, pour parvenir à partir de *L'Ingratitude* à trouver sa propre voie littéraire ou du moins un ton propre qui lui permet de transcender cette mémoire. Cette mémoire reste alors omniprésente et sous jacente mais dans une ellipse qui lui permet à travers le roman de franchir les limites du personnel. C'est par le monologue intérieur et donc encore par le

---

<sup>469</sup> Voir l'ouvrage d'Anne Sauvageot : *Voires et savoirs, esquisse d'une sociologie du regard*. Paris : PUF, 1994.

silence qu'est dit l'indicible : le désamour de sa mère qui nie son existence et la pousse au suicide, cette même inexistence qu'elle choisit d'assumer en la recréant. Tout le livre construit à travers ce monologue rend palpable le gouffre de « non dit » entre elle et sa mère. Elle n'arrive pas à parler à sa mère dont la froideur la paralyse. La mère s'empêche même de rire devant sa fille pour ne pas ruiner l'autorité qu'elle a sur elle. (I 33) La violence des propos de la mère induit en quelque sorte le sacrifice du corps que s'impose la fille. Elle parachève ainsi en l'incarnant la mort symbolique que sa mère s'inflige par le langage en inversant la mort des corps : « Elle avait plusieurs fois parlé de s'enfoncer un couteau dans la poitrine, de sortir son cœur saignant et de me faire voir comment par ma faute il vivait mal. Tu ne vois donc pas, disait-elle, que mon cœur marine dans le sel ? Ce sel était mon silence dont maman souffrait. Quelquefois, elle m'obligeait à m'asseoir auprès d'elle et à lui parler. Pourtant, elle se taisait. Elle ne me regardait pas. » (I 32). Lorsque Claude Lévi-Strauss effectue son analyse comparative des mythes entre les continents américains et européens il relève la double permanence de ceux qui concernent l'absence ou l'insuffisance de communication<sup>470</sup> dont la quête du Saint-Graal n'est qu'un exemple plus tardif. Le caractère aphone du Minotaure ne laisse pas de s'inscrire dans ce champ ouvert par la situation sociale, politique et langagière du Québec. Le mythe se place alors en remède à l'incommunicabilité, en libérateur de la parole. Le fils Courge vit dans une impossible communication avec son père qui s'apparente sans doute à un silence ponctué de cris, celui du fils qui ne possède pas encore le langage face aux agressions diverses de son père, celui du père assailli par ses souvenirs et ses démons. Tout le sujet du livre réside en fait dans la recherche d'une relation langagière qui ne s'effectuera que post mortem avec le récit du parricide qu'il orchestre selon son propre discours. Lorsqu'il apprend la mort de son fils le « héros » des *Masques* montre l'« exaspération du taureau secouant ses banderilles » (M 179) et « poigné » dans le « silence » (M 181) met un certain temps à dire la mort du fils à sa femme qui recule dans le corridor avec des « gestes hiératiques on aurait dit, comme une comédienne de cinéma

---

<sup>470</sup> John Leavitt. « Les structuralismes et les mythes ». John Leavitt (dir.). *Le Mythe aujourd'hui*. Anthropologie et sociétés, Laval, Canada, 2005, 29, 2, 45-67, p. 52-53 : « Pour Lévi-Strauss, tous ces éléments manifestent une insuffisance de la communication, soit sexuelle, soit linguistique, soit économique et écologique. Les parallèles entre l'Europe et l'Amérique ne peuvent être le résultat ni du hasard, ni de l'emprunt, ni, dans ce cas, d'un héritage commun : il faut donc qu'il s'agisse d'un type mythologique, comparable aux types linguistiques, qui traite de l'insuffisance de la communication [...] L'inverse de ce mythe-type percevalien impliquerait un héros hyper-sexualisé et hyper-intelligent [...] Il s'agit évidemment des éléments du mythe d'Œdipe, et ici encore on trouve des parallèles américains. On aurait donc identifié deux types mythiques, qui auraient tendance à prendre forme dans n'importe quelle situation où l'insuffisance ou l'excès de la communication est problématique. »

muet », « et c'est à ce moment que la vieille est sortie du salon, car elle aussi avait fini par tout comprendre, mère et fille il y avait eu osmose, capotante et capotée ça parlait le même langage dans leurs têtes ça n'avait pas besoin de passer par les mots » (M 182). Marie-Lyne Piccione relève dans l'œuvre de Michel Tremblay<sup>471</sup> un art de l'ellipse qui concerne plus particulièrement l'érotisme et la mort, cet auteur arrivant particulièrement bien à traiter des tabous et de la transgression avec les détours propres au cheminement du labyrinthe.

## 2 Le labyrinthe invisible

### a L'invention du langage

Lorsque les personnages de la littérature québécoise sortent du silence c'est pour inventer un langage qui leur est propre. *Le Jour des corneilles* et *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* en sont deux exemples significatifs par les voix de leur narrateur et de leur narratrice. Cette dernière, Alice, avant la rencontre préparatoire de l'homme en noir et la découverte du village, jouait auprès de son frère des scènes avec des mannequins ou « demis », qui étaient comme un peuple reconstitué en l'absence de relation réelle avec « l'Autre ». Il est à noter qu'en découvrant l'Autre Alice se découvre aussi elle-même ainsi que la signification de ses « enflures » ou seins. Le récit se fera dès lors au féminin et non plus au masculin. L'Ailleurs est un révélateur du monde et de soi dans le monde, il permet aussi de nommer les choses réelles en dehors des « dictionnaires » ainsi que les personnes de telle sorte que le narrateur devient narratrice lorsque la mort du père lui permet de sortir de l'anonymat des termes « frère » ou « fils » indépendamment utilisés par le père : « - La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. Mais si on se trompait vraiment, si c'étais moi qui me présentais à son appel alors qu'il voulait que ce soit frère, il disait : « Pas toi, l'autre »... » (PF 82) Le langage est donc bien au centre du récit, à travers les glissements de genres et de significations des mots employés. Pour prendre toute la teneur du texte il est nécessaire de se familiariser avec le vocabulaire bien spécifique de l'univers linguistique de la narratrice. « Car je ne pouvais bien sûr repérer la résidence du docte à son panonceau, puisque j'étais aussi analphabique qu'un putois. » (41 JC) dit le fils Courge dans *Le Jour des corneilles*. Ces personnages de roman qui vivent dans des espaces particuliers et restreints

---

<sup>471</sup> Michel Tremblay, *l'enfant multiple*

sont en effet dotés d'un langage à l'identique, particulier et restreint ; se pose alors le problème de la communication avec l'autre mais en fait d'abord avec soi-même. Le fils Courge apprend vraiment à s'exprimer après la mort de son père et c'est de cette manière qu'il peut faire le récit de son enfance, son analphabétisme originel explique son vocabulaire et ses tournures de phrases quelque peu archaïques.<sup>472</sup> En dehors des altérations de la langue courante l'expression est aussi marquée par les extrêmes obligées des situations, exacerbée jusqu'aux pleurs capables d'épouvanter un animal sauvage lorsque le père Courge découvre sa femme morte en couches : « Ce fut un moment terrible. Chaque bête ou insecte terré en la forêt eût assurément le cœur cassé en écoutant le pleur déversé par père devant la cabane, sans compter ses plaintes et hurlades, répandues bien au-delà du grand hêtre. » ou annihilée par le silence : « Non, père n'était pas parleur. Sauf quand il palabrait avec ses gens... » (JC 9). L'écriture de Gilbert la Rocque, qui chemine quasiment en continu, dans un seul souffle expressif marqué la rareté de la ponctuation, correspond à nouveau à une invention du langage. Celui-ci flirte avec les courants de conscience anglo-saxons et sarrautiens dans une volonté certaine d'ôter les masques sociétaux et de retrouver une véracité existentielle à travers sa forme même. Hubert Aquin se place également dans cette lignée inventive que l'on pourrait rapprocher à nouveau du mythe. Dédale étant l'architecte, l'écrivain québécois pourrait être un inventeur de langage dont « la verbigération » et la « graphorrée » de PX.Magnant (TM) seraient un des symboles. Quant à la migration on pourrait dire qu'elle introduit une seconde peau dans l'espace du langage. Même si le français est la langue d'écriture choisie par Ying Chen et qu'elle la manie avec une grande précision et une grande réussite, elle ne peut complètement désapprendre le chinois et toute la culture qui en découle, la rupture qui existe entre orient et occident, notamment à travers les notions de complétude et d'incomplétude. Là où l'orient perçoit l'union et la corrélation, l'occident perçoit la perte et la dichotomie ainsi que Régine Robin, elle-même enfant de la diaspora, l'exprime quant à sa vision de l'écriture :

« Au sens où l'écriture désinstalle, dématernise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration symbolique, le manque. L'écriture serait

---

<sup>472</sup> Marc Arino. « Violence du « corps-à-cœur » dans *Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin » S. Bazile. G. Peylet. *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*. *Eidôlon* 81. Bordeaux : PUB, avril 2008.

Martine Mathieu-Job. « Hybridité générique, hybridité linguistique et inventivité d'un style dans *Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin ». *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité*. G. Peylet. *Eidôlon* 88. Bordeaux : PUB, 2010.

trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire, l'impossibilité d'écrire dans l'écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'appriivoiser, la mettre à distance; la tentative de suturer tout en sachant que l'on ne peut y arriver.

Écrire c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l'Histoire. »<sup>473</sup>

Le miracle de la migration tendrait-il à atténuer ces contours ? Ce qui permettrait à Kim Thuy de dire l'exil et la souffrance sous le sceau des balancements du berceau et du doux flux de la rivière dans *Rû*<sup>474</sup>. Dans *L'Ingratitude* la narratrice emploie le terme de « maudite langue » (I 50) et si, comme le dit Claude Lévi-Strauss, « le mythe est simultanément dans le langage, et au-delà »<sup>475</sup> il trouve dans la littérature québécoise un « entre deux » propice à fois à la recreation du mythe et à celle de la langue. Dans *Soudain le Minotaure* le renvoi aux pays comme l'Allemagne et le Guatemala redirige le propos sur la différence des langues et le sentiment d'altérité qu'ils procurent aux non-natifs, opérant par là une sorte de redondance par rapport à la situation langagière du québécois. Le texte de l'écrivain québécois donne souvent à lire le langage de « l'autre » et fait pénétrer dans l'entre-deux du dit ou dans « l'entredire francophone » :

« la notion de surconscience renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond. Elle a l'avantage, sur celle d'insécurité définie par les linguistes, de mettre en évidence le travail d'écriture, de choix délibéré que doit effectuer celui qui se trouve dans une situation de complexité langagière. Ce que le poète québécois Gaston Miron avait un jour résumé dans une admirable formule : « Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue. »<sup>476</sup>

<sup>473</sup> Régine Robin. *Le Deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*. PUV, 1993, p. 10.

<sup>474</sup> Kim Thuy. *Rû*. Liana Levi, 2010. Sur l'expérience de l'exil des boat people vietnamiens.

<sup>475</sup> C. Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. p. 238, 239 : « Les anciens philosophes raisonnaient sur le langage comme nous faisons toujours sur la mythologie. Ils constataient que dans chaque langue, certains groupes de sons correspondaient à des sens déterminés, et ils cherchaient désespérément à comprendre quelle nécessité interne unissait ces *sens* et ces *sons*. L'entreprise était vaine, puisque les mêmes sons se retrouvent dans d'autres langues, mais liés à des sens différents. Aussi la contradiction ne fut-elle résolue que le jour où on s'aperçut que la fonction significative de la langue n'est pas directement liée aux sons eux-mêmes, mais à la manière dont les sons se trouvent combinés entre eux. [...] Rapprocher le mythe du langage ne résout rien : le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours. Si nous voulons rendre compte des caractères spécifiques de la pensée mythique, nous devons donc établir que le mythe est simultanément dans le langage, et au-delà. »

<sup>476</sup> L. Gauvin. *La Fabrique de la langue*. p. 256.

En matière d'invention de la langue les écrivains féminins se trouvent dans une position exacerbée d' « entre deux » dont elles vont s'émanciper.<sup>477</sup> Le Québec se trouve ainsi au centre de croisées littéraires conjoncturelles qui sont à même de favoriser la création en « malmenant la langue » pour reprendre à nouveau une expression de Lise Gauvin. Cette dernière qualifie notamment d'innovante les écritures de Michel Tremblay et de Réjean Ducharme qui dans *L'Avalée des avalés* fait inventer une nouvelle langue à sa jeune héroïne Bérénice : le « béréncien » :

« Le langage littéraire, chez Tremblay, est un système ouvert et en constante évolution. Il trahit une recherche qui tend à dépasser l'opposition des catégories en une intégration festive des niveaux de langue. Au conflit des codes, l'auteur substitue une tension faite de tolérance et d'interaction. », « Dans chacun des romans de Réjean Ducharme, on remarque un rapport au langage qui est aussi une thématization de la langue. D'entrée de jeu, l'écrivain choisit la langue comme sujet de réflexion, de fantasme, voire de fiction [...] On peut lire l'ensemble de l'œuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible [...] Cette représentation de la langue s'accompagne de jeux de mots et de figures dont l'extension semble infinie, tant la capacité d'invention de Ducharme ne cesse d'étonner.»<sup>478</sup>

Les auteurs québécois de par leur situation unique semblent ainsi acquérir une capacité particulière à « tricher la langue » selon l'expression de Roland Barthes reprise par Lise Gauvin et à édifier ainsi une littérature en tant que telle, d'autant plus qu'elle cherche en permanence à se situer hors de « la langue hors-pouvoir ». Marcel, un des personnages centraux de Michel Tremblay a le même prénom que lui mais aussi que Proust tout en étant illettré, prenant ainsi à contre-pied les codifications littéraires que l'auteur avait déjà dévoyé en « commettant » une pièce de théâtre en joul : *Les belles Sœurs*, qui défraya ainsi la chronique. Ces jeux de lettres renvoient au mythe de la tour babélique et à sa confusion des langues reliée bien entendu elle aussi au labyrinthe,<sup>479</sup> opérant à nouveau une fusion entre mythe et religion catholique.

---

<sup>477</sup> *Ibid.* p. 289 : « C'est au Québec, où la féminisation des titres est passée dans l'usage courant, que les écrivaines ont aussi voulu nommer, dans leur pratique d'écriture, un certain malaise dans la langue française et la nécessité de trouver un autre discours et d'autres mots pour dire. Au cours des années 1970, les femmes regroupées autour des revues *La Barre du Jour* et *Les Herbes rouges* s'interrogent sur l'implicite du code linguistique. »

<sup>478</sup> *Ibid.* p. 308-309.

<sup>479</sup> P. Santarcangeli *Le livre des labyrinthes*. p. 221 : « C'est ainsi que le lieu typiquement labyrinthique de la mort, grande *hybris* humaine, monument et signe d'un orgueil qui finit dans le Chaos, centre où se produit la « confusion des langues », est une tour : la tour de Babel. Au XVIe et XVIIe siècle, les plans de tours fantaisistes et les reconstructions imaginaires de tours bibliques assument clairement l'aspect d'un *labyrinthe centripète*. La

## b Cheminer en soi

Le motif du labyrinthe est aussi une figure de la connaissance et donc de l'inconscient, un endroit où se perdre mais aussi où se réfugier, il peut alors prendre la forme du discours lui-même comme chez Joyce ou chez Proust et s'imposer en tant que figure du monde contemporain : « Ainsi l'anthropologie comme la psychanalyse introduisent-elles une crise dans l'épistémologie de la rationalité : la place attribuée au sujet transcendantal est remise en question par l'irruption de la problématique de l'inconscient. »<sup>480</sup> La quête du langage correspondrait donc à une quête de soi qui passerait par de multiples tentatives de formulations qui seraient à même d'exprimer ce qui reste enfoui en un temps premier. Mais cheminer en soi représente une quête en elle-même par la séduction que le fait d'emprunter ce chemin introspectif exerce ainsi que le signale Jean-Pierre Jourde : « Il y a dans l'image du labyrinthe, une fascination narcissique de l'esprit pour ses propres pouvoirs »,<sup>481</sup> gardant en point de mire le centre de la recherche représenté par le Minotaure. Chez Nietzsche, selon l'article d'André Peyronie dans le dictionnaire de Pierre Brunel : « le labyrinthe est l'envers du monde, que le langage, en le simulant, dissimule. Il enferme le chemin conduisant à la vérité originelle. Cette origine est figurée par le Minotaure. »<sup>482</sup> Ce dernier est en effet une représentation visuelle de la nature double de l'homme : un animal qui pense mais conserve toujours sa nature animale. Comme le montre l'exploitation de la figure de Thésée, mise en regard de celle du Minotaure au XX<sup>ème</sup> siècle, l'homme empruntant ce chemin se regarde lui-même. L'oeuvre entière de l'écrivain Gilbert la Rocque en est une démonstration formelle et discursive :

« Le narrateur-personnage larocquien cherche à perdre le lecteur dans les méandres d'un texte-labyrinthe, d'un texte déroutant et anxiogène que des échos, des miroirs et des leurres rendent plus complexes encore. Mais cette traduction scripturale du labyrinthe architectural n'est pas gratuite. Le chef d'œuvre de Dédale apparaît, en effet, comme l'image originelle, la métaphore obsédante dont toute l'œuvre de La Rocque procède. Emprisonnés dans le labyrinthe de leurs fantasmes et de leurs hantises, ses héros ont édifié leur propre labyrinthe qu'un imaginaire morbide pare des caractères les plus inquiétants : tour à tour cloaque, lieu infernal ou

---

représentation d'une tour très haute comme lieu labyrinthique de confusion, où l'homme encourt une punition divine, a donc un caractère « immanent » à l'esprit humain ».

<sup>480</sup> F. Laplantine. *L'Anthropologie*. p. 142.

<sup>481</sup> Pierre Jourde. *Littérature monstre*. l'esprit des péninsules, 2008. p.325.

<sup>482</sup> A. Peyronie. *Dictionnaire des mythes littéraires*. p. 1057.

forteresse, cet espace polymorphe se dresse toujours et partout comme une barrière maléfique et infranchissable. »<sup>483</sup>

Ainsi Gabrielle a-t-elle conscience de son introspection : « regarder toujours, se voir spectacle de soi dans sa tête » (AB 15). Ce cheminement permet de retrouver l'un des trois fondamentaux du mythe du labyrinthe énoncés par Paolo Santarcangeli<sup>484</sup>, celui de la danse. On peut considérer que Thésée mimant la danse des grues au sortir du labyrinthe mime sa pérégrination victorieuse à l'intérieur du labyrinthe, se représentant lui-même en train d'échapper à une mort certaine. Le cheminement passe par des choix narratifs que Gilbert La Rocque et Gérard Bessette empruntent certainement à l'apparition du courant de conscience dans le roman qu'il s'agisse des textes de Virginia Woolf, James Joyce ou encore William Faulkner. Les jeux opérés dans les choix de personnes narratives ne sont pas sans faire référence aux auteurs du *Nouveau Roman* : « Tout comme Nathalie Sarraute, qui, dans *L'Ère du soupçon*, remet en cause la traditionnelle troisième personne comme point perspectif, La Rocque et Bessette s'interrogent sur leur technique romanesque. »<sup>485</sup> Les va et vient incessants entre les narrateurs et même les narrations en viennent également à perdre le lecteur qui ne sait plus quelle personne parle. Faire un résumé des œuvres de Gilbert La Rocque et d'Hubert Aquin relève ainsi de la gageure mais pour des raisons différentes. Hubert Aquin égare la lecture par les imbrications d'intrigues et les confusions onomastiques alors que les ouvrages de Gilbert la Roque ne comportent quasiment pas de scénario mais confinent à la logorrhée. Le poids collectif du trauma historique, que Serge Cantin assimile à « une honte secrète et inavouable »,<sup>486</sup> nécessite un véritable travail sur soi qui passe par le cheminement intérieur.

### c L'inconscient collectif

Se regardant lui-même l'homme regarde les autres en lui-même plus ou moins volontairement, engageant alors dans ce chemin, à la fois introspectif et rétrospectif, celui de

<sup>483</sup> M.L. Piccione. « La métaphore du labyrinthe ». 129-136. Guillaume. Lerat.. Piccione. *L'Espace canadien*. p. 129.

<sup>484</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 82 : « dans le complexe des rites [...] nous trouvons indubitablement réunis trois éléments : tombe, labyrinthe, danse, qui sont comme les constantes sacrales que nous retrouverons dans les contextes les plus divers. »

<sup>485</sup> S. La Rocque. D. Smith. *Gérard Bessette, Gilbert La Rocque, Correspondance*. Québec/Amérique, 1994. p. 11.

<sup>486</sup> Serge Cantin. *Ce Pays*. p. 151 : « Aussi est-ce à un véritable travail herméneutique sur elle-même, à une sorte de psychanalyse que Dumont convoque la société québécoise, notamment par le truchement de ses historiens et sociologues [...]. »

l'inconscient collectif<sup>487</sup>. Le rêve de Jung est à cet égard révélateur d'une catapse toute larocquienne aux strates successives dans l'univers symbolique de la maison :

« Dans mon rêve, j'étais dans une maison médiévale, un grand bâtiment compliqué avec beaucoup de pièces, passages et escaliers. J'y pénétrai en venant de la rue, et descendis dans une pièce gothique voûtée, puis de là dans une cave. Je songeai en moi-même que j'étais parvenu tout en bas, quand je découvris un trou quadrangulaire. Avec une lanterne à la main, je jetai un œil dans ce trou, je vis des escaliers qui allaient encore plus bas, et je le descendis. C'étaient des escaliers poussiéreux, très usés, et l'air était épais, toute l'atmosphère était inquiétante. J'arrivai à une seconde cave, de construction très ancienne, peut être romaine, et de nouveau il y avait là un trou, par lequel je pus regarder dans une tombe remplie de poteries préhistoriques, d'os et de crânes ; je pensai que j'avais fait une grande découverte, car la poussière était intacte. Et je me réveillai. »

Le labyrinthe invisible c'est donc aussi l'inconscient collectif dans lequel « la solution finale » imprime sa marque indélébile, comme le souligne le philosophe Vladimir Jankelevitch : « L'extermination de six millions de juifs est l'invisible mauvaise conscience de toute la modernité, elle pèse comme un accablant secret sur tous nos contemporains. C'est un devoir sacré de témoigner inlassablement. Il n'y a pas de limites dans le temps à la mémoire de celui qui n'a pas vécu lui-même l'enfer dont il témoigne. [...] c'est le terrifiant, l'indicible secret que chacun porte plus ou moins en lui. »<sup>488</sup> Emma se tue en quelque sorte en tuant sa propre fille, pour éteindre la lignée. Elle symbolise bien les racines africaines et tout le passé d'esclavagisme à elle seule : « Avec son teint de bois de cayenne, on aurait dit une statuette antique. Au fond de ses yeux, brillaient de temps à autre des éclats d'une douleur ancienne... » (LE 42) *Le Livre d'Emma* est en lui-même le récit d'un inconscient collectif, celui des esclaves africains. L'oralité c'est aussi cet espace du langage qui fait que la langue ne nous appartient pas en propre mais appartient à tous, charriant avec elle toute une histoire collective à laquelle nous ne pouvons échapper. Loin justement de vouloir y échapper, Emma s'en fait la porte parole, universalisant son propos par le biais de la traductrice Flore. Cette dernière étant le témoin langagier elle devient également le témoin de l'histoire, le Québec tissait alors sa propre histoire avec la sienne, celle des langues françaises, africaines, enfin antillaises mais aussi celle des territoires parcourus et des frégates empruntées. La mère de

---

<sup>487</sup> Jean-Loïc Le Quellec. *Jung et les archétypes*. Éditions Sciences humaines. 2013. p. 145-146 : « lors de son voyage de 1909 aux Etats-Unis en compagnie de Freud, voyage au cours duquel chacun analysait les rêves de l'autre, il aurait fait un rêve particulièrement important, puisque ce songe l'aurait conduit à la notion d' « inconscient collectif » [...] Voici ce rêve : »

<sup>488</sup> Vladimir Jankelevitch. « Lettre à Louis Boduc » cité par Michel Onfray. *Contre-histoire de la philosophie* 2000-2013 Université libre de Caen, radiodiffusé le 06/08/2015 sur France Culture de 11H à 12H.

Kilima, Malakiya : « En swahili, Malakiya signifie ange gardien. » (LE 133) pousse un cri : « ...comme la morsure d'une bête dont le poison violent s'était infiltré en elle. » (LE 132) lorsque sa fille est emportée sur le bateau négrier : « Pour sûr, sa mère avait dû expulser son âme dans ce cri. Il ne faisait plus de doute pour elle, cette voix qui avait pris racine en elle, c'était l'âme de sa mère. Elle avait déserté son corps sur la grève pour l'accompagner... La traversée, impitoyable, sur ce négrier, n'était qu'une clameur continue, un mugissement horrible... » (LE 133). L'image du bateau négrier correspond parfaitement à cette plongée dans l'inconscient collectif que le mythe permet de structurer et si Marie-Célie Agnant tente de nous faire entendre la clameur de l'esclavage ancestral c'est la musique qui retient l'attention de François Laplantine à la lecture de Lévi-Strauss : « Et lorsque l'auteur de *L'Anthropologie structurale* procède, dans la partie la plus récente de son œuvre, à l'étude des mythes, il se réfère également à l'image d'une partition musicale non écrite et sans auteur, exprimant l'inconscient même de la société. »<sup>489</sup> L'anthropologue François Laplantine cite justement dans son ouvrage *L'Anthropologie* une coutume tunisienne que n'a pas forcément connue l'écrivain québécois Anne Hébert mais qui ressurgit pourtant de manière flagrante dans son récit *Les Chambres de bois* peut être justement porté par un inconscient collectif :

« Il y a quelques années, à la demande du CNRS, j'effectuais une recherche, dans le sud tunisien, sur un phénomène appelé la « hajba » (ce qui signifie en arabe : claustration, enfermement) qui s'inscrit dans le cadre de la préparation des jeunes filles au mariage. Au cours d'une période, variant de quelques semaines à plusieurs mois, la fiancée est rigoureusement séparée du monde extérieur, et tout particulièrement de l'univers masculin. Elle subit une cure esthétique qui a pour but de rendre sa peau la plus blanche possible, ainsi qu'une cure alimentaire qui vise à lui faire perdre du poids. »<sup>490</sup>

Ce régime imposé à la future mariée tunisienne est exactement celui que Catherine est forcé d'adopter sous l'emprise de François et de sa sœur Lia. Dans *Une Littérature en ébullition* Gérard Bessette, parlant d'Emile Nelligan, exprime ce lien indéfectible entre psychisme collectif et psychisme personnel qui peut amener à masquer l'un par l'autre mais auquel

---

<sup>489</sup> F. Laplantine. *L'Anthropologie*. p.138 : « [...] L'expérience ethnologique – qui est d'abord expérience d'un rapport humain, c'est-à-dire d'une rencontre- se joue dans l'inconscient : inconscient freudien, mais aussi inconscient ethnique pour Devereux, inconscient structural pour Lévi-Strauss. C'est-à-dire « structure innée de l'esprit humain », à la charnière de la nature et de la culture ; mais structure qui s'exprime toujours dans « l'histoire particulière des individus et des groupes », produisant sans cesse de l'inédit. Autrement dit tant pour le structuralisme que pour l'ethnopsychiatrie, [...] le sens de ce que font les hommes doit être recherché moins dans ce qu'ils disent que dans ce qu'ils dissimulent, moins dans ce qu'expriment les mots que dans ce qu'ils cachent. », p.138-139.

<sup>490</sup> *Ibid.* p. 180.

l'écrivain ne peut vraiment échapper : « Il est faux de prétendre que l'auteur de « Châteaux en Espagne » n'exprime ni notre milieu, ni notre société ; seulement il le fait en profondeur, sans recourir aux oripeaux du terroir, sans s'attacher à décrire des traits évidents et superficiels de nos coutumes. Le drame de notre psychisme collectif, il l'a vécu dans son propre cœur, au plus intime et au plus douloureux de sa conscience. »<sup>491</sup> Donald Smith considère les romans de Gilbert La Rocque comme « autant d'exorcismes d'une certaine condition canadienne-française » démontrant par là la force d'une littérature qui élargit le champ individuel au collectif au delà de la « satire impitoyable de la vieille société patriarcale du Québec »<sup>492</sup> dont il qualifie *Après la Boue*. Serge Cantin analysant Fernand Dumont fait le même constat : « Au point de départ de la *Genèse de la société québécoise* de Fernand Dumont, il y a, en lien avec la prise de conscience de l'impasse politique à laquelle se heurte aujourd'hui le Québec, la conviction que les raisons profondes cette impasse sont à chercher dans un passé toujours actif et qui pèse de toute sa force d'inertie sur le présent. »<sup>493</sup>

### 3 Le Québec dissimulé

#### a Le feu sous la neige

La « belle province », tel que le Québec est désigné, sous un jour pacifique et positif, lié à une acception première de la blancheur immaculée de la neige, recèle en réalité de la violence liée à son histoire. L'ultime opus d'Hubert Aquin, *Neige noire*, en donne des exemples récurrents tout le long du scénario. Ainsi la réplique de Sylvie : « Tu n'aurais pas dû changer de poste de radio tout à l'heure...Je commençais à m'apaiser ; j'espérais... Puis d'un seul geste de la main, tu m'as fait basculer. Tout s'est fracturé en moi. Les parcelles de mon corps se décollaient l'une de l'autre, c'est effrayant, tu sais...Je sentais mon ventre se lézarder à l'intérieur...et, sous mon crâne, je pouvais assister à ma propre dissolution... » (NN76) maintient-t-elle le fil de la schizophrénie attaché à cette littérature. Dans cet ouvrage, placé sous le signe de l'extrême, la lumière du grand nord est récurrente, oxymore de la noirceur des actes décrits, à l'arrivée à l'île aux ours Sylvie regarde

<sup>491</sup> Gérard Bessette. *Une littérature en ébullition*. Édition du jour, 1968. p. 62.

<sup>492</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p. 38.

<sup>493</sup> S. Cantin. *Ce Pays*. p.148, citant Dumont, p. 331 : « Comme si l'histoire se situait à deux niveaux, les sédiments de la phase de formation restant actifs sous les événements des périodes ultérieures. De sorte qu'en accédant à cette couche profonde de l'histoire on aurait la faculté de mieux appréhender la signification du présent. »

« la cabine toute inondée de lumière [...] Ils sortent, la main dans la main aussitôt happés par l'explosion de lumière qui se produit lorsque Nicolas ouvre la porte. Coupure. [...] La scène qui suit est d'une grande violence : la fille se jette sur son partenaire. Les ébats du couple ressemblent à un corps à corps sauvage.[...] Plan de la porte de la cabine numéro 9 sur le *Nordnorge* quand le vantail de métal s'ouvre sur un puits de lumière. » (NN 71-73).

