

**Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy**  
***Tombeaux de l'enfance. A study of a prosopopeia of memory in the works of Émile Nelligan, Réjean Ducharme and Gaétan Soucy***

Jean-François Hamel

Volume 4, Number 1, 2001

Repayements du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000603ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000603ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hamel, J.-F. (2001). Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy. *Globe*, 4(1), 93–118. <https://doi.org/10.7202/1000603ar>

Article abstract

Starting with the myth of the child-poet that Emile Nelligan bequeathed to Quebec literature, which is manifested as much in the poem "Le berceau de la muse" as it is in Louis Dantin's famous preface to the *Poésies*, a myth which is finally taken up again in Réjean Ducharme's first novel trilogy and, more recently, in *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, by Gaétan Soucy, this essay aims to understand how such a figure, arising from a prosopopeia in which the child — the infans, who does not speak — says or writes down his hypermnesia, gives a voice to a certain historical and eminently paradoxical relationship between Quebec literature and memory. Passing by melancholic figurations of an impossible childhood and a memory constantly deprived of the experience of first times, we reach a point at which we must trace how a true place of memory was formed straight from the renewal, from author to author, of this unique prosopopeia. The figuration of childhood in Quebec literature is therefore revealed as a marginal representation of collective selves, and as a constant interrogation of self-inscription in time.

**Tombeaux de l'enfance.  
Pour une prosopopée  
de la mémoire chez Émile Nelligan,  
Réjean Ducharme et Gaétan Soucy**

Jean-François Hamel  
Sorbonne Nouvelle Paris III (France)  
Université de Montréal

Cette belle histoire, croyez-le ou non, fut vécue. Elle m'a été imposée comme un passé par quelque chose que j'ai dans la tête mais que je n'entends plus, par une sorte de soleil obligatoire noir et rose.

Réjean DUCHARME,  
*La fille de Christophe Colomb*

**Résumé** – À partir du mythe de l'enfant-poète légué par Émile Nelligan à la littérature québécoise, qui trouve son expression tant dans le poème « Le berceau de la muse » que dans la célèbre préface de Louis Dantin à ses *Poésies*, mythe qui enfin se voit repris dans la première trilogie romanesque de Réjean Ducharme et, plus récemment, dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, cet essai vise à comprendre comment une telle figure, relevant d'une prosopopée où l'enfant – l'*infans*, ce qui ne parle pas – dit ou écrit son hypermnésie, donne voix à un certain rapport historique, éminemment paradoxal, de la littérature québécoise à sa mémoire. Au fil de mélancoliques figurations d'une enfance impossible et d'une mémoire toujours dépossédée de l'expérience des premières fois, il s'agira d'esquisser comment s'est formé un véritable lieu de mémoire à même la reprise, d'auteur en auteur, de cette singulière prosopopée. La figuration de l'enfance dans la littérature québécoise se révèle ainsi une représentation marginale, sans postulat d'homogénéité, des cadres identitaires collectifs et le signe d'une interrogation à propos des possibles inscriptions de soi dans la durée.

Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001.

Tombeaux de l'enfance. *A study of a prosopopeia of memory in the works of Émile Nelligan, Réjean Ducharme and Gaétan Soucy*

**Abstract** – Starting with the myth of the child-poet that Emile Nelligan bequeathed to Quebec literature, which is manifested as much in the poem « Le berceau de la muse » as it is in Louis Dantin's famous preface to the *Poésies*, a myth which is finally taken up again in Réjean Ducharme's first novel trilogy and, more recently, in *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, by Gaétan Soucy, this essay aims to understand how such a figure, arising from a prosopopeia in which the child – the infans, who does not speak – says or writes down his hypermnesia, gives a voice to a certain historical and eminently paradoxical relationship between Quebec literature and memory. Passing by melancholic figurations of an impossible childhood and a memory constantly deprived of the experience of first times, we reach a point at which we must trace how a true place of memory was formed straight from the renewal, from author to author, of this unique prosopopeia. The figuration of childhood in Quebec literature is therefore revealed as a marginal representation of collective selves, and as a constant interrogation of self-inscription in time.

On raconte qu'Émile Nelligan, interné à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu, continuait à écrire – ou plutôt à transcrire de mémoire – des poésies. C'est du moins ce que Paul Wyczynski relate dans sa biographie, s'appuyant en cela sur des témoignages d'amis, de médecins ou de simples visiteurs :

Nelligan, nous le savons déjà, était doué d'une mémoire prodigieuse. Malgré des défaillances, qui s'expliquent par la maladie, cette mémoire a fonctionné avec des hauts et des bas pratiquement jusqu'à la mort du poète. Par ailleurs, on constate maintes fois une certaine confusion, alors qu'il signe de son propre nom l'« Ancolie » de Joséphin Soulayry ou laisse croire que « Douceur du soir... » est un nouveau poème à naître, tandis qu'en réalité il s'agit là d'un texte de Rodenbach. On dirait que *son esprit malade ne parvient plus à établir de distinction entre sa propre poésie et ce qui appartient aux autres*: ce qui compte pour lui c'est que les mots soient de la Poésie<sup>1</sup>...

---

1. Paul Wyczynski, *Émile Nelligan. Biographie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999, p. 277. C'est moi qui souligne.

Ainsi Nelligan, jusque dans sa folie, aurait conservé l'usage d'une mémoire prodigieuse au point de transfigurer de bénins oublis et quelques égarements en pure matière poétique. Il semble que pour le biographe, toujours aux prises avec les risques de l'hagiographie, peu importe la signature du poète, erronée ou légitime, devant la grandeur de la littérature. Nous voilà donc devant un grand mythe littéraire qui, par une savante alchimie, sublime la pathologie jusqu'à en renverser le sens, pour la produire enfin comme signe de communion spirituelle entre un auteur et l'espace impersonnel du lyrisme.

Si l'anecdote peut sembler banale tant la littérature moderne, de Hölderlin à Artaud, nous a habitués à déplacer les frontières de la folie et à faire jouer dans ses procès de légitimation les mythes romantiques, je me permettrai néanmoins d'interroger le fait que Nelligan ne recopie, du moins aux dires de son biographe, aucun poème québécois ou canadien-français, sinon les siens, laissant dans l'oubli tant Octave Crémazie par exemple, mort l'année de sa propre naissance, que ses collègues de l'École littéraire de Montréal. Il semble bien que la Poésie pure, en laquelle se serait perdu le poète, n'a que peu à voir avec une sphère pascalienne dont le centre serait partout et la circonférence nulle part ; elle se prêterait bien au contraire à l'exactitude du cartographe : l'absolu littéraire posséderait pour Nelligan une résidence terrestre, et ce serait évidemment en sol européen. Qu'on me pardonne d'abuser un peu de cette bagatelle biographique et d'y entendre cette fable : l'écrivain québécois, s'il lui arrivait de sombrer dans sa mémoire comme dans la folie, jusqu'à oublier son propre nom, retrouverait comme autant de muses originelles les écrivains d'outre-mer et laisserait dans l'obscurité ses contemporains et ses prédécesseurs indigènes. Les souvenirs qu'il chuchoterait à ses proches, il ne les aurait jamais vécus, mais seulement lus ; il réciterait en quelque sorte des livres écrits ailleurs et dans d'autres temps. Son cerveau tiendrait moins d'un palimpseste que d'une caisse de livres importés d'Europe ; sa mémoire serait au mieux une anthologie littéraire des vieux pays.

