

La modernité de l'écriture comme inscription anthropologique d'un contre-rêve québécois. À propos de *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque

Jean Fisette

Volume 15, numéro 3 (45), printemps 1990

Gilbert La Rocque

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200854ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200854ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fisette, J. (1990). La modernité de l'écriture comme inscription anthropologique d'un contre-rêve québécois. À propos de *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque. *Voix et Images*, 15(3), 363–373.
<https://doi.org/10.7202/200854ar>

La modernité de l'écriture comme inscription anthropologique d'un contre-rêve québécois. À propos de *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque

par Jean Fisette, Université du Québec à Montréal

[...] on peut définir la conscience comme un tas de prédicats non relatifs de qualité et d'intensité fort diverses, qui sont symptomatiques de l'interaction du monde extérieur [...]

Charles S. Peirce

On remonte donc aux années soixante-dix. À cette époque où le Québec vit les soubresauts d'un intense sentiment d'appartenance collective, à cette époque où tous sont interpellés sur la place publique pour prendre part au dialogue social engagé sur les destinées de la nation, à cette époque où la parole publique, empruntant tous les médias modernes de communication, se fait plus sociale, plus collective, plus aiguë que jamais encore dans notre histoire, le romancier, l'homme de parole et d'écriture, semble s'enfermer dans une logique et une problématique spécifiques à son art, s'interrogeant sur les conditions de la narrativité; et, qui plus est, il produit un texte qui, souvent, n'est accessible qu'à une partie très restreinte de la collectivité. En somme, la pratique de cette spécificité d'un art, que l'on a appelé la *modernité de l'écriture* paraît, au premier regard, marquer une rupture avec le dialogue social qui alors est fondamentalement orienté vers le projet culturel et politique d'assurer la cohésion et la survie de la nation.

Je suis trop convaincu de la nécessaire cohérence des activités culturelles pour me contenter de ce simple constat d'un écart, sinon d'une rupture entre l'écrivain et la collectivité à laquelle il appartient. J'entreprendrai donc une brève réflexion sur cette apparente contradiction et je chercherai à relier cette pratique d'écriture aux conditions culturelles qui l'ont vue naître.

Si, comme on l'a souvent affirmé, cette pratique d'une écriture de la modernité repose sur une exigence très poussée d'intégration des

deux plans, classiquement reconnus, de la forme et du contenu, la lecture d'un récit aussi représentatif de la *modernité de l'écriture* et aussi touffu du point de vue de la configuration des éléments de contenu que *Serge d'entre les morts*¹ devrait nous conduire à une meilleure compréhension des enjeux de ce parti pris formel, pour nous permettre de conférer une signification à cette position esthétique que représentait la *modernité de l'écriture*.

En somme, ce dont il sera question ici, c'est des conditions d'intégration des divers codes sociaux sur lesquels repose la culture. Cette réflexion, je la fonde sur la pensée peircéenne (tout en faisant l'économie de la terminologie) pour affirmer, d'entrée de jeu, que le texte littéraire, pour faire sens, est nécessairement déplacé, dédoublé, projeté hors de lui-même, comme vers l'altérité d'une seconde nature, vers un lieu logique que l'on nomme *l'interprétance*. C'est donc dire que le principe de l'immanence du sens au texte est rejeté au profit d'une proposition, plus dynamique, suivant laquelle la signification tient précisément dans ce décalage entre le texte considéré comme un simple produit linguistique et son agir défini comme processus de la sémiotique².

Serge d'entre les morts sera donc saisi comme une lecture critique de la culture dans laquelle il s'inscrit, mais aussi comme un mode d'intervention dans cette même culture : force est donc de poser, au départ, le récit comme un métalangage et comme un performatif, à la fois texte de distanciation et texte d'action. La *modernité de l'écriture* paraîtra donc non pas comme une rupture mais comme interprétant dynamique, comme une conscience de ce complexe que fut la culture des années soixante-dix.