La violence marquée par la récurrence de la lumière qui aveugle, viole, inonde, submerge (la ville Natchez-under-the-Hill est notamment citée (NN 75) alors que les indiens de cette tribu adoraient justement le soleil) renvoie à la fournaise montréalaise qui connote le feu. Les feux solaires brûlent comme la glace pourtant froide, Hubert Aquin tente par une conjonction oxymorique de rallier les oppositions visibles. Il est qualifié par Marie-Lyne Piccione comme « un de ces voleurs de feu, un de ces démiurges incandescents qui brûlent les mots ». <sup>494</sup> Le feu sous la neige dans l'écriture québécoise peut être assimilé à une écriture de l'extrême <sup>495</sup> qui a donné lieu à des articles sur plusieurs auteurs du corpus : Beauchemin, Soucy <sup>496</sup>, Tremblay, Trudel. Le feu, élément ambivalent qui peut être aussi bien destructeur que purificateur revient comme leitmotiv dans plusieurs ouvrages dont notamment ceux de Gaëtan Soucy : *La petite Fille qui aimait trop les allumettes*, ainsi que le titre l'indique, faisant référence au conte d'Andersen en le marquant du signe de l'extrême par l'adjonction de l'adverbe trop, et *L'immaculée Conception*. Ce dernier s'ouvre justement sur la description de l'incendie :

« Le feu avait pris de la cave aux mansardes. Il s'échappait des fenêtres avec une frénésie de possédée ; Personne ne sortirait vivant de ce brasier. [...] On entendait les vociférations des victimes, distinctement. Des cris assez curieux, qui ressemblaient à des éclats de rire, un hurlement désabusé. « La souffrance qui s'esclaffe », m'a dit Soucy. Le rire qu'on entend de temps à autre en enfer, j'imagine ; Puis il me dit : « Regardez-moi ce glacier de sang. » C'était vrai. Les pierres s'étaient empourprées [...] (IC 9),

personnifié et tragi-comique, donnant le ton du texte qui oscille toujours entre les deux registres. Le feu en tant qu'élément ultime peut seul permettre une renaissance après purification et se poser en rempart contre « le monde objectif de la mort » :

<sup>494</sup> M.L Piccione. *Voies vers l'extrême*. Préface, p. 16.

<sup>495</sup> Marie-Pierre Andron. « L'Extrême dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* » *Voies vers l'extrême*

<sup>496</sup> B. Gervais. « L'Art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* ». *L'Imaginaire de la fin* T III. Montréal : Quartanier, 2009.

Marie-Béatrice Samzun. « Le Saint-Aldor dystopique de Gaëtan Soucy ». B. Rigal-Cellard. M.L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*.

« Puisqu'il faut disparaître, puisque l'instinct de la mort s'impose un jour à la vie la plus exubérante, disparaissions et mourrons tout entier. Détruisons le feu de notre vie par un surfeu, par un surfeu surhumain, sans flamme ni cendre, qui portera le néant au cœur même de l'être ; quand le feu se dévore lui-même, quand la puissance se retourne contre soi, il semble que l'être se totalise sur l'instant de sa perte et que l'intensité de la destruction soit la preuve suprême, la preuve la plus claire de l'existence. Cette contradiction, à la racine même de l'intuition de l'être, favorise les transformations de valeurs sans fin. »<sup>497</sup>

Gilbert la Rocque use de l'élément feu dans sa valeur dévorante comme dans l'incipit des *Masques* qui dévoile la noirceur solaire de Montréal :

« À présent, il était debout sur le trottoir, dans la lumière dure et dévorante du soleil de midi, les tempes battantes, sentant que sa chemise mouillée de sueur lui collait entre les omoplates, regrettant d'être venu, furieux de se retrouver en plein cœur de Montréal par cette journée torride [...] la grosse American Motor bleu marine qu'il venait de ranger le long du trottoir et qui frémissait et haletait encore derrière lui comme un cheval fourbu \_ et il pouvait respirer l'haleine fétide qui sortait de sous le capot brûlant, tôles ardentes au dessus desquelles l'air vacillait tremblotait [...] » (M 13).

Pour Sylvain Trudel le feu solaire est traduit par l'opposition du jour et de la nuit qui valorise cette dernière dans *Du Mercure sous la langue* :

« Je lui ai expliqué que les gens ont peur du noir, mais qu'ils ne devraient pas, parce que c'est la lumière qui est la source et la cause de tout le mal connu. [...] Sans la lumière, les gens se prendraient par le bras et avanceraient lentement, à tâtons, ensemble d'un même pas hésitant, comme des frères ; nul ne posséderait plus de croyances dans les têtes, mais hélas, le soleil existe et les gens préfèrent croire les mensonges de la lumière qui les rendent si malheureux. » (ML 73)<sup>498</sup>

Chez Hubert Aquin le soleil assume la valeur du feu de façon récurrente qui n'en est ainsi que plus sublimée : « Mais la véritable idéalisation du feu se forme en suivant la dialectique phénoménologique du feu et de la lumière ; comme toutes les dialectiques sensibles que nous trouvons à la base de la sublimation dialectique, l'idéalisation du feu par la lumière repose sur une contradiction phénoménale : parfois le feu brille sans brûler ; alors sa valeur est toute pureté. »<sup>499</sup> Dans *Neige noire* la sublimation du feu par la lumière constitue un des éléments principaux du récit. Élément de contraste, la neige, indissociable du Québec une grande partie

<sup>497</sup> G. Bachelard. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949, Folio, 2002, p.138 et 173 : « Si le problème psychologique du feu se prête si facilement à une interprétation de sublimation dialectique, c'est que les propriétés du feu apparaissent [...] chargées de nombreuses contradictions. »

<sup>498</sup> S. Trudel ML 73 : « S'il n'y avait que la nuit sur la terre, les gens seraient des aveugles égarés qui craindraient de se perdre encore plus profondément dans les ténèbres mais ils ne sauraient pas qu'ils ne se ressemblent pas, car ils ne toucheraient sans cesse que des pareils à eux-mêmes, des êtres avec des mains, des épaules, un visage. »

<sup>499</sup> G. Bachelard. *Psychanalyse du feu*. p. 180.

de l'année, revient de manière récurrente dans de nombreux ouvrages comme cela a déjà été mentionné dans la partie 2 sur l'influence du lieu. A la fois immaculée et reflétant les feux solaires elle est aussi synonyme d'ensevelissement et donc d'obscurité. Associée au long et puissant hiver canadien elle signifie aussi l'enfermement obligé par opposition à l'ouverture infini des grands espaces et se superpose aux temps historiques d'accablement. L'« hiver de la survivance »<sup>500</sup> de Dumont rejoint alors l'« hiver de force »<sup>501</sup> de Ducharme en substituant le climat au sentiment politique à tel point qu'il l'utilise à l'envers des saisons réelles : « On va partir tout à l'heure. Puis personne ne va vouloir nous embarquer à cause de la noirceur. Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole) [...]»<sup>502</sup> Les années trente à cinquante étaient également friandes de l'emploi du terme « survivance » qui peut faire référence à un instinct de survie dont le territoire et le climat québécois sont sans nul doute propices au développement. Dans *L'immaculée Conception* les clients de Remuald ont « des visages de novembre, d'un matin de novembre au retour d'un enterrement » (IC 52), témoins à nouveau d'une propension littéraire à étendre le champ d'action du climat.

### b Le Québec à révéler

Pour révéler le Québec le registre fantastique n'est pas un des moindres ressorts littéraires à l'usage de l'écrivain québécois. Marie-Lyne Piccione fait cette remarque à propos d'un passage onirique d'*Un Objet de beauté* de Michel Tremblay qui évoque la Saskatchewan, terre réelle revisitée par l'imaginaire de l'écrivain : « Et la coloration fantastique lui prête des charmes plus puissants encore, comme si, soustraite à l'ordre du logos, la Saskatchewan se rangeait définitivement du côté des forces dionysiaques dont le surgissement révèle une profondeur insoupçonné. »<sup>503</sup> La révélation se place donc bien ainsi du côté du surgissement dionysiaque, nous ramenant à nouveau au rituel ancestral du taureau,

<sup>500</sup> Fernand Dumont. *Génèse de la société québécoise*. Montréal : Boréal, 1993, p. 331.

<sup>501</sup> Réjean Ducharme. *L'Hiver de force*, p. 283 : « saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même. »

<sup>502</sup> *Ibid.* p.282, cité par S. Cantin. *Ce Pays*. p. 153 et 154 : « Depuis quand, dans l'hémisphère nord, l'hiver débute-t-il un 21 juin ? Sans doute s'agit-il d'une métaphore ou, pour mieux dire, d'un *chiffre* ; mais qui cache quoi ? Ai-je tort de penser qu'ici l'année importe au moins autant que le mois et le quantième ? L'hiver de force commence en 1971, le premier jour du premier été qui suit octobre 1970, au cours duquel Pierre Elliott Trudeau, symbole personnifié de notre double identité, décréta l'opération occupation de « la réserve francophone » par les *canadian armed forces*, histoire de rappeler aux nègres blancs d'Amérique leur vocation à la survivance... »

<sup>503</sup> M.L Piccione « la Saskatchewan ». B. Rigal-Cellard. M.L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 23.

qu'il s'agisse du versant sacrificiel ou du versant transcendantal de la danse. Le sacrifice pourrait alors se répéter dans cette permanence du sexuel, du transgressif et du mortifère et la transcendance dans cette richesse évolutive de l'écriture qui va du labyrinthe du fragment chez Hubert Aquin au labyrinthe de la spirale chez Gilbert La Rocque, opérant la jonction effectuée par la danse du taureau entre figures de décomposition du mouvement et tracé. Si l'on place les textes sous l'angle de la révélation le sacré se tourne du côté du catholicisme et le sacrifice du père Courge apparaît christique. Ce qui révèle le Québec tel qu'en lui-même c'est bien cette alchimie opérée entre le mythe et la religion dont *Le Jour des corneilles* est un bel exemple littéraire. Le fils Courge incorpore le corps et le sang du père afin de renaître en tant qu'homme véritable et nul doute que l'omniprésence du catholicisme dans l'enseignement jusque dans les 60's ait un impact sur la violence réactive de textes tels que celui-là. Après son accident vasculaire cérébral Jean François Beauchemin pose toujours la question de l'au-delà mais marquée cette fois par celle de la croyance. Dans ses romans suivants, après la rupture romanesque provoquée par la maladie de l'auteur, l'existence de Dieu est une question existentielle alors que dans ses premiers romans elle est plutôt un objet de moquerie dans la bouche des enfants, notamment dans *Comme Enfant je suis cuit*. Le métier de sa mère, prostituée, le handicap de son frère, la perte de son père, rendent le héros très dubitatif quant à la réalité du divin. Mais c'est davantage la religion qui est ridiculisée, la pratique donc et non la croyance en elle-même, la présence des anges à la mort de son père le prouve. Ainsi le récit est marqué par ses échanges avec le curé Verbois : « J'ai eu envie de lui dire tenez par exemple quel juge permettrait que papa crève si jeune et que maman doive prendre la relève comme putain ? Moi si j'étais curé et que je réalisais que Dieu tolère une telle vacherie j'irais voir le pape et dans son bureau je remplirais devant lui mes papiers de démission. Mais bien sûr pour un curé réaliser que Dieu est mort ça donne un sacré coup. »<sup>504</sup> Mais pour transcender la mort du père il devra transcender la sienne propre puis qu'il tente de se suicider deux fois entre sept et treize ans. La situation de l'enfant dans *Mon père est une chaise* rend également peu enclin à croire en l'existence de Dieu qui, s'il existait, aurait permis de le laisser orphelin puisque sa mère venait de les abandonner. Dans *L'Engagé* Bruno Roy témoigne d'un fait historique dont le clergé ne sort pas indemne. C'est tout un système éducatif qui est dénoncé et désigné en tant que monstre dévorateur. Selon Jean-François

---

<sup>504</sup> J.F. Beauchemin. *Comme Enfant je suis cuit*. p. 102.

Chassay le catholicisme forme le cœur de la névrose de Remuald<sup>505</sup> dans *L'immaculée Conception* au titre justement révélateur. Gilles Marcotte fait une remarque identique : « Nous n'avons pas fini de lire, au Québec, des textes où les déterminations religieuses, à l'insu des écrivains eux-mêmes souvent, feront partie des règles du jeu. »<sup>506</sup> Dans *Prochain Épisode* Hubert Aquin révèle l'histoire de son pays à travers l'histoire collective dans un élan d'écrivain engagé : « Depuis hier, quelque part entre H. de Heutz et Toussaint Louverture, j'immerge dans l'eau séculaire des révolutions. J'ai frémi aux mille suicides de Tchernychevski et au romantisme de Mazzini. Ces grands frères dans le désespoir et l'attentat sont à peine moins présents en moi que les patriotes, mes frères inconnus qui m'attendent dans le secret et l'impatience. Me reconnaîtront-ils ? » (PE 92). Le Québec à révéler c'est aussi l'histoire des stratifications de cette province canadienne, charriant avec elle l'histoire des ses migrants comme celle d'Emma. La révélation va de pair avec le secret puisqu'il faut dévoiler à travers le filtre littéraire. C'est aussi un aspect du Minotaure relevé chez les romains dans l'étude exhaustive du labyrinthe de Paolo Santarcangeli : « le motif du Minotaure un doigt sur la bouche, comme double symbole du secret, fut par la suite \_ à l'instar du symbole du dieu Harpocrate, autre image du silence prudent \_ un motif assez fréquent, dans différents contextes »<sup>507</sup> Cette quête placée sous le sceau du secret est bien une quête multiple de soi selon Katri Subonen : « La quête de soi dans le roman québécois contemporain qui prend la forme d'un voyage à la fois dans l'espace et le temps, s'est donc transformée en une introspection qui, suivant la constatation de Toonder, mène « à la découverte de l'autre ou encore à la multiplicité des autres en soi » ».<sup>508</sup> pour laquelle des voix et des voies littéraires de révélation sont à trouver.

---

<sup>505</sup> J.F Chassay. « Le Grotesque ». J.Kwàterko *L'Humour et le rire*. p. 154 : « Le passage pour Remuald du catéchisme aux rites sataniques marque la fin d'un rapport au monde, une coupure avec le réel qui sera catastrophique ; »

<sup>506</sup> G. Marcotte. *Littérature et circonstances*. p. 109.

<sup>507</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 267 et 319 : « Pour les anciens, le labyrinthe construit par Minos pour y enfermer le Minotaure était synonyme de secret ; le Minotaure, l'index sur les lèvres, personnifiait, lui, le silence absolu »

<sup>508</sup> Katri Subonen. « D'hommes et d'espace : le parcours identitaire « travesti » chez Aude et Anne Hébert ». I. Boisclair. C. Tellier (dir.). *Nouvelles masculinités ? L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*. ( citation de Jeanette Toonder, « Voyages intérieurs dans trois romans contemporains, l'écriture intimiste de Bruno Hébert, Gaétan Soucy et Marie Laberge », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. III, n°1, p. 65-81.), p. 91.

### c Neige noire

Sans doute contrepoids nécessaire à la révélation d'une société étouffante où le québécois peine à se trouver une identité véritable, la veine romanesque, parce qu'elle masque tout en révélant, s'impose comme une nécessité. La littérature québécoise donne la part belle à l'imagination peut être de part la nature particulière de son carcan social, donnant ainsi libre cours au « potentiel immense » mentionné par Cornelius Castoriadis :

« Je suis convaincu que l'être humain a un potentiel immense, qui est resté jusqu'ici monstrueusement confiné. La fabrication sociale de l'individu, dans toutes les sociétés connues, a consisté jusqu'ici en une répression plus que mutilante de l'imagination radicale de la psyché, par l'imposition forcée et violente d'une structure d'« entendement » elle-même fantastiquement unilatérale et biaisée. Or, il n'y a là aucune « nécessité intrinsèque », autre que l'être-ainsi des institutions hétéronomes de la société. »<sup>509</sup>

Ce jeu de va et vient entre l'intériorité et l'extériorité mène à une écriture de l'imaginaire qui semble coller à la littérature québécoise et à celle d'Anne Hébert en particulier comme on peut le lire dans les cahiers qui lui sont consacrés à propos de *Kamouraska* :

« La tension entre le réel et le songe qui donne son ambiguïté et sa richesse au roman a souvent été soulignée (...) Or si l'activité onirique qui engendre le récit est ainsi exhibée, c'est le mécanisme même de l'écriture qui se découvre comme l'un des enjeux essentiels du roman. C'est encore ce que soutient Janet Paterson, qui relève des motifs de mise en abyme tels que le miroir ou la tapisserie...il faudrait ajouter à des indices réflexifs l'extrême structuration du texte, qui contredit le chaos mémoriel et invite à faire du récit une savante composition très consciente d'elle-même. »<sup>510</sup>

Ainsi la phrase de cet auteur dans *Les Enfants du sabbat* constitue une gageure que l'auteur se pose sans doute à elle-même au sein d'une littérature à l'imagination bouillonnante : « Ne s'agit-il pas avant tout de ramener le couvent sur la terre ferme et de l'empêcher de divaguer, toutes voiles dehors, sur les eaux troubles de l'imaginaire ? » (ES 131) La place de l'imaginaire dans la littérature québécoise est telle qu'elle s'énonce dans les titres d'étude dont notamment *L'Écriture du rêve* de Donald Smith, consacré à l'œuvre de Gilbert La Rocque. *Du Mercure sous la langue*, malgré la noirceur du propos, est ponctué de moments poétiques liés aux éléments naturels et transformé par le regard de la jeunesse :

« le printemps est un enfant qui rêve et se croit un nuage, c'est une faveur ; et l'automne, avec ses heures de mélancolie, ressemble à nos souvenirs ; et l'été est une pensée émue qu'on a

<sup>509</sup> C. Castoriadis. *Les Carrefours du labyrinthe II*. p. 259-260.

<sup>510</sup> Delphine Rumeau. « Les Fables de Kamouraska ». *Les Cahiers d'Anne Hébert*. 11. Isabelle Boicclair (dir.). Sherbrooke : Fides, 2011, p. 140.

pour le monde, une lumière qui nous prend et nous élève ; mais seul l'hiver a un poids, l'hiver est épouvantablement lourd et nous écrase un peu plus chaque année, comme s'il voulait nous tuer. Maman, j'ai peur de mourir en plein hiver [...] (ML 72)

*Le Souffle de l'Harmattan* recèle des passages identiques dans la transformation du réel par les sensations : «Un étrange soleil malade et laiteux, vidé de sa lumière d'été, un soleil bu, translucide comme l'ongle du pouce, avait ouvert son œil crevé sur le premier matin de cette année scolaire [...]. » (SA 80). Cette emprise que l'on peut sans doute rattacher au « génie du lieu » et au contexte politique favorise une écriture de l'extrême qui se libère des conventions à plusieurs points de vue et qui est peut être une façon d'exprimer un mal être culturel de manière implicite. La mention de la « neige noire » est frappante et, telle que choisie par Hubert Aquin comme titre d'un de ses ouvrages, montre la force de l'image au sein de l'écriture québécoise, une écriture oxymorique inscrite dans la filiation de la poésie québécoise d'abord au premier plan de la littérature de ce pays. Le motif de la neige noire correspond à celui de l'« enfer de blancheur et de silence » (NN) perçu par l'auteur dans un « délire dantesque » (NN 108). La transposition poétique atteint le corps lui-même lorsqu'il approche le suicide et que le dehors fusionne avec le dedans : « Il neige en moi ». <sup>511</sup> Dans *L'Immaculée Conception* Gaëtan Soucy emploie le terme de « glacier de sang » (IC 9) pour parler de l'incendie, utilisant une image saisissante qui ne décrit pas une réalité mais la révèle par un mélange de sensations provoqué par une opposition de termes. Dans *Les Masques* la ville décrite de manière apocalyptique incarne expressément les visions cauchemardesques de l'écrivain Gilbert La Rocque. Jean-François Beauchemin laisse la part belle à l'imagination enfantine, c'est ce qui fait tout le charme de *Comme Enfant je suis cuit* :

« Mais papa qui était un rêveur accompli aurait été pour moi un fameux guide. Les rêves vous freinent dans votre course vers la vieillesse et la mort. Grâce aux rêves l'esprit mâchouille longtemps ses brindilles allongé sur le gazon de la jeunesse. Alors avec un peu de chance au bout de la vie quand le corps achève sa chevauchée votre esprit cette boîte à rêver est encore à flâner en chemin. Vous pouvez crever mais votre esprit reste un moment à ramasser des cailloux sur la route. Vous mourrez dans votre lit mais dans la pièce à côté votre esprit s'attarde sur les détails de la tapisserie. » <sup>512</sup>

L'imaginaire pourrait constituer « un langage à soi » pour l'écrivain québécois et donc représenter l'espace du langage dans les romans. Il se déploie avec beaucoup de force dans *Le Livre d'Emma* où seuls les rêves appartiennent encore aux esclaves : « A l'arrivée des nôtres

<sup>511</sup> H. Aquin. « De retour le 11 avril ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*. 1969, p. 246.

<sup>512</sup> J.F. Beauchemin. *Comme Enfant je suis cuit*. p. 17.

sur les plantations, on les dépouillait de leur nom, de leur corps, de leur existence », « C'est l'année de mes quatre ans, je crois, que j'ai commencé à répéter mes rêves, pour ne pas les oublier. Pour répéter un rêve, on n'a qu'à fermer les yeux et refaire, en sens inverse, le chemin du rêve. » (LE 58), « Mattie avait pris l'habitude de m'ouvrir les fenêtres de ses rêves. C'est ce qu'elle disait lorsqu'elle décidait de me les conter. » (LE 119) Le regard de l'autre, l'« éclat de silex » (LE 89) de la mère d'Emma, anéantira la vision réflexive de la fille en posant l'imagination comme seul refuge à l'impensable désamour : «...Fifie est une asphodèle, une fleur, muette et belle, et moi je n'existe pas. » (LE 91). Emma regarde à son tour Flore et l'inclut dans sa farandole fantomatique à tel point que celle-ci décide d'interrompre pendant quatre jours son interprétariat pour ne pas être entièrement dévorée par tous ces souvenirs. Elle est en fait en lien avec le mari d'Emma à qui elle demande d'infirmier ou de confirmer ses dires, qu'il est difficile de démêler de l'écheveau de l'imagination, et qu'elle remplacera auprès de lui. Ying Chen trouve également un langage qui lui est propre de part la situation narrative qu'elle instaure dès les premières pages de *L'Ingratitude*. Le choix d'une sorte de monologue intérieur déroute pourtant car il navigue entre rêve et réalité comme chez Marie-Célie Agnant. C'est elle qui parle mais à travers son double défunt, ce qui donne comme effet de décaler la narration dont la voix du sujet est en quelque sorte mal définie. C'est de ce point de vue que l'on pourrait à nouveau parler d'« entredire », « entredire » qui redoublerait celui de la position migratoire. En effet, si la fille représente l'avenir et la mère le passé, reflétant l'éternelle querelle intergénérationnelle, la fille dissémine tout le long du roman des allusions au mode de vie occidental qui sont autant d'indices révélant l'auteur derrière l'écrivain. La fille censée symboliser la modernité et la venue du mode de vie occidental en Asie défend en fait la tradition à travers la figure de la grand-mère tout en contestant l'autorité de sa mère. Cette attitude paradoxale procède d'un « langage à soi » qui participe d'un imaginaire commun où les éléments jouent un rôle majeur. Ces éléments sont introduits très rapidement dans le roman de Marie- Célie Agnant : « ...cette haleine de mort, ces remugles de sang, charriés vers nous par un vent d'éternelle folie venu de la mer... » LE 28), « C'est un rêve de tempêtes, de grands vents et d'affrontements. » (I 120). Le sentiment de dévoration est palpable à travers les éléments eau mais aussi air et feu chez Ying Chen : « Lorsque le vent s'élève, je perds conscience et j'ai l'impression d'être avalée. » (I 121), « le soleil se mettait à dévorer mon corps » (I 127). Les deux écrivains définissent donc particulièrement leur langage à travers l'imaginaire et usent de ses ressorts pour développer l'espace romanesque. Sur un tout autre registre Anne Dandurand qualifie son *Journal*

d'*Imaginaire* et organise un va et vient constant entre réalité et fiction ainsi que l'écrivain Aude. Toutes livrent peu la vision d'un Québec réel, les lieux sont souvent indéterminés, les personnages peu caractérisés, comme si la symbolique mise en œuvre dans les textes revêtait une importance beaucoup plus grande, permise par une dialectique quasi constante entre le dehors et le dedans. La nécessité « imaginante » impliquée par la situation d'entre deux langagière du Québec prend alors une dimension certaine. La position du schizophrène retrouvée dans différents ouvrages est une manière de refuser la réalité ou de l'accepter grâce au miroir déformant de la littérature. L'invention d'une « autre » Saskatchewan par Michel Tremblay lui permet de laisser imaginer un territoire nouveau autorisée par une veine utopique québécoise : « Marcel construit un scénario modèle sur lequel la réalité devra se calquer : il affirme par là sa foi dans le pouvoir performatif de l'écriture et sa croyance aux miracles suscités par un imaginaire en ébullition ». <sup>513</sup> L'imaginaire de l'écrivain québécois est sans doute contaminé en quelque sorte par le lieu, ainsi que l'exprime Gilbert La Rocque grâce à l'image de la « boue glacée » : « Sonder ce passé, le traîner de plus en plus lourd il me colle au dos comme une boue glacée » (AB 15) dans le bien nommé *Après la Boue*, l'image de la neige noire semble coller particulièrement bien à celui-ci.

## C L'écriture et la mort

### 1 Eros et thanatos

#### a Corps présent, corps absent

Le Minotaure tient captif le corps humain en lui rappelant sa nature animale, en littérature Marie Shelley et Stevenson ont décliné cette nature qui nous est indéfectiblement liée dans les siècles précédents et en philosophie Merleau-Ponty reconnaît la présence charnelle de l'homme par rapport au monde. L'intimité pose la question de la position du corps face au monde environnant et de la relation obligatoire qui en découle, elle pose la question de notre propre existence que Merleau-Ponty a si bien exprimé par la dialectique du dedans et du dehors : « on peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense, \_ ou que le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et

---

<sup>513</sup> M.L. Piccione. « La Saskatchewan ». B. Rigal-Cellard. M-L Piccione. *Les Aléas de l'utopie canadienne*. p. 22.

correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors.»<sup>514</sup> En principe invisible, puisque cachée « au-dedans », l'intimité se livre pourtant « au dehors » par intermittence, dans une sorte de valse hésitation entre intériorité et extériorité, un jeu de masques que l'esprit et le corps se livrent souvent par la voie du regard :

« On voit se déplacer du même coup la signification que l'image possédait à son origine dans le culte des morts. Si on l'employait alors pour conserver et redonner au défunt qui avait perdu son corps une présence dans la communauté des vivants grâce à ce que Jean Baudrillard appelle « l'échange symbolique », on la substitue aujourd'hui au corps vivant pour le replacer par une figure hyperréelle ou virtuelle. [...] Dans le technocentrisme actuel, le corps est une réminiscence fâcheuse de la nature que nous portons en nous.»<sup>515</sup>

Au XXème siècle et maintenant au XXIème le corps acquiert une présence massive dans les arts notamment visuels sans doute pour compenser une interrogation incessante relative au corps qu'Hans Belting nomme incertitude : « Puisqu'il est admis que l'image rend visible ce qui est absent, on compense les incertitudes relatives au corps par sa présence en images... »<sup>516</sup> Les évolutions concomitantes de l'image et du corps permettent de s'éclairer l'un l'autre selon lui : « Le corps et l'image ont entre eux un rapport d'analogie qui permet de suivre les métamorphoses de la *notion du corps* à travers l'évolution de l'image, de même qu'à l'inverse, tout changement dans la façon d'envisager le corps a entraîné une modification de la *conception de l'image*. »<sup>517</sup>, leurs traitements littéraires apportent un éclairage complémentaire à ce point de vue. Dans les textes d'Aude l'intime se lit à l'aune des corps, dans la nouvelle « La Gironde » le phantasme du malade propose une fusion des corps qui laisse absorber sa propre intimité par celle de l'infirmière, l'écrivain va alors jusqu'à

---

<sup>514</sup> M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. p. 179.

<sup>515</sup> *Ibid.* p. 145 et 53 : « Moi qui suis au monde, de qui apprendrais-je ce que c'est qu'être au monde, sinon de moi, et comment pourrais-je dire que je suis au monde, sinon de moi, et comment pourrais-je dire que je suis au monde si je ne la savais ?[...] Je ne puis imaginer que le monde fasse irruption en moi, ou moi en lui : à ce savoir que je suis, le monde ne peut se présenter qu'en lui offrant un sens, que sous forme de pensée du monde. Le secret du monde, que nous cherchons, il faut de toute nécessité qu'il soit contenu dans mon contact avec lui. »

<sup>516</sup> H. Belting. *L'Anthropologie des images*. p. 149.

<sup>517</sup> *Ibid.* p.169 et.173 : « L'analyse moderne du sujet s'est élaborée, sur le plan sémiotique et iconique, en se fondant sur la corrélation qui existe entre le corps et l'image. A cet égard l'humanisme représente tout à la fois la lutte pour s'affranchir de la pensée héraldique et la résistance contre la hiérarchie des corps sociaux. Les réflexions sur la mort individuelle, dont aucun privilège généalogique ne pouvait atténuer l'inéluctabilité, plaçaient la vie dans une nouvelle perspective qui la dotait d'un sens supplémentaire : celui du destin et de son dépassement par l'action individuelle. Pour émanciper la notion de sujet de l'ordre social » féodal, il fallut un long cheminement, que les médiums visuels de l'époque reflètent encore avec force quand on les considère en les replaçant dans leur temps. La notion de sujet se développa par étapes au contact d'une conception du corps qui se traduisait en quelque sorte « en image ».

l'abolition du corps qui pourrait être englouti par celui de l'autre. : « Il rapetisse. Il va disparaître, se fondre petit à petit aux draps ; à moins, s'il en a la force et si elle est venue ce jour-là, d'entrer dans le sexe de la géante, de trouver le passage et de remonter se loger plus haut, dans son ventre chaud, à jamais protégé par sa solide cuirasse de lard, introuvable. » (BBr 49) Une espèce de contamination des intimités peut alors se produire, annihilant la perception individuelle des corps de concert à la chute du récit et à sa propre fin, on peut assister ici à une disparition du corps anatomique<sup>518</sup>. Dans « Fêlures » le personnage fusionne avec son double artistique, se construisant lui-même au fur et à mesure qu'il se peint : « Depuis des semaines, je m'acharnais à reproduire mon corps. Si je n'arrivais pas bientôt à me projeter intégralement sur une feuille, un carton ou une toile, j'allais m'effacer, disparaître à jamais. Je le sentais. » (BBr 90). L'étude en parallèle de l'image et du corps est à rapprocher de la figuration du corps comme une cité, et inversement, relevé dans *L'Anthropologie de l'espace*<sup>519</sup> de Paul Levy/ Segaud. Le lien entre le corps et l'espace modélisé par les outils est également souligné par Michel de Certeau dans son *Invention du quotidien* et amène à réexaminer l'importance de la position de l'écrivain québécois en regard de son attachement à l'espace:

« L'opaque du corps en mouvement, gestuant, marchant, jouissant, est ce qui organise indéfiniment un *ici* par rapport à un *ailleurs*, une « familiarité » par rapport à une « étrangeté ». Le récit d'espace est à son degré minimal une langue *parlée*, c'est-à-dire un système linguistique distributif de lieux en tant qu'il est *articulé* par une « focalisation énonciatrice », par un acte de la pratiquer. C'est l'objet de la « proxémique ». Il suffit ici, avant d'en retrouver les indications dans l'organisation de la mémoire, de rappeler qu'avec cette énonciation focalisante l'espace apparaît de nouveau comme lieu *pratiqué*. »<sup>520</sup>

<sup>518</sup> D. Le Breton. *Anthropologie du corps*. p. 61 : « Le savoir anatomique met le corps à plat et le prend à la lettre des matières qu'il met à jour sous le scalpel. La correspondance est rompue entre la chair de l'homme et la chair du monde. Le corps ne renvoie plus qu'à lui-même. L'homme est ontologiquement séparé de son propre corps qui semble mener, certes rivié à l'homme, son aventure singulière.»

