

Le je incertain : fragmentations et dédoublements

Pierre L'Hérault

Volume 23, Number 3 (69), Spring 1998

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201386ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201386ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (1998). *Le je incertain : fragmentations et dédoublements*. *Voix et Images*, 23(3), 501–514. <https://doi.org/10.7202/201386ar>

Article abstract

Theory suggests that the récit, as opposed to the novel, tends to focus on the discontinuity — temporal, spatial, cultural or scriptural — of the I. This idea serves as a guide for reading three récits: *L'odeur du café* by Dany Laferrière, *À propos de Maude* by Lise Harou and *La vallée des épilobes* by Rose-Hélène Tremblay. Without being guilty of undue simplification or limiting the meaning of these récits, one may suggest that the first focuses on the spatio-temporal discontinuity of the I, the second on the discontinuity of the subject of the writing, and the third on the subject's break with cultural values. In all three, the uncertainties and contradictions of the I remain undiminished.

Le je incertain : fragmentations et dédoublements

Pierre L'Hérault, Université Concordia

La théorie suggère qu'à l'opposé du roman, le récit s'intéresserait à la discontinuité du je, qu'elle soit temporelle, spatiale, culturelle ou scripturaire. C'est cette idée qui sert ici de fil conducteur à la lecture de trois récits : L'odeur du café de Dany Laferrière, À propos de Maude de Lise Harou et La vallée des épilobes de Rose-Hélène Tremblay. Sans vouloir simplifier indûment ni limiter le sens des récits en cause, on pourrait proposer que le premier met en scène la discontinuité spatio-temporelle du je, le deuxième, la discontinuité du sujet de l'écriture, et le troisième, la rupture du sujet avec les valeurs culturelles. Les trois laissent entières les incertitudes et les contradictions du je.

On analysera ici trois textes qui ont en commun d'être classés sous l'étiquette « récit ». Dans *L'odeur du café*¹ de Dany Laferrière, l'écrivain reconnaît l'enfant haïtien de dix ans qu'il fut. Le personnage de *À propos de Maude*² de Lise Harou, narratrice de sa propre histoire d'amour, ne peut empêcher la douleur consécutive à la mort de son amante de bouleverser sa narration. Enfin, dans le récit de Rose-Hélène Tremblay, *La vallée des épilobes*³, une femme sort du scénario patriarcal prévu pour risquer l'improbable.

Ces trois récits ont donc aussi en commun de présenter des situations de rupture et de déplacement qui remettent en cause et menacent la sécurité identitaire. Mais n'est-ce pas par cela même qu'ils sont des récits, étant tous centrés sur l'incertitude d'un je étranger à lui-même, exilé de lui-même, écartelé entre les valeurs, les temps et les espaces, parfois jusqu'à la dislocation définitive? La théorie suggère justement qu'à

-
1. Dany Laferrière, *L'odeur du café*, Montréal, VLB éditeur, 1991. Désormais, toute référence à ce récit sera indiquée entre parenthèses par le sigle OC, suivi du folio.
 2. Lise Harou, *À propos de Maude*, Montréal, VLB éditeur, 1986. Désormais, toute référence à ce récit sera indiquée entre parenthèses par le sigle APM, suivi du folio.
 3. Rose-Hélène Tremblay, *La vallée des épilobes*, Rimouski, ÉDITEQ, 1990. Désormais, toute référence à ce récit sera indiquée entre parenthèses par le sigle VÉ, suivi du folio.

l'opposé du roman, qui s'intéresserait davantage à la continuité du sujet, le récit, lui, s'intéresse à sa discontinuité, qu'elle soit temporelle, spatiale, culturelle ou scripturaire... C'est cette idée qui servira ici de fil conducteur à la lecture des trois textes choisis. Sans vouloir simplifier indûment ni limiter le sens des récits en cause, je dirais volontiers que le récit de Laferrière illustre la discontinuité spatio-temporelle du *je*; que celui de Harou met en scène la discontinuité du sujet de l'écriture et que celui de Tremblay montre la rupture du sujet avec les valeurs culturelles⁴.

L'odeur du café: entre l'adulte et l'enfant

L'odeur du café est le récit de l'été d'un garçon de dix ans, à Petit-Goâve, fait par le narrateur et l'auteur qu'il est devenu trente ans plus tard, ainsi qu'il est clairement indiqué par le titre du dernier chapitre: «CHAPITRE 38 / Le livre / (trente ans plus tard)» (OC, 258). Le paratexte identifiera explicitement ce narrateur et cet auteur fictifs à l'auteur réel: «[...] un Dany Laferrière tendre et affectionné — il n'a que huit ou neuf ans — [...]» (OC, quatrième de couverture). Les premiers mots du texte sont les suivants: «J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve» et les derniers: «J'ai écrit ce livre.» (OC, 258) Le très bref dernier chapitre constitue une reprise presque intégrale du deuxième alinéa du paragraphe incipit, «L'été 63», qui se lit comme suit: «Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame au visage serein et souriant à côté d'un petit garçon de dix ans. La vieille dame c'est ma grand-mère. Il faut l'appeler Da. Da tout court. L'enfant, c'est moi. Et c'est l'été 63.» (OC, 11) L'excipit revient sur cette scène pour dire qu'elle justifie le livre: «Mais j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule scène qui m'a poursuivi si longtemps: un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province.» (OC, 200)

Comparons la présentation des deux scènes d'encadrement du récit. D'une part, une image claire où sont reconnus, nommés et appropriés personnes, lieu et temps: «ma grand-mère», «Da», «moi», «été 63»; d'autre part, une image mal définie, indéfinie: «un petit garçon», «sa grand-mère», «la galerie», «une petite ville». L'ordre habituel est inversé puisque l'image floue de la fin rappelle la motivation de l'écriture et que l'image précise du début en annonce le résultat, soit la définition plus claire d'une image mémorielle. L'écriture a permis la reconnaissance du petit garçon, de la grand-mère, de la galerie, de la ville et du temps; bref, la coïncidence du *je* qui regarde — le *je* d'aujourd'hui — et du *je* d'hier regardé par le premier comme un autre. La phrase de trois mots, «L'enfant, c'est moi» du premier paragraphe, traduit le plaisir éprouvé par le comblement de l'écart