Le roman familial

[...] Colette, il m'en reste un beau souvenir blanc (même le sang s'était retiré de derrière sa face), icône anachronique elle était comme peinte à la chaux sur le mur sombre derrière elle, où je pouvais voir se découper en presque noir la porte fermée de la chambre où grand-mère était morte (chambre si vide à présent [...] cette pièce où flottait encore quelque chose de la vieille aux yeux fous — odeurs de chairs molles ou gémissements de chaise sur les planches —, quelque chose comme une présence indestructible,

1 Gilbert La Rocque, *Serge d'entre les morts*, Montréal, VLB éditeur, 1976, 148 p.

2 Pour une présentation plus complète des enjeux de la pensée peircéenne sous-jacente à cette analyse, on se référera à Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, 96 p.

persistance de ce qui ne meurt jamais pour n'avoir jamais vécu) [...]

Serge d'entre les morts, p. 19-20

Depuis l'ouvrage inaugural de Marthe Robert³, on sait que le roman met essentiellement en scène une problématique des relations familiales. Et **Serge d'entre les morts** répond tout à fait à cette analyse, d'autant plus que les deux premières versions du roman portaient le titre de **la Maison**⁴, soit le lieu par excellence de ces relations. La configuration familiale qui y est représentée, tout en répondant à cette analyse de Marthe Robert, en porte la problématique à ce point d'excès que la forme même du récit est remise en cause dans sa capacité de représenter la dynamique des relations familiales.

Une mère peu présente qui n'a, pour ainsi dire, donné aucun amour et qui, de plus, vient contrecarrer les aspirations amoureuses du fils, Serge; un père mort dans un accident de la route et dont le souvenir revient de façon obsédante; une grand-mère, symbole de la pulsion de mort et dont l'image omniprésente vient aussi habiter le psychisme de Serge; enfin, une cousine, représentant la pulsion de l'Éros, constitue l'objet d'un amour interdit et en marque le symbole. Reformulons le tableau des personnages: un père absent physiquement, mais omniprésent dans la pensée comme marque d'absence; une grand-mère toute-puissante qui incarne le pouvoir, mais un pouvoir strictement d'interdiction. Une relation amoureuse interdite parce que située à la limite de l'inceste. Et, qui plus est, tous ces personnages sont donnés comme des fantômes, des larves qui se retourneraient constamment dans leur gangue et représenteraient, en somme, une image d'horreur; mais aussi une image fascinante dont il est impossible de se libérer, le regard du psychisme restant comme prisonnier de ce passé.

Dans une étude pénétrante⁵, André Vanasse a soutenu que les romans de Gilbert La Rocque se fondaient tous sur une histoire antérieure, primitive, qui agit comme un récit matriciel et que les textes écrits reproduisent sous diverses formulations. Or, ce récit primitif met effectivement en scène une histoire de famille; je ne reprendrai pas cette analyse, préférant y renvoyer le lecteur. Pour ma part, j'orienterai autrement ma lecture.

Cette représentation de la famille appartient à un courant ou à une série littéraire⁶ qui déborde non seulement l'auteur qui nous

3 Marthe Robert, **Roman des origines et origines du roman**, Paris, Gallimard, 1976, 364 p. (Tel, n° 13).

4 Donald Smith, «Manuscrits originaux de Gilbert La Rocque», **Gilbert La Rocque. L'écriture du rêve**, Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 131-132.

5 André Vanasse, «La fête, la haine, la mort», *ibid.*, p. 103-121.

6 C'est Louis Francœur qui a proposé cette notion en la situant dans une perspective peircienne. Voir **les Signes s'envolent**, Québec, Presses de l'université Laval, 1985, 236 p.

intéresse ici, mais aussi la stricte période où je l'ai situé. Dans tous les cas, ce sont des relations familiales dépravées ou destructrices qui nous sont données, soit sous forme d'une critique acerbe de l'Institution (Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*), soit suivant une tonalité tragico-comique (Michel Tremblay, *les Belles-Sœurs*), soit suivant la modalité du tragique le plus cru (Marcel Dubé, *Au retour des oies blanches*; Anne Hébert, *les Fous de Bassan*; et Victor-Lévy Beaulieu: tous ses romans jusqu'à *L'Héritage*). Il est assez significatif que cette liste rejoigne des titres qui figurent parmi les œuvres essentielles de notre production littéraire des quelques dernières décennies⁷.