<sup>519</sup> Paul-Levy. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. p. 50 et 53.

<sup>520</sup> M. De Certeau. *L'Invention du quotidien* I. p. 227 : « Produits d'un artisanat, puis d'une industrie, les outils se propagent autour des images qu'ils servent et qui sont les centres vides, les purs signifiants de la communication sociale, des « riens » - et ils représentent, en dur, les savoirs retors, les sinuosités coupantes, les ruses perforatrices, les détours inciseurs que nécessite et produit la pénétration dans le corps labyrinthe. Par là ils deviennent le vocabulaire métallique des connaissances qu'ils rapportent de ces voyages. Ce sont les chiffres d'un savoir expérimental conquis par la douleur des corps qui se changent eux-mêmes en gravures et cartes de ces conquêtes. De tous ces outils, héros imputrescibles, les chairs coupées ou augmentées, décomposées ou recomposées, racontent les hauts faits [...] Un dehors est nécessaire à cette écriture là. Faute d'une séparation entre le texte qui est à graver et le corps qui l'historicise, le système ne fonctionne plus. »

C'est au travers d'une sorte de sacrifice du corps que va se produire l'évolution d'Iriook chez Yves Thériault ainsi qu'Agaguk en passera par la défiguration et les meurtres de l'homme et de l'animal pour trouver un véritable équilibre humain. Avant cette évolution le premier accouchement « animal » déclenche un second accès de violence chez Agaguk, la monstruosité féminine corporelle attisant le monstre en lui. :

« Appuyé contre la paroi de l'igloo, il sentait une sorte d'effroi le gagner au moment où une autre plainte naissait et s'enflait pour mourir ensuite dans un cri si animal que jamais de sa vie il n'en avait entendu de pareil, ni sur la toundra, ni ailleurs...Car maintenant elle criait presque sans arrêt. Ce n'était plus un gémissement, non plus qu'une plainte, mais un long cri continu, venu de très loin en elle. Un son grave, horrible, qui montait en un crescendo hallucinatoire...A cet instant-là le vagin s'ouvrait comme une gueule, sorte d'orifice sombre : monstruosité taillée dans le bas-ventre...Agaguk était devenu une bête plutôt qu'un homme. Un grognement rauque sortait constamment de sa gorge. Ses yeux étaient injectés de sang. Il hochait la tête de gauche à droite en un mouvement constant, tel un animal prêt à bondir... »  
(A 86)

Les corps masculins et féminins sont perçus comme animaux et non plus humains et la perception du monde passe par la chair de ces corps<sup>521</sup>. Lors de la chute de son père le fils Courge est enfin confronté à l'extérieur et ainsi à l'éveil de son corps par Manon :

« Manon entreprit de me *débarbouiller*. Je fus d'abord enseigné du sens de ce mot là...Tandis que je sentais la brosse manœuvrer, il me paraissait que ma charmante ne faisait pas qu'enlever croûtes et étages de crasse sur ma peau, mais aussi qu'elle atteignait de plus profondes zones, jusqu'à l'abord d'une contrée encore ignorée. Comme si elle se faufilait en ma personne, y défrichait une forêt nouvelle et y venait s'établir. Je songeais à l'étrangeté que voici : souventes fois, nous nous concevons reclus en nous-mêmes comme en accoutre étanche. Puis, un jour, le commerce aimable des autres nous pénètre et abolit cette solitude de captif. » (JC 44)

Dans ce passage l'altérité passe clairement par l'espace du corps que le fils Courge compare lui-même à cet espace limitatif et castrateur de la forêt, l'espace et sa symbolique en sont donc redoublés. Dans la troisième partie de *La belle Bête*, après la mort de Lanz, le couple mère-fils se reforme autour de la chambre de la mère, où son mal la ronge, et de la table d'échec où elle est confrontée à sa fille. La mère à ce moment là du roman verbalise la relation de corps à corps qu'elle entretient avec son fils : « ...je suis de toi, tu es de moi. » (126 BB). Elle énonce alors une fusion des corps qui implique le resserrement extrême, l'intrusion de tout autre corps dans l'espace de la mère et du fils étant impossible et donc fatale. Le retour au stade pré-natal où la mère fait corps avec son fœtus est le lieu clos ultime qui signe l'enfermement

---

<sup>521</sup> M. Merleau-Ponty. *Le Visible et l'invisible*. p. 24-25.

inéluçtable du couple de départ, dans le train de l'incipit du roman. La procréation est la figure qui scelle le destin des personnages ainsi que le déplore Louise à la fin de l'histoire « ...si j'avais prévu les fatalités de l'enfantement. » (145 BB). Le Québec se dit en partie à travers la métaphore de la maladie souvent mentale<sup>522</sup> et la littérature féminine y développe de surcroît une écriture du corps qui touche plus particulièrement à l'intime. Il semblerait que de cette manière l'explicite serait davantage à l'œuvre que chez les auteurs masculins et qu'il donnerait à voir l'intime, dévoilant alors ce qui est caché en le démontrant au sens étymologique du terme. Le rôle de poupée que Nathalie s'attribue dans « Les Poupées Gigogne » en se maquillant la projette dans une quête sans fin qu'elle spatialise en « omettant » son corps : « Lorsqu'on lui parle, elle entend de l'écho en elle. Elle sait qu'elle n'est pas vide mais elle est trop loin. » (BBr 27) L'effort, le combat qu'elle se livre, tendent vers une contraction d'espace qu'elle ne peut réaliser ; Elle se perd dans le projet de mise à distance pourtant nécessaire à sa survie psychique et s'en trouve si éloignée qu'elle en disparaît à ses propres yeux mais aussi aux yeux des autres : « A l'école, les professeurs n'ont rien à dire de son comportement, ni en bien ni en mal. Ils ne la voient pas. » (BBr 29) Les corps chez Aude sont exposés au regard. Dans *L'Ingratitude* le corps, motif du double dont la mère a besoin pour exister, est le media du récit, le corps de la fille est une mise en abîme du corps de la mère et doit en assurer la postérité :

« Ma vie devait égaler sa vie. Je ne devais vivre qu'à travers elle. Elle cherchait à s'incarner en moi, de peur de mourir. J'étais chargée de porter en moi l'esprit de maman dont le corps pourrait têt ou tard. J'étais censée devenir la reproduction la plus exacte possible de ma mère. J'étais sa fille. Il fallait donc détruire cette reproduction à tout prix. Il fallait tuer sa fille. Il n'y avait pas d'autres moyens de la rendre plus sage. Je ne pouvais pas être moi autrement. » (I 96-97)

La vision du corps défloré de la narratrice marque déjà la séparation du corps et de l'âme que provoquera la mort même si celle-ci est finalement involontaire ; le corps est dédoublé alors même qu'elle n'est pas encore morte : « Je m'étais fait déchirer le corps. Maman avait donc pondu un corps qui ne valait plus rien. Le corps devenu impur se confondait plus facilement avec la boue » (I 80). « Il fallait tuer sa fille » (I 96) : toujours innommée la narratrice parle d'elle à la troisième personne, elle évoque le meurtre de ce corps comme s'il s'agissait de

---

<sup>522</sup> C. Verduyn. « Migration et folie ». *Trajectoires au féminin*. L. Joubert (dir.), p. 120-121 : « Dans un article datant de 1987, j'ai postulé que de nombreuses écrivaines contemporaines présentaient le thème de la folie [...] J'établissais le lien entre la thématique de la folie et un projet majeur de l'écriture féminine contemporaine, à savoir la découverte de soi. Mais le *moi* ou l'identité que les écrivaines cherchaient à découvrir s'éloignait de l'idée de l'être normal telle que construite dans et par le langage des hommes. »

celui d'une autre, elle ne se reconnaît pas, n'existe pas en tant que corps « pour soi ». La narratrice de *L'Ingratitude*, fruit d'une césarienne imprévue, focalise son regard sur la cicatrice corporelle par laquelle tout a commencé :

« Alors qu'à travers les éclaboussures de la douche, je fixais son ventre, elle examinait mon corps du regard exigeant et lucide d'une inconnue. J'avais parfois l'impression qu'elle avait envie de m'avaler vivante, de me reformer dans son corps et de me faire renaître avec une physionomie, une personnalité et une intelligence à son goût...Mais on ne pouvait pas vraiment plaire à une mère après lui avoir fait mal en venant au monde. On ne pouvait pas réparer cette blessure trop violente du corps qui ensuite devenait celle du cœur. » (I 21)

Le corps de la fille disparaît absorbé aussi par celui de son père qui occupe tout le bureau empli de ses livres universitaires : « Je marchai donc sur la pointe des pieds, sans faire de bruit, honteuse de mon existence et désirant réduire mon corps ; Je me sentais coupable de devoir un peu interrompre l'évolution du monde... » (I 29). Mais c'est dans le corps de sa mère qu'elle aimerait en réalité disparaître, ce désir irréalisable l'amène au suicide, ne pas réaliser la fusion primitive du corps avec sa mère l'oblige à annihiler ce corps inutile. L'impuissance du corps mène à son éradication : « Je m'imaginai dans ses bras, le front dans le creux de ses seins et le nez rempli de l'odeur riche de sa peau... » (I 33). Lorsqu'elle assiste au banquet de tofu donné lors de sa propre crémation la narratrice de *L'Ingratitude* se croit elle-même dévorée : « J'ai soudain la stupide impression d'être mangée par les invités de maman. Maintenant je crois connaître mieux la véritable raison pour laquelle on vient célébrer ma mort. On adore la chair. » (I 63). Cette dévoration explicitement corporelle est redoublée par la venue de l'automne : « ...la fête de la lune. Après cette fête, toujours les nuits se mettaient à manger les jours. » (I 70). De même sa mère craint que les prétendants ne dévorent sa fille. C'est la défection de ce corps qui va seule permettre de transcender la voie familiale tracée. Dans un premier temps c'est une déception car les paroles de sa mère après sa crémation prouvent que la perte de son corps n'a pas l'effet escompté : « Je te préfère ainsi...Oui, je te préfère en poudre. Tu es très douce comme ça, très mignonne, sans épingles ni cornes. Ton silence d'aujourd'hui est plus authentique que jamais. Il ne m'effraie plus. Au contraire il me reconforte...Ton ultime insulte se défait avec ton corps. » (I 111) La mère rompt le silence qui les lie pour lui rappeler à l'occasion cette appartenance dont elle doit se défaire pour renaître à elle-même, une appartenance corporelle qu'elle doit rompre pour exister dans son propre corps et non à travers le corps de l'autre :

« Je n'ignorais pas la place que j'avais occupée dans le ventre de maman ni ce que j'étais pour elle. Lorsque, ensemble, nous n'avions rien à nous dire, elle prenait ma main et la plaçait sur

le côté droit de son ventre et me disait : Tu es là. Elle formulait cette phrase au présent, comme si je n'avais pas encore quitté son corps. Comment puis-je cesser de me soucier de toi ? ajoutait-elle, tu es un morceau de ma chair. » (I 96)

Emma oublie son propre corps pour chercher l'amour de sa mère : « J'ai développé une manière toute à moi de me recroqueviller dans les coins les plus sombres et exigus : les genoux rentrés dans le cou, le cou dans les épaules, les jambes disparaissant dans la poitrine, la poitrine dans le dos et le dos dans la cloison. » (LE 69). Elle souhaite une fusion impossible avec celle dont le baiser n'est qu'un songe : « ...tous ces rêves dans lesquels Fifie m'embrassait jusqu'à me faire fondre en elle, devenir elle. Je lui contai mon grand rêve fidèle, celui dans lequel la terre s'ouvrait et m'engloutissait. » (LE 120). La fusion dépasse alors véritablement le noyau familial central. Cette tentative d'anéantissement du corps, notamment chez les auteurs féminins, correspond sans doute à une réalité anthropologique contemporaine relevé par Hans Belting dans son étude sur l'image : « L'incarnation en image est un des *topoi* de l'approche anthropologique, parce qu'on peut y reconnaître la tentative d'abolir les limites de l'espace et du temps auxquelles le corps vivant est enchaîné. Il semble donc que même dans le monde virtuel contemporain les images restent liées au corps, de sorte qu'il est toujours légitime d'en parler comme d'un *lieu vivant des images*. »<sup>523</sup> et qui pourrait trouver au Québec un terrain littéraire particulièrement favorable. Dans *Le Nombri* la description de la mort du père envahit le texte par le corps qui est décrit dans sa décomposition et sa putréfaction. Le héros larocquien est quant à lui chevillé à son corps par une sorte de trauma prénatal le gardant informe, à l'image de son propre appareil digestif, figure récurrente et tautologique de toute son œuvre. Ce leitmotiv digestif est aussi notable chez Michel Tremblay<sup>524</sup> ainsi que la sexualité, sa grosse femme enceinte est une « figure totem symbolique du corps étouffant et avalant »<sup>525</sup> qui a partie liée avec la création littéraire. En 1950 Hubert Aquin est hanté par la disparition du corps, remède à la présence ineffable de

<sup>523</sup> H. Belting, *Pour une anthropologie des images*. p. 117.

<sup>524</sup> M.L Piccione. *Michel Tremblay*. p.30-31, p.32. : « Dans l'univers de Michel Tremblay, le corps apparaît comme un simple lieu de « transit » soumis au double processus remplissage/évacuation, obligation humiliante et répétitive dont rend compte la récurrence textuelle », p.30, « C'est peu de dire de certains personnages qu'ils ont tout misé sur le sexe. Pour ces monomanes – en général des travestis - , bien plus qu'une distraction, , un besoin ou même une raison de vivre, le sexe est une mystique dont un culte dionysiaque célèbre la toute puissance dans des orgies minutieusement orchestrées. Réduits à leur phallus comme d'autres à leur estomac, ils mettent en scène leur puissance virile, la glorifient, la divinisent par le truchement d'une parole incantatoire et transgressive. »,

<sup>525</sup> *Ibid.* p. 34 : « le paradigme de la monstruosité et du corps grotesque s'inscrit, en effet, dans les structures imaginaires du créateur ayant mis au monde tant de corpulents personnages. »,.

notre animalité : « Oui, j'ai compris ce jour que cet homme voulait s'exiler de notre condition animale, que son âme était dans la plus grande impatience de s'évaporer de toute charnellité [...] Mon ami était parvenu à la limite de la désincarnation : sa chair n'était guère plus qu'un masque éthéré, un voile qui persistait faiblement. Puis je vis cet homme s'évaporer [...] »<sup>526</sup> Il use et abuse dans son dernier opus de l'image du corps sexuel, tirant ainsi la figure d'Eros<sup>527</sup> vers Thanatos.

## b Le sexe et l'écriture

Le corps littéraire québécois s'inscrit en partie dans une érotique qui oscille entre fantastique et outrance, trouvant là encore des échos contemporains soulignés notamment par Michel de Certeau :

« Répondant à la science sur le mode d'une dérision encore habitée par le fantastique qu'elle a créé ou sur le mode d'une poétique de l'altération et de la dépossession, l'espace scripturaire s'érotise. Dans la forme du mythe de progrès - le Livre, se développe le jeu dangereux de la reconstruction. Le corps lui-même enfin s'y écrit, mais comme extase née de la blessure de l'autre, comme « dépense » d'un plaisir indissociable de l'éphémère, comme l'insaisissable point de fuite qui conjugue « l'excès » au périssable. Dans une problématique scripturaire liée à la capacité de ne rien perdre du temps qui passe, de le compter et de l'accumuler, de rentabiliser l'acquis pour faire du capital le substitut de l'immortalité, le corps revient comme l'*instant*, simultanéité de la vie et de la mort : les deux dans un même lieu. »<sup>528</sup>

Dans *Soudain le Minotaure* la sœur de Mino se prostitue à l'occasion, ce qui a pour effet de rehausser la virginité de ses amies victimes et rajoute d'autant plus à la transgression criminelle. L'initiation sexuelle de Mino par une prostituée et le rôle qu'y joue sa famille sont justement à l'origine des crimes en série. La dévoration est initiée chez Mino par sa première expérience à treize ans où il dit son « sexe avalé par le ventre de Conchita » (SMi 55). Cette réminiscence est couplée à celle de la mort de sa grand-mère dans la même nuit. L'association de la femme et de la sexualité devient donc à la fois mortifère et culpabilisante pour Mino même s'il rencontre au même moment Maria, celle qui va devenir sa femme dès l'âge de dix-

<sup>526</sup> H. Aquin. « Le dernier mot », 1950. R. Lapierre. *Blocs erratiques*. p15, 16.

<sup>527</sup> Patrice Cambronne. « La Figure du Minotaure : Virgile, *Enéide*, VI, 26 ». Eidôlon 100. *Le Monstrueux et l'humain*. p. 31 : « Les références à Platon et à Empédocle sont suffisamment visibles dans ce chant VI pour que nous puissions proposer comme hypothèse que le Minotaure, « race mélangée » est la métaphore de l'ambivalence de l'Eros, *participant* en quelque sorte du divin et de l'humain, de l'âme et du corps, double participation signifiée ici *allégoriquement* par sa double forme, mi-humain, mi-animal, d'où-pour reprendre l'ensemble-une étonnante *correspondance* entre les constellations isomorphes suivantes : Sensible/Intelligible, Ombre/Lumière, Image/Essence, Corps/Âme, Animal/Humain ».

<sup>528</sup> M. De Certeau. *L'Invention du quotidien I*. p. 327.

sept ans. La confrontation concomitante avec la prostituée entachera de manière indélébile une relation adolescente pleine de promesses et de naïveté. Dans *La belle Bête* c'est la découverte de la sexualité par Patrice, dans la vision des deux couples qu'ont formés sa mère et sa sœur, même s'il ne se l'explique pas complètement, qui provoque sa transformation :

« ...Patrice, furieux contre tout, contre Louise qui n'était plus Louise « pour lui seul » depuis l'arrivée du dandy, Patrice trépinait de sauvagerie ... Depuis son enfance, l'idiot avait beaucoup imité sa mère. Louise se maquillait...Or cette nuit il eut l'idée de transformer son visage en visage de démon et il chercha longtemps une expression démoniaque en se martyrisant les joues. Il se rendit monstrueux ; il eut devant lui, non plus la Belle Bête, mais la Bête. Alors une peur immense se saisit de lui. Il se rua sauvagement sur cet être immonde qui lui faisait face... » (BB 90)

La sexualité lui est révélée implicitement à travers celle des chats :

« Leurs gémissements haletaient, rauques, impitoyables comme des spasmes de mourants. Le mâle étreignait la femelle et l'expression de ses grands yeux châtiés variait de l'animal à l'humain et de l'humain à une révolte impossible, close, morte. Les yeux de Patrice étaient de ce même vert, mais non troublés. Il guettait peureusement cette lutte des instincts, ces affrontements de la chair, inquiet de tant de lamentations. Il ne pouvait intervenir et délivrer la chatte du poids de toutes ces griffes, car la chatte désirait les enserrements et la morsure du mâle pour se fondre en lui. Elle avait besoin de ces déchirures pour mieux savourer ses voluptés, plus douloureuses encore.» (BB 94)

Quelques pages plus loin Patrice va se muer en Centaure, jetant son cheval sur Lanz et le tuant du même coup. La prééminence des chevaux et les liens privilégiés qu'ils entretiennent avec les deux adolescents placent le roman de Marie-Claire Blais sous le signe de la sexualité, le schème de l'avalage y trouvant matière à s'y développer conjointement à la symbolique de l'eau ; lors de la disparition de la canne d'or de Lanz, emportée par la vivacité de la source « comme un glaive en fusion », (BB100) et de celle de sa perruque qui va « s'engluer dans une flaque de sang » (BB 101) à sa mort. L'eau et le sang complètent le symbole jusqu'à l'engloutissement et à l'anéantissement qui découlent de relations ternaires impossibles. Isabelle ne peut être aimée de sa mère tant que celle-ci aime son frère. La mère ne peut plus aimer son fils lorsqu'elle se met à aimer un autre homme que leur père. Les relations mises en scène sont dévorantes puisqu'elles sont exclusives et ne laissent pas de place à d'autre type de relation : « Louise partit donc seule, et pour la première fois privée de Patrice, cette femme se sentait coupée en deux. » (BB 25) Les ouvrages de Gilbert La Rocque sont tous traversés par une sexualité dévorante et mortifère, elle n'est jamais présentée d'un point de vue positif et symbolise notre partie animale : « Dans l'univers larocquien, on fait

l'amour comme des animaux [...] Les personnages cèdent au vertige de l'animalité. »<sup>529</sup>. Dans *Corridors* il va jusqu'à parler de « forêt vulvaire », la littérature lui permettant de laisser libre cours à ses phantasmes :

« et c'est l'envie qui vous prend de mordre leurs lèvres peintes, de chercher dans les profondeurs de leur corsage ou entre leurs cuisses la source de ce parfum qui vous a violé, qui vous a pour le moment libéré de tous les tabous des civilisations, qui vous a fait votre propre et lointain ancêtre, vous plonge dans la frénésie des mystérieuses saturnales\_ parfum qui fait se dilater en vous les aveuglantes euphories des ancêtres à dents de loup, et qui finirait par vous faire hurler et baver comme un chien en chaleurs ». (C 188-189)

Chez Anne Hébert la quête inlassable de l'autre ne permet jamais une sexualité épanouie et consentie mais elle est toujours un pivot du récit. Hubert Aquin reprend les thématiques hébertiennes de l'inceste et du viol en les poussant au paroxysme dans son dernier *opus Neige noire* qui navigue entre fantastique et pornographique. La nouvelle québécoise, surtout féminine, s'est fait justement une spécialité du registre fantastique dont le voile offre une liberté thématique qui amène à la lisière de la pornographie chez Aude et dans son champ chez Anne Dandurand. L'observation forcée des corps chez Aude, notamment dans « Les cercles métalliques », fait penser à l'exposition des corps de la prostitution bien que celle-ci soit implicite<sup>530</sup>. Dans « Soie mauve » la femme aux écharpes qui n'est peut être que rêvée par le désir de l'homme, a des moments d'intimité érotiques avec le narrateur. Anne Dandurand, quant à elle, reste dans le registre du fantastique en abordant clairement la pornographie à tel point qu'elle a essuyé des refus pour l'édition de ses textes. Dans « Mal donne à Svendborg », tirée du recueil *Petites Âmes sous ultimatum*, le narrateur, victime d'un coup sur la tête et d'une hémorragie cérébrale qui lui sera fatale, laisse son esprit s'échapper dans un véritable phantasme sexuel. Avec sa sœur jumelle Claire Dé, Anne Dandurand écrit à deux mains *La Louve Garou* où le sexe tient beaucoup de place, utilisant le registre du sado<sup>531</sup> masochisme

<sup>529</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p. 33.

<sup>530</sup> Champ étudié dans *Putain* de Nelly Arcan, autre écrivain qui travaille sur ce registre. Voir les articles : Yannick Resh. « Violence du corps, violence culturelle : Putain de Nelly Arcan ». 179-183, Isabelle Boisclair : « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans Putain de Nelly Arcan ». 11-123. D. Marcheix. N. Watteyne. *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges : Pulim, 2007.

<sup>531</sup> E. Vauthier. « La Cruauté chez les nouvellistes québécoises ». P. Mottet. S. Vignes-Mottet (dir.). *La Nouvelle québécoise*. p. 55-56 « un tel constat vaut, du moins dans une certaine mesure, pour l'ensemble des fictions brèves écrites par des femmes en Occident francophone – on renverra ici, pour la seule France, aux œuvres de Jehanne Jean-Charles, Gabrielle Wittkop, Annie Saumont, Linda Lê, Anne Delmer, Virginie Despentes, Virginie Roussel, Claire Legendre...- , mais il se trouve illustré de manière exemplaire dans les lettres québécoises qui, dès les années soixante-dix, mais plus encore dans les décennies suivantes, ont imposé un nombre important de

sous couvert de fantastique. Dans *Voilà c'est Moi : c'est rien j'angoisse, journal imaginaire* elle écrit la nouvelle pornographique « Montréal moite » qui nous décrit épilation intime, masturbation, fellation et pour finir pénétration, en seulement un peu plus de deux pages, ce qui ressemble fortement à une provocation littéraire surtout lorsqu'on lit ses dernières lignes où elle s'adresse au lecteur : « Presque rien de tout cela n'est vrai : je ne l'écris que pour t'exciter, te séduire, pour que tu m'aimes. Et que je puisse t'aimer. » (CR 71). La nouvelle « Les sentiers d'Agathe », qui précède juste « Montréal moite » dans le recueil, adopte aussi le ton pornographique en annonçant clairement la volonté de faire fusionner la chair véritable avec celle du texte : « Veux-tu entrer entre mes cuisses, entre mes mots ? » (CR 60). Nicole Brossard parle également du corps à travers la sexualité qui se retrouve comme pendant de l'écriture ainsi que l'indique clairement son titre : *French kiss, étreinte/exploration*, ainsi que Marie-Claire Blais dans *Les Nuits de l'underground*. Julie Héту parle d'« érotique ballet fantastique » (Mot 46) dans son roman *Mot* qui mêle étroitement Eros et Thanatos déjà par l'explication du titre en exergue du livre : « MOT est le dieu de la mort, ou littéralement « la mort », dans la Syrie antique » mais aussi tout au long des redondances du récit : « j'ai cru entendre Luis jouer la pièce qu'il avait composée pour moi à l'époque, cette histoire folle d'une femme et d'un monstre fabuleux, mi-homme, mi-taureau, faisant l'amour dans le sable des arènes. » (Mot 54)

### c Les maux et les mots

La métaphore de la maladie induit une dialectique du corps et de l'esprit qui pose le corps en interlocuteur privilégié, soit qu'il soit trop présent parce qu'il est lui-même atteint par la maladie ou que la maladie qui touche l'esprit lui donne une place exacerbée, soit qu'il soit ignoré par l'esprit altéré et expose alors une intimité qui s'ignore. « La Gironde », nouvelle du recueil *Banc de brume* donne un exemple d'un corps si malade, et qui a atteint un tel niveau de maigreur, que le personnage masculin a le phantasme d'entrer tout entier dans le giron de l'infirmière à qui il se confie. Dans « Poupées gigogne », le corps de l'enfant du récit, qui a été placée, et donc séparée de sa mère, est enfermé dans la spirale de l'anorexie. Sa

---

nouvellistes-femmes de la cruauté. Il en va ainsi, fréquemment, de Marie José Thériault, de Claudette Charbonneau-Tissot [...] des jumelles Anne Dandurand et Claire Dé, de Jeanne-Mance Delisle, de Claude-Emmanuelle Yance, et de Marie-Pascale Huglo. Ces femmes écrivains, à des degrés divers, ont toutes en effet développé une pratique de la nouvelle comme espace privilégié de la douleur et du malaise, s'attachant notamment, dans leurs fictions brèves, à évoquer la mise à mal du corps, à explorer les souffrances psychiques de la femme, et à mettre en scène un érotisme noir et mortifère. »

quête obsessionnelle du double maternel la ramènera à l'état fœtal qui représente sans doute le premier degré de l'évolution corporelle. L'héroïne d'« Une Virgule comme un bouclier », tiré de *Petites âmes sous ultimatum* d'Anne Dandurand, va être sauvée par les mots alors que née sans œsophage et ayant subi de nombreuses opérations elle n'assimile le corps qu'à la souffrance. L'esprit devient alors pour elle le seul moyen de se libérer du corps par la lecture et l'écriture : « la mère de J. m'avait tout de même montré à parler et surtout à lire, et j'avais beau n'avoir que six ans, jusque là je n'avais voulu que mourir, jusque là je n'avais rien connu du simple plaisir de vivre, que l'infinie douleur de vivre. » (PAU 12). Dans la dimension de la maladie se profile la notion de quête qui se substitue au motif du labyrinthe en ce qu'elle constitue ce nœud gordien où se perdre et donc finalement tenter de se trouver. Le motif du labyrinthe connote de manière immédiate la notion d'enfermement associée indéfectiblement à la maladie. La conjonction entre maladie et désordre civil cité par Susan Sontag à propos de Machiavel : « Dans la grande tradition en matière de philosophie politique, la comparaison entre la maladie et le désordre civil a pour but d'inciter les dirigeants à poursuivre une politique plus rationnelle. »<sup>532</sup> interpelle lorsqu'on la met en relation avec la situation politique du Québec. En ce qui concerne Hubert Aquin, si l'on fait même abstraction de son engagement politique, le motif schizophrénique de son roman et la récurrence de la thématique du double dans tous ses autres ouvrages ne peuvent être considérés comme anodins. L'écriture est à la fois pour lui un remède contre le suicide et une maladie, lorsqu'il achève d'écrire il se sent « fatigué comme un malade après sa crise » (PE 11). De même considère-t-il son pays atteint par la maladie de l'ennui : « Le Canada français, culture fatiguée et lasse, traverse depuis longtemps un hiver interminable ; chaque fois que le soleil perce le toit de nuages qui lui tient lieu de ciel, ce malade affaibli et désabusé se met à espérer de nouveau le printemps. »<sup>533</sup> qu'il anime à nouveau par une métaphore météorologique. Dans son *Journal intime* Nicole Brossard énonce : « En général, je note « je souffre » et je referme sans plus le cahier. Il m'arrive parfois d'écrire : j'existe »<sup>534</sup>, la mise en parallèle de la vie même et de la souffrance implique une nécessité des maux dans les mots. *Du Mercure sous la langue* porte à l'extrême la figure de la maladie puisque le sujet même du récit est la disparition inéluctable du jeune narrateur emporté par un cancer.

<sup>532</sup> Susan Sontag. *La Maladie comme métaphore*, 1977, *Le Sida comme métaphore*, 1988. Etats-Unis : Christian Bourgeois, 1989, 2009, p. 102.

<sup>533</sup> H. Aquin. « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*. p.97.

<sup>534</sup> Nicole Brossard. *Journal intime*. Montréal : Les Herbes rouges, 1984, 26 janvier 1983, p. 15.