Cette fable, qui présente la confusion s'installant chez un poète entre l'expérience vécue et les souvenirs livresques hérités d'un autre continent, m'apparaît représentative d'un certain rapport de la littérature québécoise à ses origines. En effet, il semble que cette mémoire à la limite de la schizophrénie se ramifie bien au-delà de l'œuvre de Nelligan pour trouver des échos dans les romans de Réjean Ducharme et de Gaétan Soucy, comme si tout un pan de la littérature québécoise, couvrant près d'un siècle, avait dû affronter dans la douleur les origines de sa mémoire. Or cette fable connaît un autre protagoniste que le personnage du fou, et qui figure lui aussi les limbes de la parole et les frontières de la littérature : c'est l'enfant. Les quelques récits d'enfance de la littérature québécoise dont je proposerai une lecture croisée dans les pages qui suivent dressent le tableau d'une relation paradoxale aux origines, marquée par la mélancolie et le deuil, en ce qu'ils représentent le passé non comme histoire d'une incapacité à passer à l'histoire, selon le récit dominant des années 1960 présent chez Gaston Miron ou Hubert Aquin par exemple<sup>2</sup>, mais comme mémoire d'une difficulté à constituer un objet propre à la mémoire. Je reprendrai en quelque sorte, quoique selon une autre perspective, le fil d'une réflexion entamée autrefois par Georges-André Vachon qui, évoquant « une tradition à inventer », identifiait déjà par la négative, par l'appel à son dépassement, le sentiment contradictoire de n'avoir pour héritage qu'une tradition littéraire d'outre-mer, au mieux une littérature nationale fondée sur des bases européennes<sup>3</sup>. Les nombreuses enfances de la littérature québécoise m'apparaissent constituer autant d'étapes au sein d'une longue méditation sur les conditions de possibilité d'une tradition littéraire.

---

2. Sur cette histoire d'une non-histoire : Gilles Marcotte, « Raconter, qu'est-ce à dire? », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 170-191 ; Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999 [1988].

3. Georges-André Vachon, « Une tradition à inventer », *Une tradition à inventer*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1997 [1968] p. 13-30.

## Ambivalence du souvenir d'enfance

Enfance et mémoire, si elles sont intimement liées, demeurent profondément antithétiques. De l'enfance, évidemment, on ne parle qu'après coup, par le souvenir et au gré des interminables retouches apportées au fil des ans au récit de soi. Mais se souvenir de l'enfance, c'est aussi user de la mémoire pour retrouver un âge où les souvenirs étaient rares, dispersés dans l'expérience généralisée des premières fois, dans l'apprentissage du monde et de son antériorité. Si l'enfance est en effet le lieu par excellence du rappel, du retour et de la remémoration, elle déploie tout autant, au sein même de la mémoire, un vaste espace immémorial, la matrice dans laquelle se rangeront des souvenirs construits, refaits, redéployés selon les attentes sans cesse métamorphosées du présent. Car il ne reste jamais de l'enfance que des images fragmentaires dont l'opacité invite à les insérer dans la trame d'un récit, à les rapatrier à soi par une parole rétrospective. Or, aussi fidèles se voudraient-ils à l'égard du passé, les récits d'enfance se maintiennent aux limites de l'invraisemblance, puisque l'enfant est étymologiquement celui qui n'a pas la parole : *infantia*, disaient les latins, littéralement ce qui ne parle pas, et à plus forte raison ce qui n'écrit pas.

En vérité, les enfances littéraires renvoient à une figure rhétorique très ancienne, la prosopopée, qui consistait à mettre en scène et à faire parler des absents, des morts, des choses, des êtres inanimés, à donner la parole à ce qui par nature en est dépourvue. Si l'enfance ne parle pas et que pourtant la littérature la fait parler, même écrire quelquefois, c'est qu'en elle quelque chose d'autre parle, que par un quelconque ventriloquisme on usurpe sa parole refusée. Dans *Les mots* de Sartre, pour ne citer qu'un exemple, il paraît évident que c'est l'écrivain adulte qui prête parole à l'enfant, qui lui attribue des souvenirs qui sont en réalité les siens. C'est d'ailleurs ce que nous entendons généralement par *souvenir d'enfance* : un souvenir d'adulte se rapportant à un âge passé.

La mémoire de l'enfance se présente tout autrement dans la littérature québécoise, tout au moins chez Nelligan, Ducharme et Soucy. L'énonciation assumée par l'enfant lui-même, et non par un adulte qui se poserait avec autorité comme son avenir, présente l'enfant ici et là en train d'écrire et, plus étrangement encore, de se souvenir. Pour décrire le dispositif mémoriel de ces œuvres, il faut dès lors avancer une seconde acception du *souvenir d'enfance* : non plus ce dont se souvient l'adulte, mais ce dont se souvient l'enfant, ce qui constitue sa mémoire propre, voire ce qui fait de la mémoire même une enfance. Souvenir d'enfance donc, au sens où c'est la mémoire qui parle à travers l'enfant, non pas la mémoire de l'adulte, mais une mémoire autre, en devenir, une mémoire qui précède l'expérience du monde, une *enfance de la mémoire* en quelque sorte<sup>4</sup>. Mais ce degré zéro de la mémoire, dont on s'attendrait à ce qu'il soit synonyme d'oubli, comme une page blanche en attente d'inscription, se révèle dans ces œuvres toujours déjà mémoire, fouillis de citations, amalgame de références livresques. Les enfants de la littérature québécoise souffrent d'hypermnésie, de même que Nelligan à Saint-Jean-de-Dieu était travaillé par une mémoire maladivement prodigieuse. Une telle mémoire, hyperbolique et excessive, ne peut que difficilement constituer un attribut identitaire de l'enfance, puisqu'elle ne recouvre pas des expériences vécues en propre puis transformées au fil des jours en souvenirs. Au contraire, tout se passe comme si l'enfance dans la littérature québécoise était porteuse du plus vieil âge, comme si dès la naissance elle ployait sous des souvenirs étrangers. Par exemple, la petite fille aux allumettes de Soucy, à laquelle on demandera son âge,

---

4. Cette distinction entre les deux sens de l'expression *souvenir d'enfance* recoupe en partie l'opposition que posent Deleuze et Guattari entre souvenir et bloc d'enfance, le premier ancré dans un processus œdipien, le second proposant ce qu'ils appellent un devenir-enfant, c'est-à-dire une expérience de l'enfance vécue au présent, et en cela opposée à une mémoire dont la constitution est achevée. Pour la notion de bloc d'enfance en relation avec les littératures mineures : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 141-144.

lancera avec une fausse désinvolture : « Pour dire la vérité, je ne sais pas au juste depuis combien de temps que je suis sur terre, mais il me semble que ça fait tellement longtemps. *J'ai plus de souvenir que si j'avais mille ans*<sup>5</sup>. » Un tel enfant a non seulement la mémoire des livres qu'il cite à tort et à travers, mais leur âge : de même que dans la prosopopée du second « Spleen » des *Fleurs du mal*, il y a tout un passé qui parle en l'enfant, qui *le* parle dirait-on, une mémoire qui plonge dans des siècles de littérature et d'histoire pour lui donner la parole<sup>6</sup>. Si ces enfances constituent autant de prosopopées, il y a tout lieu de croire que c'est un certain statut, éminemment paradoxal, de la mémoire collective qui travaille à s'y faire entendre.