C'est donc dire que depuis les années quarante (*les Plouffe* et *Bonheur d'occasion*), la représentation romanesque de la famille a connu une évolution très marquée; mais alors, à quoi correspond cette transformation? Le modèle sociologique de la famille a certes connu des mutations mais, me semble-t-il, allant dans le sens inverse de ce développement, c'est-à-dire vers un assouplissement, voire un relâchement des relations. On comprendra alors que c'est la fonction de représentation qui a changé; il ne s'agit plus de simplement refléter les traits de la vie familiale courante (le feuilleton télévisuel le fait abondamment), mais bien d'en examiner les conditions d'existence; comme si l'écriture du roman était passée d'une fonction mimétique à une fonction plus analytique. Il s'ensuit que la lecture doit changer de scène et la pensée critique renouveler sa problématique.

La horde primitive

*[...] cependant, cette réalité, comme elle est une réalité psychique humaine et qu'il n'y ait rien dans la mentalité humaine qui ne vienne directement du cosmos, le poète peut (spontanément), en prenant des réalités simples ou des fractions de réalités simples, constituer une nouvelle réalité dont la totalité sera une équivalence adéquate de l'ambiance psychique initiale.*⁸

Claude Gauvreau

Revenons donc à la série d'événements qui fondent la trame de *Serge d'entre les morts*, en conservant à l'esprit les autres récits

7 À ce propos, je ferai remarquer que les deux grands ouvrages de fiction qui s'imposaient à la culture québécoise, il y a quelques années étaient *L'Héritage*, feuilleton télévisuel de Victor-Lévy Beaulieu, et *les Fous de Bassan*, roman d'Anne Hébert. Or, dans les deux cas, nous retrouvons une famille du bas du fleuve, de culture protestante, aux prises avec cette même crise de culture: domination absolue du Père, absence de la mère et relations familiales incestueuses.

8 « Lettres à un fantôme » (circa 1950), *la Barre du jour*, n° 17-20, 1969, p. 252.

auxquels on s'est référé. Dans tous les cas, on remarquera que la famille est une famille *élargie* (non pas au sens que prend aujourd'hui ce terme, désignant une superposition de configurations parentales), mais au sens de la *grande* famille, incluant les oncles, les tantes, les cousines, les grands-parents et... les belles-sœurs.

Certes, le roman répond à une problématique qui relève de l'ordre du psychologique : le personnage de Serge n'arrive pas à se libérer des images maléfiques du passé, il est aux prises avec le retour des fantômes, des visites du monde de l'au-delà. Et effectivement, la configuration familiale répond au modèle de façon exhaustive : la présence obsédante de la grand-mère inscrivant le rappel d'un œdipe non résolu et, par ce souvenir même, interdisant l'accès à l'*Éros* ; un père constamment présent dans le souvenir, mais qui est disparu trop tôt pour que Serge puisse apprendre de lui la virilité, le sens de la paternité. Des deux côtés, du père et de la mère, la voie est bloquée ; Serge ne pourra jamais être introduit au rituel d'initiation qui le ferait entrer dans le monde de la culture.

Pourtant, on reconnaîtra que les rôles familiaux sont poussés à la limite du caricatural, qu'ils sont trop bien typifiés pour que la simple analyse psychologique rende compte de façon satisfaisante du récit⁹. L'écriture du narrateur marque moins une quête de la (re-)constitution du moi qu'une enquête sur les traces de la *famille élargie*. Et de fait, au regard de la puissance et de la netteté de ces images archétypales, le « moi » du narrateur paraît bien mince. Il semble que la logique de la narration s'inscrive moins dans la perspective temporelle d'une quête de souvenirs que dans la logique d'une remontée dans les arcanes mythiques qui fondent les lois de la collectivité.

La substitution du titre trouve certainement là sa signification, **la Maison** renvoyant à des faits réels, passés, objets de souvenirs, alors que **Serge d'entre les morts** vient rompre avec la pure logique de la saga, pour remonter dans les arcanes de ce que Jung appelait l'inconscient collectif.