## 2 La face cachée de la littérature

### a Les accents mortifères

Gilbert La Rocque a également écrit *Serge d'entre les Morts*, un roman sur le deuil dont la forme est encore plus labyrinthique que celle des *Masques*. Le lecteur est sans cesse ramené aux mêmes événements avec des redites et des ressassements, des images très fortes liées à la mort et à la sexualité dans une fusion littéraire d'Eros et de Thanatos. « Faire son deuil » passe nécessairement dans ce cas par l'écriture et sa forme tente de tracer la mémorisation intempestive et récurrente de l'être décédé. Dans cette quête du défunt c'est l'image du Minotaure qui s'impose :

« Egout du temps je sacrifie ! l'immoler à l'Idole hargneuse, mufle de Moloch, fantôme nucléaire de Verseau décharné, geste propitiatoire j'imagine, refaire le coup au Minotaure, fil d'Ariane ensuite je sais bien, se retrouver soi-même ou retrouver son chemin dans ses souterrains hantés, ah le temps qui se referme derrière moi des portes claquent je fonce dans la nuit je ne vois plus rien ! errer à l'aveuglette sans même savoir ce qu'il faut chercher, passer sa vie ou son cauchemar à fuir sans même savoir ce qu'il faut fuir, présences indistinctes, rôdeurs abominables tout autour, fongosités blasphématoires, vampires haletants je devine les gueules dévoreuses j'entends claquer les dents de fer, avancer à reculons dans les oubliettes nocturnes de soi et jeter l'offrande au monstre et alors on se rend compte qu'on a plus rien dans les mains et qu'il va falloir s'étendre sur l'autel, ou survivre jusqu'au jour et peut-être revoir la lumière, signe que c'est bien fini le temps de l'agonie et que voici l'aube peut-être l'aube à la sortie de ces limbes oui l'aube-ah le soleil ou la mort !) (SMo 28-29)

Le statut de la mort en littérature est également à mettre en parallèle avec l'évolution de l'image du mort et de la présence effective ou non du corps du mort<sup>535</sup>, de la « présentification » du mort ou de l'absence réelle de son corps mort : « L'incarnation du défunt dans l'image fut donc évincée au profit d'un acte de remémoration

Qui ne s'appuyait plus sur l'image et qui avait un autre sens, puisqu'on peut le comprendre comme une incarnation dans la conscience des vivants, donc dans des images mentales »<sup>536</sup>, « Là où aucune pratique magique n'existait, l'image ne pouvait plus être qu'un medium du souvenir. Mais la remémoration était à son tour une incarnation, d'un autre genre et qui était

---

<sup>535</sup> H. Belting. *Pour une anthropologie des images*. p.133 : « La critique des humanistes comportait en outre un refus de la conception fonctionnaliste de l'image en vigueur au Moyen Age, avec son dualisme du corps phénoménal et du corps naturel. Ce dualisme a trouvé son expression la plus accomplie dans le tombeau médiéval, où la figure du « gisant » préservait l'identité sociale du corps pour ainsi dire endormi du défunt, tandis que le corps véritable se désocialisait dans la fosse creusée au-dessous, dépouille vouée à la décomposition. Ce qu'on voyait, c'était une image, et ce qu'on ne voyait pas, c'était un cadavre.

<sup>536</sup> *Ibid.* p. 184.

assumée, en tant que re-présentation, par le spectateur et ses images mentales. Chez le sujet individuel, l'acte de réminiscence relayait la pratique visuelle collective du culte des morts. »<sup>537</sup> Le labyrinthe est aussi une figure des rituels funéraires,<sup>538</sup> parlant de Simonide, se souvenant des places des convives au banquet afin de pouvoir ensuite reconnaître leurs cadavres, Louis Marin nous dit bien que « Ce récit mêle les dieux et les hommes, le chant de la louange et la cérémonie du repas, l'architecture et la mort. »<sup>539</sup> Dans les ouvrages de Ying Chen, *L'Ingratitude* et *Querelle d'un squelette avec son double*, une rencontre a lieu entre deux morts imminentes même si la source en est différente. Dans *Le Jour des corneilles* la mère morte en couches oblitère la naissance du fils Courge. Son père lui creuse un trou car il refuse le fruit du décès de l'être aimé, redoublant ainsi la sortie inversée de l'utérus maternel et le nourrit du lait d'une hérissonne morte :

« L'œil encore rougi, père se mit à la tâche de me repaître. Je le vis sortir un moment, puis rebrousser bientôt avec le cadavre d'un hérisson femelle, dont il tira un peu de lait. Ce fut ma première pitance sur le domaine de la Terre : le lait d'une bête morte, achevée par père. Ce fut par même occasion ma première rencontre véritable avec la mort, véritable en ce que j'en fus pénétré, puis nourri. Toute ma vie, cela devait me rester inscrit au ventre : par là le trépas avait tracé sa sente en ma personne, comme mots se formant et s'alignant sur la page. » (JC 12-13)

Non content de ces premières nourritures mortifères, qui maintiennent le fils dans le monde souterrain et clos des morts, le père continue de fortifier sa croissance par l'ingestion de cadavres d'animaux. Il exacerbe ainsi l'absence des vivants déjà engloutis sous l'avalanche des apparitions fantomatiques. Après avoir essayé de l'ensevelir le père va également quasiment le noyer, redoublant à nouveau le thème de la matrice car il s'agit dans ce cas des eaux stagnantes de l'étang si l'on s'en réfère aux « structures anthropologiques » de l'imaginaire. Pour le punir d'« assaisons inappropriés » (JC 23) le père le condamne à hisser une barrique sur un mont tel Sisyphe pour ensuite le lui faire dévaler dedans « tel un pré-jouveau en ventre de mère », (JC 21) inutile de préciser que ce châtiment aurait pu le tuer. La présence de la mort du père, repérable chez de nombreux autres écrivains, est évidente dans les trois récits de Jean-François Beauchemin : *Comme Enfant je suis cuit*, *Mon Père est*

---

<sup>537</sup> *Ibid.* p. 191.

<sup>538</sup> Paul-Levy. Segaud. *Anthropologie de l'espace*. Ciyany M. Eliade. *Traité d'histoire des religions*. p.65 : « Les rituels labyrinthiques sur lesquels se fonde le cérémonial d'initiation (par exemple à Malekula) ont justement pour objet d'apprendre au néophyte, dans le cours même de sa vie d'ici-bas, la manière de pénétrer, sans s'égarer, dans les territoires de la mort. »

<sup>539</sup> Louis Marin. « Le Trou de mémoire de Simonide ». *Théâtres de la mémoire*. Traverses 40. Paris : Centre Pompidou, 1987, p. 29.

*une chaise* et *Le Jour des corneilles*. Si l'on regarde l'ensemble de son œuvre en cours de construction l'on peut se rendre compte de cette récurrence mortifère. Même lorsqu'il va opérer un tournant dans son écriture, après sa maladie (présence à nouveau du mortifère), il continuera à parler de la mort en posant la question de l'existence de Dieu. Dans *Le Jour des corneilles* il s'agit bien du monde des morts évoqué et convoqué par le père Courge. Le fils et son père vivent au milieu des ombres, notamment celle de la mère défunte. La forêt rend possible et génère même cette vie qui est située comme « entre deux mondes », elle permet la constitution d'un univers imaginaire. Dans ce récit, le père joue la comédie du vivant et se comporte en réalité comme un défunt, la mort de sa femme l'a précipité dans un déni d'existence qui lui fait s'arroger, ainsi qu'à son fils, des règles invivables au commun des mortels. Dans *Mon père est une chaise*, et malgré ses quelques mots en début de récit, le père est déjà mort lorsqu'il chute dans l'escalier. Tout le reste de la narration n'a de cesse que de combler le manque ainsi créé en décrivant les efforts désespérés du fils pour lutter contre cette perte irréparable. *Comme Enfant je suis cuit* annonce dès l'incipit que le récit se situe en rapport à la mort du père : « Mon père ne viendra pas aujourd'hui parce qu'il est mort il y a douze ans. »<sup>540</sup> Le motif des corneilles se retrouve dans les trois récits comme signe mortifère. L'amie de Jérôme, Joëlle, essaie de faire parler leurs parents morts et des corneilles tournent autour de son berceau : « Maman n'a pas beaucoup dormi cette nuit là. Cette nouvelle de la mort de papa ça ajoutait à l'atmosphère minable du H.L.M. Le sommeil n'est pas venu pour moi non plus surtout qu'au-dessus de mon berceau de vilaines corneilles en complets sombres tournoyaient en chantant de leurs voix rauques des rengaines à faire peur. »<sup>541</sup> Les vêtements du père d'Anatole dans *Mon Père est une chaise* sont « éparpillés comme des morceaux de pain jetés aux corneilles » (PC 10), le croassement marque le retour du je dans la narration : « la mort rôde, on dirait. » (PC 91). Dans *Le Jour des corneilles*, au titre explicite, l'oiseau noir signe la rupture avec le monde qui isole le couple des parents et est à la source de la mort en couches de la mère. « La Montée du loup-garou » (BBr) d'Aude est interprétée par la préfacière Christiane Lahaie comme une rencontre avec la mort où l'achéron est constitué de neige, occasionnant par là une belle transposition du mythe de la méditerranée à l'Atlantique. Pour ce qui est du mortifère Gilbert La Rocque et Hubert Aquin

---

<sup>540</sup> J.F Beauchemin. *Comme Enfant je suis cuit*. p. 11.

<sup>541</sup> *Ibid.* p. 89.

orientent toute leur œuvre dans ce sens, le premier dans une volonté d'« œuvre globale »<sup>542</sup> interrompue par une mort justement précoce, le second dans une même volonté de laisser une trace pour la postérité défaits par le suicide réel de l'auteur et déjà écrite en filigrane dans ses textes : « les eaux mortes de la fiction » (PE 13). La mort talonne également toute l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu dès son premier texte :

« Il ya longtemps que le cours de ma vie s'est arrêté. Je blague quand je dis : « Je mourrai bientôt. » Il y a si longtemps que je suis mort. Il y a si longtemps que tout me révèle que je ne naîtrai jamais. Les philosophes disent : il faut mourir pour naître. Ils oublient toujours la deuxième partie de la proposition : Il faut d'abord naître pour mourir. Personne ne naît jamais. En vérité je vous l'affirme : rien ne sort du chaos que le chaos. Ebauche. Tout est ébauche. » (MO 109)

### **b L'écriture impossible**

La récurrence littéraire du mortifère pourrait correspondre à une perte incompressible assimilable à une « écriture impossible » relevée déjà il y a quelques années par Marie-Lyne Piccione dans son étude sur la littérature québécoise<sup>543</sup> et qui s'inscrit dans une « filiation impossible » selon les termes d'Antony Soron. Cette impossibilité d'écriture peut s'inscrire dans l'écriture elle-même pour Michel de Certeau et pourrait constituer dans le cas québécois une conjonction littéraire particulièrement favorable :

« Pourquoi écrire sinon au titre d'une parole impossible ? Au commencement de l'écriture, il y a une perte. Ce qui ne peut se dire \_ une impossible adéquation entre la présence et le signe \_ est le postulat du travail toujours recommençant qui a pour principe un non-lieu de l'identité et un sacrifice de la chose.[...] Pratique de la perte de parole, l'écriture n'a de sens que hors d'elle-même, dans une place autre. »<sup>544</sup>

Dans *Prochain Épisode* l'écriture apparaît comme un mal nécessaire, une maladie considérée comme un rempart contre l'inéluctable fin<sup>545</sup> :

« J'écris d'une écriture hautement automatique et pendant tout ce temps que je passe à m'épeler, j'évite la lucidité homicide. Je me jette de la poudre de mots plein les yeux. Et je dérive avec d'autant plus de complaisance qu'à cette manœuvre je gagne en minutes ce que proportionnellement je perds en désespoir. Je farcis la page de hachis mental, j'en mets à faire craquer la syntaxe, je mitraille le papier nu, c'est tout juste si je n'écris pas des deux mains à la

<sup>542</sup> D.Smith. « Gilbert La Rocque ou comment le romancier se fait l'interprète de son subconscient ». Lettres québécoises 8, nov.1977, p. 43.

<sup>543</sup> M. L. Piccione. *Le Thème de l'échec*.

<sup>544</sup> M. De Certeau. L'Invention du quotidien I. p. 323-324.

<sup>545</sup> R.Tremblay. *L'Écrivain imaginaire*. p. 181 : « le roman aquinien ressasse la question de la contingence et de la précarité d'un geste, celui de l'écriture, qui ne s'affirme que dans le contexte de l'enfermement et vise à repousser la mort qui menace ».

fois pour moins penser. Et soudain, je retombe sur mes pieds, sain et sauf, plus vide que jamais, fatigué comme un malade après sa crise » (PE 11).

Dans son étude psychanalytique des textes, André Vanasse<sup>546</sup> cite Victor-Lévy Beaulieu dans son *Don Quichotte de la démanche*, où Abel joue sans conteste le rôle de son double narratif avouant cette impossibilité d'écriture. Cet aveu se contredit par l'existence même du texte qui met lui-même en abyme celui de Cervantès posant déjà cette même question littéraire quelques siècles avant :

« Alors Abel se laissait tomber et se mettait à hoqueter ; désormais il n'allait plus pouvoir rien faire ; quelque chose en lui \_ mais peut être aussi cela venait-il de l'extérieur, dans cette fourmi absurde se frappant obstinément la tête contre la vitre de la fenêtre dans une entreprise désespérée tout autant qu'insensée, et dehors les sous-vêtements bruns battaient au vent, faisant quelque danse obscène sur la corde à linge, provoquant l'œil, créant dans la cour un champ d'angoisse parfaitement circulaire et au centre duquel, comme quelque bête suant et jurant, lui , Abel Beauchemin venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de romans). »<sup>547</sup>

Préoccupation majeure de Victor-Lévy Beaulieu, l'impossibilité d'écrire sous tend son œuvre de manière explicite tout en se contredisant par l'existence même de ses ouvrages et cela dès son premier opus : *Mémoires d'outre-tonneau* : « Je songe souvent aux livres que je pourrais écrire. Je me meurs de ne pas vouloir, de ne pas pouvoir les écrire » qu'il énonce comme une maladie dévoratrice : « Je suis torturé par les hydres que j'imagine et à qui je refuse le jour. Je sais trop que mes créations sont toutes des monstres atteints de poliomyélite. C'est pour cela que je suis malade. C'est pour cela que je vis dans un tonneau. » (MO 28). Alberto Manguel lit *L'Angoisse du héron* de Gaétan Soucy comme « une histoire sur l'impossibilité de raconter »<sup>548</sup> et la position impossible de l'acteur Coco mimant la tenue du héron, frappé lui aussi par la maladie mentale et qui se suicidera après, n'est pas sans faire penser à la position du québécois écartelé entre deux nations. Ainsi Hubert Aquin conçoit-il la fatigue culturelle comme un état changeant fait de temps d'immobilisme et de mouvements de révolte : « La culture canadienne-française, longtemps agonisante, renaît souvent, puis agonise de nouveau et vit ainsi une existence faite de sursauts et d'affaissements. »<sup>549</sup> Ainsi l'acteur se tenant la jambe pliée à la façon de l'oiseau se trouve porté vers une chute inexorable vers l'avant :

<sup>546</sup> A. Vanasse. *Le Père vaincu, la Méduse et les fils castrés*. XYZ, 1990, p. 32.

<sup>547</sup> Victor-Lévy Beaulieu. *Don Quichotte de la démanche*. Montréal : L'Aurore, 1974, p. 13.

<sup>548</sup> Gaétan Soucy. *L'Angoisse du héron*. Le Léopard amoureux, 2005, L'Escampette, 2009, p. 64.

<sup>549</sup> H. Aquin. « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*. p. 97.

« Le Héron commençait à vaciller sur sa patte. A mesure que l'ankylose gagnait le mollet, que les muscles manquaient de je ne sais quoi, que le sang congestionnait, les traits de ce dernier exprimaient une angoisse qui n'a pas de nom et qui est la catatonie même : l'angoisse corrosive, absolue, de devoir se maintenir dans une posture impossible, sous peine de provoquer un cataclysme qui fera voler le monde en éclats. »<sup>550</sup>

La posture impossible rejoint ici le motif de l'ennui, la succession de périodes de mouvements et d'immobilité pouvant à la fois être lu par fragments, comme dans la décomposition photographique du mouvement, ou par une ligne sinusoïdale du temps qui aurait la déformation d'une spirale de l'oubli et de la remémoration.

### c Le suicide et l'abolition du temps

*Mon Père est une chaise* de Jean-François Beauchemin, bien qu'avec une bonne dose d'humour, laisse un goût amer sur la vision de l'existence ainsi que le dit l'enfant après ses deux tentatives de suicide : « Depuis ça va. Maman m'a fait comprendre qu'une fois né vous ne pouvez plus vous désister. Hélas il faut vivre. »<sup>551</sup>. Il introduit une remarque sur le manque paternel dans la narration alors qu'étant dans son berceau lors de sa mort il ne peut s'en souvenir : « D'ailleurs déjà de son vivant vous aviez de la difficulté à entretenir une conversation avec lui. La ligne était occupée on sentait qu'il était presque toujours en discussion avec quelqu'un à l'intérieur de lui-même. » Le choix fréquent du conte ou de la parabole rend perceptible une sorte d'abolition du temps dans le récit qui l'assimile à un temps vertical dévorant qui renoue avec le schème de l'avalage. Le deuxième point fondateur des mythes Minotaure et Labyrinthe est en effet la dévoration assimilée dans la première réception du mythe à celle du sacrifice des jeunes gens au fond du labyrinthe. Le Minotaure, par ailleurs peu décrit tant dans son physique que dans ses usages, apparaît donc à ce moment du récit comme un monstre dévrateur hissé au rang de super prédateur par son physique hors norme. La dévoration amène par un lien immédiat de cause à effet à l'avalage qui apparaît souvent au fil du romanesque québécois : « J'avais les mains blanches à force que je serrais fort le guidon et je me sentais dévoré par le temps et l'espace » (SA 161) dit le héros du *Souffle de l'harmattan* à la fin du livre, au moment où il décide de tout quitter. Ses deux amis, Odile et Habéké seront d'ailleurs avalés par le fleuve dans le naufrage du tonneau. Dans *L'Ingratitude* la préparation du suicide met en abyme la thématique du double à travers le choix multiple : au milieu du roman la narratrice hésite entre sa propre mort, celle de sa mère

<sup>550</sup> G. Soucy. *L'Angoisse du héron*. p. 22.

<sup>551</sup> J.F Beauchemin. *Comme Enfant je suis cuit*. p. 37.

ou de son père. Une diffraction familiale s'opère alors dans laquelle chaque membre de la famille n'existe que vis-à-vis de l'autre dans une sorte de chambre aux miroirs mortifère : « Je ne savais pas si je devais sortir mes flacons ou me jeter sur maman. J'étais prête à m'empoisonner ou à étrangler cette femme. Il fallait que cela finisse, d'une manière ou d'une autre. Il fallait arrêter la vie et effacer la honte. La honte d'avoir une mère et d'être moi. La honte d'avoir vécu et de devoir continuer. ». Elle se voit également assassinée par son père et menacée de mort par sa mère :

« Je me souvenais qu'un jour, très en colère, maman m'avait dit : « Fais attention ! Si tu continues à me décevoir ainsi, je perdrai patience et raison...je n'hésiterai pas à te battre à mort ! ». J'avais eu très peur. J'avais rêvé plusieurs fois à cette scène sanglante : allongée au pied du lit de mes parents, j'avais la gorge coupée et le corps trempé de sang ; papa était assis sur le lit, tremblant, le couteau encore tiède dans sa main... » (I 84)

Elle raconte aussi que sa mère lui faisait du chantage au suicide par pendaison si elle osait quitter le domicile. Il y a donc une mise en abyme du suicide et du meurtre symbolique puisque le filtre de l'imaginaire atténue ou rehausse (selon que l'on se place du point de vue du réel ou de l'inconscient) ces scènes. C'est en quelque sorte hors du temps que Ying Chen nous transporte aussi : « Toute ma vie \_ maman aimait bien cette expression si chargée de temps que je pouvais enfin dire moi aussi \_ » (I 72). Un temps à la fois trop perceptible et trop fuyant au sein duquel la narratrice peine à se situer : « Pour survivre, il fallait au contraire se contenter de la jeunesse, oser plonger dans l'étang où la lune attendait, où la lumière régnait. J'en étais incapable, hélas. Je restais au bord de l'eau. Dans la nuit. Le temps se précipitait vers moi, la sagesse me rongait les nerfs. L'ombre de maman couvrait mon corps. Je ne bougeais pas. » (I 35). Elle éprouve une impossibilité à vivre sa jeunesse ; en restant au bord de l'eau elle reste en quelque sorte « au bord de soi », on peut voir ici sans doute une référence à *La Mémoire de l'eau*, son premier roman qui retrace la saga familiale. La symbolique de l'eau présente dans toute l'œuvre d'Anne Hébert est aussi un élément marquant de la littérature québécoise que l'on peut relier à la fois à la situation géographique mais aussi historique de cette province canadienne. A la fois fil évident de la mémoire migratoire que l'on retrouve avec force dans le roman de M.C Agnant et ses navires d'esclaves, fil du suicide aussi, il est aussi celui qui tisse le roman de Ying Chen de façon parfois surprenante : « Maman était cette eau toute puissante et j'étais cet esclave de bateau. », « Dans les moments d'hallucination, je ne voyais rien d'autre que de l'eau. Le monde entier semblait bâti sur une matière liquide coulant dans tous les sens. » (I 99), « Je

vois maman dans le ventre d'un poisson. Et je me vois dans le ventre de maman » (I 131). Cet élément, qui ramène instamment à Gaston Bachelard<sup>552</sup>, est propice à évoquer la verticalité du temps qui s'abolit en quelque sorte au gré de ses stratifications successives : « Quand on est vivant, on évalue le temps. », « Quel soulagement de se trouver hors de ce jeu interminable, d'être à l'abri du temps...Mais comment connaître ce bonheur nouveau intemporel et vide, sans avoir vécu à l'intérieur du temps, sans avoir étouffé dans sa plénitude ? » (I 132). Ce rapport du vide au plein et du plein au vide, étroitement lié à la sensation du temps, propulse la narratrice dans une tentative de description qui, quoique vouée inexorablement à l'échec, nous permet d'approcher le moment de l'abolition chez Marie-Célie Agnant. « Mattie suspendait son récit, comme si elle tenait un fil entre ses doigts. » (LE 154) : l'allusion au labyrinthe est ici explicite et l'on peut considérer que Flore permet de trouver le chemin de la sortie. Si le Minotaure d'origine est bien l'esclavagiste, les femmes mettant à mort leurs enfants pour les soustraire à l'asservissement projettent en abyme dévoration et mise à mort. L'enfermement est à la fois interne et externe, le maître détenant les chaînes et le droit de vie et de mort, l'esclave ne trouvant pas d'issue hors du suicide et de l'infanticide. Tous ces fils sont tissés au sein d'un labyrinthe mémoriel vertical, cette tessiture s'apparente à une stratification du temps qui conduit finalement à son abolition. Le suicide est très présent chez Hubert Aquin<sup>553</sup> qui projette dans ses textes son futur suicide, dans *Prochain Épisode* il lui donne une signification collective et politique :

« c'est moi le héros, le désintoxiqué ! Chef national d'un peuple inédit ! Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission. En moi, déprimé explosif, toute une nation s'aplatit historiquement et raconte son enfance perdue, par bouffées de mots bégayés et de délires scripturaires... » (PE 21).

Se suicider c'est décider d'arrêter le temps et si tous les personnages et les auteurs ne se suicident fort heureusement pas ils livrent une perception bien particulière du temps<sup>554</sup>. Ce

---

<sup>552</sup> Gaston Bachelard. *L' Eau et les rêves*. Corti. 1941.

<sup>553</sup> Antony Soron. *Hubert Aquin ou la révolte impossible*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 102 : « De *L'Invention de la mort* à *Obombre*, le suicide fait figure d'invariant dans la thématique aquinienne. P.X Magnant et Olympe Gezzo-Quenum dans *Trou de mémoire*, Christine, Jean-William Forestier et le docteur Franconi dans *l'Antiphonaire* et Michel Lewandowski, le père incestueux de Sylvie, dans *Neige noire* soit une bonne moitié des personnages aquiniens mettent fin à leurs jours. Le titre même du premier roman d'Aquin, *L'Invention de la mort*, autant que son dénouement tragique annonçait prophétiquement la fin de l'auteur. »

<sup>554</sup> Jean-François Hamel. « De Révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain Épisode* », 540-562, Voix et images, UQAM, vol.XXV, n°3, printemps 2000, p. 542 : « Au contraire de celle de Proust, l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin n'est pas une recherche du temps perdu, mais bien une

dernier semble en effet comme aboli dans de nombreux textes. Dans *Prochain Épisode* l'écriture représente une lutte contre « un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes, que j'emplis de syllabes et de hurlements » (PE 11). Pour cet auteur l'abolition du temps littéraire se confond avec le champ politique : « Le Canadien français est, au sens propre et figuré, un agent double. Il s'abolit dans l' « excentricité » et, fatigué, désire atteindre au *nirvana* politique par voie de dissolution. Le Canadien français refuse son centre de gravité, cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. »<sup>555</sup> Les choix narratifs québécois de la brièveté tendent fréquemment vers le conte où le temps est comme suspendu et lorsque ce n'est pas le cas les héros semblent s'y noyer dans la remémoration du trauma. Le leitmotiv de la chaise berçante chez La Rocque : « Criiii !, craaaa ! », en est un exemple frappant, sorte de contrepoint à l'écoulement temporel réel qui est celui de l'absence de Colette dans *Serge d'entre les morts* :

« et maintenant que tout était consommé, maintenant que tout s'était tu sans rémission, maintenant on pouvait entendre de nouveau, très clairement, les gémissements de la chaise de grand-mère, elle était enterrée et secs ses ossements depuis belle lurette mais cela descendait encore du plafond comme le bruit du temps qui meurt sans jamais mourir, comme le halètement noir de tout ce qui ne peut pas mourir, indifférence c'étaient les ailes somptueuses de la Folie et de la nuit des âmes les battements de l'épouvantable cœur de solitude [...] ah oui moi j'étais toujours là et le temps pissait sous moi comme une hémorragie c'était inexorable bien sûr ne s'arrêterait jamais et cela passait comme les nuages dans le ciel et comme les saisons c'était insidieux glissement, ah le temps m'échappait ! [...] mais j'avais toujours l'impression que rien ne bougeait – au fond de moi-même j'étais aussi immobile que grand-mère [...] et je savais, et je sais, que lorsqu'un jour tout chavirerait autour de moi et que brusquement le temps se figerait dans ma tête comme une graisse nauséabonde [...] » (SMo 153-156)

Dès l'incipit de son premier récit Gilbert La Rocque présente la mort en tant que néantisation comme toile de fond de son œuvre : « [...] cette rassurante pérennité des choses qui nous entourent, la confortable routine où nous nous engluons désespérément, c'est comme un voile

---

recherche du temps présent d'une certaine présence du temps [...] De *Prochain Épisode*, qui marque une première étape de cette recherche, celle du temps collectif, de sa mémoire et de l'histoire, jusqu'à *Neige noire*, qui exacerbe le rôle des mesures du temps dans une réflexion sur les temporalités phénoménologique et théologique, Aquin ne cesse de questionner les effets du savoir temporel sur l'expérience, les conséquences des multiples modes de représentation du temps sur la perception de sa présence et la possibilité de l'action. Une telle recherche présuppose que l'expérience temporelle, pour ainsi dire, ne va plus de soi. »

<sup>555</sup> H. Aquin. « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*, p. 96.

opaque jeté sur cette hideuse tête de mort que le temps lève devant nous, comme si nous n'étions plus emportés dans cette course vertigineuse vers la mort... » (N 29) <sup>556</sup>

### 3 Voix et voie de l'*infans*

#### a La voix de l'*infans*

Les voies d'enfant sont nombreuses dans les récits traités : le fils Courge, la petite fille, Bérénice, Isabelle-Marie, Marie, François...et sont souvent relayées par des voix d'adolescents ou de jeunes adultes. Elles empruntent également souvent la voie de la narration en adoptant ses détours de langage. Jean-François Beauchemin, en dépit du choix de sujets graves : la mort du père, traite ses récits sur les modes de l'humour et du langage enfantin. Dans chacun des trois ouvrages le narrateur parle un langage qui lui est propre et lui permet de lire le monde à son aune. Dans *Comme Enfant je suis cuit* c'est essentiellement le manque de ponctuation qui définit le langage enfantin, ni virgule ni guillemets pour marquer les dialogues, ainsi dans le passage qui évoque la mort de son père :

« Dans la seconde suivant la mort de papa deux anges sont apparus et l'ont soulevé par les épaules. Puis ils l'ont fait monter dans leur bagnole bosselée. Ils ont décollé et alors mon père a posé cette drôle de question pour un mort. Sur le tableau de bord il y avait un paquet de cigarettes alors il a dit excusez-moi ça vous ennuie si je fume ? Celui qui conduisait a répondu mais pas le moins du monde je vous en prie faites. Il était poli comme ça ne se voit plus de nos jours. Papa a pris le paquet et l'ange a pris le briquet. A la première bouffée la voiture était déjà loin dans les nuages. »<sup>557</sup>

Des expressions enfantines sont aussi bien sûr utilisées : « C'est fou comme il pleuvait tout d'un coup. Autour de nous ça tombait tellement que ça faisait des spaghettis entre le ciel et la terre. »<sup>558</sup> *Mon Père est une chaise* fait usage à loisir d'un langage mâtiné d'expressions et de jurons enfantins : « Morte soupe ! Raide croûton ! Chiendoux ! » (PC 10) qui sont en fait des recompositions de jurons adultes faisant écho à l'onomastique des noms de famille. A travers ce langage du concret les narrateurs de J.F Beauchemin se construisent un monde imaginaire

---

<sup>556</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 397 : « Le labyrinthe n'est pas seulement une expression spatiale ; c'est aussi une expression temporelle. La durée de notre séjour au milieu des enchevêtrements est toujours fonction de deux facteurs : l'étendue et la complexité du dessin (état de la situation objective) et le degré de notre intelligence ou de notre intuition (donnée de la situation objective). C'est la fusion des facteurs internes et externes qui donnera le véritable temps nécessaire pour atteindre la chambre secrète-si nous considérons la situation labyrinthique comme « centripète », ou pour retourner à la liberté-si nous la considérons comme « centrifuge ».

<sup>557</sup> J.F Beauchemin. *Comme Enfant je suis cuit*. p. 23.

<sup>558</sup> *Ibid.* p.101.

comme atteints par le syndrome de Peter Pan. *Mon Père est une chaise*, ouvrage justement écrit pour la jeunesse, traite de la mort du père avec légèreté dans la mesure où l'enfant refuse dans un premier temps la réalité de la perte du père et se construit un monde imaginaire digne de la pièce de théâtre de J.M Barrie (1904). Dans l'appartement, aidé de sa chienne fidèle Poulette (comme la famille de Wendy du chien « nana »), il se construit un univers pour affronter le monde des adultes où le directeur d'école figure certainement le Capitaine Crochet. L'onomastique rattache le récit au domaine du conte par des choix symboliques au registre enfantin, le père est nommé Christian Malabar par antinomie humoristique. Jean-François Beauchemin dit son estime pour la gent canine, en quelque sorte sa gent confidente dans *Comme Enfant je suis cuit* :

« Le soir où papa a eu son accident j'étais dans mon berceau à des kilomètres de là mais pourtant j'ai tout vu. Ce n'est pas que j'aie de don particulier pour voir les choses à distance. Seulement c'est à force d'être copain avec les chiens. Déjà dans le ventre de maman j'entendais leurs jappements et c'était beau comme une chanson. Depuis le temps j'ai dû devenir un peu pareil à eux. Les chiens ne sont pas les pauvres bêtes que l'on pense. Vous les croyez endormis et rêvant d'un gigot mais en vérité ils sont tout occupés à déchiffrer les signaux du télégraphe qu'ils ont dans la tête.»<sup>559</sup>

Dans *Le premier Quartier de la lune* Marcel converse avec son chat imaginaire Duplessis, Michel Tremblay utilisant aussi largement l'onomastique comme terrain de jeu de l'humour à double sens politique (à l'instar de Réjean Ducharme), qui laisse penser quant à lui à celui du Cheshire dans *Alice au pays des merveilles*. Lorsque Duplessis est « plein de trous » et qu'il ne reste plus que ses yeux visibles dans l'espace le « pays enchanté » des trois tricoteuses commence à disparaître avec le rempart de l'imagination. Michel Tremblay revient sur la Saskatchewan de son enfance avec Nana dans *La Traversée de la ville*, et c'est le personnage de Marcel qui représente une sorte de point central de l'œuvre en tant que « rêveur définitif »<sup>560</sup> ainsi que surnommé par Marie-Lyne Piccione. Mais Jérôme enterre son chien Scotch avant la fin du récit où il confie avoir treize ans, le langage souvent comique qui décrit ces espaces imaginaires va donc ainsi nous mener au tragique. Le ton léger de l'enfance cède alors la place à celui plus grave qui marque aussi l'entrée dans l'adolescence voire dans le monde désenchanté des adultes. Passé l'assaut des policiers dans l'appartement, Anatole s'aperçoit que son père ne fait plus aucun mouvement et cette rigidité qu'il rattachait à l'objet « chaise » relève en fait du cadavérique qu'il commençait à entrevoir : « Mon père est froid

<sup>559</sup> *Ibid.* p.19.