### Un clavier de remembrance

On trouve dans la poésie d'Émile Nelligan, à la toute fin du <sup>xix</sup>e siècle, une première exposition très complexe de ce que j'ai appelé une enfance de la mémoire, notamment dans le poème « Le berceau de la muse », qui constitue en quelque sorte l'esquisse de son art poétique et qui offre un accès privilégié aux paradoxes de son « clavier de remembrance<sup>7</sup> » :

De mon berceau d'enfant, j'ai fait l'autre berceau  
Où ma muse s'endort dans les trilles d'oiseaux,  
Ma muse en robe blanche, ô ma toute maîtresse !

5. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, p. 76. C'est moi qui souligne.

6. Cette citation de Baudelaire est l'indice du poids que la mémoire exerce sur ces enfances, sans compter que ces vers exprimaient déjà à leur époque l'encombrement d'un « triste cerveau [...] qui contient plus de morts qu'une fosse commune » (Charles Baudelaire, « J'ai plus de souvenirs... », *Les fleurs du Mal. Œuvres complètes*, Tome I. Éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1857], p. 73).

7. Émile Nelligan, « Clavier d'antan », *Poésies*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999 [1904], p. 65.

Oyez nos baisers d'or aux grands soirs familiers...  
Mais chut ! j'entends déjà la mégère Détresse  
À notre seuil faisant craquer ses noirs souliers<sup>8</sup> !

Si ces vers, apparemment sans aspérités, portés par un romantisme tardif, semblent se résumer au seul fait que l'enfance constitue pour le poète une source d'inspiration, ils n'en recourent pas moins à une rhétorique hautement contradictoire. Si le poète et sa muse s'embrassent, signe d'une indiscutable intimité, il y a aussi un étrange appel au silence dans la seconde strophe : devant une détresse qui s'approche, une angoisse noire qui menace, la poésie est invitée à se taire. L'art poétique nelliganien qui célèbre la muse s'avance donc vers le point où il convient non plus de parler, mais de prêter oreille. Dans la première strophe, la muse était déjà présentée dans une attitude paradoxale : elle s'endormait, au moment même où l'on entendait les trilles d'oiseaux, un certain chant dont on pourrait croire qu'elle est la métaphore de la musicalité poétique nelliganienne. La muse s'endort donc au son d'une musique qui pourrait être la sienne : elle parlerait en son sommeil en quelque sorte et se ferait entendre au moment même où elle se tait. Une double disjonction dans la specularité se présente ici puisque d'une part l'art poétique, comme retour du poète sur sa pratique, se clôt en invitant au silence et que d'autre part la muse s'endort, donc se tait, au son de la musique dont elle est pourtant à l'origine.

« Le berceau de la muse » entretient apparemment l'ancien mythe d'une mémoire propre à la poésie, mais qui par nature dépasse infiniment les possibilités mémorielles d'un sujet empirique et prétend à une origine impersonnelle, voire mystique, de la littérature. La muse constitue traditionnellement une prosopopée qui incarne l'inspiration et la mémoire de la poésie, Mnémosyne étant selon la mythologie grecque la mère des muses. Lorsque les muses donnent voix au poète, lui-même devient en quelque sorte une prosopopée seconde, en ce sens qu'une voix

---

8. Émile Nelligan, « Le berceau de la muse », *Poésies, op. cit.*, p. 79.

autre parle à travers lui : une mémoire qui le précède, qui s'empare de sa parole et lui souffle des vers au sujet des temps révolus. Il est toutefois troublant que, chez Nelligan, la muse occupe le même lieu que l'enfant, se tenant elle aussi dans un berceau. L'image juxtapose ainsi une mémoire se hissant au-delà de toute mémoire individuelle et la figure d'un enfant, sujet à la mémoire raréfiée dont les souvenirs sont encore empêtrés dans l'expérience des premières fois.

Évoquant un berceau que le poète n'occupe plus, et métonymiquement une enfance qui est derrière lui, la poésie de Nelligan est traversée de souvenirs qui ne sont pourtant pas les siens. Ce qui occupe le lieu vide de l'enfance, c'est la muse, celle par qui l'on se souvient. En d'autres mots, là où était ce dont on se souvient (l'enfance) se trouve ce par quoi est rendu possible le souvenir (la muse) : *ce qui est rappelé* occupe ainsi le même lieu que *ce qui se rappelle* ; *ce qui est souvenu* partage le même espace que *ce qui se souvient*. La mémoire de l'enfance fait signe à une enfance de la mémoire, selon une logique paradoxale où *l'enfant souvenu est aussi l'enfant se souvenant*. Pour mener à terme ce paradoxe, on dira que pour Nelligan se souvenir de l'enfance, c'est aussi se souvenir du souvenir, se souvenir de s'être souvenu à un âge normalement sans mémoire. Par cette topique rendant indiscernable le médiateur et le contenu du souvenir, le plus familier dévoile subitement la plus complète étrangeté. Le retour à l'origine chez Nelligan ne ramène jamais le même, mais provoque un partage toujours à reprendre entre ce qui est propre et ce qui est étranger, ce qui est à soi et ce qui est autre.

## Politique de la mémoire

On peut croire que Nelligan lui-même, et non seulement sa poésie, a intériorisé ce dispositif mémoriel bien avant les sombres années d'internement. C'est du moins ce que Louis Dantin nous invitait à croire dans sa célèbre préface à la première édition, celle de 1904, des *Poésies* qui allait lancer la vulgate fondée sur

le rêve romantique du génie adolescent happé par la folie. Les paradoxes mémoriels du « Berceau de la muse » seront en effet transposés par Dantin de la poésie au poète lui-même, puis projetés enfin, pour la première fois, dans l'espace politique d'une littérature nationale.

Dantin affirme s'être étonné très tôt de la précocité de son ami, de « l'épanouissement hâtif » du métier poétique de « cet enfant de dix-neuf ans<sup>9</sup> ». Mais la flatterie cache un reproche sévère : le critique souligne du même trait le manque d'expériences propres du jeune homme que trahit la profusion de références livresques.