4. L'ordre dans lequel les textes sont présentés est plus subjectif que scientifique: c'est celui dans lequel les textes ont été lus ou relus.

entre l'enfant et l'adulte. D'une image à l'autre, le renversement des positions est frappant et significatif. Dans la scène finale, le *je* est l'observateur de lui-même qu'il voit comme un autre ; dans l'image initiale, le *je* montre la photo — se montre — à un autre qui n'est plus lui-même, mais un véritable «vous» : «Il est fort possible que vous voyiez.» (OC, 11)

Tout se passe comme si le narrateur regardait un vieil album de photos. Il a d'abord de la difficulté à se reconnaître dans le petit garçon qu'il sait pourtant être lui, et s'il y réussit, c'est sans doute à cause de la grand-mère dont l'image est bien fixée dans sa mémoire. L'hésitation du narrateur renvoie à la discontinuité reliée certes à la distance temporelle établie entre l'adulte et l'enfant, mais aggravée par la distance spatiale de l'émigration et de l'exil, non mentionnés ailleurs que dans le paratexte : entre l'adulte et la photo de l'enfant, il y a le déplacement de Petit-Goâve à Montréal. *L'odeur du café* se présente comme une suite de courts paragraphes se découpant sur le blanc du papier, à la manière d'une succession de photos sur les pages d'un album. À la fois scènes autonomes, comme les photos, ces paragraphes sont également des fragments, des instantanés, des extraits d'un temps et d'un espace auxquels ils renvoient sans les nommer ni les décrire.

Une surcharge de titres et de sous-titres, assimilable au commentaire de la séance de diapositives, cherche à compenser la fragmentation du texte, l'absence de contextualisation. J'ai relevé 258 sous-titres sur les 200 pages que compte le livre. Par leur libellé — descriptif, informatif, suggestif, humoristique, etc. —, ils s'apparentent aux titres que l'on place sous des photos : «L'été 63», «Mes fesses», «La grande salle», «Les filles de Da», «Le voyage», «Le goût de la terre», «La première fois»... Mais leur surabondance crée une discordance flagrante entre le matériau autobiographique du livre et son architecture. Qu'on en juge ! Le récit de quelque deux cents pages est présenté comme s'il s'agissait d'un ouvrage monumental : 258 sections réparties en 38 chapitres eux-mêmes regroupés en six parties. Le recours parodique à une structure aussi superfétatoire ne rend que plus évidente la fragmentation d'un texte qui n'a rien d'une somme ou d'un traité. Les entorses aux règles supposées — disproportion des parties, des chapitres, présence de deux «Cinquième partie» (simple erreur?), absence d'une table des matières, qui serait de toute façon démesurée, etc. — montrent l'impertinence d'une telle superstructure.

Faudrait-il y voir une référence à Proust⁵? Le titre *L'odeur du café* ne rappelle-t-il pas le fameux «morceau de madeleine», le «goût du thé et du

5. L'ouvrage suivant de Laferrière, *Le goût des jeunes filles* (Montréal, VLB éditeur, 1992) permet de répondre par l'affirmative, si l'on s'en tient à la quatrième de couverture, où l'on présente le «roman» comme «[u]ne suite attendue à *L'odeur du café*» en prévenant le lecteur que «[c]e n'est pas la madeleine de Proust, mais un livre de poésie de Magloire Saint-Aude qui ramène Dany Laferrière dans son passé».

gâteau»? Le livre ne comporte-t-il pas, comme *À la recherche du temps perdu*, sept parties, compte tenu du redoublement de la cinquième? La référence ne servirait alors qu'à opposer à l'organicité de Proust une fragmentation résistant à toute tentative d'unification. Si l'organisation des parties peut laisser croire à une progression chronologique, celle des chapitres à une unité thématique, il n'en reste pas moins, et l'abondance des sous-titres l'atteste, que la structure fondamentale est celle du fragment. Il faut donc voir dans cette prédominance du discontinu plus que de l'ironie: l'aveu d'une incapacité à organiser le matériau mémoriel en récit continu.

Il apparaît que cela tient d'abord au fait que la grand-mère constitue la mémoire (extérieure) du garçon qui n'a pas encore d'espace en dehors d'elle: «Quand on y pense bien, il ne s'est rien passé durant cet été, sinon que j'ai eu dix ans. Il faut dire que j'ai été un peu malade, j'ai eu de fortes fièvres, et c'est pour cela que vous m'avez trouvé tranquillement [*sic*] assis aux pieds de ma grand-mère.» (OC, 11) Du poste d'observation qu'est la galerie, l'enfant voit ce que voit sa grand-mère, voit par sa grand-mère qui lui décrit les choses. Mais tout n'est pas si clair. Le récit de Laferrière saisit le moment où l'enfant se détache de sa grand-mère, devient conscient de lui-même, de son propre espace identitaire: devient différent. C'est d'abord l'appropriation d'un nom secret auquel est consacré le chapitre «Mon nom»: «Personne ne connaît mon nom, à part Da. Je veux dire mon vrai nom. [...] C'est moi qui ai demandé à Da de garder secret mon nom. Je veux dire mon vrai nom.» (OC, 22) Et un peu plus loin:

Da dit qu'on est à la merci de la personne qui connaît notre vrai nom. Il y a un nom pour les autres (les amis, les professeurs, les filles). Le nom officiel. Et un nom secret que personne ne doit savoir. On choisit son nom, sans jamais le révéler à personne. Il ne faut pas l'oublier sinon on est foutu. Je l'ai dit à Da car si je l'oublie, elle pourra me le rappeler. (OC, 23)

Le nom, c'est la différence: «Les fourmis ont-elles un nom? Elles courent comme des dingues dans les fentes des briques. [...] Elles se ressemblent toutes. Peut-être portent-elles le même nom?» (OC, 23) Mais cette différence est encore mal assurée, pas tout à fait assumée. D'où la précaution de l'enfant à propos du nom: «Je l'ai dit à Da car si je l'oublie, elle pourra me le rappeler.» Quoique fragile, la différenciation est cependant réelle; elle entraîne un changement de position des personnages déjà noté et que je souligne: d'abord «un petit garçon *assis aux pieds* de sa grand-mère», ensuite «une vieille dame [...] *à côté* d'un petit garçon». Le rapport de dépendance est presque inversé: le protégé est en train de devenir le protecteur de sa protectrice.