<sup>560</sup> M.L Piccione. B. Rigal-Celleard. *Les Aléas de l'utopie.* p. 23.

comme une assiette de macaronis abandonnée » (PC 104) La fin du récit porte résolument le langage enfantin du côté tragique : « Dans la baignoire, mon père reste allongé tel un hareng sur l'étal d'une poissonnerie. », « Ensuite un petit robinet de tristesse s'ouvre à l'intérieur de ma tête. » (PC 150-154) Jérôme, lui, ainsi qu'il est nommé dès l'incipit, inscrit le récit dans le champ de la transmission et de la filiation, il est nommé juste après avoir annoncé la mort de son père et juste avant de dire le métier de sa mère : « putain ». Il évoque à la suite les circonstances de la conception de son demi-frère Jules, puisqu'il a assisté au coït forcé de sa mère dans l'appartement du H.L.M. L'emploi de termes enfantins permet d'opérer un glissement du comique au tragique : « Mourir est une poudre à éternuer et je ne connais pas beaucoup de gens qui rigolent lorsqu'ils ont ça sous le nez. »<sup>561</sup> Le ton de *L'Immaculé Conception* participe aussi d'un équilibre de tons tragiques et comiques qui place les adultes dans le registre naïf de l'enfance par rapport à la mort : « Je lui pince le bout du nez [au cadavre de Remouald], par cette familiarité affectueuse et taquine qui me caractérise ; je lui dis d'une voix rassurante : « Tout est rien qui finit rien. » Le nez me reste entre l'index et le pouce... (ça m'apprendra). » (IC 295)<sup>562</sup>. Le fils Courge, quant à lui, toujours dans son propre langage, qui masque mal la cruauté paternelle, va inverser les rôles et se muer en parricide. Du conte initiatique, où le fils est en quête de l'amour du père, et que l'interprétation cinématographique récente a gardé à l'aune de l'humour enfantin, on passe ici au rituel et au sacrificiel car c'est au prix d'une éviscération qu'a lieu le passage à l'âge adulte. La forêt, motif du labyrinthe, que l'on trouve déjà au Moyen Age représente cet antre de la quête identitaire rencontré à l'envie dans les contes, signifiant le passage à l'âge adulte comme dans *le Jour des corneilles* et *La petite Fille qui aimait trop les allumettes*. La voix de l'enfant permet sans doute à la « surconscience linguistique »<sup>563</sup>, ainsi nommée par Lise Gauvin, de s'exprimer plus à loisir, ainsi avec le « béréncien »<sup>564</sup> de Réjean Ducharme. Ce dernier, même

---

<sup>561</sup> J.F Beauchemin. *Comme Enfant je suis cuit*. p. 92.

<sup>562</sup> J.F Chassay. « Le grotesque ». J. Kwàterkop. *L'Humour et le rire*. p. 155 : « Mais on pourrait dire de manière similaire que l'humour et le tragique jouent, dans la structure générale de ce roman, les rôles de vie et de mort. »

<sup>563</sup> Lise Gauvin. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997, p. 6-15.

*La Fabrique de la langue*. p. 256 : « Surconscience, c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un procès littéraire plus important que les procédés mis en jeu. », p. 256.

<sup>564</sup> Réjean Ducharme. *L'Avalée des avalés*.

lorsqu'il fait parler des adultes résiste contre leur univers.<sup>565</sup> De même « Lire Gilbert La Rocque, c'est entrer de plain-pied dans un univers onirique riche en significations » ainsi que le constate Donald Smith qui repère dans *Le Nombriil* des « moments privilégiés de l'enfance » qui « s'intercalent dans le présent et permettent aux différents narrateurs de respirer momentanément dans leur chute effrénée vers le désespoir »<sup>566</sup> Pour Réjean Ducharme l'obsession de l'enfance le porte à dire dans le *Nez qui voque* que seize ans correspondent en fait à huit ans, les adolescents Mille Milles et Chateaugué ont décidé de se suicider ensemble pour échapper au monde des adultes, seule cette dernière ira jusqu'au bout. Toute l'œuvre d'Anne Hébert regorge de personnages enfantins ou adolescents, le sujet des romans s'avérant souvent être l'initiation. *Les Fous de Bassan* leur donne un rôle particulièrement tragique tout d'abord par les décès mais aussi par l'image de la femme qu'il véhicule. Ainsi Nora se targue-t-elle de son rôle procréateur : « Livrée aux métamorphose de mon âge j'ai été roulée et pétrie par une eau saumâtre, mes seins sur mes côtes viennent de se poser comme deux colombes, la promesse de dix ou douze enfants aux yeux d'outremer, se niche dans deux petites poches, au creux de mon ventre. J'ai quinze ans. » (FB 118) tout en louant sa propre influence sur la gent masculine dont elle n'ignore déjà plus les penchants. Plus que sonnante la fin de l'innocence de l'« Eve nouvelle » ses propos sur les adultes du village font douter de sa quelconque existence. La voix hachée et le « langage incohérent » (FB 129) de Perceval maintiennent le fil de l'enfance puisqu'il n'atteindra jamais la raison d'un adulte, gardant intacts des moments de poésie avec la nature lorsqu'il observe la mer sous la lune depuis sa chambre close : « Je me baigne dans lumière liquide ; [...] Prendre un bain de lune [...] De l'eau endormie par-dessus la tête. L'infinie protection de l'eau endormie. Plusieurs cloisons d'eau entre le clair de lune de Griffin Creek et moi (FB 142-143). Nora et Olivia sont « sans langage véritable » (FB 121), s'ajoutant à la voix de l'*infans*, qui pourtant privé du langage dévoile le réel par sa voie propre, la mise en scène romanesque des naissances et des descendance symbolise un passage possible au-delà du trauma : le fils

---

<sup>565</sup> S. Cantin. *Ce Pays*, à propos de *L'Hiver de force*. p. 155 : « André et Nicole [...] résistent par attachement affectif à une certaine image du « nous » en laquelle ils se reconnaissent, mais qu'ils savent en même temps promise à une ruine inévitable. Parfaits ratés, éternels orphelins du monde où ils furent des enfants et que stigmatise et néantise celui où, adultes, ils sont désormais forcés de vivre, les Ferron s'astreignent, par atavisme canadien-français et par fidélité à eux-mêmes, au devoir de résistance, à l'ascèse de la résistance passive à une société adulte et adultère. »

<sup>566</sup> D. Smith. *Gilbert La Rocque*. p. 13 et .29 : « L'œuvre de Gilbert La Rocque est loin d'être totalement noire. L'enfance subjuguée, conjure des images vivifiantes. »

d'Agaguk qui fait justement l'objet d'une suite romanesque,<sup>567</sup> l'enfant d'Alice (PF) et de la fille laide, celui du Souffle de l'harmattan. L'enfant pourrait être une métaphore du pays lui-même ainsi que le signale Serge Cantin : « Que nous devons, nous autres Québécois, porter le Québec comme notre enfant, voilà une métaphore qui, à première vue, se laisse aisément déchiffrer et dont on n'aurait, je crois, aucune peine à retracer les multiples variantes dans notre littérature et notre historiographie nationales [...] »<sup>568</sup>

### **b Trauma et sacrifice**

Le terme d'enfant peut s'appliquer de manière élargi au Québec lui-même en voie d'affirmation de soi. Serge Cantin, qui lui consacre l'ouvrage intitulé justement *Ce Pays comme un enfant*, n'affectionne pas la notion de trauma appliquée à la province canadienne mais constate pourtant la présence d'une fracture à consolider et donc à accepter de prime abord. Si l'espace du conte est le moyen de surmonter le trauma en s'imprégnant de l'inconscient collectif, l'espace littéraire québécois dans son ensemble paraît être son terrain de jeu de lettres préféré. Le fils Courge doit passer outre la mort de sa mère à sa naissance et le traitement implacable de son père. Alice affronte la mort de ses deux parents, l'agression sexuelle de son frère, la perte de son identité et l'enchaînement de sa sœur souffrant le martyr dans une cave. La fille laide est aux prises avec un physique ingrat qui lui vaut son surnom puis avec le meurtre commis par son amant et l'enfantement d'un sourd et muet. François supporte le désamour de sa mère (T), Catherine l'amour envahissant de Michel (CB). Ce sont les traumas de la guerre et de la famine qui poussent Abéké à se réfugier avec Hugues dans l'imaginaire de l'île d'exil (SA). Leur volonté de la rejoindre et de la faire exister, bien que portant au tragique, réalise un dépassement de la situation. Dans *L'immaculée conception* le trauma vécu par Wilson avec sa propre naissance hideuse et la perte de son angélique jumeau va provoquer un second trauma, celui de Remuald. Ce dernier choisit par Wilson comme être de substitution va être entraîné dans un rituel macabre dont il gardera le poids mémoriel : « La rumeur resurgit, et cette fois-ci elle était dans son crâne ; telle une bête féroce dont on a ouvert la cage, elle avait bondi à l'intérieur de lui. Remuald sentit des gouffres s'ouvrir, et il recula. Des gueules l'attaquaient de toutes parts. » (IC 132). Une littérature du sensible telle qu'elle est repérée par Frances Fortier et Andrée Mercier au Québec : « Dans le

---

<sup>567</sup> Yves Thériault. *Tayaout fils d'Agaguk*. Montréal : Quinze, 1981.

<sup>568</sup> S. Cantin. *Ce pays*. p. 18.

récit littéraire contemporain, les logiques de l'action et de la cognition nous apparaissent donc subordonnées à celle du sensible. Ces trois logiques sont constitutives de la narrativité. »<sup>569</sup> serait sans doute plus à même de transporter l'écrivain québécois au-delà du trauma. Ce dépassement du trauma s'opère par le sacrificiel et la mise à mort des ascendants (ou jouant ce rôle) qui semblent être un passage souvent obligé et multiplié : mort du père Courge (JC), de tous les personnages autour d'Alice (PF), de Bernadette Loubron (FL), des parents de sœur Julie (ES), du frère et de la mère d'Isabelle-Marie (BB), de la narratrice de *l'Ingratitude* dont l'accident se substitue au suicide prémédité, des compères du *Souffle de l'Harmattan*, des parents dans *L'Ogre de Grand Remous*. Le sacrifice peut également être appliqué à soi comme dans *Du Mercure sous la langue* ou dans *Le Fou du père*. Pour Sylvain Trudel le parcours de la maladie a la fonction d'une initiation inversée, c'est par le sacrifice de son corps que le jeune malade enseigne aux adultes comment vivre : « mon peuple n'est pas né dans les vignes, mais il est pelleteur de nuages et bouffeur de neige. Le plus beau, c'est que, avec un peu de chance, je mourrai peut-être le 25 décembre, comme un petit antéchrist. » (ML 122) Chez Robert Lalonde c'est le parcours du fils, en position de faiblesse, vers son père qui permet la réconciliation et la compréhension passant par une nouvelle initiation corporelle au-delà des coups de l'enfance. *L'Obéissance* de Suzanne Jacob met en scène la souffrance filiale sans qu'on y sente l'espoir permis d'ordinaire par la procréation ; les gestes de cruauté s'y répètent de mère en fille. Yves Mocquais observe le sacrificiel dans *Neige noire* selon l'entrelacement de deux cycles<sup>570</sup> où l'on peut donc retrouver le motif en spirale du labyrinthe :

« Dans le cas du premier cycle, la rupture de l'ordre social à la suite d'une transgression et la tension vers un retour à un certain ordre relèvent d'un schéma qui s'apparente au déroulement du rite dionysiaque ; Or, s'il passe par une phase sacrificielle dans laquelle règnent explicitement violence et cruauté, le rituel dionysiaque s'achève sur la naissance d'un ordre nouveau ; dans le cas du deuxième cycle, par contre, la violence initiale constitue, pour reprendre les mots de René Girard : « une menace insupportable »<sup>571</sup> car il y a eu du sang versé. »<sup>572</sup>

<sup>569</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier. « La Narration du sensible dans le récit contemporain », p.173-196, dans R. Audet et A. Mercier (dir.). *La Narrativité contemporaine au Québec, la littérature et ses enjeux narratifs*, p.196.

<sup>570</sup> Pierre-Yves Mocquais. *Hubert Aquin ou la quête interrompue*. BNQ : Cercle du livre de France, 1985, p.146 : Le premier a pour origine l'inceste Sylvie, le second l'émasculatation qu'elle inflige à Nicolas.

<sup>571</sup> René Girard. *La Violence et le sacré*. p. 31.

<sup>572</sup> P.Y Mocquais. *H. Aquin*. p. 147.

Malgré le désordre et la violence sacrificielle le récit se termine sur une sorte d'apothéose christique permise par une sexualité indifférenciée que symbolisent Eva et Linda :

« Que la vie plénifiante qui a tissé ces fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point omega que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité. Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées. » (NN 278).

La renaissance est donc possible dans un déluge de lumière après les meurtres sacrificiels. Aude, dans sa nouvelle « L'Homme à l'enfant », décrit l'émergence d'un autre soi à travers l'absorption de l'enfant qui reste en nous malgré notre état d'adulte. La description montre le rapport corporel qui s'établit entre l'enfant et l'adulte puisqu'au départ les enfants fusionnent en quelque sorte avec le corps des adultes « Ce jour-là et les jours suivants, même si nous nous sommes maintes fois dévêtus, tu n'as pas vu mon enfant, je n'ai pas vu le tien. Ni les mois suivants. Puis, la petite fille cachée en moi a commencé à me peser plus lourdement. » (BBr 82). Aude raconte le sacrifice de l'enfance pour parvenir à l'état d'adulte.

### c La voie de la renaissance

Dans l'espace clos du labyrinthe, où le québécois est en recherche d'identité, des voies s'ouvrent, liées par les fils d'une littérature de la filiation. Au-delà de la dévoration et de la mise à mort, dont Hubert Aquin reste la figure posthume, une renaissance est peut être possible déjà mimée par la danse des grues (l'orientation des gestes à gauche signifiant le chemin vers la mort puis à droite celui vers la vie)<sup>573</sup>. Le labyrinthe à ciel ouvert d'Icare permet l'envol malgré la possible chute et l'inventivité de l'architecte n'a d'égal que le dynamisme de la jeune littérature québécoise. Au-delà de la mort du père, symbolisé par le parricide, le québécois chercherait à se reconstituer une filiation propre qui le définirait tel qu'il est vraiment et opérerait une renaissance par la voie de la transcendance. Ainsi dans ces parcours mortifères on peut considérer que la mère Courge joue le rôle de passeur, tel Charon

---

<sup>573</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 233 : « Le labyrinthe du mythe grec fut une énigme qui avait la vie pour enjeu : c'est-à-dire que l'on y périssait dans la lutte avec le monstre ou pour n'avoir pas su trouver la sortie. Ce fut donc un *jeu mortel* ; et le risque de perdre la vie, le triomphe de l'intelligence (et de la foi) sur la Bête et sur l'erreur sont commémorés, dessinés et dansés ; comme une action à la fois commémorative et libératrice. »

elle amène son fils du monde des vivants au monde des morts mais rend possible un retour, mourant en couches elle donne ainsi la vie à travers la mort. Cette mort qui permet la renaissance est mise en abyme dans le texte par le lait de la hérissonne morte, la presque mort de l'épisode du tonneau, « les eaux stagnantes »<sup>574</sup> de l'épisode du lac où la mère apparaît justement à son fils mais aussi par la symbolique onomastique de la courge qui symbolise la renaissance dans les Vanités. Dans ce récit le père voit des fantômes et converse avec ceux de « l'outremonde » qui jouent également le rôle de passeurs. Ce sont les fantômes qui sont la mémoire du père, la mémoire du temps et du lieu d'avant, alors qu'il a choisi l'isolement dans la forêt et l'ignorance du monde réel. Lorsque sa mère lui apparaît dans le lac c'est sa présence fantomatique qui donne la force au fils Courge d'outrepasser la volonté de son père et de décider alors par la sienne propre ; c'est le moment charnière où le récit bascule de la voie de l'enfermement vers celle de l'ouverture (figurée par Manon). Moins évidents dans les autres récits de Jean-François Beauchemin les rôles de passeur sont tenus par le chien et par l'appartement dans *Mon père est une chaise* et par le petit frère, l'amie Joëlle qui a perdu sa mère à l'âge de douze ans, et également par le chien Scotch dans *Comme Enfant je suis cuit* (référence à la fois à l'alcoolisme de son père et à sa présence indéfectible dans le récit). Le nouveau statut du père peut s'avérer une chance pour Anatole, car en tant que vendeur de balais télescopiques il ne menait visiblement pas une existence digne de lui, et la mort n'être qu'un faux semblant, une étape à franchir : « Il faudra cacher mon père. Autrement c'est sûr, on lui chipera sa renaissance » (PC 14), « Première étape...nourrir le nouveau-né ». (PC 17) En voulant donner une nouvelle existence à son père c'est lui-même qu'Anatole fait renaître. Après le pic de fièvre de son père et le gavage pharmaceutique, qui rend sans doute la fin du père inéluctable, la narration change et passe de la première à la troisième personne. La distance ainsi opérée permet le passage de l'état d'enfant à celui d'adulte : « Dans un appartement à l'allure d'un champ de bataille, un garçon aux cheveux roux dort... » (PC 91) *Le Jour des corneilles* et *La Fabrication de l'aube*, premier roman-charnière de l'auteur, dévoilent les deux visages de la mort, celui sombre qui nous fait traverser les enfers pour renaître parmi les vivants et celui lumineux de la grâce qui transcende le monde réel pour atteindre celui du verbe. Il est déjà question du verbe dans *Le Jour des corneilles* puisque la transcendance opérée par le parricide permet au fils Courge de rentrer dans le langage bien que celui-ci soit atypique. Le récit se fait a posteriori, alors que le narrateur possède le

---

<sup>574</sup> G. Bachelard. *L'Eau et les rêves*.

langage, auparavant il n'échange apparemment que des cris avec son père et ignore ce qu'est une véritable communication. La voie initiatique du conte, dont les personnages sont très souvent des enfants, est donc privilégiée par Jean-François Beauchemin. *Le Jour des corneilles* comporte en effet peu de personnages : essentiellement le père et son fils, un lieu majeur : la forêt, où se tient quasiment tout le drame, et une exacerbation des situations qui empêche une vision réaliste du sujet et fait glisser le récit vers le symbolique. *Mon Père est une chaise* se joue complètement à huit clos entre le père et le fils à nouveau, le voisin M. Pipeau, le logeur M. Crampon, le directeur d'école M. Blaireau et les policiers, n'ont qu'un rôle satellite. Ce n'est qu'à la fin du récit qu'ils peuvent franchir la limite de l'extérieur vers l'intérieur et faire irruption dans le monde étanche que s'est érigé l'enfant face à la mort de son père. La situation pourrait être réaliste mais reste extrême dans l'obstination que met le fils à ignorer l'état physique de son père. *Comme Enfant je suis cuit* a lieu autour du monde restreint du HLM familial, les personnages sont également peu nombreux : la mère, le frère, l'amie du narrateur et façon plus anecdotique le curé; les faits y sont traités avec le trait expéditif de l'enfance. Le récit est le plus crédible des trois mais l'amoncellement des événements qui constituent la filiation le rattache à la parabole. Sylvain Trudel, autre adepte de la voix narrative de l'enfance, offre dans *Le Souffle de l'Harmattan* un conte adolescent que l'on peut rapprocher de ceux de Réjean Ducharme. Il est encore ici question de lieu imaginaire, d'« île d'exil » et c'est le bébé d'Odile parti au fil de l'eau dans son panier d'osier, tel Moïse, retenu par la main du héros, qui symbolise bien sûr la possibilité d'un renouveau. La couverture des *Masques* de Gilbert La Rocque, où l'on voit un enfant photographié tenir un masque dessiné, représentant un visage moitié homme moitié taureau, propose clairement une lecture « enfantine » du Minotaure, comme si ce stade de l'enfant « hors norme » rejeté par sa famille constituait l'étape primordiale du mythe sur lequel revenir afin de permettre une résilience. La mise à mort du taureau dans l'acception du mythe au Québec semble permettre une renaissance, un « ré-appartenir » par transposition en territoire d'utopie et de conquête toujours en devenir. Par delà la migration, le poids culturel du Québec, et par delà la mort, le sujet du roman québécois porte un renouveau qui va lui permettre d'exister en tant que tel une fois qu'il aura défini les termes de sa propre filiation. A la fin du *Livre d'Emma* la traductrice va se substituer à elle auprès de son mari et permettre ainsi un renouveau dans la filiation. La mort est la seule échappatoire envisageable pour échapper à une jeunesse invivable dans *L'Ingratitude* : « J'avais donc honte de ma jeunesse. Pour plaire à maman, il me fallait vieillir. Je souhaitais avoir son âge, ses enviabiles cinquante

ans... Et à force de penser, je vieillissais effectivement. La question de la mort venait souvent me hanter. Je voyais en elle la seule possibilité de délivrance, de sortir du destin avant de le connaître...» (I 34). Cette mort constitue donc une renaissance pour la fille, qui fait souvent mention de métempsychose dans le roman. Au moment du banquet de crémation, la sensation du temps s'alourdit : « J'ai l'impression d'être écrasée par l'épaisseur du temps qui s'arrête dans ce restaurant », contrecarrant la légèreté de la réduction en cendres : « Je sais que mon corps est réduit en cendres. Je me sens affaiblie. L'air de l'extérieur m'aspire...Je vole autour de la table. » (I 64) Le désir de mort de la fille s'apparente plus alors à une fusion corporelle avec le temps qui permettrait enfin d'opérer une renaissance au monde par l'abolition du temps : « Seule la lumière survivrait avec le temps. Et mon regard serait une lumière. J'avais un désir impatient, une soif de mourante. » (I 72) Le changement d'identité peut être un moyen de signifier la renaissance comme dans *Trou de mémoire* où il est indiqué pour RR que « La lecture du récit raconté lui a fait perdre son ancienne identité. Elle s'est choisi un autre nom, Anne-Lise Jamieson, et a opté pour la langue française » (TM 78), une manière d'échapper à sa grossesse, fruit du viol du meurtrier de sa sœur. Cette renaissance Hubert Aquin la voit sans doute passer par « le chemin de l'immanence »<sup>575</sup> : « [...] c'est que l'histoire individuelle est indissociable de l'aventure cosmique et que le sens mystique se glisse précisément à la charnière du moi et du collectif...Les mutations de la perception qu'on peut attribuer à l'imprégnation du moi par le collectif ne sont rien à comparer à la révolution opérée par la résurgence du mystique dans l'existence individuelle. »<sup>576</sup> C'est par l'aliénation qui mène à l'indifférenciation que Louis Hamelin amène ses personnages à se dépasser,<sup>577</sup> ce même motif est particulièrement développé dans *Neige noire* et dans les oeuvres d'Anne Hébert et de Réjean Ducharme. La notion de couple transcende les liens filiaux, matrimoniaux et sororaux pour se dissoudre dans une communion asexuée qui paraît représenter une issue. Outrepasser la maladie est un autre moyen de renaître ainsi que pour le héros *Du Mercure sous la langue* et Alexandre Chenevert : « c'est au moment où la vie d'Alexandre se termine

---

<sup>575</sup> H. Aquin. « La Fatigue culturelle ». R. Lapierre. *Blocs erratiques* p. 97.

<sup>576</sup> H. Aquin. « Le texte ou le silence marginal ? ». R. Lapierre. *Blocs erratiques*. p. 271.

<sup>577</sup> F. Ouellet. « Portrait du héros ». L. Hotte (dir.). *La Problématique de l'identité*. 121-128, p. 121 : « L'identité est problématique dans les romans de Louis Hamelin, parce que le héros cherche systématiquement à reformuler l'altérité, à la fondre, pour son propre bénéfice, dans une individualité transcendante. Deux valeurs de l'identitaire caractérisent ce rapport à l'autre : l'indifférenciation et l'aliénation, qui s'appellent mutuellement. En effet, on comprend que celui qui cherche à fusionner avec le je de l'autre risque sa propre identité, de sorte que l'indifférenciation conduit facilement à l'aliénation. Néanmoins, c'est par le biais de cette aliénation que le héros atteint à la supériorité recherchée. »

dans d'atroces souffrances qu'il devient une sorte de héros de la table d'opération, lui qui n'avait jamais été que victime ; et qu'il se met à tenir de tout son être au peu de temps qu'il lui reste à vivre. C'est au moment où il est physiquement perdu que, spirituellement, Alexandre devient l'homme qu'il aurait pu être. »<sup>578</sup> Avec *La grosse Femme d'à côté est enceinte*, où le fœtus n'est autre qu'une version littéraire de Michel Tremblay, l'auteur ne peut mieux figurer la renaissance de tout un pays : « Michel Tremblay magnifie la traditionnelle fécondité canadienne-française, et du même coup la pervertit. Plus question d'une *revanche des berceaux* ; la « grosse dame » procrée par plaisir, pour s'accomplir dans l'abondance. Elle trône dans l'appartement encombré par trois générations, comme la déesse ou mieux comme l'idée pure de la fécondité »<sup>579</sup>. Dans *Le Souffle de l'Harmattan* l'enfant d'Odile représente sans doute pour Abéké, comme son enfant pour Alice (PF), au-delà du sacrifice, l'espoir d'une génération en dehors d'une filiation réelle mais avec une filiation choisie, loin du monde des adultes : « aller refaire le monde dans l'île d'exil, pour quitter nos pauvres existences apparues dans l'Accident empoisonné, nos vies menacées par la haine, le désespoir et l'hypocrisie de l'ère adulte, pour aller fonder ensemble, tous les quatre, un peuple neuf, plein de paix et d'espoir de l'autre côté des choses (SA 137). Le double renvoi à Moïse sauvé des eaux dans son panier comme Hugues à l'âge de six mois puis comme le fils d'Odile confirme la référence à un après rédempteur, la tâche de Moïse consistant à libérer son peuple de l'esclavage : « J'ai pensé qu'un jour, peut-être, cet enfant miraculé à la chevelure de comète sauverait le monde que nous abandonnions. C'était possible, c'était peut-être Lui mais personne ne le savait encore, vu qu'un Christ doit bien commencer par mourir s'il veut ressusciter » (SA 163). Cette rédemption christique du peuple par le fils n'est pas sans rappeler le parcours du fils Courge, car cet « enfant sauvage » ne s'acheminera vers l'état d'adulte et ne sortira définitivement de la forêt qu'après le meurtre du père et saura alors manier le langage élaboré pendant son séjour en prison :

« Enfin, au bout d'une époque, on me renseigna que justice était parée à me recevoir [...] Ne possédant que clous et néant, je n'emportai par-devers moi aucun bien [...] Je portais toutefois et à jamais au plus épais de moi-même l'avoir le plus précieux : la parole, la parole qu'on m'avait autorisé à prendre en me faisant enseignement de vocabulaire, et qui, à présent, éclairait mon pas dans les ténèbres du monde. » (JC 150).

<sup>578</sup> E. Kushner. « Gabrielle Roy ». *Romanciers du Québec*. p. 175.

<sup>579</sup> G. Marcotte. *Littérature et circonstances*. p. 201.

Dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* le feu purificateur permettra peut être une renaissance car Alice est enceinte...mais de son frère...et le grimoire incendié que nous sommes censés lire ne contient que la lettre L...A travers le statut de l'enfant l'écrivain québécois concrétise la fusion du mythe et de la chrétienté (présente dans l'Apocalypse<sup>580</sup> notamment chez Michel Tremblay) dont la figure d'Icare peut constituer un des traits majeurs. Habéké et Hugues s'enduisent de miel et de plume et chutent de même qu'Icare. Le monstre de Jean Barbe retournant sur les pas de son enfance s'imagine sautant du haut de l'observatoire au milieu de la forêt représentant le labyrinthe et le roman qui suit *Comment devenir un monstre ? s'intitule Comment devenir un Ange ?* Il s'opère de concert dans *Agaguk* une opération complexe qui fait que du monstre naît l'humain, comme si *Agaguk* devait en passer par la violence, le meurtre, la défiguration qui le transforme en monstre visible pour trouver sa voie humaine. Une fois traversées les étendues blanches, après l'affrontement avec l'humain et l'animal, *Agaguk* effectue sa renaissance symbolisée par la défiguration et préparée par l'accouchement d'Iriook, son double féminin. Le double du Minotaure, particulièrement figuré par Thésée au XXème siècle, n'est pas sans tirer à nouveau le fil québécois du mythe. En effet Egée est le père mortel de Thésée qui se suicidera dans la mer qui porte son nom et Poséidon son père divin. La filiation maritime, particulièrement sensible dans les écrits québécois, projette la lumière sur Thésée en renvoyant le Minotaure dans l'ombre. Thésée choisit de faire parti du tribu alloué à ce dernier afin de le combattre, sa position a priori de faiblesse le place dans le mythe en tant qu'*infans* puisqu'il ne possède pas les codes du labyrinthe. Le rôle d'Ariane est double car elle donne les clés de la compréhension du lieu, symboliquement le langage, et ce à travers l'amour. La renaissance est cette part transcendante symbolisée dans le mythe par les ailes d'Icare mais aussi par la forme même du labyrinthe qui fait écho « au motif si répandu du méandre ou à celui de la ligne serpentine qui sur les sarcophages rappelle le flux continu de la vie vers la mort et de la

---

<sup>580</sup> Voir les ouvrages de Daniel Marcheix : *le Mal d'Origine*, de Pierre Nepveu. *L'Ecologie du réel*. Montréal : Boréal, 1988, p. 157 : « La menace constante qui pèse sur la collectivité québécoise depuis la conquête, menace à laquelle font écho les discours idéologiques de toutes les époques jusqu'à la nôtre, confère une tonalité et une crédibilité particulière à ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Derrida, un certain ton apocalyptique, un ton qui est par excellence celui de la littérature moderne. » et l'article de Marie-Lyne Piccione. « Chronique d'une mort annoncée ou l'apocalypse selon Michel Tremblay ». M.L. Piccione. *Voies vers l'extrême*. 161-168, p. 161: « L'écriture tremblayenne opère par hypotyposes, par distorsion et amplification du réel, pour donner naissance aux visions que provoquent ou subissent certains personnages. L'accumulation et l'entrelacement de ces visions font accéder l'imaginaire à un nouvel espace-temps que structure une théologie marquée par le syncrétisme des matières judéo-chrétienne et gréco-romaine. »

mort vers la vie »<sup>581</sup>. Les récurrences mortifères de la littérature québécoise font de ce mythe un rappel de la nature mortelle<sup>582</sup> de l'homme et de sa lutte incessante contre elle.

---

<sup>581</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 25.