Mais s'il en vient à nommer ses maîtres de choix, il placera au même rang, sans souci d'accoler des antipodes, Liszt, Mozart, Chopin, Haydn, Paderewski. Je le soupçonne, au fond de les ignorer tous et de n'en parler que par oui-dire. Ces noms, évidemment n'ont pour lui rien de très précis ; ils n'offrent aucun sens d'école ou de genre différents : ils sont synonymes de musique, et voilà tout. De même pour la peinture. Rubens, le peintre des lourdeurs flamandes, le joyeux compère à la verve rabelaisienne et sanguine, est sous sa plume une espèce d'Angélico idéaliste. [...] Mais passons. Nelligan avait dix-neuf ans, et n'avait jamais vu le Louvre. Ces inexpériences trahissent la jeunesse et rien de plus<sup>10</sup>.

En quelque sorte, Dantin reproche à Nelligan d'user d'une mémoire qui outrepassa sa propre expérience, comme s'il sentait une muse s'emparant du « clavier de remembrance » du jeune homme. Le critique note encore la part d'imitation strictement littéraire, tous ces motifs glanés « au hasard de ses lectures et réminiscences ». En effet, on croise pêle-mêle dans le recueil Mendelssohn, Werther, les ruines de Thèbes, Paganini, une

---

9. Louis Dantin, « Émile Nelligan », in Émile Nelligan, *Poésies*, *op. cit.*, p. 14.

10. *Ibid.*, p. 25.

négresse baudelairienne, le Corrège, la Westphalie, Venise, un olifant qu'on dirait volé à *La chanson de Roland*, autant de références surprenantes chez un jeune montréalais de la fin du siècle. Et une telle liste est encore incomplète, mais elle suffit à Dantin pour regretter avec force l'absence d'« un cachet canadien » parmi ces « ressouvenirs étrangers<sup>11</sup> ».

Pourquoi tous ces bibelots de Saxe, et tous ces vases étrusques, et toutes ces dentelles de Malines ? Pourquoi sa tristesse même est-elle hantée du souvenir de Baudelaire, de Gérard de Nerval et autres « poètes maudits » ? S'il fallait imiter ces grands hommes, c'était en chantant, à leur exemple, la nature et les âmes qui l'entouraient, et avant tout son propre cœur. [...] Après tout, nous ne décrirons pas mieux l'Orient que Loti, l'Inde mieux que Leconte de Lisle : mais nous pouvons enchâsser dans des vers flambants neufs le frisson de nos glaces, le calme de nos lacs immenses, la gaieté blanche de nos foyers ; et *l'absence même de prédécesseurs* et de modèles nous forcera d'être nous-mêmes. Et l'âme canadienne, tout en étant moins compliquée que d'autres, n'a-t-elle pas aussi ses mystères, ses amours, ses mélancolies, ses désespérances<sup>12</sup> ?

Bien évidemment se laisse sentir dans ces passages la proximité de la querelle des exotiques et des régionalistes, mais surtout une crainte sourde devant la précarité d'une littérature nationale encore en pleine définition d'elle-même. Dantin trouvait les excès mémoriels suspects, sinon dangereux, autant pour un jeune homme que pour une littérature en quête de maturité. Il aurait préféré voir Nelligan chanter « l'absence même de prédécesseurs et de modèles » que de le voir plagier la vieille Europe. Son étonnement était en effet justifié, car à relire aujourd'hui Nelligan l'interrogation est la même : comment se rappeler tant à un si jeune âge ? comment avoir autant de souvenirs sans l'expérience

---

11. Émile Nelligan, *Poésies*, *op. cit.*, p. 27.

12. Louis Dantin, *op. cit.*, p. 27. C'est moi qui souligne.

du monde ? comment ainsi confondre les voix de la muse et de l'enfant ? comment, si l'on suit Dantin, posséder une mémoire étrangère à soi, une mémoire aliénée qui n'est pas celle de l'expérience vécue ? Mais demandons-nous encore, depuis notre perspective actuelle, comment une œuvre a pu acquérir au sein d'une littérature nationale une telle puissance mythique tout en n'ayant cessé de s'écrire à partir d'un autre monde, d'une autre tradition littéraire<sup>13</sup> ? Si la prise en compte des études de Nelligan et des lectures imposées par l'éducation au début du siècle explique bien sûr une large part de ces emprunts, elle ne saurait pénétrer toute la complexité des enjeux soulevés à juste titre par Dantin.

Rappelons-nous que dans un poème intitulé « Le missel de la morte » Nelligan évoquait un « legs émané de pure mémoire » où « tout l'antan de gloire en lui, suranné, survit interné<sup>14</sup>. » La lecture des *Poésies* peut justement donner l'impression que c'est depuis le missel de la morte que Nelligan écrit, depuis ce « legs de pure mémoire », lui permettant de se dire dans ses poèmes sur l'enfance à la fois « plein de grandes voix anciennes<sup>15</sup> » et « muré contre le monde<sup>16</sup> », de décrire sa pensée comme le surgissement « de lumières lointaines du fond de quelque crypte aux vagues

---

13. Dans *Le mythe de Nelligan*, Jean Larose réfléchissait à une question similaire en évoquant la notion paradoxale de « souveraineté imitative ». Fort étrangement, remarquait-il, une des œuvres dont la puissance mythique est la plus forte et qui à elle seule symbolise pour de larges publics la spécificité de la littérature québécoise repose en réalité sur un complexe réseau d'emprunts et d'influences qui porte la marque indélébile de l'ailleurs. Selon Larose, l'appel à la « souveraineté imitative » interviendrait alors dans la vulgate célébrant Nelligan pour conjurer les périls de l'autre dans l'espace du même : les larcins littéraires du poète ne seraient que le masque de son génie, car, par une maîtrise savante de la musique des mots, il aurait fait siennes les influences étrangères de sa poésie. Avec raison, Larose laisse entendre que la souveraineté imitative peut servir de cadre herméneutique pour penser des enjeux culturels plus vastes touchant de larges pans de la littérature québécoise. Ma réflexion est redevable, bien sûr, à cet essai qui paraît encore aujourd'hui audacieux (Jean Larose, *Le mythe de Nelligan*. Montréal, Quinze, coll. « Prose exacte », 1981).

14. Émile Nelligan, « Le missel de la morte », *Poésies, op. cit.*, p. 92.

15. Émile Nelligan, « Ruine », *Ibid.*, p. 76.

16. Émile Nelligan, « Le regret des joujoux », *Ibid.*, p. 67.

profondeurs<sup>17</sup> ». Nelligan nous apparaît forçlo dans le « jardin de l'enfance » qui est selon ses dires « jardin clos, scellé », « jardin muet<sup>18</sup> », voire « tombeau de l'Enfance<sup>19</sup> ». Nelligan semble emmuré dans le missel de la morte, dans un livre clos, un monde livresque, où *l'expérience même est toujours déjà mémoire*, où la prise de parole originelle est toujours seconde, toujours en dette de voix venant d'ailleurs. L'écriture nelliganienne est ce travail de la différence dont le moteur ne repose jamais sur une totalité pure, mais sur un partage divisant un même lieu entre le même et l'autre. Cette poésie est la trace et la répétition d'une fracture première où le même, le propre, l'identité ne livrent jamais leur unité, mais leur irréductible clivage.