Il s'émancipe. Et s'il partage toujours avec sa grand-mère le secret de son nom, il est d'autres secrets qu'il ne partage pas avec elle, ceux de son corps sexué et de ses amours qui le sortent radicalement de l'espace (grand-)maternel: «Da n'y voit que du feu.» (OC, 72) Le médecin, tel un

accoucheur, est là pour officialiser cette nouvelle naissance : « Laissez courir ce garçon, Da, c'est tout ce qu'il lui faut. » (OC, 190) La découverte de l'espace autonome et intime, scellée par la découverte de la sexualité, entraîne inévitablement l'arrachement au corps de la grand-mère et la disparition de cette dernière. L'enfant peut bien reprendre à son compte les paroles d'Augereau, qu'il a entendues : « Da est sur la galerie aussi fidèlement que le soleil se lève chaque matin. » Et mon père ajoutait, en riant : « Plus fidèlement, car ce n'est pas tous les jours que le soleil se lève. » Je vous ai vue toute ma vie, Da, à cette même place... » (OC, 197) Il n'empêche qu'il sait que ce même Augereau vient annoncer à la grand-mère qu'elle va être évincée de sa maison. L'émancipation du garçon ne se fait donc pas sans une incertitude reliée à l'éloignement de la grand-mère, jusque-là son point de référence. Les derniers mots du livre, qui évoquent la mort — « Bonne nuit, Da ! » (OC, 258) —, disent que cet arrachement est irrémédiable.

D'autant plus que l'adieu à la grand-mère se confond sans doute avec l'adieu à la terre natale. Il est en effet difficile de distinguer, tant la grand-mère semble occuper tout l'espace mémoriel, entre l'espace de la grand-mère et celui du pays. La fragmentation du texte renverrait alors à la conscience de la discontinuité du temps et de l'espace reliée à la migration, à l'exil. (Cette discontinuité n'est-elle pas rendue plus évidente ici par l'absence d'une génération, celle de la mère?) L'exergue emprunté à J. F. Brière accorde une telle interprétation : « Grands faucons, noirs compagnons/ de mes songes / qu'avez-vous fait du paysage? / qu'avez-vous fait de mon enfance? » (OC, 8) Puisqu'il y a dans *paysage* le mot *pays*, il faut donner au rapprochement des mots « paysage » et « enfance » un sens particulier : il s'agit d'un dépaysement au sens fort et premier du terme. La fragmentation du texte traduit une perte du moi impossible à combler, perte de l'origine sur laquelle insiste la dédicace à quatre générations de femmes, de la grand-mère aux filles, « cette lignée interminable de femmes qui, de nuit en nuit, m'ont conçu et engendré » (OC, 7). L'espace maternel de la mémoire n'est-il plus que le blanc de mémoire sur lequel flottent quelques fragments noirs, signes de l'acquisition du moi qui est toujours un arrachement à l'origine, rendu plus évident ici, car il se double d'un dépaysement physique, d'un éloignement de l'Haïti natale qui, à mesure que la distance temporelle s'élargit, cède sa place à l'Haïti mémorielle? Cette question semble d'autant plus justifiée que le lecteur de Laferrière apprendra dans *Le charme des après-midi sans fin* que « [q]uand *L'odeur du café* est paru en automne 1991, Da était encore vivante, et [qu']elle l'a lu⁶. »

6. Dany Laferrière, *Le charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 201. Ce passage, comme du reste la plus grande partie de la page 201 — la dernière du livre —, est reprise intégralement sur la quatrième de couverture. Ce qui induit, pour ne pas dire oblige, le lecteur à accorder au passage suivant une valeur autobiographique :

À propos de Maude: une narratrice et sa douleur

C'est de deuil qu'il est également question dans *À propos de Maude* de Lise Harou, mais d'une tout autre nature et sous une tout autre forme. D'une tout autre radicalité aussi, puisque la narratrice, Éliisa, essaie de faire le deuil de son amante Maude, en cherchant à voir clair dans une relation abruptement terminée par un suicide. La tentative s'avère au-dessus de ses forces: «J'ai essayé d'apprendre notre langue morte mais le cœur n'y était pas.» (*APM*, 81) La première partie, la plus importante, «Maude» (*APM*, 11-42), constitue le récit de l'amour; la deuxième, très brève, «Edvard: Maude mise à part, elle est toujours là» (*APM*, 43-50), évoque la relation, connue de Maude, entre Éliisa et le mari de Maude; suivent en troisième partie quatorze lettres de Maude, «Quelques lettres d'elle: des traces de son passage dans ma vie emprisonnées par un ruban de soie» (*APM*, 51-68); la quatrième partie, «Récapitulations» (*APM*, 69-83), revient sur la relation des amantes pour remonter aux rapports d'Éliisa enfant et de sa mère.