Le tableau familial nous ramène inévitablement à l'image de la horde primitive : celle à laquelle se réfère Freud lorsqu'il élabore la notion de meurtre du père, ainsi qu'à celle que l'on retrouve dans les mythes grecs, la famille élargie de Serge rejoignant celle des Atrée ; le tableau renvoie aussi aux représentations de communautés dites primitives, telles les *Borovo* que nous décrit Claude Lévi-Strauss dans les **Anthropologiques**. En somme, deux configurations se dessinent qui appartiennent à des logiques différentes : une société patriarcale où le fils doit assumer le meurtre symbolique du père pour

9 En ce sens, la configuration des personnages de **Serge d'entre les morts** pourrait se rapprocher de la *Passion Béatrice* de Bertrand Tavernier où sont mis en scène, pour ainsi dire à l'état pur, des archétypes de beaucoup antérieurs à la constitution logique de la personnalité suivant un mode psychologique.

accéder au pouvoir; puis une société matriarcale aux prises avec l'interdiction de l'inceste. C'est donc dire que l'on se retrouve dans une logique qui appartient moins au psychologique ou au sociologique qu'à la primitivité des relations archétypales.

On admettra donc que **Serge d'entre les morts** constitue d'abord un roman anthropologique¹⁰.

Un bref regard sur les autres récits familiaux laisse entrevoir qu'on y trouve soit la logique de la société matriarcale (Marie-Claire Blais, Michel Tremblay), soit la logique de la société patriarcale (Marcel Dubé, Victor-Lévy Beaulieu, Anne Hébert), alors que le roman de Gilbert La Rocque superpose les deux modèles. D'où l'intense sentiment de tragique que l'on ressent à la lecture de ce roman.

Les annales du sorcier

[...] et comme je laissais tout cela se dire et se rêver sur le papier je savais que rien ne finirait jamais (de même que rien n'avait jamais commencé), et que le beau geste inutile de sortir tout cela de moi, de vouloir l'articuler pour clairement le dire, n'abolirait pas tous ces fantômes qui refusaient de se taire et de mourir pour toujours [...] donner un commencement et une fin à quelque chose qui n'était en fait qu'un mouvement perpétuel à perte d'énergie et de temps, illusion [...] je n'aurais pas trop de toute une vie pour tenter [...] de briser le cercle des perpétuels recommencements —

Serge d'entre les morts, p. 147-148

Demeurons dans la représentation de cette horde primitive. Le narrateur apparaît comme le sorcier qui tient les annales des anciens faits de cette collectivité.

Si ce n'est que ces histoires qui nous sont racontées ici ne sont pas des gestes, des légendes ou des hauts faits; elles correspondraient plutôt à des faits obscurs, appartenant à ces souvenirs peu glorieux que l'on cache; et qui plus est, de faits qui résistent au régime narratif; en somme, derrière les événements qui sont racontés,

10 Dans **le Semestre** (Montréal, Québec/Amérique, 1979), Gérard Bessette procède à une étonnante analyse de **Serge**, sur la base de la référence freudienne. On peut, à juste titre, s'étonner de ce que Bessette, l'auteur des **Anthropoïdes** (Montréal, la Presse, 1977), le roman anthropologique par excellence, ne semble pas avoir vu cet aspect du roman de La Rocque.

on retrouve non pas une diégèse, mais un simple tableau des relations s'inscrivant dans une logique atemporelle.

Alors, comment raconter des histoires qui n'ont ni commencement ni fin ? La difficulté vient de ce que la narration, par définition, se déroule dans le temps : le temps de l'écriture, le temps de la lecture ; la narration comporte nécessairement un début et une fin. Ici, le temps de la narration, ne pouvant se superposer à celui de l'histoire qui est atemporelle, ne trouvera qu'à épouser le temps de l'écriture. Ce qui nous conduit à la forme du journal¹¹.