Toutefois, le « cachet canadien » de Nelligan, pour reprendre l'expression vieillotte de Dantin, est peut-être précisément là où le critique se refusait à le voir : dans la coexistence de deux mémoires, l'une qui embrasse une longue tradition européenne, l'autre raréfiée, en pleine élaboration, celle d'un enfant. Car la rhétorique que lègue Nelligan à la postérité réunit les extrêmes du spectre mémoriel, l'hypermnésie et l'oubli pur jusqu'à les confondre l'un dans l'autre, tout comme cet enfant et cette muse indistincts dans un même berceau. En effet le dispositif mémoriel nelliganien, oscillant entre la poursuite d'une enfance de la mémoire et la découverte réitérée d'une mémoire hyperbolique à même cette matrice première, sera l'objet d'une reprise par certains romanciers québécois dès les années 1960.

## Enfances du roman

La critique a tôt fait d'amalgamer les romans de Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais ou Jacques Ferron sous une même interprétation, arraisonnant sans grand souci dialectique les

---

17. Nelligan, « Clair de lune intellectuel », *Ibid.*, p. 59.

18. Nelligan, « Le jardin de l'Enfance », *Ibid.*, p. 73.

19. Nelligan, « Dans l'allée », *Ibid.*, p. 78.

enfants qui peuplent leurs romans à autant de figures d'un pays en devenir. L'interprétation consistait à dégager de la représentation de l'enfance une revendication d'immaturité qui serait le reflet d'une situation politique où l'histoire nationale ne se laisse saisir que dans son inachèvement, dans son imperfection, toujours en attente d'une transcendance de soi par une parole enfin adulte<sup>20</sup>. Les enfants que mettent en scène Blais dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou Ferron dans *L'amélanchier*, malgré leur langue riche, leurs emprunts savants, apparaissent à juste titre comme le moyen terme entre deux identités collectives : l'une propre à un âge que l'on pourrait presque dire sans histoire, ainsi qu'on le dit de certaines sociétés dont la représentation du temps n'est ni cumulative ni linéaire, et l'autre, lui succédant, une fois atteint l'âge de l'assomption du passé et davantage encore de son dépassement par la projection de soi. Cette interprétation avait d'ailleurs sa source dans ces commentaires de Ferron :

Un pays, c'est plus qu'un pays et beaucoup moins, c'est le secret de la première enfance ; une longue peine antérieure y reprend souffle, l'effort collectif s'y regroupe dans un frêle individu ; il est l'âge d'or abîmé qui porte tous les autres, dont l'oubli hante la mémoire et la façon de l'intérieur de sorte que par la suite, sans qu'on ait à se le rappeler, on se souvient par cet âge oublié<sup>21</sup>.

*Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *L'amélanchier* racontent en effet une enfance de la mémoire pour en montrer la transformation en une mémoire adulte maîtrisant enfin son passé. Au contraire de ces récits vaguement téléologiques, les premiers romans de Ducharme mettent en scène un présent au sein duquel

---

20. Nous avons là le schème d'interprétation du critique Gilles Marcotte qui notait, se référant précisément aux récits de Blais, de Ferron et Ducharme, que « tout se passe comme si le roman retombait en enfance » (Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Typo, 1989 [1976]).

21. Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Typo, 1992 [1970], p. 148.

coëxiste tout le passé et qui, de toutes ses forces, résiste contre la mémoire qui s'immisce en lui. D'où un rapport très différent à la mémoire, d'une grande fidélité, comme nous le verrons, à l'égard des paradoxes mémoriels de Nelligan.

On le sait, les enfances de Ducharme sont l'occasion d'une prolifération intertextuelle rare, ce qui n'aurait rien d'exceptionnel si la narration n'y était assumée par des enfants ou des adolescents. Rappelons tout de même que, dans *L'océantume*, Iode peut évoquer Gilles de Retz, Hamlet et le crâne de Yorick, l'affaire Dreyfus, Sacher-Masoch, Isabelle Rimbaud, André Gide. Que, dans *Le nez qui voque*, Mille Milles parle sur un même pied de Maurice Duplessis, de Hegel, de Kierkegaard, de Racine, de Rimbaud, de La Rochefoucauld et de Lafontaine, de Virginia Woolf, de Freud et de Théophile Gautier. Qu'enfin la jeune Bérénice de *L'avalée des avalés* pastiche le poème des voyelles de Rimbaud<sup>22</sup>, qu'elle cite Balzac et Cyrano de Bergerac, qu'elle lit Homère et Virgile, poursuivant « toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire<sup>23</sup> », qu'elle ira jusqu'à affirmer avec audace : « Mlle Bovary, c'est moi<sup>24</sup> ».

Et si, dans ce déferlement de références, Nelligan occupe une des premières loges, il faut en toute logique l'expliquer par la façon dont chaque narrateur ducharmien reprend à son compte la figure de l'enfant-poète nelliganien, avec cette même profusion de citations dans la bouche d'un enfant ou d'un jeune adolescent, rendant indissociables l'enfance et la muse. En outre, on assiste au même enfermement de l'enfant, non plus dans un berceau, un jardin ou un tombeau comme chez Nelligan, mais dans une abbaye insulaire, une chambre où on colle au mur la photo du poète devenu fou peu avant qu'une robe nuptiale se couvre de sang, dans un bateau échoué enfin, cimenté dans le sol « un peu

---

22. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1966], p. 75.

23. *Ibid.*, p. 217.

24. *Ibid.*, p. 329.

comme une pierre tombale<sup>25</sup> ». Ces enfants sont eux aussi empêtrés dans le piège d'une mémoire sans issue et sans origine, mémoire qui demeure pour chacun d'eux un objet de méfiance parce qu'elle les fige dans une identité rétrospective, dans une appréhension de soi s'enracinant dans le passé et non dans l'expérience du présent.

On ne naît pas en naissant. On naît quelques années plus tard, quand on prend conscience d'être. Je suis née vers cinq ans, si je me souviens bien. Et naître à cet âge c'est naître trop tard, car à cet âge on a déjà un passé, l'âme a une forme<sup>26</sup>.

Le sentiment d'être soi-même, d'avoir été et de se continuer, cette âme dont on parle, ne pourrait-elle pas, plus simplement, s'appeler mémoire ? La conscience, la science du bien et du mal, est-ce que ce n'est pas qu'une mémoire morte, qu'un instinct de direction fondé sur des souvenirs dégénérés en un réseau inextricable de réflexes conditionnés ? En naissant, un homme n'a pas d'âme ; il n'en aura une qu'après l'enfance<sup>27</sup>.