En épigraphe, l'auteure a placé un texte de Marguerite Duras: «Je vous le dis aussi, on croit ne pas se survivre à la connaissance de ces données abominables de la séparation irrémédiable entre les gens. Or ce n'est pas vrai. On y survit.» (*APM*, 9) Le récit s'articule sur la phrase de Duras, comme l'indique la double reprise du syntagme «Ce n'est pas vrai» dans le passage suivant: «Ce n'est pas vrai que les vies finissent avec la vie, ont une durée définie dans le temps. Ce n'est pas vrai non plus que tu m'as abandonnée sans crier gare.» (*APM*, 80) *À propos de Maude* est en effet un livre de survie, comme on pourrait dire un livre de deuil: comment survivre quand la présence à soi se définit par l'absence de l'autre, comme l'absence de l'autre? Le livre commence par un texte d'une dizaine de lignes qui, en italiques, se détache de l'ensemble: nous l'appellerons «texte liminaire»; il se termine par un texte semblable que nous appellerons «texte final». Dans le texte initial, il est écrit qu'«Éliisa pense à Maude», qu'elle la «cherche presque constamment [...] dans la prison changeante de la pensée qui s'égaré à force de recommencer» (*APM*, 13). Dans le texte final, on lit: «Je fais toujours des mauvais rêves où il y a plein d'eau sale et profonde. Parfois je lui fais des signes depuis un quai. J'essaie vainement de la toucher. C'est un film muet qui repasse très souvent à l'hôpital.» (*APM*, 83). Si l'on est passé du *elle* au *je*, la symétrie des

•Je me souviens de son doux sourire. Elle était très fière de pouvoir filer son aiguille jusqu'au dernier jour. Elle est morte un samedi matin, le 17 octobre 1992, à l'âge de 96 ans. Et depuis, elle me manque.

Je suis retourné dernièrement, le 11 août 1997, à Petit-Goâve. La première fois depuis mon départ, il y a plus de trente ans. Juste avant d'envoyer ce livre à mon éditeur. Et je les ai tous revus. • Le dernier livre n'est placé ni sous l'étiquette de «roman» ni sous celle de «récit», mais présenté simplement comme «le neuvième ouvrage de Dany Laferrière.» (*ibid.*, quatrième de couverture).

textes permet de conclure qu'il s'agit toujours d'Élisa qui, dans le premier, agit comme une narratrice maîtrisant son récit et son personnage, et, dans le deuxième, ne fait qu'un avec son personnage qu'elle ne peut distancier d'elle-même, s'y noyant, dans l'«*eau sale et profonde*» de la folie. De la première relève l'ordonnancement soigné du récit; de la seconde, la dérive du récit par l'intrusion incontrôlable de l'émotion.

Mais qui du *elle* ou du *je* constitue le point d'aboutissement? La progression du texte laisse entendre qu'il s'agit du *je*. Le passage du *elle* du texte liminaire au *je* du texte final marquerait le passage d'une distanciation d'Élisa à l'égard d'elle-même à la complète submersion de son *je* dans l'absence de Maude: n'est-elle pas dans un hôpital psychiatrique? Le récit n'aurait d'autre aboutissement que celui-là. La date, «le 1^{er} mars 1986» (*APM*, 83), apposée au bas du texte final, le confirmerait en établissant explicitement un rapport chronologique avec la dernière lettre de Maude datée du 30 juin 1985.

Cette lecture linéaire est pourtant insatisfaisante. Plutôt que de placer le texte liminaire et le texte final en opposition chronologique, il faudrait sans doute voir leur opposition comme reflétant l'oscillation d'un *je* incertain. Élisa est narratrice et personnage. Comme narratrice, elle raconte l'histoire d'une façon soignée et précise: «C'est un jeudi d'avril» (*APM*, 15); «Le matin du lendemain...» (*APM*, 16); «Dans les minutes qui suivent» (*APM*, 19), etc. On peut donc reconstituer l'histoire d'amour d'une jeune femme, Élisa, amoureuse éperdue de Maude, qui aurait presque l'âge de sa mère; elles se sont rencontrées quelques fois; à l'intérieur de cette relation amoureuse, il y a eu aussi une relation, connue de Maude, entre Élisa et Edvard, le mari de Maude; et il y a finalement le suicide de Maude, l'«absence irréversible et volontaire» (*APM*, 38). La narratrice distingue très bien le sujet de la narration du sujet de l'action: «Il a recommencé à pleuvoir quand je t'emporte vers l'aéroport; nous sommes derrière le murmure.» (*APM*, 22) La distinction est claire entre les pronoms: le *il* impersonnel de la pluie; le *je* d'Élisa, le *tu* de Maude, le *nous* du couple. L'insertion des lettres de Maude dans le récit relève également de cette maîtrise du récit par la narratrice. Leur présence n'est pas gratuite, car elles fournissent au lecteur des informations utiles, voire nécessaires à la compréhension de l'histoire. La narratrice d'ailleurs s'y réfère elle-même à quelques reprises: «“Ma vie est stable pour l'instant...”, écrivait-elle.» (*APM*, 31)

La narratrice est aussi le personnage, a-t-on dit. À côté du *je* cherchant à maîtriser le récit, il y a un autre *je* qui, lui, reste profondément conduit, par ce que la narratrice appelle dès le début la «*pensée de Maude*» (*APM*, 13). La narratrice se trouve alors déportée vers l'émotion du personnage: «Pendant des années, la pensée de Maude me fera remonter dans le temps, à cet instant précis où elle m'avait demandé: “Tu sais ce qui me ferait plaisir?” et où je n'avais pas su justement... Cette

phrase d'elle déclenche invariablement le flot du souvenir qui ne veut plus s'interrompre. "Tu sais ce qui me ferait plaisir?" disait-elle — toujours ce ton interrogatif! — et je ne savais pas." (*ÀPM*, 23) On pourrait penser que l'expression «Pendant des années...» indique que l'incapacité d'arracher le récit à la scène fondamentale est dépassée, chose du passé. On en conclurait alors à un net partage entre le *je* présent (celui qui raconte) et le *je* passé (celui qui est raconté).