<sup>582</sup> *Ibid.* p. 80 : « La première apparition du labyrinthe en Egypte est peut être le dessin, dit « signe du palais » que l'on voit tracé sur des sceaux provenant des origines de l'Antique Royaume. Mais ce signe représentait aussi la tombe : et ici commence une association qui ne se défera jamais entièrement. » p.79, « le taureau Apis représentait en Egypte le roi-dieu et en certaines occasions rituelles il était porté à l'intérieur du sanctuaire pour y être immolé. Par la suite, le « signe du palais » se développe en un dessin doublé et entrlacé, dû peut être à l'intention de symboliser les Deux Royaumes ; néanmoins, là figure aussi le type le plus ancien de dessin du méandre [...] la réunion, sur les monnaies, de dessins labyrinthiques et de têtes de roi ou de divinité n'est pas limitée à Cnossos, mais réapparaît fréquemment sur les sceaux micro-asiatiques, palestiniens et mésopotamiens. Il n'apparaît pas non plus trop hasardeux de supposer que la construction d'un labyrinthe à Cnossos puisse avoir été influencé par le plan des tombes pharaoniques »

## CONCLUSION

Les fondamentaux relevés dans l'étude d'André Siganos : transgression, dévoration et mise à mort, ont évolué en trois points, d'une part en raison du mythe du labyrinthe qui représente un fondement de cette étude car elle essaie de circonscrire l'ensemble du mythe, d'autre part en raison d'une thématique qui s'est révélée prégnante lors de cette recherche, celle de l'enfermement. L'enfermement ne s'est donc pas substitué à la transgression mais l'a englobé. La transgression est en effet le motif d'incarcération du Minotaure au sein du labyrinthe. Le corpus final a donc été arrêté en fonction de ces trois fondamentaux le corpus complémentaire ne les détenant pas forcément tous les trois. A la lecture de ces textes québécois où l'imaginaire tient pratiquement lieu de « langage à soi » les liens inextricables du mythe et de l'imagination se sont tout particulièrement révélés :

« Platon lui-même écrit des mythes ; sa philosophie procède du mythe orphique et, d'une certaine façon, y retourne ; quelque chose nous dit que le mythe ne s'épuise pas dans sa fonction explicative, qu'il n'est pas seulement une manière pré-scientifique de chercher les causes et que la fonction fabulatrice elle-même a valeur prémonitoire et exploratoire à l'égard de quelque dimension de la vérité qui ne s'identifie pas avec la vérité scientifique ; il paraît bien que le mythe exprime une puissance d'imagination et de représentation [...] »<sup>583</sup>

Après avoir repéré dans ces textes québécois le mélange subtil du réel et de l'imaginaire la conjonction avec le mythe du Minotaure et de son labyrinthe s'avère à nouveau pertinente si l'on s'en réfère au *Phédon* de Platon et au terme grec *ekei* qui désigne un lieu lointain et non à proprement parler un monde souterrain. L'association du labyrinthe avec les îles et la mer, notamment par des marquages sur des galets, a été repérée en Scandinavie et en Suède ainsi que le signale Paolo Santarcangeli dans son étude très complète sur le labyrinthe. Nul doute que le Canada fait partie des pays nordiques et que le mythe a opéré des transformations liées au contexte politique mais aussi géographique. Le développement particulier du conte au Québec permet ainsi une rencontre originale avec le mythe, *Le Jour des corneilles* de Jean-François Beauchemin et *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy sont deux exemples significatifs : « On n'arrive pas, au Québec, après Balzac ; on arrive dans un lieu où les prétentions balzaciennes ne se sont jamais imposées. On rêve d'entrer dans l'histoire, mais aussitôt l'histoire vire au récit mythique, au conte, à l'épopée familière, ne rencontrant jamais ou presque la forme qui semble convenir le plus justement à une telle

---

<sup>583</sup> Paul Ricoeur. « Mythe ». Encyclopaedia Universalis. 883-890, corpus 12, 1985, p. 884.

ambition, celle du grand réalisme. L'œuvre de Jacques Ferron illustre bien cette dérive de l'histoire dans le conte. »<sup>584</sup>

L'écriture de l'extrême, que l'on retrouve justement dans ces mêmes pays nordiques, est une constante qui ne peut ignorer l'importance du lieu. Le terme de *genius loci* paraît s'adapter particulièrement à ce territoire qui se trouve à la conjonction de l'histoire et permet donc une forte émergence littéraire enrichie de vagues migratoires successives. Pour tous ces écrivains « le lieu, c'est le palimpseste »<sup>585</sup> qui insuffle sa propre identité au mythe. Au fil des textes québécois l'imaginaire maritime semble avoir pris le pas sur l'imaginaire chthonien du mythe méditerranéen d'origine :

« Le stylo m'a glissé des doigts et ce que je vois ensuite dans mon endormissement, c'est moi qui glisse sur les mers froides, sur mon lit qui est un vaisseau où mes draps sont les voiles. Le vent glacial me coupe le visage et déchire mon pyjama, me soulève et me pousse dans la nuit par la fenêtre ouverte. Au large du monde, les vagues me secouent et je survole le jardin saupoudré avant de dériver vers la rue, dans la nuit hantée, où des petits monstres laissent sur le trottoir blanc la dentelle de leurs traces. On dirait un ballet d'écrevisses sur le sable et je vogue au ciel de neige, entre les lampadaires, avec sous mon lit des milliers de petits poissons brillants qui me suivent en gobant les miettes de mes couvertures, et au loin, à travers l'eau claire, je reconnais mes amis. Je crie vers eux dans la nuit, mais ces hurlements se noient dans l'océan, pourtant je les appelle encore, mais les vents me perdent dans l'infini où mon vaisseau éclate, où je meurs gelé sur le cadavre blanc du grand rêve de ma vie. » (SA 152)

La thématique de l'eau, récurrente chez Hubert Aquin et Anne Hébert tente d'opérer une nouvelle transformation sur le monstre dévorateur. Le degré extrême de la dévoration étant l'anéantissement force est de constater qu'il est atteint par la dissolution maritime dont Nora (FB), Andreï (TH) et Alice (O) sont des exemples flagrants. Cette dernière n'a d'autre choix que de se noyer, l'eau représentant l'ultime obéissance mais aussi la seule échappatoire possible. Le taureau de l'arène aux prises avec l'homme dans un corps à corps mortel laisse donc la place aux vastes étendues océaniques où le capitaine Achab est en quête de se mesurer avec la monstrueuse Moby Dick. Ce combat entre l'homme et la baleine, entre la culture et la nature, le Minotaure pourrait la synthétiser. Si le mythe d'origine tend à séparer les deux aspects de la figure avec l'intervention fatale de Thésée, son évolution tend à les fusionner dans l'élément liquide qui serait une sorte de matrice originelle de l'indifférenciation largement développée par les textes d'Anne Hébert et d'Hubert Aquin. « tous les labyrinthes nordiques répètent la même forme, de style « crétois » ou « en paquet de

<sup>584</sup> G. Marcotte. *Littérature et circonstances*. p. 184

<sup>585</sup> M. De Certeau. *L'Invention du quotidien*. p. 337.

viscères », et une telle concordance de formes ne peut évidemment pas être sans signification ; nous remarquons de même l'association presque constante de ces labyrinthes à « une tradition de danses »<sup>586</sup> : pour ce qui est des viscères toute l'œuvre de Gilbert la Rocque et *L'Incubation* de Gérard Bessette en donnent de frappantes variations, la ville de Montréal en étant une des matrices. En ce qui concerne la danse le combat que livrent tous ces écrivains pour faire naître du nouveau soit dans la langue, soit par la langue, la rapproche d'une quête libératoire par l'écriture. Cette dernière pourrait alors être apparentée à une gestuelle. A ce titre Gilbert la Rocque pourrait être emblématique du labyrinthe-spirale, autant par ses longues phrases sans ponctuation que par le flot de discours interne dont il abreuve le lecteur, alors qu'Hubert Aquin pourrait l'être davantage du labyrinthe fragment en ce qu'il égare ce même lecteur dans des stratagèmes de bifurcations et d'inclusions narratives. Le mythe dans sa visibilité littéraire et son invisibilité « anhistorique » ne s'exprime-t-il pas tel qu'en lui-même à travers la figure du labyrinthe qui cherche indéfiniment une origine et une fin?

« les deux extrêmes ne cessent de se rejoindre : le mythe faisant éclater les structures closes du texte littéraire et le texte offrant au mythe le lit de ses multiples métamorphoses. Interroger l'histoire de ces liens complexes et les raisons de cette liaison hors nature, c'est d'une façon oblique, réfléchir sur la finalité de la littérature : quand le sacré s'incarne dans le profane, c'est aussi parce que le profane recherche la caution du sacré. Le mythe ne peut être étranger à la littérature quand la littérature, par son jeu avec le mythe, exprime, non sa prétention à dire le Sens, mais sa nostalgie à ne pouvoir l'atteindre. »<sup>587</sup>

L'étude de M.C Huet-Brichard sur le mythe et la littérature est accompagné de textes qu'elle a sélectionnés comme celui d'Hermann Broch : « Un monde qui se fait sauter lui-même ne permet plus qu'on en fasse le portrait mais, comme sa dévastation a son origine dans les racines les plus profondes de la nature humaine, c'est cette dernière qui doit être représentée dans toute sa nudité [...] »<sup>588</sup> Et quelle figure est plus à même de représenter la nature humaine que celle du Minotaure ? L'imaginaire en tant que « système dynamique d'images et de symboles »<sup>589</sup> est doublement nourri par la représentation visuelle du Minotaure et par la symbolique pourvoyeuse d'images du labyrinthe. Le cheminement invisible induit par le labyrinthe se constitue en un parcours fait de sinuosités qui voilent et dévoilent tour à tour :

<sup>586</sup> P. Santarcangeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 156.

<sup>587</sup> M.C Huet-Brichard. *Littérature et mythe*. p. 7.

<sup>588</sup> *Ibid.* p. 39 citant Hermann Broch « L'héritage mythique de la littérature ». Création littéraire et connaissance. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1966, p.255.

<sup>589</sup> *Ibid.* p. 44

« il faut dire que le mythe n'est pas parlé par les hommes, mais bien plutôt que, comme locuteurs, ceux-ci l'habitent et n'exercent sur lui que la maîtrise apparente de tous les locuteurs sur les effets de sens des systèmes sémiologiques. »<sup>590</sup> Si l'on continue à filer la métaphore architecturale de la mémoire habitable ce cheminement peut aussi se lire comme une suite de bifurcations qui font alterner l'ombre et la lumière. La littérature québécoise apporte sa pierre à l'édifice : « un mythe n'est jamais figé ; il est un éventail de possibles que la littérature actualise en fonction d'un imaginaire, singulier ou collectif. »<sup>591</sup> en lui insufflant une puissance territoriale qui réunit les extrêmes, de l'enfermement du centre urbain à l'échappatoire de la toundra désertique, de la chaleur intense et étouffante au froid polaire désincarnant. « L'alliance du mythe et de la littérature relève donc de la réconciliation des contraires lorsque se marient le particulier et l'universel, le singulier et le pluriel, le clos et l'ouvert. »<sup>592</sup>, cette alliance trouve au Québec un limon particulièrement fertile où règne l'oxymore. L'écriture migratoire, qui a connu une forte augmentation dans les années 1980 par décision politique, et qui s'inscrit dans un sillage de stratifications migrantes depuis la première colonisation, semble se glisser dans cette structure mythique pour y apporter sa pierre d'achoppement. La migration pourrait instaurer une sorte de double filiation où l'exil mettrait en abyme le sentiment de fracture du peuple québécois. Un échange de ces écritures permettrait alors de redéfinir des contours littéraires dont les voies féminines ne sont pas de moindre intérêt. Ces échanges sont à la fois des échanges littéraires et critiques qui ouvrent des voies doubles de réflexion par le media de voix multiples.

« ... singulier corpus des littératures francophones dont les contours à la fois s'imposent et sans cesse se dérobent... Pour peu que l'on s'écarte à l'occasion de l'étroite focalisation sur une aire géographique et culturelle spécifique, on peut être amené à redécouvrir des œuvres, y compris des œuvres critiques, qu'on pensait déjà bien connaître. Lorsque Claude Filteau a rappelé l'influence des écrits d'Albert Memmi ou de Jacques Berque sur nombre d'écrivains québécois, ce sont non seulement les chercheurs en littérature québécoise qui ont appris de cette étude de réception mais aussi les spécialistes des littératures du Maghreb qui ont ainsi découvert un autre Memmi, un autre Berque, ou du moins une autre résonance des essais de ces penseurs surtout liés au monde arabe. Cela dit la communication de Claude Filteau montre justement combien cette influence a été liée à un phénomène de génération, historiquement daté et aujourd'hui dépassé. A cette génération québécoise des années 1960, en quête d'une émancipation politique et culturelle vis-à-vis de l'hégémonie américaine, qui cherchait du côté des pays récemment décolonisés des modèles de restauration d'une identité, pensée comme

---

<sup>590</sup> P. Ricoeur. « Mythe ». E. Universalis. p. 885.

<sup>591</sup> M.C Huet-Brichard. *Littérature et mythe*. p. 143.

<sup>592</sup> *Ibid.* p. 107.

aliénée et à rétablir dans son intégrité, a succédé une génération qui, dès les années 1980, a puisé dans des travaux de philosophes canadiens anglophones comme Charles Taylor et Will Kymlicka des arguments non seulement pour accepter mais pour revendiquer le multiculturalisme de la société canadienne, et québécoise tout particulièrement<sup>593</sup>

Le champ migratoire, qui met la langue en abyme : « Les écrivains francophones, qu'il est plus juste de désigner sous le nom de francographes, par leur situation à la croisée des langues, ont perçu l'autre de la langue, cet entre/entre de tension et de fiction, voire de friction, qui l'informe et la transforme. »,<sup>594</sup> est encore à explorer au regard du mythe : « Si le mythe est un discours, c'est-à-dire une suite d'énonciations ou de phrases qui portent sens et référence, il faut admettre que le mythe dit quelque chose sur quelque chose » autrement dit un « dit du dire ». <sup>595</sup> La voie maritime empruntée par la littérature québécoise irradie le mythe aussi par un effet mimétique, de la sinuosité à l'ondoiement : « Ce qu'il aimait dans la mer, c'était cette antique idée de l'errance, qui retenait, dans ses plis, sa folie de la langue. »<sup>596</sup> La littérature féminine, qui s'est trouvée au Québec dans une conjonction d'émergence particulièrement favorable, ouvre également des voies de recherche notamment dans le registre de l'explicite. Le Minotaure et son labyrinthe<sup>597</sup> représentent à la fois le lieu et le déplacement, le mobile et l'immobile. Le Minotaure pourrait-il être la figure de l'errance, de l'écriture migrante, non pas dans la figure du monstre mais dans celle de l'altérité et de la quête : « le pays s'est toujours joué comme une métaphore d'un manque à combler, mais jamais comblé comme rapport au réel perdu »<sup>598</sup> ? Cette quête impossible pourrait trouver dans l'écriture même la résolution de cette impossibilité.

---

<sup>593</sup> M. Mathieu-Job. *L'Entredire francophone*. p. 11-12.

<sup>594</sup> L. Gauvin. *La Fabrique*. p. 291-292.

<sup>595</sup> P. Ricoeur. « Mythe ». E. Universalis. p. 886.

<sup>596</sup> *Ibid.* p.286 citant Abdelkabar Khatibi. *Amour bilingue*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1983, p.52.

<sup>597</sup> P. Santancargeli. *Le Livre des labyrinthes*. p. 185 : « [...] représentation fondamentale du labyrinthe ; le rêve d'angoisse, le chemin empêché, la pérégrination de l'âme, l'*iter perfectionis* à travers la mort et la renaissance, la caverne et l'image des viscères, la figure de la « Gardienne du Seuil » ; la symbolique du Centre ; les aspects labyrinthiques des danses et des jeux ; les complexes mythiques de la Terre, du taureau et de la hache. »

<sup>598</sup> P. Nepveu. *L'Écologie du réel*. p. 183.

« Ne pourrait-on pas revisiter ce jardin, et au lieu d'éliminer des allées, les emprunter toutes et se perdre, dans le labyrinthe de la littérature ? Il me semble que nous sommes en attente d'une grande littérature borgesienne ici. Car enfin, le Québec est par essence un pays borgesien, une fiction faite réalité improbable, un lieu postmoderne dont on ne peut jamais savoir s'il est une copie, un original, une version doublée d'un film qui n'existe pas, un labyrinthe impossible de contradictions entre son rapport au Canada, aux »Anglais«, aux Amérindiens, à ceux qui parlent français et à ceux qui parlent anglais, aux Immigrants, ces éternels fédéralistes en puissance [...] Cette identité introuvable (heureusement !) ne serait-elle pas faite pour l'essentiel d'un effort inconscient qui vise perpétuellement à se trouver au bord de, sur le point de, sans jamais franchir le pas ; à en rester au mode subjonctif, dans le fantasme, dans une potentialité qu'il ne faut surtout pas actualiser ; sur le bord de l'indépendance, sur le bord de l'américanité sur le bord du postmodernisme, sur le bord de la canadienité, etc. La fiction des bords en somme, et pas seulement des frontières et des contacts. *La Québécoise* était une fiction des frontières. À nous d'affronter aujourd'hui une fiction du bord infranchissable, d'une fragilité forte éminemment borgesienne, à nous de créer de nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent. » R.Robin. *La Québécoise*<sup>599</sup>

---

<sup>599</sup> R.Robin. *La Québécoise*. p. 224.

## Résumés des œuvres (corpus principal) Traitement du mythe

(Enfermement / Dévoration / Mort)

Marie-Célie AGNANT

*Le Livre d'Emma*. 2001.

Emma, mutique, est internée depuis l'infanticide qu'elle a commis. Après une semaine son silence est rompu par la traductrice Flore qui intervient à la demande du médecin. Elle va par sa voix revenir à la genèse africaine et passer le flambeau du récit. Portant le nom de son arrière grand-mère elle raconte l'histoire de Kilima, l'aïeule bantoue, et remonte jusqu'à Cécile, la marronne de Guinée.

**E** : l'hôpital psychiatrique / **D** Emma est dévorée par le poids de son ascendance et Flore par sa parole / **M** Emma meurt et est remplacée par Flore auprès de son mari.

Hubert AQUIN

*Les Sables mouvants*. 1953

Le héros se lamente sur son amour perdu entre les quatre murs d'une chambre d'hôtel.

**E** la chambre d'hôtel / **D** l'obsession amoureuse / **M** mort violente et symbolique d'Hélène.

*Les Rédempteurs* (1952) et *L'Invention de la mort* (1961) constituent en quelque sorte des galops d'essai de *Prochain Épisode* (1965) dont les prémices datent de 1948 : journal intime d'un révolutionnaire qui se mue en compte rendu de rédaction d'un roman. Le narrateur situé à Montréal raconte l'histoire d'un espion en Suisse qui doit tuer un agent des forces fédérales canadiennes. L'espion parle également à la première personne, les deux narrations sont donc imbriquées l'une dans l'autre. Hubert Aquin écrit ce livre pendant son incarcération suite à son implication au sein du FLQ.

**E** La prison et l'hôpital psychiatrique où le livre est écrit / **D** L'inclusion des narrations l'une dans l'autre / **M** Mort symboliques de son amour pour K.

*Trou de mémoire*. 1968

PX Magnant, qui a tué Joan, écrit un roman sur son passé, commenté par deux autres narrateurs (un éditeur et R.R)

**E** le souvenir **D** la narration **M** le meurtre

*L'Antiphonaire. 1969*

De nos jours Christine Forestier subit des sévices de la part de son mari épileptique, elle est violée par un pharmacien de San Diego, que Jean-William tuera, ainsi que par le docteur Franconi. Elle a un amant du nom de Robert Bernatchez, que J-W tentera à 2 reprises d'assassiner. L'histoire s'écrit en miroir en Italie du Nord pendant la Renaissance avec son double Renata Belmissieri violée par l'abbé Chigi qui lui lit le cantique des cantiques.

**E** La maladie épileptique/ la mise en abyme des intrigues **D** Le viol de Renata **M** les meurtres

*Neige noire 1974*

Roman sous forme de scénario dans lequel est inclus le second scénario des personnages de Nicolas Vanesse et de sa femme Sylvie, hantée par l'inceste perpétré par son père Michel Lewandowski.

**E** La passion amoureuse-le bateau / **D** L'inceste / **M** le meurtre de Nicolas/ la dissolution finale

AUDE (pseudonyme dès 1979)

CHARBONNEAU-TISSOT (Claudette)

*Contes pour Hydrocéphales adultes. (nouvelles) 1974.*

« Mutation »

La narratrice est déplacée avec un cérémonial dans des pièces noires où l'on ne peut voir qu'avec des lunettes écliptiques. Des êtres aux yeux de verre la touchent et la regardent. Elle tente de fuir le dédale de la prison (où elle a été incarcérée pour meurtre) dont on finit par la libérer 14 ans après pour la renvoyer dans un hôpital psychiatrique.

**E** la prison **D** la spirale de corridors **M** le meurtre

« L'Énigme du coude »

Récit d'un chassé-croisé mortifère où tout dépend du choix de la bifurcation

**E** le bloc d'immeubles **D** le bois **M** meurtre d'Elsa et de son bourreau

*La Chaise au fond de l'œil.* 1979.

Ce récit décrit la fuite face à la réalité et le basculement dans la folie, le personnage jette à la fois un regard sur les pensionnaires de l'asile, sur lesquelles elle se projette, et sur elle-même en observant son propre dédoublement.

**E** l'hôpital psychiatrique / **D** réflexive / schizophrénie / **M** suicide par arme à feu

*Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain.* (nouvelles) 1987.

« L'Homme et l'enfant »

Rencontre entre un homme et une femme qui portent un enfant en eux, sorte de double imaginaire qui va les rapprocher puis les séparer marquant par là symboliquement la perte ou la survivance de l'enfance dans l'âge adulte.

**E** la métaphore du fœtus enfermé dans les corps / **D** l'obsession de l'enfance / **M** l'entrée définitive dans l'âge adulte.

« La Poupée gigogne » Nathalie, enfant placée, se laisse emporter dans la spirale malade de sa mère qui n'a pu assurer sa garde et que l'assistante sociale a qualifié de « dépressive », mère dont elle n'a pas de réel souvenir mais qui hante ses rêves. La poupée gigogne est comme le double de Nathalie qui se projette comme le double de sa mère jusqu'à l'état fœtal.

**E** la métaphore de la poupée gigogne / **D** l'obsession maternelle / **M** L'anorexie fatale

« La Gironde » Un homme malade, maigre au point de quasiment disparaître, imagine rentrer entièrement dans le giron d'une femme. Son infirmière joue alors le rôle de conteuse et se

dédouble en femme « gironde » qu'elle nomme géante afin de nourrir les phantasmes de son patient.

**E** l'hôpital **D** le rêve d'absorption **M** la mort inéluctable

« La montée du Loup-garou »

Suite à une lecture épistolaire la narratrice part à la rencontre de son double

**E** la lecture épistolaire **D** la neige **M** la rencontre finale de la mort.

*Cet imperceptible Mouvement.* (1997 nouvelles).

« Cet imperceptible mouvement ». Parcours de soin et de vie d'une femme mourant du cancer.

**E** l'hôpital / **D** le cancer / **M** la mort

*Quelqu'un.* 2002

Une malade, enfermée dans un corps immobile, fait la connaissance d'une inconnue venue à l'hôpital pour visiter quelqu'un d'autre. Celle-ci arrive à déchiffrer ses désirs et accomplit ses dernières volontés dans son appartement.

**E** l'hôpital **D** la maladie **M** la mort inéluctable

Jean BARBE

*Comment devenir un Monstre.* 2004.

Un avocat refait le parcours d'un tueur d'Europe centrale qui a sévi pendant la guerre des balkans.

**E** la forêt et la prison / **D** les meurtres en série / **M** la condamnation

*Le Travail de l'huître.* 2008

Reprenant une phrase du roman précédent Jean Barbe situe le héros à la fin du XIXe siècle. Andreï Léonovitch, jeune anarchiste quittant sa Sibérie natale, vient à Saint-Pétersbourg pour

en découdre avec le tsar Alexandre II et devient invisible au beau milieu d'une réunion de conspirateurs à la veille des premiers cataclysmes du nouveau siècle. Andreï voyage pour essayer de résoudre son cas aux moyens des sciences, il se rend à Paris et aux États-Unis puis à Amsterdam pour se frotter aux rayons X mis au point par Röntgen, puis c'est la Mongolie et le Tibet où il se confronte à la « volonté d'effacement » des moines. Il se frotte enfin au mysticisme et à Raspoutine avant de se donner l'illusion d'être enfin reconnu en sauvant une femme et son enfant de l'adversité historique.

**E** le monologue intérieur / **D** l'invisibilité / **M** la dissolution

Jean-François BEAUCHEMIN

*Mon Père est une chaise. 2001*

Dans le huit clos d'un appartement Anatole maintient son père après qu'il ait chuté dans l'escalier trop ciré par ses soins. L'enfant se déplace alors de la cuisine, dont la fenêtre lui sert d'observatoire, à la pièce principale, en passant par la salle de bain. Il se trouve ainsi à la tête d'un véritable territoire dont il prend le contrôle. Devenu inerte son père aura seulement la force de prononcer quelques fois « Je suis une chaise » et livrera son dernier souffle après l'assaut des policiers que le voisin et le directeur d'école appelleront à la rescousse.

**E** l'appartement / **D** substitution père par le fils / **M** mort du père.

*Le Jour des corneilles. 2004.*

Le fils Courge fait le récit a posteriori, en attente de son procès, d'une sorte de calvaire vécu depuis la naissance auprès de son père au sein d'une forêt. Ce calvaire est dû à l'état de démence d'un homme qui a perdu sa femme en couches après avoir été empêché par le village de sauver ses parents d'un incendie, ce premier événement expliquant l'isolement volontaire. Il ne vit plus depuis qu'en liaison avec les spectres, comme à l'état sauvage. Après une chute du père, qui l'amène à demander secours au village et à rencontrer Manon, l'enfant s'acheminera vers l'état d'adulte. Il ne sortira définitivement de la forêt qu'après le meurtre du père et saura alors manier le langage élaboré pendant son séjour en prison.

**E** la forêt / **D** le père est dévoré par les fantômes et le fils par l'omniprésence du père / **M** éventration du père par le fils qui inverse la dévoration.

Victor-Lévy BEAULIEU

*Mémoires d'outre-tonneau 1995*

Un échappé de l'asile surnommé « Satan » s'enferme dans un tonneau pour faire le point sur lui-même et l'existence.

**E** le tonneau/ la folie **D** l'écriture **M** mort du père et de l'enfant

Gérard BESSETTE

*L'Incubation. 1965.*

Le narrateur, Lagarde, bibliothécaire à l'université de Narcotown, s'efface devant de son confident Gordon Blackwell. Les remémorations de ce dernier mettent en scène son amour pour Néa pendant leur mobilisation à Londres lors de la seconde guerre mondiale. Au retour du mari Jack, rendu impotent par la guerre, les deux amis rentrent à N. Dix ans après, et le suicide de Jack, ils se retrouvent tous les trois à l'université mais la femme de GB le quitte (départ pour Toronto) et Néa finit par se suicider.

**E** l'underground de Londres en guerre, la bibliothèque de l'université au 3<sup>ème</sup> sous-sol /**D** la remémoration / **M** suicides de Jack et de Néa.

BIZ

*Mort Terrain. 2014.*

En Abitibi un jeune médecin s'installe dans le centre de santé situé dans la réserve des Algonquins et se trouve au centre d'une querelle ethnique et sociologique. L'emprise de l'exploitation minière est mise en parallèle avec le retour du Wendigo qui charrie avec lui la folie meurtrière et cannibalique.

**E** la réserve indienne / **D** le Wendigo / **M** la mine/ meurtres, infanticide et cannibalisme

Marie-Claire BLAIS

*La belle Bête. 1959.*

Isabelle-Marie vit avec son frère Patrice qu'elle nomme dès les premières pages « Belle Bête » car il fascine par sa beauté mais manque complètement de raisonnement. Ils vivent avec leur mère, Louise, dans une propriété qu'elle va quitter momentanément pour la faire fructifier. Lors de son absence Isabelle-Marie affame son frère. La mère revient au bras de Lanz le « dandy » et se marie, Patrice perd alors le reflet de sa beauté dans l'image de sa mère, trop absorbée par son nouvel amour, et s'abstrait tel Narcisse dans le sien propre. Isabelle-Marie fait la rencontre d'un aveugle albinos, Michael, à qui elle cache sa laideur déjà masquée par son nom. Elle s'épanouit, se marie à son tour et a un enfant. L'aveugle retrouve alors la vue et la chasse. Les événements se précipitent. Patrice tue Lanz en précipitant son cheval sur lui. Alors que Louise se meurt d'un cancer de la peau Isabelle-Marie ébouillante le visage de son frère qui avait, dès la mort du mari, recouvré sa place auprès de la mère. Isabelle-Marie, dénoncée par sa fille, est chassée de la maison. Elle revient assassiner sa mère en incendiant la propriété puis se suicide sous les roues du train qui marque les transitions tout au long du roman. Patrice, échappé de l'asile où sa mère avait fini par l'enfermer face à sa laideur nouvelle, découvre les lieux incendiés et se noie dans le lac en y cherchant son image.

**E** la propriété familiale / **D** l'amour inconditionnel de la mère pour le fils et la jalousie de la fille **M** Mise en abyme, morts du mari, de la mère, du fils.

*Le Jour est noir.* 1962.

Portraits croisés d'adolescents devenus jeunes adultes et qui peinent à trouver un réel amour marqués qu'ils sont par les deuils et les déceptions.

**E** le souvenir / **D** l'ennui / **M** le suicide du père, la mort du frère

*Le Sourd dans la ville.* 1979

Mike, fils de l'hôtelière italienne Gloria Angeli, vit avec elle à l'hôtel des voyageurs, au milieu de ses amants et dans l'ombre du mari assassiné par une bande, dans la rue. Près de Lucia, sa petite sœur de quinze ans déjà prostituée, et de son aînée Berthe, encore préservée du « milieu », il côtoie malgré son handicap mental le professeur de philosophie Judith Lange qui mettra fin à ses jours d'un coup de revolver.

**E** l'hôtel / **D** la ville / **M**, la mort du mari, le suicide de Judith

Ying CHEN

*L'Ingratitude*. 1995

Une fille veut mourir pour gagner enfin la reconnaissance de sa mère, elle mourra finalement d'un accident. Récit post mortem

**E** le spectre **D** l'obsession maternelle **M** la mort

Anne DANDURAND

*C'est rien j'angoisse (Journal Imaginaire)*. 1987

« La Fleur féroce »

Le développement de la maladie mortelle annoncée par une tentative de suicide

**E** l'hôpital **D** la maladie **M** la mort finale

« Histoire de Q »

**E** le manoir **D** le sadisme **M** mort par dévoration

*Petites âmes sous ultimatum*, 1991

« Une Virgule comme un bouclier » annonce dans son titre la vertu protectrice de l'écriture face à la cruauté de la maladie décrite. La narratrice raconte à seize ans le calvaire des quarante interventions réalisées pour lui créer un œsophage artificiel dont elle était dépourvue à la naissance, immobilisant tout son corps sauf la tête qu'elle balance. A trente-cinq ans elle cohabite avec J. et son ami Paul Lépervier, homosexuel atteint du sida qui va mourir dans ses bras.