L'écriture de la modernité trouve ici une première raison d'être : la logique qui sous-tend la discursivité n'est pas d'ordre narratif. Agnès Whitfield faisait une remarque qui paraît ici tout à fait pertinente : **Serge d'entre les morts** est construit comme une succession de tableaux séparés par des espaces blancs. Pourtant, ajoute-t-elle, cette division reste peu significative dans la mesure où le passage d'un tableau à l'autre est en quelque sorte nié formellement, puisque souvent une même phrase qui avait débuté à la fin d'un tableau se poursuit, au-delà de l'espace blanc, dans le tableau suivant. Alors, quelle est la signification de la division en tableaux ? Elle représenterait des instances de prise de parole, des moments d'écriture, comme des pulsions, originaires de la vie inconsciente, qui viendraient immerger, telles des vagues sur la plage, la page blanche. Mais ces survenues de l'inconscient n'ont pas plus d'ordre séquentiel ou temporel que le contenu de l'histoire. En somme, la segmentation, la temporalité, réduites à l'instance de l'écriture, sont niées par la pratique même de l'écriture.

Le déroulement du discours est donc réduit à nier sa temporalité constitutive, d'où l'affirmation constante, chez La Rocque, de l'image du cercle, de l'impression d'un perpétuel recommencement. L'acte d'écrire ne répond plus à un besoin de raconter une histoire, au contraire ; il s'inscrit dans cette logique de l'expressivité libératoire qui, pourtant, s'avère tout aussi vaine, l'écriture pas plus que l'histoire ne connaissant de résolution.

Alors, où réside le sens ? Le texte de La Rocque ne donne, pour toute réponse, que la circularité de sa propre écriture, de son impossibilité de dire ; l'acte d'écrire se donne comme *un beau geste inutile*.

11 À ce point de notre réflexion, nous touchons à cet autre trait formel caractéristique des romans québécois depuis trente ans, soit la prédominance de plus en plus marquée du récit au « je ». Voir, à ce propos, Agnès Whitfield, « Le monologue intérieur incertain : l'Incubation et **Serge d'entre les morts** », dans le *Je(u) illocutoire. Formes et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'université Laval, 1987, chapitre IV, p. 163-321 (*Vie des lettres québécoises*, n° 25).

Les lois de la horde

[...] peut-être le sang de mon père et de mon grand-père et de tous les générateurs de ma race pleurerait-il en moi [...] j'étais au bout de leur chaîne

Serge d'entre les morts, p. 146

De quoi parle **Serge d'entre les morts**, mais aussi tous ces autres textes de fiction ? À quoi renvoient, dans la culture québécoise des années soixante-dix, ces images de la horde primitive, du sorcier, des annales ?

Durant cette période (que j'encadre par les deux événements suivants : l'invasion du territoire par les forces armées en octobre 1970 et le référendum de 1980), la collectivité québécoise connaît un intense mouvement de nationalisme ; la parole sur la place publique est puissante, des ténors, de tous côtés, se font entendre.

Politiciens, journalistes et historiens, voilà les membres de la collectivité qui occupent la tribune centrale. Le discours porte essentiellement sur le statut de la nation : on fait le procès de l'histoire ; on remet en cause l'aménagement du pouvoir ; on revendique un nouveau statut à la langue ; on cultive le passé garant du futur.

Et qu'arrive-t-il à l'écrivain qui occupait une position centrale durant la décennie précédente ? Il est mis à l'écart, retourné à son bureau de travail ; sa voix n'est plus prédominante. Mais l'écrivain, l'auteur dramatique, le poète, le romancier continuent d'appartenir à la culture. Alors, assez étonnamment, leur activité d'écriture se construit comme une représentation inversée des thèmes et des discussions qui occupent le devant de la scène publique. Ou plus exactement, ils poussent ces thèmes à l'excès, ils les conduisent à leur point d'absurdité.

Ainsi, à la glorification des ancêtres, le romancier oppose un passé sombre, noir, gangrené ; à la célébration de la mère (patrie), il oppose la grand-mère qui inhibe tout désir ; à la recherche du père, il répond par l'affirmation brutale de l'absence ; à la célébration de la nation, il substitue l'image de la horde primitive articulée sur le désir/l'interdiction de l'inceste et sur l'impossible meurtre symbolique du père ; aux perspectives de transformation des valeurs sociales, il oppose le fatalisme, la pérennité de l'ordre (ou du désordre) des choses.