Ce serait aller trop vite. Le *je* passé est toujours agissant dans le récit, pour en empêcher la reconstitution, la fixation. Il se manifeste par des adresses à Maude, par des passages du *elle* au *tu* aussi inattendus que syntaxiquement injustifiés : «[...] je la [Maude] prendrai dans mes bras. Ma très chère Maude, encore une fois, j'avais cru que tu ne m'abandonnerais plus jamais.» (*ÀPM*, 21) Le récit devient lettre d'amour adressée à l'amante absente. (*ÀPM*, 41-42) Il s'agit parfois d'irruptions d'un rapide «Ma chère Maude». Les frontières entre le présent et le passé sont loin d'être étanches, et le sont de moins en moins : «Les images d'elle sont si fidèles et si complètes parfois qu'il m'arrive de douter de leur réalité.» (*ÀPM*, 24) Dans la troisième partie, tout le récit du *je* prend la forme d'une imploration à l'amante qui exprime à la fois la négation par Élisabeth de la mort de Maude et son désir d'entrer dans cette mort : «Vas-tu enfin, Maude, sortir de ton silence de mort? Non : il n'y a pas de mort, rien que ta vie triomphante qui vient annuler tous les événements qui nous ont séparées.» (*ÀPM*, 82) Peut-il s'agir d'autre chose que de cette «similitude hurlante» (*ÀPM*, 81) à laquelle on vient de se référer? Il y a donc une Élisabeth «emprisonnée» (*ÀPM*, 82) dans la «pensée de Maude» (*ÀPM*, 13) qui ramène l'autre, celle qui raconte, à l'«épouvante» (*ÀPM*, 80) de l'amour perdu : «Je fais dans ma tête plein de lettres que je n'écris plus.» (*ÀPM*, 82)

En fait, il conviendrait de parler d'un amour sans fond, ou, si l'on veut, à double fond. Le récit principal, celui de l'histoire d'amour d'Élisabeth et de Maude, s'ouvre sur un autre récit, celui de l'enfance d'Élisabeth et de son amour pour sa mère : «Mon plaisir d'enfant, je te l'ai déjà dit n'est-ce pas, ma très chère Maude, c'était d'aller traire la vache avec maman.» (*ÀPM*, 74) Maude également est travaillée par la figure de sa mère. Jusque dans son mariage peut-être, puisqu'elle a épousé un «homme [plus] jeune» (*ÀPM*, 76). Et jusqu'à la mort, puisqu'elle s'identifie à elle par son suicide : «[...] cette délicieuse femme vient de se suicider. Ce fut une femme inconnue et extraordinaire du début à la fin. Je suis heureuse qu'elle soit morte de son fait, seul acte vraiment libre de sa vie.» (Lettre du «24 août 1980», *ÀPM*, 53) Le rapport lesbien est ici extrêmement complexe. Vu du côté d'Élisabeth, il comporte une dimension maternelle qui a pu gêner Maude et être à l'origine de ce qui semble un éloignement voulu. D'autre part, Maude n'a-t-elle pas encouragé ce rapport, recréant dans le rôle que lui donnait Élisabeth la mère «délicieuse» mais «inconnue», dont la chaleur lui avait manqué : «Au concert, une mezzo-soprano chante d'une

voix déchirante: "... l'image de ma mère et sa chambre est déserte..." et là, je revois tout de suite Maude petite fille, revenant de l'école et ne trouvant personne pour l'accueillir.» (*ÂPM*, 31)

Dans la citation suivante, le mot «subitement» et le présent de «viens» et de «est» indiquent que la compréhension de cet aspect de la relation amoureuse ne vient qu'après la mort de Maude et qu'il fait donc partie de ce que Maude et Éliisa ne se sont pas dit: «*Subitement*, j'en viens à comprendre que les rapprochements établis entre l'attrance de la femme pour d'autres femmes et les rapports à la mère ne sont pas sans fondement [...] Les substitutions s'étalent parfois avec une clarté presque gênante, force m'est de reconnaître, dans la saveur de mes rapports avec Maude, quelque chose qui a un goût de mère.» (*ÂPM*, 29-30. Je souligne.) Ce qui n'a pu (ou voulu) être élucidé, n'a pu (ou voulu) être dit, vient surprendre la narratrice et bouleverser⁷ son récit: entre le *je* de la narratrice et le *je* de son personnage s'insinue celui de l'enfant qu'elle fut. Trois *je* successifs et contemporains. Malgré ses efforts pour maîtriser le récit, la narratrice n'arrive pas à circonscrire l'événement du suicide, à faire son deuil de Maude, son amour de l'amante étant tiré vers l'amour d'une petite fille pour sa mère. Mais il y a en quelque sorte erreur sur la mère, car comment Maude pourrait-elle jouer un rôle pour lequel elle n'a pas de modèle? Entre les *je* d'Éliisa et le *tu* de Maude, s'interpose un autre *tu*, celui d'une petite fille cherchant à recréer en elle une mère absente, un *tu* à jamais insaisissable et qui rend Éliisa insaisissable à elle-même. Cela justifie l'imprécision du titre, *À propos de Maude*, qui renvoie à l'incapacité de la narratrice de se saisir d'elle-même, comme à celle de saisir Maude.

La vallée des épilobes: scénarios de l'improbable

Le récit de Rose-Hélène Tremblay met lui aussi en scène la quête d'identité d'une femme, en jouant sur une double narration. Le personnage est la «femme de la vallée» (*VE*, 23): une peintre de Québec qui, pour se ressourcer, quitte la ville, en 1969, pour la vallée des épilobes, le long de la rivière Ouagamette. Tout comme le récit de Lise Harou, celui de Rose-Hélène Tremblay oppose constamment un *je* et un *elle*. Mais d'une manière beaucoup plus systématique et symétrique, qui donne à la démarche une orientation plus définie. Son récit se présente sous la forme de deux récits imbriqués l'un dans l'autre. Le premier, imprimé en caractères romains, raconte, à la troisième personne, la vie des «quelques solitaires complices» (*VE*, 9). Le second, en italiques, raconte à la