Au contraire de la Tinamer de *L'amélanchier* ou du Jean Le Maigre d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, ces enfants semblent vouloir demeurer enfants, comme si se trouvait là une vérité indépassable. S'ils se refusent à une identification de soi assurée par le recours au passé, ils ne savent néanmoins le dire que par une riche intertextualité s'enracinant dans les profondeurs du temps. Et ce paradoxe ne cesse de produire les contradictions qui informent la violente profération des romans : un clivage sans résolution s'opère entre le désir d'un pur présent sans passé et la toute-puissance de la mémoire des mots, de la langue, de la littérature. Le mécanisme se dédouble constamment, s'articulant à la fois sur le fantasme d'une enfance de la mémoire, de sa virgi-

---

25. Réjean Ducharme, *L'océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1968], p. 11.

26. Ducharme, *L'avalée des avalés*, *op. cit.*, p. 192.

27. *Ibid.*, p. 364.

nité, et sur une hypermnésie qui vient énoncer ce fantasme. Ducharme rend ce paradoxe pragmatique par une image d'une concision rare : un visage d'enfant recouvert d'encre. Dans *Le nez qui voque*, ce sont les « bouches damasquinées d'or noir » de Mille Milles et de Chateaugué<sup>28</sup>, chacun ayant « la bouche comme un journal maintenant, toute barbouillée d'encre<sup>29</sup> ». Dans *L'avalée des avalés*, c'est le masque que se fabrique Bérénice avec le liquide opaque : « J'adore l'encre. [...] Je me baigne le visage dans mes mains remplies de doux noir<sup>30</sup> ». Dès lors la bouche de l'enfant s'ouvre comme un abîme dans lequel la mémoire de l'écriture se tient toute entière, la parole se trouvant indissolublement liée au support scriptural de la mémoire. L'absorption de l'encre, l'ingestion de l'écriture : il y a là la tentative d'appropriation d'une mémoire risquant à tout moment de masquer l'enfant. Avaler une mémoire qui peut à tout moment avaler en retour, par un renversement qui risque de faire de l'avaleur *l'avalé de l'avalé*, c'est entamer un combat interminable où le sujet de la mémoire est sans cesse marqué comme passé par ce dont il se souvient, et qui, dirait-on, le souvient à son tour.

Tout est fini, tout n'existe plus, tout est passé : passé ou à passer. L'avenir n'est pas à venir mais à passer. Tout est passé mais tout est présent : c'est la présence doucement ou insupportablement présente du passé. Je ne suis pas présent ; c'est le passé qui est présent : c'est la présence devant moi de l'absent, de mes absents<sup>31</sup>.

Si dans la mémoire, tout est achevé, et que tout ce qui continue d'advenir s'achève en prenant place dans la mémoire, la présence n'est plus dès lors que vecteur de l'absence. Par une autre prosopopée, ce sont les absents qui parlent dans la voix de l'enfant, c'est une mémoire qui s'insinue en lui et qu'en un fugitif sursaut de lucidité il réussit à énoncer, livrant en quelque sorte la

---

28. Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*. Paris, Gallimard, 1968, p. 190.

29. *Ibid.*, p. 166.

30. Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *op. cit.*, p. 372.

31. Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, *op. cit.*, p. 80.

clé de sa parole. Mais s'il en venait d'aventure à retrouver l'origine pure de la mémoire dont il est en quête, l'enfant sombrerait probablement dans le silence, car son discours se fonde sur la répétition de cette fracture temporelle insurmontable entre le mort et le vivant, entre l'autre et le même, fracture qui est reprise presque en chaque page des romans par la force d'une impulsion guidant le déferlement de la parole. Ces paradoxes nous obligent à reconnaître que, chez Ducharme, les enfants n'ont jamais été enfants, et c'est pourquoi, enragés, ils cherchent à le devenir.

### Mélancolie de l'enfance

Les historiens ont montré qu'il n'allait pas de soi de représenter l'enfant réel pour lui-même, comme un être historique. Par exemple, l'étude de l'iconographie médiévale a révélé les allégories auxquelles s'est prêtée longtemps la représentation de l'enfant : c'était bien plutôt un ange, un enfant sacré, tel l'enfant Jésus, ou l'âme d'un défunt qui étaient donnés à voir<sup>32</sup>. Rien n'indique que l'enfant allégorique soit désormais du seul partage de l'histoire. On peut même croire que les enfants nelliganiens ou ducharmiens en sont des manifestations littéraires récentes, et qu'ils expriment non un ange ou une âme, mais une situation historique où la structure paradoxale d'une mémoire se montre en plein jour. À voir la profusion des références littéraires françaises ou européennes dans ces œuvres, il est aussi tentant d'y lire en filigrane, comme y incitait déjà Dantin à propos de Nelligan, la difficulté d'une littérature nationale qui cherche à se définir alors même qu'elle use d'une langue, le français, qui a déjà sa propre histoire sur un autre continent, alors que l'apprentissage du métier littéraire des écrivains d'ici s'est en grande partie effectué à partir des modèles de l'ancien monde. En second lieu se dégage aussi de ces œuvres l'allégorie d'une mémoire collective qui, lorsqu'elle retourne à ses origines, à son enfance,

---

32. Philippe Ariès, « La découverte de l'enfance », *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1975 [1960], p. 53-74.

y trouve une mémoire autre, celle d'une collectivité déjà adulte, en l'occurrence celle de la France, plus largement de la vieille Europe. C'est une lapalissade aujourd'hui que d'affirmer qu'il ne peut exister, d'aucune manière, de mémoire pure ne s'attachant qu'à un seul être et dont l'origine ne connaîtrait aucune antériorité, puisque depuis toujours les nations se donnent historiquement naissance les unes les autres, de même que les enfants viennent inexorablement s'insérer dans une trame narrative qui les précède et dont ils intègrent la mémoire ; il n'en est pas moins singulier de constater qu'une littérature en quête des origines de sa mémoire n'y débusque en fin de parcours qu'une mémoire plus ancienne, celle de l'Europe et de ses archives littéraires, sans même oser reconfigurer le récit de son passé. Tout se passe comme si le refoulement de l'altérité était impossible, tout comme son transfert, comme si la construction après coup d'une mémoire rétrospective, par un savant dosage d'oubli et de mise en intrigue des souvenirs, était irréalisable. Alors que toute collectivité en vient tôt ou tard avec plus ou moins de rationalité à se prêter une généalogie par un complexe travail d'imagination de soi, la littérature québécoise semble, elle, se refuser à le faire, du moins dans ces quelques récits d'enfance, sinon pour s'y représenter, de même que dans un roman familial, sous la figure du bâtard, à moitié d'ici et d'ailleurs.