Pourtant, l'écrivain ne représente pas une position réformiste ; au contraire, la dissidence même de sa voix l'inscrit profondément dans les débats de société qui se tiennent alors. L'écrivain oppose une critique acerbe, fondamentale à tous ces discours qui fondent alors la cohésion sociale. Les thèmes dominants, qui risquent de devenir de fausses évidences, il les retrempe au feu de la forge ; il ne retourne

pas dans l'histoire, dans le passé, dans les images d'Épinal; plutôt, il remonte dans la logique anthropologique des archétypes, en somme dans les racines, beaucoup plus fondamentales, de l'imaginaire.

Trou de mémoire (1968; le titre est assez significatif) marque, me semble-t-il, la dernière importante inscription de l'écrivain dans le projet révolutionnaire, le passé inversé allant de l'historique à l'anthropologique. Et depuis, l'écrivain explore d'autres lieux: il a choisi la fonction du sorcier et a laissé aux ténors de la scène publique le rôle du barde de la tribu.

Seulement, un tel changement de thématique nécessite une transformation dans le registre de l'écriture. La représentation figurative ne saurait fonder des éléments de contenu qui eux relèvent de ce qui ne peut être dit. On comprendra alors que la modernité de l'écriture, c'est-à-dire le rejet de tous ces traits de la narrativité qui caractérisaient la figuration et la perspective, représentait, dans ces conditions, une esthétique qui avait quelque chose d'incontournable.

La crypte de la horde

[...] ce silence où je m'enfonçais debout, une sorte de grignotement très sourd et très lointain, quelque chose qui faisait de ce silence une entité presque palpable et fluante et envahissante, une force maléfique qui transperçait tout et vous gelait jusqu'au fond de l'âme [...] je sentais bien que je n'étais là moi-même que comme une forme d'absence, je faisais partie de ce silence de même que j'étais inclus dans les souvenirs [...]

Serge d'entre les morts, p. 37.

On a appelé modernité cette écriture qui abolit toutes les discriminations formelles. Pour mémoire, j'en nomme quelques-unes:

- (con)fusion des *niveaux d'écriture*: le propos sur l'écriture est intégré à l'acte d'écrire et au contenu narratif, de sorte que les différents registres se superposent constamment;
- le *temps*: dans **Serge d'entre les morts**, tous les repères temporels sont abolis ou, plus précisément, le temps de l'histoire (les événements racontés) ne correspond aucunement au découpage du temps dans le récit;
- l'*espace*: **Serge**, on l'a dit plus haut, portait dans les deux premières versions, le titre de **la Maison**. C'est que la maison constitue le lieu symbolique par excellence des relations familiales; on comprend alors qu'au cours du processus d'écriture, le psychisme du personnage de Serge s'y soit substitué, d'où le

titre finalement retenu, le simple lieu référentiel ayant cédé la place à un espace symbolique où les relations se démultiplient et se problématisent de façon beaucoup plus ouverte;

- les *personnages*, certes, connaissent une individualité dans leur représentation si ce n'est qu'ils n'arrivent pas à se détacher les uns des autres: le père mort autant que la grand-mère hantent constamment l'esprit de Serge: morts-vivants, ils refusent de respecter la frontière séparant les deux mondes; et la relation désirée, interdite, incestueuse, que Serge entretient à l'égard de sa cousine Colette, marque le point ultime du non-respect de la séparation des êtres telle que le prescrit la loi de la tribu: car qu'est-ce que l'inceste sinon une transgression de la loi fondamentale de la horde qui, par là même, au dire de Lévi-Strauss, érige la première discrimination qui engendrera la culture?
- et comme si le défi à toutes ces discriminations (qui sont en fait des codes de représentation et d'agir social) n'était pas suffisant, l'*atmosphère* du roman nous est donnée comme baignant constamment dans le clair-obscur des relations où les choses sont prises l'une à l'autre dans une matière, à la limite du fécal, de la boue, de la vomissure, soit une matière informe;
- la *division en fragments*: on ne trouve aucun rattachement d'un thème donné, pas plus qu'un épisode narratif spécifique à un fragment de texte. C'est comme si ces fragments correspondaient à des souffles, des épisodes de narration, engendrant par là même un rythme, mais qui correspond à sa propre logique, hors de toute temporalité. Les contenus traversent tous les fragments, sans aucun principe d'organisation;
- on peut aller jusqu'au niveau de la phrase où les *propositions* s'enchaînent sans fin, comme si l'acte de la coupure, le fait de mettre un point, ressemblait à un coup de ciseaux qui viendrait couper un fil d'Ariane.