7. Il faudrait relever dans le texte les très nombreuses expressions qui soulignent ce bouleversement de la narratrice et de la narration. J'en donne quelques-uns seulement: «voix déchirante» (*ÂPM*, 31), «beauté bouleversante» (*ÂPM*, 35), «vérité blessante» (*ÂPM*, 38), «pensées déchirantes» (*ÂPM*, 73), «épouvante» (*ÂPM*, 80), «esprit chaviré» (*ÂPM*, 81), «vacarme étouffé» (*ÂPM*, 81), «similitude hurlante» (*ÂPM*, 81).

première personne l'histoire de la femme de la vallée à la manière d'un journal intime. En général décalé dans le temps par rapport au premier, il en constitue une sorte de commentaire. Si bien que l'on pourrait attribuer les deux récits à la même personne. Alors que le premier, qui tient du documentaire, saisit l'histoire et l'espace extérieurs — «Le printemps était toujours pluvieux le long de la Ouagamette» (VÉ, 9 —, le deuxième découpe à l'intérieur de ce temps et de cet espace extérieurs, un espace et un temps intérieurs: «Déjà en septembre, à quatre heures du matin, la fumée s'échappait de *ma maison* et j'allumais des *petits feux*, en périphérie de *mon jardin* pour empêcher *mes légumes* de geler.» (VÉ, 9. Je souligne) Les termes «ma maison», «petits feux», «mon jardin», «mes légumes» montrent bien le côté intime et chaleureux de l'espace.

Les récits s'imbriquent selon deux modes. Le second se présente parfois comme la réflexion (prenons le terme dans sa double acception) intériorisée du premier: «Ils ne soumettraient jamais la nature qu'en obéissant totalement à ses lois. / *La Ouagamette avait sa propre puissance... Le premier été, je fis un jardin circulaire.*» (VÉ, 11) Il peut aussi être une suite chronologique du premier. Il ne le reprend pas alors, mais le poursuit: «La verge d'or, apparaissant à la fin juillet, sonnait le glas de l'été./*Déjà en septembre, à quatre heures du matin...*» (VÉ, 9) Dans les deux cas cependant, il y a passage d'une extériorité à une intériorité: le *je* en réfléchissant l'espace extérieur, se réfléchit lui-même et inscrit sa propre histoire dans la succession du temps.

L'intériorisation du récit extérieur rend périlleux l'effort de résumer l'action. L'on s'y perd facilement dans les substitutions et les ressemblances des personnages qui semblent beaucoup plus être des productions (projections?) imaginaires de la femme de la vallée que des personnages réels. Ce n'est pas sans raison qu'elle se demande: «Suis-je leur rêve?» (VÉ, 14) Cette remarque nous conduit en fait à la question des rôles, centrale dans ce récit. Le personnage de la Portugaise est ainsi décrit: «Comédienne, elle jouait sans cesse à tenter d'être ce qu'elle croyait pouvoir devenir. Elle courait d'un espace à l'autre, ne supportant jamais qu'on la cerne ou la reconnaisse. [...] Sur scène elle exprimait des personnages farouches et exaltés.» (VÉ, 24-26) Le rôle s'oppose à la vie: «— Votre vie est une scène. Vous jouez si bien, lui dit le marin./«Je ne sais pas vivre», pensa-t-elle.» (VÉ, 27) En effet, elle sera incapable de s'occuper de son «enfant blonde» (VÉ, 30-31). La distance entre le jeu et la vie suggère l'opposition entre l'espace féminin et l'espace masculin. Car le jeu, à l'instar de la fiction pour Nicole Brossard, ne permet-il pas de sortir du sens, de l'espace patriarcal? Surtout quand il s'agit de jouer le rôle suivant qui n'est plus un rôle mais bien une condition vécue, partagée et imposée:

Une femme s'avance. Une femme qu'on bat. Un homme traîne ses doigts sous les culottes des filles. Ces cris rauques de l'accouchement. [...] La

femme revient des champs entourée d'enfants. Les seaux débordent de lait... La rage tout à coup l'envahit. L'explosion de lait! Les mouches arrivent! L'Ins-tant... La bouteille fracassée sur la tête de l'homme. Il bascule dans la flaque de lait. La gorgée de sang reflue. La boucherie. Il faut en finir. La hache sur le crâne. Le sang mêlé au lait. Les enfants regardent. Les cris retenus. La bou-cherie qu'il faut contrôler. La pelle dans le tas de fumier. Le trou du silence... le passé... Ensevelie la petite histoire! Celle qui reste, qui restera, sera écrite par des vainqueurs. (VÉ, 57)

Faut-il croire que la comédienne joue pour une fois son vrai rôle, si bien que « dépassant les balises du jeu, elle vécut sa propre vie, sa propre mort » (VÉ, 26)? Dépasser les balises du jeu, cela veut dire sortir des rôles définis par l'homme. La comédienne jouait « l'agonie d'une Amérindienne Micmac transmettant son savoir à une jeune Blanche. Son souffle était un tourment. "L'Esprit de l'espèce a-t-il vraiment une voix? Quel chemin prendre pour l'appeler?" se demandait la Portugaise. "Il n'y a plus de lutte possible. L'Esprit fuit l'homme blanc!" » (VÉ, 44) Le mot *homme* est à prendre ici dans son sens générique.