Chose certaine, cette dialectique mémorielle est le signe d'un questionnement sur la filiation et l'ascendance. D'ailleurs, il ne serait pas faux ni purement métaphorique de dire que la collectivité québécoise, autrefois canadienne-française, n'a jamais eu d'enfance : comme d'autres anciennes colonies de peuplement, son enfance coïncide avec l'âge de raison d'un monde dont elle marquait l'exil en terre américaine. Et cette impossibilité à revendiquer une origine non partagée de la mémoire n'a pu qu'imprégner l'image que la littérature québécoise a élaborée d'elle-même. À ce titre, on rappellera encore combien ont été importants les propos émis par Lord Durham au milieu du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle pour l'éveil d'une littérature et d'une historiographie nationales. L'énoncé selon lequel les Canadiens français forment un peuple sans

histoire ni littérature était hautement paradoxal en cela même qu'il reconnaissait d'une part une identité collective par la dénomination, mais d'autre part refusait les signes de la mémoire, du moins sous la forme écrite, fondamentale pour les imaginaires nationaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'on accepte que la mémoire est une condition nécessaire à l'identité du sujet dans la durée, l'impact symbolique d'une telle affirmation paraît indiscutable : la collectivité, d'une main reconnue, de l'autre dépouillée des traces de son passé et des outils de son avenir, se voyait nier les moyens de son inscription et de sa reconnaissance dans le temps. Il s'agit peut-être d'un des référents latents de cette représentation d'un enfant découvrant constamment la prégnance de souvenirs étrangers au sein des souvenirs qu'il croyait siens, comme si sa mémoire, aussi loin retournait-elle, ne découvrirait jamais que le plus vieil âge. Cette représentation d'une parole assujettie au passé et incapable de s'en libérer est le signe d'une grande mélancolie, au sens que Freud conférait à ce terme, c'est-à-dire le ressassement d'une perte non-reconnue qui rend dès lors le deuil impossible<sup>33</sup>. L'objet perdu serait moins la mère-patrie française qu'une origine non partagée, une origine fondatrice et fantasmée dont on aurait voulu qu'elle contienne en germe l'identité de la littérature à venir. Et c'est à la mélancolie qui berce ces prosopopées que Gaétan Soucy, plus près de nous, semble dédier *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, probablement pour la rappeler à la conscience et amorcer ainsi un travail de deuil.

## Le deuil de la mémoire

Le roman de Soucy renoue avec les grands parleurs de l'enfance. Dans une campagne imprécise, probablement québécoise, à une époque non moins vague, un père est retrouvé mort un

---

33. Voir Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977, p. 147-174, ainsi que le commentaire de Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.

matin par ses deux fils : les enfants, pour s'occuper de la dépouille, devront affronter les habitants du village dont ils ont toujours été éloignés par leur père. Aux hasards de dénominations mensongères ou fautives, de béances à même ses explications, le narrateur, celui des deux enfants qui tient le grimoire et raconte leur épopée, ne cessera de tromper le lecteur. Se désignant comme garçon alors qu'il est une jeune fille, évoquant un Juste Châtiment qui est en réalité le surnom donné à sa sœur, l'enfant-narrateur crée l'intrigue à même la distance entre le langage et l'expérience, entre les mots et les choses. Cette fracture entre le texte donné à lire et l'histoire racontée a pour origine un enfant jusqu'alors coupé du monde mais devant subitement y faire face alors qu'il n'a pour seul savoir que celui des livres, pour seules expériences que celles raréfiées du jeune âge. L'enfant a par exemple appris la syntaxe par la lecture des *Mémoires* de Saint-Simon, et « la vraie religion » dans « l'incompréhensibilissime éthique de Spinoza<sup>34</sup> ». Cette connaissance livresque s'explique par la subsistance d'une bibliothèque dans le manoir familial ravagé par les flammes, étrange bibliothèque composée de dictionnaires qui n'en sont pas – car c'est ainsi que l'enfant désigne tous les livres. C'est l'image d'un passé qui demeure mais que le temps ronge néanmoins, passé partagé entre la mémoire et l'oubli. Toute l'intrigue repose sur la nécessité de sortir de cette bibliothèque vers un dehors où les mots décontextualisés des dictionnaires devront affronter un présent avec lequel ils ne coïncideront que rarement, le langage se trouvant frappé d'une rare inadéquation au monde. La mémoire livresque, toujours en porte-à-faux face au présent, semble si ancienne que lorsqu'elle est évoquée, ce n'est que par des archaïsmes, *remembrances* ou *ramentevances*.

Si le récit progresse chronologiquement, de la découverte du cadavre du père à l'arrivée des gens du village au domaine qui leur était jusque-là interdit, il n'est pas moins vrai qu'il recule de

---

34. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, op. cit., p. 117.

plus en plus loin dans l'histoire familiale que l'enfant doit décrire pour expliquer l'étonnement de ses « semblables » devant sa seule existence. Aux deux extrêmes de l'intrigue, limitée par un passé reculé et un présent qui voisine celui de la narration, se donnent à voir des béances, des abîmes de parole, de larges plages de silence. D'abord, la narration de l'enfant s'approche peu à peu d'un passé morbide où une jeune fille, sœur de la narratrice, survit dans un caveau, enveloppée de bandelettes par son père après avoir mis feu au manoir et causé la mort de sa mère. Or cet événement terrible tient lieu d'origine de la parole ; et le Juste Châtiment, cette jeune fille brûlée vive et survivant néanmoins, est par son mutisme la condition de possibilité du langage.

Tout ce silence qui est dans la vie du Juste, c'est peut-être ce qui nous permet, à mon frère et à moi, d'être à tu et à toi avec la parole, moi surtout. Je veux dire, c'est comme si le Juste avait pris tout le silence sur elle-même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler, et que serais-je sans les mots, je vous le demande un peu<sup>35</sup>.

Le Juste Châtiment est en quelque sorte la figuration extrême de l'enfant hypermnésique : il n'est que pure mémoire, mémoire d'un drame fondateur qui ne sait se dire, témoignage interdit, de même que l'enfant et la muse de Nelligan qui au voisinage de la détresse devaient se taire. À l'autre extrémité du récit, un aveu de l'enfant fait écho à ce silence fondateur et frappe l'avenir de la mémoire, la possibilité même de sa transmission, du même interdit que son passé. Orpheline, enceinte de son frère, blessée à la suite d'un accident de motocyclette, l'enfant note, penchée sur un piano à queue on ne sait comment épargné par les flammes :

À force de dire que j'approche du terme, je finirai bien par le finir, ce testament satané. Ensuite, si ça ne se déchire pas trop raide dans mes eaux, je ferai un effort à tout crin pour brûler ces pages à la même flamme

---

35. *Ibid*, p. 152.

que la planchette, et puis voilà. [...] Un mariole tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre l, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter. [...] De toute façon qu'est-ce que ça change. J'immolerai donc ce grimoire, comme papa sacrifiait le bouc au renouveau du printemps<sup>36</sup>.