**E/** la paralysie **D** la souffrance/ **M** mort des amis

« Des milliers de Minotaures »

Mylène, la victime qui déclenche le récit, a fait une tentative de suicide qui l'a menée dans une maison de correction où la narratrice, Ariel, l'a côtoyé en faisant des ménages. Cette dernière suit la trace de son meurtrier barbare et le tue alors qu'il vient de faire une nouvelle victime.

**E** la maison de correction /*la cité* **D** la ville **M** mort des jeunes filles et du meurtrier sanguinaire.

« L'insémination du ciel »

La métamorphose d'une femme en champignon.

**E** les sensations **D** la métamorphose **M** la disparition finale

Réjean DUCHARME

*L'Avalée des avalés 1966*

Pendant la Révolution Tranquille, sur l'île des Sœurs, en banlieue de Montréal, Bérénice et Christian Einberg sont éduqués respectivement dans les foies juive et catholique en raison des différents parentaux. Bérénice à l'imagination débordante et qui s'exprime en « béréncien » déclare par lettre son amour inconditionnel à son frère et à ses amies Constance Chlore et Gloria. Le père met un terme à ces excès par la pension à New-York puis le départ fatal en Israël.

**E** l'île / **D** la relation parentale étouffante / **M** la fin tragique

Louis HAMELIN

*Cowboy 1990*

Jacques Boisvert est propriétaire d'un hôtel à Grande Ourse, dans le Nord du Québec, et le Vieux tient le magasin général alors que les indiens sont dans la réserve. L'arrivée de Gilles Deschênes va réparer l'accusation de meurtre contre son double Gilles Boisvert, accusé à tort du meurtre originel.

**E** le magasin général/ l'hôtel/ la réserve indienne **D** l'altérité figurée par le « pont du Sept-Milles » **M** la mort des indiens

Anne HÉBERT

*Les Chambres de bois*. 1958.

Michel, pianiste, enferme Catherine dans son appartement parisien pour la posséder toute entière, échappant ainsi à l'emprise de sa sœur Lia, également concertiste, reproduisant la dépendance qu'il a vis-à-vis d'elle. Le titre dit ce lieu choisi par l'homme pour la retenir prisonnière après qu'il a abandonné le domaine en déshérence à sa sœur et à son amant. La sœur délaissée les rejoindra dans l'appartement où elle reprendra peu à peu l'ascendant. Catherine exclue de leur relation fusionnelle liée à « un pacte d'enfance » reprendra sa liberté et sortira du cercle infernal des « chambres de bois » en découvrant une autre relation.

**E** les chambres de bois / **D** l'emprise du frère et de la sœur sur Catherine / **M** Mort symbolique de Catherine qui dépérit jusqu'aux dernières extrémités avant de revenir à la vie.

*Kamouraska*, 1970

1839. Elisabeth d'Aulnières veille son mari : M. Rolland et se remémore le meurtre de son premier mari : Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, avec l'aide du médecin Georges Nelson, ancien ami d'enfance du mari devenu son amant.

**E** le souvenir / **D** la conscience / **M** meurtre d'Antoine Tassy

*Les Enfants du Sabbat*, 1975

Sœur Julie de la trinité, hantée par la remémoration des rites sataniques de ses parents dont le viol paternel fait partie, dissémine ses démons au sein d'un couvent jusqu'au désordre final, la naissance d'un bébé mi-homme mi-démon qu'il faudra occire.

**E** le couvent-la cellule de sœur Julie/ la cabane parentale isolée sur la colline **D** le souvenir/ la possession / **M** Les parents de sœur Julie et son enfant, son frère Joseph tué à la guerre.

*Les Fous de Bassan, 1982 :*

Le Révérend Nicolas Jones ouvre le récit en 1982 où le village est déserté et évoque l'été 1936 à Griffin Creek, au confluent du fleuve Saint-Laurent et de l'océan Atlantique alors que sa femme s'est suicidée quand elle a appris sa relation incestueuse avec Nora, ses fantasmes et attouchements sur sa nièce. et Stevens Brown qui ouvre la deuxième section par des lettres univoques à un ami Michael Hotchkiss narrant la rencontre de ses cousines, Nora et Olivia Atkins ; Puis c'est le livre de son frère Perceval, agressé par son propre père, « et de quelques autres » toujours du même été qui apprend enfin le viol et la noyade de Nora et Olivia ; le récit se clôt en 1982 avec la dernière lettre de Stevens à son ami depuis une chambre où il fuit l'hôpital qui l'interne depuis 37 ans suite aux dommages mentaux de la guerre. Il y reconnaît les meurtres pour lesquels il a été acquitté pour aveux extorqués avant de se suicider.

**E** Griffin Creek **D** Le désir **M** La mort de Nora et Olivia.

Julie HÉTU

*Mot. 2015*

Fuyant la guerre au Liban Anat s'installe à Majorque avec sa fille Cybèle qui abandonnera ses enfants Elmirha et Mot en quête de filiation. Elmirha trouvera la mort dans l'arène après la perte des symboles familiaux et Mot achèvera le bain de sang.

**E** l'arène / **D** l'histoire familiale / **M** la mort conclusive pour tous par le petit-fils au nom prédestiné.

Suzanne JACOB

*L'Obéissance. 1991*

Florence fuit l'emprise maternelle en se mariant mais finit par laisser mourir ses deux enfants dont Alice, qui se noie volontairement écrasée par la culpabilité, ne pouvant échapper elle non plus au drame de la filiation.

**E** les maisons familiales et la chambre d'Alice/ **D** l'emprise maternelle / **M** Morts de Rémi et d'Alice puis de Marie Chollet.

Robert LALONDE

*L'Ogre de Grand-Remous. 1992*

Julien, le plus jeune, fait revenir ses frères et sœur, Charles, Aline et Serge à Grand Remous pour qu'ils apprennent enfin la vérité sur la nuit de la disparition de leurs parents et la fuite qu'ils avaient préparé à bord de la Chevrolet bleue en les abandonnant.

**E** le souvenir / **D** Grand Remous / **M** la mort des parents

Gilbert LA ROCQUE

*Le Nombriil. 1970*

Jérôme, comptable dans le Vieux-Montréal, se désintéresse de sa compagne Nathalie. En proie à l'ennui il est assailli par de violents fantasmes (tortures et meurtres) sur fond d'images télévisuelles, d'activités du FLQ et de guerre du Vietnam.

**E** la ville **D** l'imaginaire **M** la mort du père

*Corridors. 1971*

Clément, 23 ans, fait partie du FLQ et est hanté par le souvenir de la mort de son frère à l'esprit simple.

**E** la ville **D** le souvenir **M** la mort du frère.

*Après la Boue .1972*

Le roman en trois parties, marquées par des changements de décor, est déjà commencé lorsque le lecteur en prend connaissance, il nous livre le récit de Gabrielle et de son avortement depuis un hôpital psychiatrique.

**E** l'hôpital **D** le viol **M** L'avortement

*Serge d'entre les morts. 1976*

**E** les sensations **D** le souvenir **M** la mort du père

*Les Masques 1980*: Alain a rendez-vous avec un journaliste dans la fournaise de l'été montréalais alors que son roman s'écrit parallèlement. Son fils se noie dans la rivière des Prairies le jour des 81 ans du grand-père.

**E** la ville **D** les autres/ l'écriture **M** mort du fils

*Le Passager 1984*

Bernard Pion, éditeur alcoolique aux éditions de l'Ombre tente d'achever un roman sur son grand-oncle qui vit au mont Saint-Hilaire. Il insulte le critique Marcel Guilbert, est blessé dans un accident de voiture et essaie de se suicider avant de devenir fou.

**E** l'écriture **D** l'imaginaire/ la noyade **M** meurtres symboliques ? de Guilbert et de Liliane.  
Mort de la raison /folie

Marie-Hélène POITRAS

*Soudain le Minotaure. 2002.*

Il s'agit là d'un récit à deux voix conjugué à la première personne, dans la première partie celle du violeur Mino Torrès, « psychopathe épileptique », selon les propres mots de Marie Hélène Poitras dans sa postface réalisée en 2009, et dans la deuxième partie celle de sa victime Ariane. Les événements ne sont pas donnés dans l'ordre chronologique. La victime reste longtemps dans le mode de la surprise et de l'interrogation et entreprend un voyage en Allemagne sur les traces des camps de concentration. L'agresseur ironise sur la thérapie de groupe à laquelle il est soumis en prison auprès de pédophiles et décrit ses agressions avec une précision clinique. Ariane a piqué son ego par la mise en échec de son projet et a pris l'ascendant sur lui. Marie-Hélène Poitras joue avec le mythe par l'onomastique et la notion de duel qu'elle instaure entre Mino et Ariane dans le lieu clos de son appartement. Elle fait du personnage féminin une sorte de Thésée qui poursuit ses voyages sans mettre à mort le monstre. Elle interroge la violence et la cruauté sans donner une réponse au lecteur.

**E** l'appartement d'Ariane/ la prison psychiatrique **D** le trauma adolescent, les viols / **M** les victimes de Mino

Jacques RENAUD

*Le Cassé*, 1964

Ti-Jean, jaloux de sa maîtresse Philomène, tue avec barbarie « Bouboule », qu'il croit son amant sur les oui dire d'Yves, il découvre en fait 'Mémène » dans les bras d'une autre...la sauvagerie fut donc inutile

**E** la ville **D** la jalousie **M** le meurtre barbare

Gabrielle ROY

*Alexandre Chênevert*. 1995

Alexandre Chenevert fuit la ville et la maladie pour se retrouver dans la forêt. Il y trouvera une sorte d'apaisement.

**E** la ville **D** la maladie **M** mort d'A.C

Gaétan SOUCY

*L'Immaculée Conception*. 1994

Remouald Tremblay, 33 ans, employé de banque, est l'esclave de son beau-père Séraphon, paraplégique. Autour d'eux gravitent Clémentine Clément, l'institutrice au pied bot, l'entrepreneur des pompes funèbres et Wilson à l'origine de son séjour entre 13 et 16 ans dans un collège pour enfants difficiles perdu en forêt suite au meurtre de sa sœur aggravé de cannibalisme. La présence de Wilson n'est possible qu'à travers son journal qui révèle qu'il se nomme Jean-Baptiste, qu'il est né denté, couvert de poil et les yeux grands ouverts, son cordon ombilical noué autour du cou de son frère jumeau Amédée qui sera mal nommé de son nom sur sa tombe (Il se suicide jeune en se pendant)

**E** la forêt et le souvenir / **D** l'emprise de Wilson sur Remouald / **M** le suicide d'Amédée et le meurtre de la sœur

*La petite Fille qui aimait trop les allumettes*. 1998

La narratrice, Alice, qui est au début un narrateur, se met à raconter alors qu'avec son frère elle trouve son père pendu. Ainsi elle sort enfin de leur maison encerclée par la forêt pour chercher un cercueil. Le récit s'achèvera avec la destruction du lieu où gît sa sœur jumelle Ariane et le corps momifié de sa mère. Le feu permettra peut être une renaissance car Alice

est enceinte...mais de son frère...et le grimoire incendié que nous sommes censés lire ne contient que la lettre L...

**E** La forêt et la maison familiale / **D** cruauté et souffrance **M** / mise en abyme mortifère chronologique : la mère, le père, les personnages extérieurs, le frère et enfin la sœur.

Yves THÉRIAULT

*La Fille laide*, 1950.

Yves Thériault nous conte la vie isolée dans une ferme, de Fabien du hameau et Edith de la plaine, embauchés par Bernadette sur les conseils de Vincent, être que l'on peut appeler « simple ». Ce lieu amène des personnages qui s'ignorent à se confronter et à nouer un drame passionnel triangulaire loin des codes de la cité. Un enfant sourd et aveugle naîtra de l'union de Fabien et Edith, de deux êtres issus de territoires différents, la fille laide étant en fait la fille différente physiquement, chaque lieu ayant son propre code esthétique.

**E** la ferme Loubron / **D** l'emprise de Bernadette L. / **M** son meurtre

*Agaguk*. 1958.

Agaguk prend ses distances avec son père Ramook et le village en allant dans la toundra avec Iriook. Mais il tue le trafiquant Brown en voulant vendre ses peaux de retour au village. C'est le père qui tue Henderson venu de la ville pour enquêter puis qui dénonce son fils. Ce dernier sera sauvé par sa défiguration puisqu'on ne le reconnaîtra pas après son combat contre le loup blanc. Il refusera de prendre la suite de son père en tant que chef et restera indépendant avec ses enfants.

**E** le village et la toundra où Agaguk se retrouve cloîtré avec ses propres démons / **D** le combat avec le loup blanc et la défiguration **M**/ meurtres des « hommes blancs », pendaison du père.

Michel TREMBLAY

*Un Objet de beauté*

C'est la fin du cycle des *Chroniques du plateau de Mont-Royal* où Marcel tue son père en songe et couche avec sa mère même de manière voilée.

**E** Le lit maternel/ la rue Fabre **D** la schizophrénie **M** mort réelle de Nana / mort symbolique de l'imagination de Marcel qui laisse toute la place à la maladie.

Sylvain TRUDEL

*Le Souffle de l'harmattan. 2001*

Deux enfants, l'un asiatique, Hugues le narrateur, l'autre africain, Abéké, sont adoptés par des familles québécoises et échangent leurs différences. Ils tentent de rallier dans un tonneau « l'île d'exil » qu'ils se sont inventés en enlevant Odile leur amour. Mais cette dernière périra noyé avec Abéké après qu'ils aient tué son compagnon, laissant Hugues seul avec son enfant. Hugues fait le récit a posteriori dans une maison de redressement pour enlèvement et meurtre.

**E** La maison de redressement /**D** le rêve d'exil /**M** les trois morts

*Du Mercure sous la langue. 1986*

Anéanti par un cancer des os, Frédéric, seize ans, se mue en « poète Métastase » pour dire sa révolte au sein de l'hôpital et vivre au maximum parmi des adolescents en sursis.

**E** l'hôpital **D** le cancer **M** le décès final

*La Mer de la tranquillité. 2006*

« La Mer de la tranquillité »

Une réflexion sur la vie

**E** le parc/ **D** le temps /**M** la vieillesse, la maladie, la mort

« La Mort heureuse »

Le narrateur face à la perte de son frère

**E** Laval et sa déshérence industrielle et commerciale /**D** la perte familiale **M** mort réelle du frère et symbolique du narrateur.

## CORPUS PRINCIPAL

Les ouvrages du corpus sont désignés avec la pagination directe.

### Marie-Célie AGNANT (1953 Port-au-Prince-)

**EM** *Le Livre d'Emma*. 2001

### Hubert AQUIN

**SM** *Les Sables mouvants*. 1953

**IM** *L'Invention de la mort*. 1961

**PE** *Prochain Épisode*. 1965

**TM** *Trou de mémoire*. 1968

**An** *L'Antiphonaire*. 1969

**NN** *Neige noire*. 1974

### AUDE (pseudonyme dès 1979) (1947-2012)

### CHARBONNEAU-TISSOT (Claudette)

**CH** *Contes pour hydrocéphales Adultes*. 1974

**CO** *La Chaise au fond de l'œil*. 1979

**BBr** *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*. 1987

**Cim** *Cet imperceptible Mouvement*. 1997

**Q** *Quelqu'un*. 2002

### Jean BARBE (1962 Montréal-)

**CM** *Comment devenir un Monstre*. 2004

**TH** *Le Travail de l'huitre*. 2008

### Jean-François BEAUCHEMIN (1960- Drummonville)

**PC** *Mon Père est une chaise*. 2001

**JC** *Le Jour des corneilles*. 2004

**Victor-Lévy BEAULIEU**

**MO** *Mémoires d'outre-tonneau.* 1995

**Gérard BESSETTE (1920- Sainte-Anne-de-Sabrevois-2005)**

**I** *L'Incubation.* 1965

**BIZ (né Fréchette) (1974-)**

**MT** *Mort Terrain.* 2014

**Marie-Claire BLAIS (1939-Québec-)**

**BB** *La belle Bête.* 1959.

**JN** *Le Jour est noir.* 1962

**SV** *Le Sourd dans la ville.* 1979

**Ying CHEN (1961 Shanghai-)**

**I** *L'Ingratitude.* 1995

**Anne DANDURAND (1953-Montréal-)**

**CR** *C'est Rien j'angoisse (Journal Imaginaire).* 1987

**PU** *Petites Âmes sous ultimatum.* 1991

**Réjean DUCHARME (1941-Saint-Félix-de-Valois-)**

**A** *L'Avalée des avalés.* 1966

**Louis HAMELIN (1959-)**

**Co** *Cowboy.* 1990.

**Anne HÉBERT (1916 Sainte-Catherine de Fossambault-2000)**

**CB** *Les Chambres de bois.* 1958.

**T** *Le Torrent.* 1963.

**K** *Kamouraska.* 1970

**ES** *Les Enfants du Sabbat.* 1975.

**FB** *Les Fous de Bassan.* 1982.

**Julie HÉTU (1976 Montréal-)**

*Mot* *Mot. 2015*

**Suzanne JACOB ( née Barbès-1943-Amos-)**

*O* *L'Obéissance. 1991*

**Robert LALONDE(1947 Oka-)**

*Og* *L'Ogre de Grand-Remous. 1992*

**Gilbert LA ROCQUE (1943-Montréal-1984)**

*N* *Le Nombriil. 1970*

*C* *Corridors. 1971*

*AP* *Après la Boue .1972*

*SMo* *Serge d'entre les morts. 1976*

*M* *Les masques. 1980*

*P* *Passager. 1984*

**Marie-Hélène POITRAS (Ottawa-1975-)**

*SMi* *Soudain le Minotaure. 2002.*

**Jacques RENAUD (1943-)**

*LC* *Le Cassé, 1964.*

**Gabrielle ROY (1909-Saint-Boniface-1983)**

*AC* *Alexandre Chenevert. 1995*

**Gaétan SOUCY (1958 Montréal-)**

*IC* *L'Immaculée Conception. 1994*

*PF* *La petite Fille qui aimait trop les allumettes. 1998*

**Yves THÉRIAULT (1915-Québec-1983)**

*FL* *La Fille laide, 1950.*

*A* *Agaguk. 1958.*

**Michel TREMBLAY (1942-Montréal-)**

**OB** *Un objet de beauté* 1997

**Sylvain TRUDEL (1963-Montréal-)**

**SA** *Le Souffle de l'harmattan.* 1986

**ML** *Du Mercure sous la langue.* 2001

**MT** *La Mer de la tranquillité. (nouvelles)* 2006

AGNANT Marie-Célie. *Le Livre d'Emma*. Montréal : Remue-ménage, 2001.

AQUIN Hubert. *Les Sables mouvants*. 1953, Ronsdale, 2009.

-----. *L'Invention de la mort*. 1961, Québec : Leméac, 1991, Québec : BQ, 2010.

-----. *Prochain épisode*. CLF, 1965, Québec BQ, 2010.

-----. *Trou de mémoire*. CLF, 1968, Québec BQ, 2010.

-----. *L'Antiphonaire*. CLF, 1969, Québec : BQ, 2010.

-----. *Neige noire*. Éd. La Presse, 1974, Québec : BQ, 2010.

CHARBONNEAU-TISSOT Claudette. *Contes pour Hydrocéphales adultes*, Montréal, Cercle du livre de France, 1974.

AUDE (pseudonyme). *La chaise au fond de l'œil*. Québec : Pierre Tisseyre, 1979 ; XYZ, 1997.

-----. *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*. Montréal : Editions Du Roseau, 1987 ; XYZ, 2007.

-----. *Cet imperceptible mouvement*. Montréal : XYZ, 1997.

-----. *Quelqu'un*. Montréal : XYZ, 2002.

BARBE Jean, *Comment devenir un Monstre*. Québec : Leméac, 2004.

-----. *Le Travail de l'huître*. Québec : Leméac, 2008.

BEAUCHEMIN Jean-François. *Le jour des Corneilles*, Québec : Gatineau, Les allusifs, 2004, 2010.

-----. *Mon père est une chaise*, Montréal : Québec Amérique, 2001

BEAULIEU Victor-Lévy. *Mémoires d'Outre-tonneau*, Victor-Lévy Baulieu et les Éditions Trois Pistoles, 1995, Boréal, 2010.

BESSETTE Gérard), *L'Incubation*. Ottawa : Librairie Déom , 1965.

BIZ, *Mort terrain* Québec : Leméac, 2014.

BLAIS (Marie-Claire). *La Belle bête* , Institut littéraire du Québec, 1959, Boréal, 2001.

-----. *Le Jour est noir*. Ottawa : Les Éditions du Jour, 1962, Paris : Grasset, 1971.

- . *Le Sourd dans la ville*, Alain Stanké Ltée, 1979, Galimard, 1980.
- CHEN Ying, *L'Ingratitude*, Leméac, 1995.
- DANDURAND Anne. *C'est rien j'angoisse (Journal Imaginaire)*. Montréal : Tryptique, 1987.
- . *Petites âmes sous ultimatum*. Montréal : XYZ, 1991
- DUCHARME Réjean. *L'Avalée des avalés*. 1966, folio, 2009.
- HAMELIN Louis. *Cowboy*. Montréal : XYZ, 1990.
- HEBERT Anne. *Les Chambres de bois*, Seuil, 1958, 1985.
- . *Le Torrent*, éd. Hurtubise, 1963, réed. BQ, 2006.
- . *Kamouraska*, Seuil, 1970, Points, 2008.
- . *Les Enfants du Sabbat*, 1975, Paris, Seuil, 1983.
- . *Les Fous de Bassan*, Seuil, 1982, 1998.
- HETU Julie. *Mot*. Tryptique, 2014.
- JACOB Suzanne. *L'Obéissance*. Paris : Seuil, 1991, coll. Points, 2001.
- LALONDE Robert. *L'Ogre de Grand Remous*. Seuil, 1992.
- LA ROCQUE Gilbert. *Le Nombriil*. Éd. du jour, 1970, Typo, 2004.
- . *Corridors*, Gilbert La Rocque, 1971, Québec Amérique, 1985.
- . *Après la boue*, Montréal, Editions du jour 1972, Typo, 2006.
- . *Serge d'entre les morts*, Montréal VLB, 1976, Typo, 2003.
- . *Les Masques*, Québec Amérique 1980, rééd. 1989.
- . *Le Passager*, Montréal Québec Amérique, 1984, Typo, 2007.
- POITRAS (Marie-Hélène), *Soudain le Minotaure*, Triptyque, 2002, 2009.
- RENAUD Jacques. *Le Cassé*, Parti Pris, 1977.
- ROY (Gabrielle), *Alexandre Chenevert*, Boréal, Canada, 1995
- SOUCY (Gaétan), *L'immaculée Conception*, Laterna magica, 1994, Boréal, 1999.
- . *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Boréal, 1998, Points, 2000.

THERIAULT (Yves). *La Fille laide*. Montréal : Beauchemin, 1950, Ottawa, éd.actuelle, 1971.

-----. *Agaguk*, Québec, Institut littéraire, 1958, Quinze, 1980.

TREMBLAY Michel. *Un Objet de beauté*. 1997. *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. VI, Thésaurus 1978-1997. Arles : Leméac, Actes Sud, 2000, 2008.

TRUDEL (Sylvain), *Le Souffle de l'Harmattan*, Montréal, Les Quinze, 1986, Les Allusifs, 2002.

-----. *Du Mercure sous la langue*, Les Allusifs, 2001, 10/18, 2005.

-----. *La Mer de la Tranquillité*, Les Allusifs, 2006.

## CORPUS COMPLEMENTAIRE

AGNANT Marie-Célie, *Le Silence de sang* 1997

AQUIN Hubert. *Tout est miroir*. BNQ, 1998.

----- *Blocs erratiques*, Quinze, 1977.

----- *Point de fuite*, CLF, 1971, BQ, 1995.

AUDE. *L'Enfant migrateur*. Montréal : XYZ, 1999.

BEAUCHEMIN Jean-François, *Comme enfant je suis cuit*, Québec Amérique, 1998.

BESSETTE Gérard, *Le Libraire*, Le Cercle du livre, 1968.

BESSETTE Gérard, *Le Semestre*, Québec/Amérique, 1979.

BLAIS Marie-Claire. *L'Insoumise*, Ottawa : Les Éditions du Jour, 1966, Paris : Grasset, 1971.

----- *Les Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, les Éditions du jour, 1968-1970, Stanké, 1981.

----- *Les Nuits de l'underground*. Montréal : Stanké, 1978.

----- *Visions d'Anna ou le vertige*. Montréal : Stanké, 1982.

BROSSARD Nicole. *French Kiss, étreinte-exploration*, Ottawa, Editions du jour, 1974.

CARRIER Roch. *La Guerre yes sir*. Montréal : BNQ, 1968, Éditions du jour, 1974.

CHEN Ying. *Querelle d'un squelette avec son double*, 2003.

DANDURAND Anne, DE Claire, *La louve Garou*, Montréal, La plaine lune, 1982.

DUCHARME Réjean, *Le Nez qui voque*, 1967, folio, 2009.

GODBOUT Jacques. *Le Couteau sur la table*, Seuil, 1965, Boréal compact, 1989.

HAMELIN Louis, *La Rage*, Québec/Amérique, 1989.

HEBERT Anne. *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980.

----- *Le premier jardin*, Paris, Seuil, 1988, 1989.

----- *Un Habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999.

LALONDE Robert : *Le Fou du père*. Seuil, 1992.

LA ROCQUE Gilbert. *Le Refuge*. 1979, Montréal Québec Amérique, 1984, Typo, 2007.

MARTIN Claire, *Dans un gant de fer, la joue gauche, la joue droite*, Montréal, Cercle du Livre de France/ Éditions Pierre Tisseyre, 1965, 1966, BQ, 2012.

RENAUD Jacques. *La Nuit des temps*, Triptyque, 1984.

----- *L'Espace du diable*, Guérin, 1989.

ROBIN Régine. *La Québécoise*. Montréal : XYZ, 1993, 2008.

ROY Bruno. *L'Engagé*. Montréal : XYZ, 2004.

SOUCY Gaétan. *L'Angoisse du héron*. Le Lézard amoureux, 2005, L'Escampette, 2009.

----- *L'Acquittement*. Montréal : Boréal, 1998, Gallimard, 2000.

SAINT-DENIS-GARNEAU Hector de. *Poésies, Regards et jeux dans l'espace, les Solitudes*, 1935-1938, Fides, 1972.

THERIAULT Yves. *Ashini*. Fides, 1960, Litté, 2006.

----- *Tayaout, fils d'Agaguk*, Éd. de l'Homme, 1969, Quinze, 1993.

----- *Aaron*. Éd. de l'Homme, 1966, éd. actuelle, 1971.

TREMBLAY Michel. *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Leméac, 1978-1997, Leméac/Actes Sud, 2008.

----- *L'Impératif présent*. 2003, pièce de théâtre jouée à Mérégnac le vendredi 10 octobre 2008, mise en scène de Gérard David.

WILHELMY Audrey. *Les Sangs*. Ottawa : Leméac, 2013.

## BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

AGRIPPA D'AUBIGNE. *Les Tragiques*, 1616, STFM, Paris, 1990.

AUDE. *Éclats des lieux*. Montréal : Lévesque, 2012.

AYME Marcel. *Le Minotaure*. Paris : Gallimard, nrf, 1967, Théâtre complet 1948-1967, 2002.

BARBE Jean. *Chroniques de l'air du temps*. Montréal : Boréal, 1993.

BEAUCHEMIN Jean-François. *Garage Molinari*, Québec Amérique, 1999.

-----. *Les Choses terrestres*. Québec Amérique, 2001.

-----. *La Fabrication de l'aube*. Québec/Amérique, 2006.

-----. *Ceci est mon corps*. Québec/Amérique, 2007.

BEAULIEU Victor-Levy. *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, L'Aurore, 1974.

BORGES Jorge Luis. *Fictions* (nouvelles) : Paris, Gallimard, 1944, Folio, 1999.

BOUCHARD Michel Marc, *Sous le regard des mouches, Le voyage du couronnement*, Leméac, 1995.

BOUCHARD Roxanne. *Nous étions le Sel de la mer* Montréal : VLB, 2014.

BUTOR Michel. *L'Emploi du temps*. Paris : éd. de Minuit, 1956, rééd.2005.

CAMUS Albert. « Le Minotaure ou la halte d'Oran ». 1939. *Noces, L'Été*. Paris : Gallimard, 1959, Folio, 1979.

CHEN Ying. *La Mémoire de l'eau*, Leméac, 1992.

-----. *Lettres chinoises*, Leméac, 1995.

CHESSEX Jacques. *L'Ogre*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1971.

CORTAZAR Julio. *Les Armes secrètes*, Paris : Gallimard, 1963, Folio, 1986.

DANTE Alighieri. *L'Enfer*. 1304-1321, La Pléiade, rééd. 1983.

FAULKNER William. *Le Bruit et la fureur*, 1929, Folio , 1980.

FENELON Philippe. *Les Rois*. livret de l'opéra en trois actes d'après Cortázar, créé à l'opéra de Bordeaux en mai 2004.

- GERVAIS Bertrand. *Les Failles de l'Amérique*, XYZ, 2005.
- GUEVREMONT Germaine. *Le Survenant*, 1945, Beauchemin, BQ, 2003.
- HEBERT Anne. « Le silence ». *Le Figaro littéraire*, 1285, 10/01/1971, p.p.23-25.
- HEMON Louis. *Maria Chapdelaine*. 1913. Paris : Points/Seuil, 2008.
- KAFKA Franz. *La Métamorphose*, 1912, Gallimard, 1955, Folio, 1985
- KOBO Abé. *La Femme des sables*, Japon, Tôkyô, 1964, Stock, 1990.
- LAROCQUE Marie. *Jeanne chez les autres*. Tête première, 2013.
- LE ROUX Catherine. *Le Mur mitoyen*, Québec : alto, 2013.
- LE CLEZIO J.M.G. *Le procès-verbal*, Gallimard, 1963, folio, 2008.
- MENDELSON Daniel. *Les Disparus*. Harpercollins, 2006, Flammarion, 2007.
- MIRON Gaston. *L'Homme rapaillé*. Montréal : PUM, 1970, réed.nrf. Gallimard, 1998.
- MOUAWAD Wajdi. *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Paris : Actes sud, 2008.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. 43av.-17 ap. .JC T.II. livre VIII. Paris :Belles lettres, 1985.
- PASCAL Blaise. *Pensées I*. 1670. Paris : Gallimard, 1985.
- PLATON. *Phédon*, 428-346 avt.J.C, Garnier 1965, réed. 1986.
- ROY (Gabrielle), *Bonheur d'occasion*, Editions Pasca, 1945, Boréal compact, 2007.
- La Détresse et l'enchantement*, 1984 (à titre posthume), Boréal compact, 1989 ;
- SARTRE Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938, folio, 1982.
- SHELLEY Mary. *Frankenstein*. 1818. Paris : Garnier Flammarion,1979.
- STEVENSON Robert-Louis. *L'Etrange cas du Dr.Jekyll et de Mr Hyde*, 1886, poche, 1989.
- TABUCCHI Antonio, *Les Céphalées du Minotaure*, *Journal crétois*, dessins Valerio Adami, Italie. Milan : Skira, 2000, Galilée, 2002.
- THUY Kim, *Rû*, Liana Levi, 2010
- TOURNIER Michel, *Le Roi des aulnes*, folio
- WELLS H.G. *L'Homme invisible*, 1897, Albin Michel, 1958, livre de poche, 2004.