Car toute la référence à la vie amérindienne est portée par une réflexion visant à réintégrer l'espace corporel et imaginaire féminin⁸: « *Redevenir sauvage... Échappée de culture... / Et c'est ainsi que j'appris l'humidité et la fatigue du corps... L'odeur de mes excréments et la conti-nuelle métamorphose des choses...* » (VÉ, 13) Le texte comporte de nom-breuses références explicites et implicites à l'amérindianité, qui ne se limi-tent pas à l'emploi de mots comme « tipi » et « sauvage », mais renvoient aux grands axes de la spiritualité amérindienne: nature, primitivité, rêve, etc. La femme de la vallée est dans la vie amérindienne comme dans le sein maternel. Dans la suite de ce texte, la mère apparaît d'ailleurs. D'abord la mère ensevelissant une enfant morte. Puis la mère donnant naissance à une enfant: « *Ce soir-là, j'ai su: j'étais l'enfant que j'atten-dais. / D'urgence: me rassembler, redevenir enfant, créer.* » (VÉ, 21) Et plus loin, la relation entre deux femmes devient une relation mère/enfant: « *Le soir venu, la femme mit une grande cuve près du feu. Nous ne parlions pas, ensorcelées. L'eau fumait, une odeur de sève flottait. Je me suis bai-gnée longtemps. Émue de ma présence insolite dans sa solitude.* » Et puis, comme s'il était nécessaire d'expliquer la portée de la scène — la sortie du corps de la mère qu'elle symbolise —, le texte se poursuit: « *Petit à*

8. Il est entendu que cette question exigerait un examen approfondi, car il faut parler ici, me semble-t-il d'un véritable intertexte féministe constitué de références à plusieurs auteures québécoises importantes. Nous avons déjà noté une référence implicite à Nicole Brossard. Il est tentant de voir dans l'expression « Échappée de culture » une référence explicite à l'important ouvrage de Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil* (Montréal, Nouvelle optique, 1981). La figure de l'Amérindienne et de la mère tellurique suggérerait des liens avec l'univers imaginaire de Jovette Marchessault, etc. Et évidemment l'importance donnée à l'espace du corps inscrit le récit de Rose-Hélène Tremblay dans l'espace de cette écriture québécoise où le discours féministe intervient dans la construction de l'imaginaire, et vice versa.

petit, le froid s'immisça. / "J'ai besoin de sortir de la vallée", lui ai-je dit simplement, avant de m'en aller.» (VÉ, 22)

Rose-Hélène Tremblay interroge radicalement le rapport homme/femme, comme le montre cette petite scène de la fin du récit, schématisant les rapports homme/femme présentés dans le texte: «— Une fois, lui dit-il, une putain voulait partager son cauchemar avec moi et je l'ai fait. / La femme pensa: "Voulait-il partager son cauchemar avec moi?"» (VÉ, 83) Le récit se termine sur la mort du désir de l'homme: «*Et il [l'homme sans nom] devint flou... jusqu'à disparaître à l'horizon de mon désir. / N'y a-t-il de possible que ce qui est?*» (VÉ, 84) Il y a quelque chose d'exemplaire, à cet égard, dans le récit de Rose-Hélène Tremblay, où personne n'est jamais nommé autrement que comme «l'homme sans nom» (VÉ, 61), «la femme de la vallée» (VÉ, 23), où hommes et femmes sont interchangeables⁹.

Au cauchemar de l'homme s'oppose le rêve de la femme. Comme dans la pensée amérindienne, le rêve est un mode de connaissance: il éclaire le sujet sur ce qu'il doit faire. La phrase presque rituelle «*J'ai rêvé profondément*» entraîne «*J'ai besoin de sortir de la vallée.*» (VÉ, 22) Plus loin, même lien entre rêve et réel: l'«homme aux oiseaux» (VÉ, 35) s'arrête chez une femme micmaque avec son enfant malade: «La nuit où nous avons dormi chez elle, la femme rêva.» (VÉ, 36) Finalement, n'est-ce pas le rêve qui a décidé la femme de la vallée à s'en aller sur les bords de la Ouagamette? «*La couleur des épilobes, même en rêve, m'avait séduite. Je partais, un mois plus tard.*» (VÉ, 12)

Deux ordres de valeurs s'opposent. Les valeurs sociales, urbaines, mâles: les valeurs dures. Les valeurs de la nature, amérindiennes et féminines: les valeurs primitives du rêve. L'homme aux oiseaux est un raté, aux yeux de son père, parce qu'il ne possède pas les premières: «Il y a quinze ans, j'ai reçu une lettre de mon père. Il est mort maintenant. Je la relis quelquefois. J'étais trop doux, trop affable et c'était déplorable, disait-il. Les qualités mâles [...] me manquaient.» (VÉ, 36) Sortir des rôles imposés, telle semble être l'entreprise de la femme de la vallée: «*On reprenait nos rôles dans l'ordre et le silence. L'accès au plaisir, bloqué...*» (VÉ, 73):

9. Un relevé systématique de toutes les désignations et appellations s'imposerait ici. Il faudrait surtout peut-être observer la réduction, par généralisation, des appellations, selon les modèles suivants: «la femme de la rivière», «la femme de la vallée», etc. → «l'Amérindienne» → «la femme» → «elle»; «l'homme de la rivière», «l'homme aux oiseaux», etc. → «l'homme blanc» → «l'homme» → «il»; «l'enfant blonde», «l'enfant d'argile», etc. → «l'enfant» au «cri sauvage» → «l'enfant» → «elle». Cela conduirait à poser un certain nombre d'équations, dont la suivante, «femme» = «enfant», justifiée par ce passage: «L'enfant se refit une vie. Princesse ou primitive, ce n'était qu'un reflet du vaste jeu de rôles qu'elle tentait d'assimiler. [...] Transformant l'enfant en un archétype dont les racines s'enfonçaient dans la génétique.» (VÉ, 48)

Plus tard, j'ai conçu mon inconscient comme un grenier avec des souvenirs entassés, pêle-mêle, sans fichier. L'avenir m'apparaissait alors comme un oiseau inconnu battant des ailes plus haut et plus vite. J'ai regardé le film qui se déroulait dans les yeux de mes proches et j'ai longtemps cru que c'était le mien. [...] J'ai mis trente ans à briser les liens qui m'unissaient à ma famille historique. J'étais en rébellion constante. Ce passé ne me concerne plus. Maintenant, c'est un scénario parmi tant d'autres. J'ai voulu retrouver mes instincts pour survivre. L'improbable peut m'arriver. Je ne sais pas quelle clé ouvrira les cellules de l'avenir. Ma mémoire n'a plus ni sens, ni direction. (VÉ, 75)

C'est le *je* qui a le dernier mot : le livre se termine par le récit intérieur, c'est-à-dire le récit à faire. La narratrice donne une réponse affirmative à la question de l'un de ses doubles, la Portugaise :

La Portugaise marche sur la colline. Qu'on la conjugue au présent, au passé, au futur, l'histoire est une construction de l'imaginaire.