Bordé par le silence tant à son origine qu'à son terme, le récit ne devrait en réalité jamais être lu, puisque même sauvé des flammes il ne serait que pure matérialité graphique, prolifération d'une seule et même lettre. Si le grimoire est témoignage de l'expérience d'un violent corps-à-corps entre une mémoire livresque et la réalité du monde, ce témoignage est néanmoins voué au silence, et la mémoire à l'oubli. Le roman réalise en quelque sorte l'autodafé que les enfants nelliganiens ou ducharmiens auraient dû, en toute logique, faire subir à leurs manuscrits. Toute l'invraisemblance de ces prosopopées antérieures où l'enfant – l'*infans*, ce qui ne parle pas – écrivait le déferlement de ses souvenirs, est portée en pleine lumière par la lecture d'un manuscrit d'une aveuglante illisibilité, comme si *La petite fille qui aimait trop les allumettes* redoublait les paradoxes de l'enfance de la mémoire en se faisant l'autel d'un sacrifice tôt ou tard nécessaire.

Le roman de Soucy constitue le dernier épisode en date de cette expérience littéraire de la mémoire, épisode où percent tout à la fois la volonté de réaffirmer la valeur symbolique des enfances nelliganiennes et ducharmiennes et le désir d'en infléchir le sens. Si l'enfant de Nelligan n'avait probablement encore aucune prétention à dire un statut collectif de la mémoire, sinon par le biais de la critique sagace qu'en donnait Dantin, sa reprise par Ducharme montrait déjà l'insistance de cette figure et, en quelque sorte, en désignait la charge symbolique. *La petite fille...* semble se souvenir passionnément des enfants de Nelligan et de

---

36. *Ibid.*, p. 175.

Ducharme, afin non seulement de les rappeler à la mémoire, mais aussi de revisiter l'historicité de cette représentation. La singularité du roman tient justement à son effort pour sortir de la poésie cette figure-limite, pour la transformer non seulement en moteur d'une prolifération langagière, à la manière de Ducharme, mais en instance productrice de l'intrigue<sup>37</sup>. L'enfant qui résistait au passage du temps par un verbe délié, qui luttait contre une maturité de la mémoire pour se maintenir en un éternel présent, se trouve cette fois jeté dans le temps, exclu du jardin clos que constituait une langue revenant incessamment sur elle-même jusqu'à se hisser au cri, telle une plainte sourde dont le sens avait souvent moins de retentissement que le rythme et la musicalité. Là où Ducharme donnait à lire une résistance à l'histoire par cette prosopopée de la mémoire, Soucy transforme la figure allégorique en véritable moteur de l'histoire, proposant que celle-ci s'est réalisée précisément par la vertu d'une inadéquation originelle de la mémoire et de l'expérience.

Si cette séparation entre les mots et les choses apparaît rétrospectivement comme une logique à l'œuvre dans le temps, elle n'engage toutefois aucune résolution terminale, elle refuse toute utopie d'une maturité de la mémoire, ou d'une conscience de soi qui transformerait définitivement l'obsession d'une enfance de la mémoire en pur souvenir d'enfance, ainsi que le proposait Jacques Ferron dans *L'amélanchier*. Souvenons-nous à cet égard que le livre qui révèle cette mémoire originelle brûle dans son illisibilité : le roman maintient l'ambiguïté fondatrice de la mémoire, mais ne la tient aucunement pour un obstacle à l'expérience, mais pour une expérience temporelle propre. En outre, cette enfance de la mémoire n'est plus uniquement en l'enfant qui écrit, mais aussi dans son double, dans cette sœur jumelle qui lui confère la parole et qui oblige l'enfant à dire la mort et la nais-

---

37. Car en réalité, les romans de Ducharme sont avant tout poétiques, des expériences de langage au sein desquelles les péripéties sont secondaires – Mille Milles exigeait d'ailleurs qu'on le considère comme poète plutôt que comme « vulgaire prosateur » (Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, op. cit., p. 166).

sance. La prosopopée de la mémoire, après les ressassements de Nelligan et de Ducharme, entre alors de plain-pied dans le temps historique, devenant vérité même du récit et de l'histoire, expérience vécue dans la durée. La fracture en une même figure du passé et du présent, de la mémoire et de l'oubli, structurait la production littéraire de Nelligan et de Ducharme, mais elle instaurait un éternel présent représenté spatialement comme un lieu clos, jardin, tombeau, île ou navire échoué. Chez Soucy, le clivage jusque-là producteur d'une parole autistique transgresse la frontière du dehors et, par ce passage, fait de l'altérité la condition de possibilité d'une certaine narrativité. On dirait en termes freudiens que, par la reconfiguration de la prosopopée de la mémoire, *La petite fille...* identifie l'objet d'une perte – ici symbolisée par le Juste Châtiment – pour en permettre la reconnaissance qui seule rend possible la fin de l'accablement mélancolique et l'amorce du travail de deuil.

Si ces enfances laissent entendre que l'expérience de la littérature québécoise est à la fois toujours déjà mémoire et impossibilité à énoncer une pure origine mémorielle, elles disent toutefois bien plus que cette banalité selon laquelle un récit d'enfance ne peut advenir que par la reconstruction du passé. Car ce qui apparaît avec force, c'est qu'à travers ces multiples figurations d'une mémoire toujours dépossédée de l'expérience des premières fois, s'est formée lentement une mémoire seconde à même la reprise, d'auteur en auteur, d'une unique prosopopée. Cette enfance de la littérature, qui hantait l'histoire littéraire québécoise comme un spectre, revient donc une dernière fois pour constituer ce à quoi elle semblait se refuser, c'est-à-dire un cadre narratif d'inscription dans le monde, une des figurations possibles de l'identité collective à travers le temps. À partir d'une origine irréprésentable, toujours partagée, une symbolisation de l'origine a ainsi vu le jour, précisément dans ces enfances nombreuses ; la dette originelle de symbolisation a paradoxalement servi de support à la lente élaboration d'un imaginaire identitaire. Une mémoire qui a longtemps réveillé les morts pour les faire témoigner d'une altérité fondatrice a ainsi trouvé les moyens de

se fabriquer des tombeaux pour calmer les spectres qui la hantait. Et il s'agit bien de tombeaux, selon le sens que leur attribuent les poètes, c'est-à-dire une symbolisation qui charge de sens un lieu vide, une béance dans l'ascendance, par le recours à une écriture qui énonce la mort et le passage du temps.

Cette prosopopée constituerait ainsi dans l'espace littéraire national un véritable lieu de mémoire, car si l'on suit Pierre Nora « les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille ; non la tradition elle-même, mais son laboratoire<sup>38</sup> ». Si la littérature québécoise semble parfois s'être repliée sur elle-même, rêvant d'une identité sans partage, ces prosopopées de la mémoire nous rappellent qu'à l'origine de son imaginaire cherche depuis longtemps à se dire un arrachement au monde, un exil fondateur qui porte la marque d'une altérité. Une altérité qui non seulement a fait se raconter la littérature, mais qui lui a octroyé ce qu'elle semblait lui refuser de prime abord : une tradition propre.

---

38. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Tome I. Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 18.