WOOLF Virginia. *Une chambre à soi (A Room of One's Own)*. Trad. Clara Malraux, Denoël, 1977.

WOOLF Virginia. *De la maladie*. 1926. Trad. Elise Argaud. Paris : Rivages, 2007.

YOURCENAR Marguerite. *Qui n'a pas son Minotaure ?* Paris : Plon, 1963, nrf. Gallimard, 2004.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

### Littérature québécoise

ANCELOVICI Marcos. DUPUIS-DERI Francis. *L'Archipel identitaire*, Boréal, 1997.

ARINO Marc. *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Eidôlon n°77, PUB, 2007.

----- SORON Antony. *En Quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité*. Eidôlon n°88, PUB, 2010.

AUDET René et MERCIER Andrée (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, la littérature et ses enjeux narratifs*. Laval, PUL, 2004.

BEAUDRY Jacques, *La fatigue d'être, Saint-Denis Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Hurtubise HMH, 2008.

BEAULIEU Réal, OUELLET Alain, TREMBLAY Mylène. *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*. Bologne : Clueb. 1997.

BEAULIEU Victor-Lévy. *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Victor-Lévy Beaulieu et les Éditions Trois-Pistoles, 2006, Boréal, 2010.

BESSETTE. *Les images en poésie canadienne-française*. 1960, Beauchemin, 1967.

----- *Une littérature en ébullition*. Édition du jour, 1968.

----- *Mes romans et moi*. Hurtubise, 1979.

BEUGNOT Bernard. *Éditer Hubert Aquin*. Revue d'histoire littéraire du Québec. Université d'Ottawa, 1985.

BIRON Michel. DUMONT François. NARDOUT-LAFARGE Elisabeth. *Histoire de la Littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007.

- BOISCLAIR Isabelle ; TELLIER Carolyne ; (dir.) ; *Nouvelles masculinités ? L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*. Nota Bene, 2008.
- (dir.) *Féminin, masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*. Les Cahiers d'Anne Hébert 8. Sherbrooke : Fides, 2008.
- Saint-Martin Lori (dir.). *La Revenance d'Anne Hébert*. Les Cahiers d'Anne Hébert 11. Sherbrooke : Fides, 2011.
- BOUCHARD Chantal. *La Langue et le nombril : histoire d'une obsession québécoise*. Fides, 1998.
- BOUCHARD Gérard. *La Pensée impuissante : échecs et mythes nationaux canadiens-français, 1850-1960*, Boréal, 2004.
- BOUCHER Yvon (dir.). *Hubert Aquin*, Le Québec littéraire 2, Guérin, 1976.
- BOUTHILLETTE Jean. *Le Canadien français et son double*. L'Hexagone, 1972.
- CHASSAY Jean-François. GERVAIS Bertrand. *Les lieux de l'imaginaire*, Liber, 2002.
- CLICHE Anne Elaine. *Le Désir du roman, Hubert Aquin, Réjean Ducharme*. XYZ, 1992.
- COCARD Sophie. *L'eau et ses métamorphoses dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Thèse, Bordeaux III, novembre 1992.
- CORZANI Jack. HOFFMANN Léon-François. PICCIONE Marie-Lyne. *Littératures Francophones, II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Belin Sup, 1998.
- DE LA FONTAINE Gilles. *Hubert Aquin et le Québec*. Frères chasseurs, Parti pris, 1978.
- DUPRE Louise. LINTVELT Jaap. PATERSON Janet M. *Sexuation, Espace, Ecriture*, Nota Bene, Québec, 2002.
- EID. POTVIN. VENEL. *La deuxième génération issue de l'immigration, une comparaison France-Québec*. Athéna, 2007.
- ELBAZ Mikaël. *Les Frontières de l'identité, modernité et post modernisme au Québec*, PUL, L'Harmattan, 1996.
- GAUVIN Lise. *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Seuil, 2004, coll. Points essais.

GERVAIS Bertrand *L'Imaginaire de la fin, logiques de l'imaginaire* T I, II, III, Montréal, Le Quartanier, 2007, 2008, 2009.

GUILLAUME, LERAT, PICCIONE. *L'Espace canadien et ses représentations*, MSHA, 1996.

GUILLAUME Sylvie (dir.). *Le Canada entre utopies et histoire*. Talence : PUB, 2010.

HAECK Philippe. *Naissances de l'écriture québécoise*, BNQ, 1979.

HAREL Simon. *Braconnages identitaires : un Québec palimpseste*, Vlb, 2006.

HOTTE Lucie. *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

JOUBERT Lucie (dir.). *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*. Québec : Nota Bene, 2000.

KWATERKO Józef. *Le Roman québécois de 1960 à 1975, idéologie et représentation littéraire*, 1989, Le Préambule, coll. L'univers du discours.

----- *Le Roman québécois et ses (inter)discours, analyses sociocritiques*, Nota Bene, 1998.

----- *L'Humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Revue Itinéraires et contacts des cultures, L'Harmattan, Université Paris 13, 2005.

LANGLAIS Jacques. VACHON Roger. *Qui est québécois ?* Fides, 1979.

LAPIERRE René. *Blocs erratiques* (textes d'Hubert Aquin 1948-1977). Quinze, 1977.

----- *L'Imaginaire captif, Hubert Aquin*, Quinze, 1981.

LA ROCQUE Sébastien, SMITH Donald (dir.). *Gérard Bessette, Gilbert La Rocque, Correspondance*, Montréal, Québec/Amérique, 1994.

LEMIRE Maurice. *Le Mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « Canadien »*. Québec : Nota Bene, 2003.

MACCABEE IQBAL Françoise. *Hubert Aquin romancier*, PUL, 1978.

MARCHEIX Daniel. *Le Mal d'origine, Temps et Identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Thèse : Bordeaux, 2000, Québec, L'Instant même, 2005.

----- WATTEYNE Nathalie. *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges : Pulim, 2007.

MARCOTTE Gilles ; *Littérature et circonstances, Le Mythe de l'universel dans la littérature québécoise*. Montréal : L'Hexagone, 1989.

MARTEL Jacques. PLEAU Jean-Christian. *Hubert Aquin en revue*. Québec : PUQ, 2006.

MOCQUAIS Pierre-Yves. *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, BNQ, Cercle du livre de France, 1985.

MOTTET Philippe. VIGNES-MOTTET Sylvie (dir.). Littératures n°52. *La Nouvelle québécoise*. PUM, 2005.

NEPVEU Pierre. *L'Écologie du réel*. Montréal : Boréal, 1988.

----- . *Lectures des lieux*. Montréal : Boréal, 2004.

OUELLET François. *Passer au rang de père*. Nota Bene, 2002.

PATERSON Janet. *Figure de l'autre dans le roman québécois*.

PELLETIER Jacques. *Le Poids de l'histoire*. Nuit Blanche. 1995.

PICCIONE Marie-Lyne. *Le Thème de l'échec dans le roman canadien-français de la deuxième guerre mondiale à 1980*, Thèse Bordeaux III, 1983.

----- . GUILLAUME Sylvie. LERAT Christian (dir.). *L'Espace canadien et ses représentations*. Pessac : MSHA, 1996.

PICCIONE Marie-Lyne Piccione. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, PUB, 1999.

----- . (dir.). *Rencontre autour d'Yves Beauchemin*, L'Harmattan, 2001.

----- . (dir.). *Voies vers l'extrême, voix de l'extrême*, MSHA, 2003.

----- . SORON Anthony. *Le Quimaginaire*. Eidolon n°70, PUB, 2005.

----- . ARINO Marc (dir.). 1985-2005 : *vingt années d'écritures migrantes au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Eidolon n°80, PUB, déc.2007.

----- . RIGAL-CELLARD Bernadette (dir.). *Les Aléas de l'utopie canadienne, figures et représentations dans la littérature et le cinéma*, Pessac, PUB, 2010.

PREVOST Antoine. *De Saint-Denis Garneau, l'enfant piégé*. Montréal : Boréal, 1994.

RICHARD Robert. *Le Corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*. L'Hexagone, 1990.

RIGAL-CELLARD Bernadette. *Le mythe et la plume, la littérature moderne contemporaine en Amérique du Nord*. Éditions du Rocher, 2004.

*Romanciers du Québec* (collectif). Éditions Québec français, 1980.

SAINT-MARTIN Lori. *Contrevoix*. Nuit blanche, 1997.

-----. *Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Nota Bene, 1999.

-----. *La Voyageuse et la prisonnière*. Montréal : Boréal, 2002.

SHEPPARD Gordon. YANACOPOULO Andrée. *Signé Hubert Aquin, enquête sur le suicide d'un écrivain*, Boréal, 1985.

SIROIS Antoine. *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999.

SMART Patricia. *Écrire dans la maison du père, L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Québec Amérique, 1988 XYZ, 2003.

SMITH Donald. *Gilbert La Rocque, l'écriture du rêve*, Montréal, Québec/Amérique, 1985.

SORON Antony. *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, L'Harmattan, 2001.

-----. *Une filiation bâtarde ?*, PUB, 2011.

TREMBLAY Roseline. *L'Écrivain imaginaire, essai sur le roman québécois 1960-1995*. Montréal : Hurtubise, 2004.

TREMBLAY Victor-Laurent. *Au commencement était le mythe*. Ottawa : PUO, 1991.

VANASSE André. *Le Père vaincu, la Méduse et les fils castrés*. XYZ, 1990.

VIGNEAULT Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal : Hurtubise, 2002.

## **Histoire du Québec**

CANTIN Serge. *Ce pays comme un enfant*. L'Hexagone, 1997

CAPELLA Émilie. *Champlain, le fondateur de Québec*. Magellan, 2004.

DUMONT Fernand. *Génèse de la société québécoise*. Montréal : Boréal, 1993.

DURAND Marc. *Histoire du Québec*. Imago, 1999, 2011.

DUROCHER. LINTEAU. ROBERT. *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)* T.1. Canada. Montréal : Boréal, 1989, 2007.

-----. RICARD. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930* T2. Montréal : Boréal, 1995, 2007.

DION Léon. *A la recherche du Québec. Québec 1945-2000*. Laval : PUL, 1987.

-----. *A la recherche de Québec*. Laval : PUL, 1991.

-----. *Les intellectuels au temps de Duplessis*. Laval : PUL, 1993.

MORISSET Jean. *L'identité usurpée. 1. L'Amérique écartée*, Canada. Montréal : Nouvelle optique, 1985.

ROCHER François (dir.). *Bilan québécois du fédéralisme canadien*. Montréal : vlb, 2002.

## **Anthropologie Littérature Mythologie Philosophie Sociologie**

### **Ouvrages**

ANDRIEU Bernard. *Le Corps dispersé, une histoire du corps au XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 1993.

ARENDT Hannah. *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1972.

AUSTER, CORTANZE. *La solitude du labyrinthe, essais et entretiens*. Paris : Actes Sud, 1997.

BACHELARD Gaston. *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Corti, 1941.

-----. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Corti, 1947, 1984.

-----. *La Terre et les rêveries du repos*. Corti, 1948, Massicotés, 2010.

-----. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949, Folio, 2002

-----. *La Dialectique de la durée*. Paris : PUF, 1950, 1980.

-----. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957, PUF Quadrige, 1984.

BARBEAU C.M. *Mythologie huronne et wyandotte*, PUM, 1994.

BARTHES Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, « Points », 2008.

BAUDELLOT Christian. ESTABLET Roger, *Durkheim et le suicide*. Paris : PUF, 1984.

BAZILE Sandrine. PEYLET Gérard (dir.). *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*. Eidôlon 81. Talence : PUB, avril 2008.

BEAUDRILLARD Jean. *Pour une critique de l'économie politique*, 1972, NRF, 1976.

BELTING Hans. *Pour une Anthropologie des images*. Munich : Wilhem Fink Verlag, 2001, Paris : Gallimard, 2004.

BENJAMIN Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Main, 1955, PBP, 1982.

BINET Ana Maria. PEYLET Gérard (dir.). *Violence et sacré*. Eidôlon 96. Talence : PUB, décembre 2011.

BLANCHOT Maurice. *Faux Pas*. Paris : Gallimard, 1943, rééd.1987.

-----. *La Part du feu*. Gallimard, 1949, rééd.1975.

BONNEFOY Yves. *Lieux et Destins de l'image*. Paris : Mercure de France, 1985, Seuil, 1999.

BONTE Pierre. Izard Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1991, quadrige, 2010.

BRAUDEL Fernand (dir.). *La Méditerranée, les hommes et l'héritage*. Paris : Flammarion, 1986, Champs, 1988.

BRUNON Hervé (dir.). *Le Jardin comme labyrinthe du monde, métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*. Paris : Éditions Musée du Louvre, 2008.

BRUNEL Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Allemagne, Freuzel, 1988.

-----. *Butor l'Emploi du temps, Le texte et le labyrinthe*, PUF, 1995.

-----. VION-DURY Juliette. *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Pulim, 2003.

BUTOR Michel. *Essais sur les modernes*, Minit, 1960, Gallimard, 1992.

CAILLOIS Roger. *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, Folio coll. Essais, 1987.

-----. *Images du labyrinthe*, Gallimard, 2008.

CALAME Claude. *Thésée et l'imaginaire athénien, légende et culte en Grèce antique*, Lausanne : Éditions Payot sciences humaines, 1996.

CAMUS Albert. *Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, 1942, Idées, 1979.

CASTORIADIS Cornelius. *Domaines de l'homme, Les carrefours du labyrinthe I et II*. 1977, 1978. Paris : Seuil, 1986.

CORBIN Alain. *Le Territoire du vide, l'occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris : Aubier, 1988

-----. *L'Homme dans le paysage*. Textuel, 2001.

DAVARAS Cortis. *Phaistos, Hagia Triada, Gortyne*, petit guide archéologique illustré. Athènes : Hannibal.

DE CERTEAU Michel. *L'Invention du quotidien, arts de faire I*, Union Générale d'éditions, 10/18, 1980.

DESJARDINS Gaston. *La Mer aux histoires, voyage dans l'imaginaire maritime occidental*, GID, 2007.

DUBOIS Claude-Gilbert. *Le Maniérisme*. Paris : PUF. 1979.

-----. *Aspects de l'imagination de l'espace et labyrinthes*, Eidolon n°2, 1984.

-----. *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, PUB, 1993.

-----. *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, PUB, 2009

DURAND Gilbert. *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Thèse Lettres, Grenoble, 1960.

-----. *De la Mythocritique à la mythanalyse*. Dunod. 1992.

-----. *Introduction à la mythodologie*. Paris : Albin Michel, 1996.

ECO Umberto. *L'Arbre et le labyrinthe*. Milan : Bompiani, 2003, Grasset, 2010.

ELIADE Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, folio essais 2001.

ESTEBAN LEAL Paloma. PICASSO Pablo. VAUTHIER Sylvie. *Minotauro*. Madrid : Al Dossa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 25 oct. 2000, 15 janvier 2001.

FERNANDEZ Nicole. *La Crète du roi Minos, une brillante civilisation de la protohistoire égéenne*. Paris : L'Harmattan, 2008.

FRANCASTEL Pierre. *L'image, la vision et l'imagination*. Paris : Denoël/Gonthier, 1983.

- GERNET Louis. *Anthropologie de la Grèce antique*. Maspero 1968, Flammarion, 1982.
- GIRARD René. *La Violence et le sacré*. 1972. Paris : Hachette, 2002.
- GRAVES Robert. *Les mythes grecs I et II*. Londres : Cassel, 1958, Pluriel, 1985.
- HAMILTON Edith. *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Angleterre, 1940, Marabout, 2004.
- HOTTE Lucie (dir.). *La Problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*. Le Nordir, 1994.
- HUET-BRICHARD Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, 2001, 2008.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1977.
- JAMES-RAOUL Danièle. KUON Peter. *Le Monstreux et l'humain*. Eidolon 100. Talence : PUB, 2012.
- JOURDE (Pierre). *Littérature monstre*. L'Esprit des péninsules, 2008.
- . TORTONESE. *Visages du double, un thème littéraire*, Nathan université, 1996.
- KILLEEN Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible, Jabès, Duras, Blanchot*. P.U.V, 2004.
- KRISTEVA Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988, 1989.
- KUON Peter. *L'Écriture des revenants, lectures de témoignages de la déportation politique*, Bruxelles : Kimé, 2013.
- KUON Peter. PEYLET Gérard (dir.). *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Eidolon 68. Talence : PUB, 2005.
- . ----- . (dir.). *L'Utopie entre eutopie et dystopie, hommage à Claude-Gilbert Dubois*. Eidolon 110. Talence : PUB, 2013.
- LACASSIN Francis. *Mythologie du fantastique*, Éditions du rocher, 1991.
- LACOSTE Yves. *Paysages politiques*. Librairie générale française. 1990.
- LAFONT Suzanne (coord.). *Récits d'enfance et dispositifs (XIX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> s.)*, PU de la Méditerranée, Montpellier, 2012.
- LAPLANTINE François. *L'Anthropologie*. Paris : Seghers, 1987, Payot et Rivages, 2001.
- LAPOUGE Gilles. *Utopie et civilisations*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1978.

- LEAVITT John (dir.). *Le Mythe aujourd'hui*. Anthropologie et sociétés 29, 2. Laval : 2005.
- LE BRETON David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF, 1990.
- LEGOFF, TRUONG. *Une histoire du Corps au Moyen Age*. 2006, Liana Levi, 2003.
- LEIRIS Michel. *Brisées*. Paris : Mercure de France, 1966, folio essais, 1992.
- LE QUELLEC Jean-Loïc. *Jung et les archétypes*. Éditions Sciences humaines. 2013.
- LÉVI-STRAUSS Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958, Press pocket, 1990.
- LEYS Simon. *Protée et autres essais*, Gallimard, 2001.
- LOUBIER Pierre. *Le Poète au labyrinthe, ville, errance, écriture*. Paris : ENS, 1998.
- MAFFESOLI Michel. *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Librairie des Méridiens, 1984.
- MATHIEU-JOB Martine. *L'Entredire francophone*. C.E.LF.A. Pessac : PUB, 2004.
- MAUSS Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1950, coll. Quadrige, 2013.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, TEL, 1988.
- MORIN Edgar. *Le Paradigme perdu, la nature humaine*. Paris : Seuil, 1973, coll. Points essais, 1979.
- *L'Identité humaine. La Méthode 5*. Paris : Seuil, 2001.
- OE Kenzaburo. *Nostalgies et autres labyrinthes, entretiens avec André Siganos et Philippe Forest*, Cécile Défaut, 2005.
- PALLASMAA Juhani. *Le Regard des sens, The Eyes of the skin*, Londres, 1996, Paris, Éditions du linteau, 2010.
- PEYLET Gérard. PRAT Michel (dir). *Mythe des origines*. Eidolon 61 Talence : PUB, mars 2002.
- *L'Ennui*. Eidolon 105. Talence : PUB 2ème trim. 2013.
- PAUL-LEVY Françoise. SEGAUD Marion *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre George Pompidou, 1983.
- POUILLON Jean. *Temps et roman*. 1946, Paris : Gallimard, 1993.

- RIGAL-CELLARD Bernadette, Piccione Marie-Lyne, *Les Aléas de l'utopie canadienne, Figures et représentations dans la littérature et le cinéma*, Pessac, PUB, 2010.
- ROBERT Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Bernard Grasset, 1972, Gallimard, collection Tel, 2004.
- ROBIN Régine. *Le Deuil de l'origine, Une langue en trop, la langue en moins*. PUV, 1993.
- ROUSSET Jean. *Dernier regard sur le baroque*. Paris : Corti, 1998.
- ROZAN Xavier, *Arènes de la course landaise et de la corrida*. Le Festin, CAUE 40, 2000.
- SABBAH Danièle (dir.). *Écritures de l'exil*. Eidôlon 85. Talence : PUB, 2009.
- *L'Exil et la différence*. Eidôlon 90. Talence : PUB, 2011.
- SANTARCANGELI Paolo. *Le Livre des labyrinthes*. Florence, 1967, Gallimard, 1974.
- SAUVAGEOT Anne. *Voirs et savoirs, esquisse d'une sociologie du regard*. Paris : PUF, 1994.
- SAYER Frédéric. *Le Mythe des villes maudites, entropie et fiction au XXème siècle*, Séguier, 2009.
- SERVIER Jean. *L'Utopie*, PUF, Que sais-je, 1979, 1993.
- SINEUX Pierre. *Qu'est-ce qu'un dieu Grec ?* Paris : Klincksieck, 2006.
- SIGANOS André. *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF, 1993.
- SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore*. 1977. Trad. Marie-France de Paloméra, *Le sida comme métaphore*. 1988. Trad. Brice Matthieussent. Paris : Christian Bourgeois : 2009.
- THOMAS Joël. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Ellipses, 1998.
- TODOROV Tzvetan. *Face à l'extrême*. Paris : Seuil, 1991, coll.Points, 1994.
- TZORAKIS Giorgos. *Cnossos, nouveau guide du palais*. Athènes : Hespéros, 2008.
- VIARD André. *Le Mythe du taureau*. Torero, 1996.
- VIGNAUX Georges. *L'Aventure du corps, des mystères de l'antiquité aux découvertes actuelles*, Pygmalion, 2009.

### Articles

BERUBE Renald. « Le Devoir de parole ». *Voix et images du pays*. 2<sup>o</sup> trim. 1969. éditions Sainte-Marie. BNQ.

DUBY Georges. « L'héritage ». Braudel Fernand (dir.). *La Méditerranée, les hommes et l'héritage*. Paris : Flammarion, 1986, Champs, 1988, p.216-217.

ETIEMBLE. « Roman ». *Encyclopaedia Universalis*, corpus 16, 19-24, 1985.

JURGENSON Luba. « L'Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ? ». *Protée*, 9-19, p.9, vol. 37 n<sup>o</sup> 2 automne 2009, Chicoutimi, Québec.

LASCAULT Gilbert. *Monstres* (esthétique), 581-584, *Encyclopaedia Universalis*, corpus 16, 1985.

LUKANIEC Megan. « Le réapprentissage d'une langue « endormie » ». *Québec français* 162, été 2011.

MARIN Louis. « Le Trou de mémoire de Simonide », *Théâtres de la mémoire, Traverses* n<sup>o</sup>40, Paris, Centre Pompidou, 1987.

PARENT Anne-Marie. « Transmettre malgré tout, ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo ». 67-77, *Protée* 37 n<sup>o</sup>2 automne 2009.

RICOEUR Paul. « Mythe ». *Encyclopaedia Universalis* , 883-890, corpus 12, 1985.

RIVKIN Arnoldo. « Œuvre diurne, architecture vespérale ». 75-83. *Le Jour, le temps*. 35. Paris : Centre Pompidou, sept. 85.

TURCOTTE Raymond. « L'âpre conquête de la parole ». *Le Devoir*, 22 oct 1960, *Voix et images du pays*, 2<sup>o</sup> trim. 1969, éditions Sainte-Marie, BNQ.

### Divers

*La civilisation minoenne (XXX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> avant Jésus Christ)*, [http://www.histoire-fr.com/haute\\_epoque\\_archaique\\_2.htm/11/08/2009](http://www.histoire-fr.com/haute_epoque_archaique_2.htm/11/08/2009)

### Colloques

LAPRIL. *Le Bon passage*. Bordeaux-Montaigne. MSHA : Pessac, 27/02,01/03/2013.

CLARE/ERCIF. *L'Imaginaire du féminin à l'épreuve de l'animalité*. Bordeaux-Montaigne. MSHA : Pessac 29/11/2013.

### Conférences

BĂLINISTEANU Cătălina. *The Imaginary of Femininity and Animality in Jane Eyre and Wuthering Heights*, 04/04/2013. PAOLI Marie-Lise. ERCIF. « Féminin et animalité ». 2010-2015. Bordeaux-Montaigne.

BAUDRY Patrick. *Pourquoi l'Anthropologie de la mort*. 26/11/2014. Bordeaux-Montaigne.

ROBIN Régine. « D'un continent l'autre : parcours et récits de traces et d'effacements » conférence des professeurs invités de l'école doctorale Bordeaux-Montaigne, présentation de Martine Mathieu-Job, 11/03/2014.

### Emissions radiophoniques

JANKELEVITCH Vladimir, Lettre à Louis Beauduc, cité par Onfray Michel dans *Contre-histoire de la philosophie* de 2000-2013 Université libre de Caen, radiodiffusé à nouveau le 06/08/2015 sur France Culture de 11H à 12H.

### Séminaires

PAOLI Marie-Lise, ERCIF. « Féminin et animalité ». Bordeaux-Montaigne, 2010-2015.

PEYLET Gérard. BAUDRY Patrick. *Transformation de soi, dynamiques sociales et constructions identitaires*, séminaire transversal, Bordeaux-Montaigne, 2010-2015.

PEYLET Gérard. SORBÉ Hélène. *L'Appartenir* (L.A.P.R.I.L./A.R.T.E.S). Bordeaux-Montaigne. 2010-2013.

## CINEMATOGRAPHIE

DEL TORO Guillermo. *Le Labyrinthe de Pan*. 2006.

DESSAINT Jean-Christophe. *Le Jour des corneilles*. 2012 (d'après Jean-François Beauchemin).

DOLAN Xavier. *J'ai tué ma mère*. 2009.

KUNUK Zacharias. *Atanarjuat*. 2001

KUBRICK Stanley. *Orange mécanique*. 1971 (d'après Antony Burgess 1962)

----- *Shining*. 1980 (d'après Stephen King 1977).

LANG Fritz. *M. le Maudit*. 1931.

LAUGHTON Charles. *La Nuit du chasseur*. 1955 (d'après David Grubb 1953).

LINCH David. *Twin Peaks*. 1990-1991.

NATALI Vincenzo. *Cube*. 1997.

NOLAN Christopher. *Memento*. 2000.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION .....	5
I Le mythe « monstre » .....	13
A Aux origines du monstre .....	13
1 Aux origines du mythe .....	13
a La figure mythologique du Minotaure .....	13
b Une position familiale sous le signe de l'ambivalence .....	15
c Une position familiale sous le signe de la transgression.....	16
2 Permanence sociale du mythe .....	18
a Un mythe sous le signe de la violence et du sacré.....	18
b Un mythe en dormance .....	19
c Une esthétique du baroque et de l'étrange .....	22
3 Un mythe contemporain réincarné .....	24
a Une résurgence conjoncturelle.....	24
b Un contexte social et historique .....	26
c Un mythe contemporain.....	30
B Québec et mythologie .....	34
1 Poids de l'histoire et culture francophone.....	34
a Un peu d'histoire .....	34
b Le poids du catholicisme .....	37
c L'impact de la littérature française et européenne .....	41
2 L'impact du mythe .....	43
a Québec et fondation .....	43
b Québec et filiation.....	46

c	De la Méditerranée à l'Atlantique.....	53
3	La fabrique des nouveaux monstres.....	57
a	La fracture industrielle .....	57
b	La fracture civile .....	59
c	Le temps des barbaries .....	63
C	Une inversion féminisée de la figure du Minotaure .....	67
1	L'émergence de la littérature féminine.....	67
a	La conjoncture féminine au Québec .....	67
b	Une solide filiation.....	69
c	Une jeunesse percutante.....	71
2	Le poids de la mère.....	73
a	La mère absente .....	73
b	La mère monstre .....	74
c	La femme monstre .....	77
3	Le mal féminin .....	81
a	Le prisme de la maladie .....	81
b	Le poids du corps .....	85
c	Rendre visible la monstruosité.....	89
II	Le lieu du mythe.....	93
A	De Cossos à Montréal.....	93
1	Au commencement était-il Cossos ? .....	93
a	Le choc et l'emprise des sociétés.....	93
b	Utopie et dystopie .....	95
c	Lieux et symboles .....	99
2	Le Québec rural face à l'émergence industrielle.....	103

a	Le paysan et le citoyen.....	103
b	Le mal urbain .....	105
c	Montréal et Québec .....	108
3	La ville révélatrice .....	110
a	L'individu dans la foule .....	110
b	La perte de l'identité .....	112
c	L'émergence d'un autre soi .....	114
B	Espace et lieux antinomiques.....	116
1	Extrême et anti-espace.....	116
a	L'étendue et les confins .....	116
b	La lisière et la forêt .....	118
c	Temps et espace .....	121
2	L'Espace clos comme antithèse.....	123
a	De l'extérieur à l'intérieur.....	123
b	La propédeutique du climat .....	126
c	« dehors et dedans », une « dialectique de la durée » .....	129
3	Le labyrinthe infiltré .....	131
a	Le regard stupéfiant .....	131
b	L'œil du labyrinthe .....	133
c	Comment se perdre dans un espace clos.....	136
C	Redondance et substitution à la figure du Minotaure.....	139
1	L'espace du labyrinthe.....	139
a	En quête de soi .....	139
b	Le dédale et les fragments, le « labyrinthe brisé ».....	141
c	La bifurcation.....	144

2	Les méandres de la remémoration.....	147
a	Oublier .....	147
b	Se souvenir.....	149
c	Le temps de la commotion.....	154
3	La stratégie du mythe .....	158
a	Dévoration et avalement .....	158
b	Enfermement et figure de l'exil .....	162
c	Mise à mort symbolique.....	168
III	La quête et la perte .....	171
A	En quête de soi.....	171
1	Le Minotaure et l'écrivain.....	171
a	En quête du père.....	171
b	Dialogue avec son double .....	176
c	Le mal incarné.....	182
2	Le Labyrinthe et l'écriture .....	186
a	Le labyrinthe géométrique .....	186
b	Le labyrinthe vertical, "je me souviens" .....	187
c	Labyrinthe horizontal et pérégrination.....	190
3	Une identité baroque .....	192
a	Du double au reflet.....	192
b	« Entre-deux » filiations.....	195
c	« L'inquiétante étrangeté » .....	198
B	L'indicible et l'invisible .....	200
1	Le Minotaure indicible .....	200
a	L' « innommable » ennui ou le tourment de la chaise.....	200

b	La fracture schizophrène .....	204
c	Trauma et mutisme, cécité et surdité .....	209
2	Le labyrinthe invisible .....	215
a	L'invention du langage .....	215
b	Cheminer en soi .....	219
c	L'inconscient collectif.....	220
3	Le Québec dissimulé .....	223
a	Le feu sous la neige.....	223
b	Le Québec à révéler .....	226
c	Neige noire.....	229
C	L'écriture et la mort.....	232
1	Eros et thanatos.....	232
a	Corps présent, corps absent.....	232
b	Le sexe et l'écriture.....	239
c	Les maux et les mots.....	242
2	La face cachée de la littérature .....	244
a	Les accents mortifères.....	244
b	L'écriture impossible .....	247
c	Le suicide et l'abolition du temps.....	249
3	Voix et voie de <i>l'infans</i> .....	253
a	La voix de <i>l'infans</i> .....	253
b	Trauma et sacrifice.....	257
c	La voie de la renaissance .....	259
	CONCLUSION .....	266
	Résumés des œuvres (corpus principal) Traitement du mythe .....	272

CORPUS PRINCIPAL.....	288
CORPUS COMPLEMENTAIRE.....	295
BIBLIOGRAPHIE LITTERAIRE.....	297
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE.....	299
Littérature québécoise.....	299
Histoire du Québec.....	303
Anthropologie Littérature Mythologie Philosophie Sociologie.....	304
Ouvrages.....	304
Articles.....	310
Divers.....	311
CINEMATOGRAPHIE.....	312
TABLE DES MATIERES.....	313