— Pourquoi, pourquoi déterrer toute cette douleur? L'imaginaire est-il une forme de mémoire? se demandait la Portugaise.

— Pourquoi, pourquoi? avait-elle crié en plein tournage, se projetant ainsi hors du scénario.

On avait continué.

On parla de création.

Elle jouait sa vie... (VÉ, 57)

N'est-ce pas justement dans ces dédoublements, ces fictions d'elle-même, qu'elle réussit, échappant à l'«archétype» et au «génétique» (VÉ, 48) à se projeter hors des scénarios de l'autre, du «*jeu du possible et de l'impossible avec entre les deux les compromis*» (VÉ, 68), en d'autres mots hors du prévu, du certain?

Pour conclure

Les choses sont loin de toujours se terminer de cette façon, on l'a vu. Et même dans *La vallée des épilobes*, si la femme de la vallée sait ce avec quoi elle a rompu — la famille historique, les scénarios du père — elle se retrouve devant l'«improbable», avec une mémoire qui n'a plus «ni sens, ni direction». On se rend bien compte que cette situation finale n'a pas grand-chose à voir avec le vieux schéma de la quête qui suppose, malgré qu'on n'y arrive jamais, qui suppose quand même qu'il y a un objet à trouver, une finalité à atteindre. C'est sans doute en cela que le récit de Rose-Hélène Tremblay apparaît exemplaire. À la manière des «biofictions» de Régine Robin¹⁰, il laisse entières l'ouverture, les incertitudes et les

10. Les «nouvelles» regroupées dans *L'immense fatigue des pierres* (Montréal, XYZ éditeur, 1996) sont présentées sous l'étiquette générique «Biofictions» (sous-titre de la première de couverture). Il n'est pas sans intérêt de rapprocher la formule suivante de Rose-Hélène Tremblay: «[...] l'histoire est une construction de l'imaginaire» (VÉ, 57) et la «position» que Régine Robin «assume [...] plus proche d'une histoire-fiction que d'une histoire événementielle, structurale, ethnologique» (*Le roman mémorial*, Longueuil, Le

contradictions du *je*. La mémoire du narrateur de *L'odeur du café* est à jamais fracturée et la forme fragmentée du récit montre qu'il s'agit là d'une donnée non pas simplement subie, mais acceptée, je dirais presque choisie, donnant lieu, plutôt qu'à une copie (biographie) de soi-même, à une fiction créatrice à partir du portrait d'un garçon qui n'est pas, qui n'est plus soi-même, qui ne l'a peut-être jamais été tout à fait¹¹.

Mais même quand les liens entre le récit et la biographie ne sont pas suggérés, ou ne le sont que vaguement, l'écriture du récit est toujours travaillée par cette ambiguïté du *je*. Les récits de Rose-Hélène Tremblay et de Lise Harou, qui ne comportent pourtant pas de référence autobiographique explicite, le montrent bien. Le premier, par l'intervention du discours féministe qui introduit dans le récit une position d'auteure. Le second, en opposant narrante et narrée dans une même personne, la première cherchant à donner une cohérence au *je*, la seconde empêchant le *je* de s'évader de son espace réel, ici l'espace de la douleur. À cet égard, *À propos de Maude* est sans doute le récit qui met le mieux au jour la tension entre la fermeture et l'ouverture du *je*, parce qu'il le saisit à un moment extrême, à un point de rupture, celui où le rapport à l'autre est un rapport à l'absence, à l'étrangeté radicale. Le rapport du *je* fictif au *je* biographique doit alors être interprété d'une façon beaucoup plus large, au deuxième degré en quelque sorte. Il tient dans la mise en scène par l'écriture d'une interférence entre un *je* «émotif» et un *je* «rationnel», interférence qui rend impossible la distance objectivante, qui, en d'autres mots, empêche la fuite hors de soi.

Le récit ne résout pas les malaises du *je*. Il n'achève pas l'histoire ; il ne pose pas de frontières étanches. Il favorise au contraire les dédoublements imaginaires par lesquels le personnage se fabrique d'autres histoires dans lesquelles il se projette pour se reconnaître et explore d'autres espaces pour se retrouver. Mais se reconnaître et se retrouver, c'est avouer qu'on n'est plus le même et qu'on n'est plus là. C'est sans doute cet inachèvement vertical et horizontal qui constitue la caractéristique fondamentale du récit.

Préambule, 1989, p. 99). Et comment ne pas noter la coïncidence entre la vision de la femme de la vallée de son inconscient comme un grenier avec des souvenirs entassés, pêle-mêle, sans fichier (VÉ, 75) et ce personnage de *L'immense fatigue des pierres* qui ouvre une boutique de «biographies sur mesure» pour y «vendre des boîtes de souvenir» (p. 129)? La notion de biofiction ne semble pas étrangère à celle de récit.

11. L'inévitable rapprochement de «L'enfant, c'est moi» (OC, 11) de Laferrière du «Madame Bovary, c'est moi» de Flaubert en dit long à ce sujet. D'ailleurs, le rapport entre la fiction et l'autobiographie est constamment discuté dans l'œuvre de Laferrière. Pour ne nous en tenir qu'à *L'odeur du café*, rappelons que, dans *Le goût des jeunes filles* (Montréal, VLB éditeur, 1992), on y revient de la manière suivante. À la «tante Raymonde» qui lui dit: «Ton livre est faux de bout en bout» (p. 17), le narrateur-personnage répond: «Bien sûr, tante Raymonde, c'est de la fiction [...] un mélange de fiction et de réalité.» (p. 18)