J'avais commencé en affirmant que le parti pris de la modernité repose sur la recherche d'une intégration quasiment absolue des deux plans de la forme et du contenu; on remarquera, au regard de ces aspects que je viens d'énumérer, que **Serge d'entre les morts** marque certainement un point ultime dans cette recherche. Suivant cette logique, je proposerai que la résistance de **Serge** oppose à la lecture n'est pas purement formelle; elle correspond exactement à cette même résistance que cette fois, nous, en tant que lecteurs, offrons à cette révélation des racines anthropologiques de notre culture.

À la différence du chant du barde qui célèbre les hauts faits de la collectivité, les annales du sorcier paraissent comme une crypte, un message qui doit rester secret tant les enjeux de son contenu sont

explosifs. On ne s'étonnera pas que le roman suivant de Gilbert La Rocque, engageant la même problématique, s'intitule *les Masques*¹².

La modernité de l'écriture comme anthropologie de l'imaginaire

Alors, qu'en est-il de l'écriture de la modernité? Au regard des éléments que j'ai apportés, il me paraît que cette *écriture de la modernité*, fondée sur un principe d'abolition de toutes les marques de séparation, de discrimination (ce terme étant pris dans ses acceptions linguistique, sémiotique et anthropologique), tout en marquant une innovation esthétique, représenterait un retour symbolique à l'état le plus primitif de la civilisation, à ce stade où s'opère le passage de la nature à la culture.

Dans le bouillonnement d'histoire que connaissait la décennie, le romancier est allé plus profondément, plus loin en arrière, que le dramaturge, que l'historien ou que le chroniqueur; c'est qu'à la différence du barde, il est totalement maître et de son art, et de son public, et de sa thématique¹³. Pourtant, un récit comme *Serge d'entre les morts* s'inscrit dans la parfaite lignée des autres œuvres de fiction que l'on a citées plus haut; le roman de La Rocque aurait tout simplement poussé la logique de ces œuvres au point extrême de leur développement.

C'est ainsi que l'on pourrait proposer que la *modernité de l'écriture* représente, comme en creux, le discours social, politique et historique qui se tenait alors, allant peut-être jusqu'à abolir symboliquement le statut même du discours¹⁴. La plus belle démonstration tiendrait dans le fait que cette tendance formelle a disparu en même temps que les grands débats de société qui se tenaient alors et que les œuvres littéraires les plus significatives de l'époque actuelle¹⁵ semblent marquer un net retour à la cohésion du discours, à la représentation figurative, au rétablissement de la perspective, à la chronique, bref au chant du barde.

12 Montréal, Québec/Amérique, 1980 (Littérature d'Amérique).

13 On comprend alors que Gilbert La Rocque soit devenu l'éditeur extrêmement méticuleux et professionnel que l'on sait.

14 À ce propos, Agnès Whitfield (*loc. cit.*, p. 168) cite ce passage de Louis Francoeur: [...] *s'il devait être un discours qui jaillit avant toute organisation par la pensée logique [...] peut-on encore parler de «discours»?* tiré de «Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique, sa pragmatique)», *Études littéraires*, IX, 2, août 1976, p. 352-353.

15 Significativement, les deux romans des dernières années qui sont devenus des best-sellers répondent, d'une certaine façon, au modèle du roman historique, que la référence soit plus lointaine: *les Filles de Caleb*, d'Arlette Cousture (Montréal, Québec/Amérique, 1985) ou plus proche: *le Matou*, d'Yves Beauchemin (Montréal, Québec/Amérique, 1981).