Document generated on 06/02/2025 7:51 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Le silence assourdissant de l'âme

Le pendu de Trempes d'Andrée A. Michaud, Québec Amérique, 234 p.

Dames de choeur récit de Marc Delouze, Le bruit des autres, 112 p.

Danielle Fournier

Number 201, March–April 2005

L'art du roman aujourd'hui

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18729ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Fournier, D. (2005). Le silence assourdissant de l'âme / *Le pendu de Trempes* d'Andrée A. Michaud, Québec Amérique, 234 p. / *Dames de choeur* récit de Marc Delouze, Le bruit des autres, 112 p. *Spirale*, (201), 21–22.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

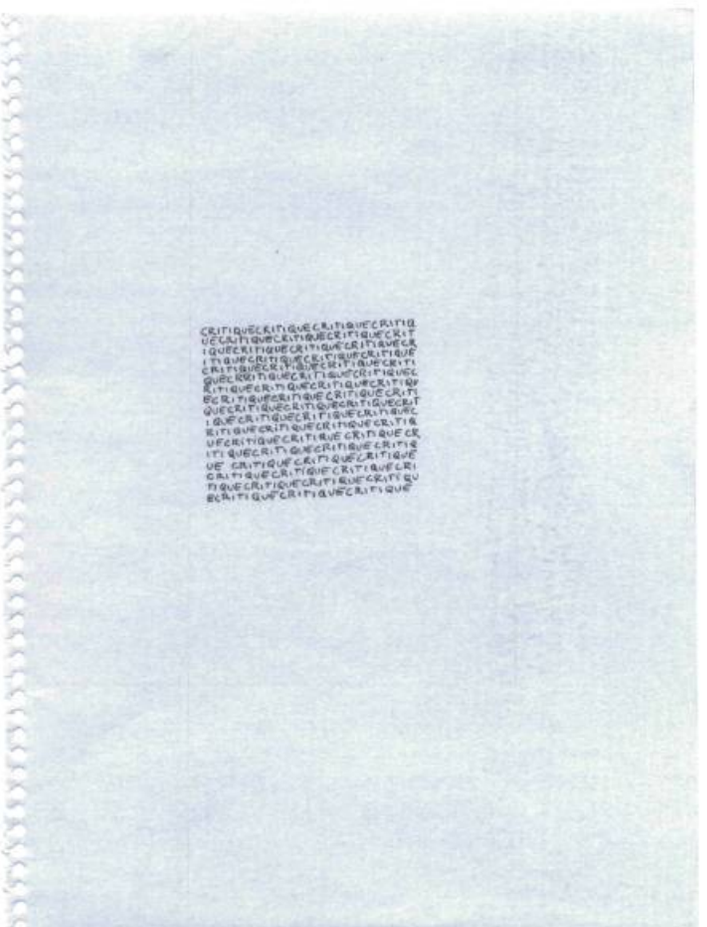
https://www.erudit.org/en/

LE SILENCE ASSOURDISSANT DE L'ÂME

LE PENDU DE TREMPES d'Andrée A. Michaud
Québec Amérique, 234 p.

DAMES DE CHŒUR, récit de Marc Delouze
Le bruit des autres, 112 p.

On remarque, depuis quelques années, que le passage du poétique au romanesque, au Québec du moins, a été pratiqué surtout par les femmes. Plusieurs femmes poètes publient des romans. Les hommes semblent moins y recourir. Mais au-delà de ces généralités, il n'en demeure pas moins que dans plusieurs romans actuels, la fonction poétique est presque devenue un acquis, sinon un incontournable. C'est à la fois le cas du roman d'Andrée A. Michaud, *Le pendu de Trempes*, qui se situe à la limite du poétique, à la frontière du roman, aux confins du fantastique et de la quête spirituelle, et du récit de Marc Delouze, *Dames de chœur*, qui mêle le sacré et le profane et s'insinue entre la mémoire et le souvenir, pour poser la question métaphysique : « *aurais-je temps de poser la bonne, la seule question/suis-je là.* »



Mathieu Beauséjour, [sans titre], dessin tiré d'une série réalisée entre 1991 et 1995, 21,5 × 27,7 cm.

Se réapproprier l'enfance

L'écriture si particulière d'Andrée A. Michaud fait dans la dentelle. Ici, la romancière met en scène un homme qui, à la recherche de lui-même, part pour revenir, mais ne reviendra jamais tout à fait : Charles Wilson rentre là où il est né et où quelque chose de lui est resté. Dans ce petit village de Trempes, dominé par la nature, celle de la forêt et des eaux, le narrateur reste captif d'une sombre histoire qu'il se récite à voix haute en rêvant. Vingt-cinq ans plus tôt, son meilleur ami, Paul Faber a disparu. Leur amie commune, Anna Dickson, a été trouvée morte, nue, dans la rivière dont le cours naturel s'est modifié depuis. Charles Wilson retourne à cette clairière, nommée en l'honneur d'Anna « *la clairière de la vierge* », et y voit Paul Faber pendu à un arbre. Ombres, oiseaux parlants, fantômes, coyote attentif et guetteur, le passé se fond au présent miroir du passé. Pour le narrateur, le temps n'existe pas, n'est plus, et désormais, c'est l'ombre sans l'objet. Des mirages… Charles Wilson sort du présent pour côtoyer les ombres.

La raison a ses ratés. On parle aux morts, on entend des voix, on fait de moins en moins la différence entre le rêve et la réalité. La mémoire s'embrouille, les souvenirs vivent au présent et les disparus revivent. Michaud emprunte dans son récit, tout comme Baudelaire et Poe (traduit par Baudelaire), différents paliers de perception qui vont de la découverte au déni, de l'horreur du viol au désaveu de la mort, de la mémoire à l'oubli. Ce roman tiroir donne aux objets une

valeur symbolique. S'il est impossible pour Wilson d'interpréter ce qu'il dit, s'il perd de plus en plus pied dans le réel, il n'en perd pas pour autant l'usage de la parole. Il avance vers cette clairière mystérieuse où les morts et les mots regardent dans une même direction : celle de la féminité, celle qui doit être tue et violée et tuée. Il faut souligner que ce roman, écrit par une femme, a pour narrateurs des hommes. Que ce soit Wilson ou Lahaie, chacun essaie de reconstituer le récit du passé. Il y a quelque chose de très singulier dans ce roman, un élément nouveau, qui tient du récit hybride. Une femme fait parler un homme (l'inverse est plus fréquent) ; mais cet homme tient un discours dans la spirale d'une parole hystérique, au sens de la psychanalyse, puisque cette parole n'existe que s'il y a discours du Maître. Il n'y a pas de Maître. Le Maître est mort, le dépositaire de la parole est mort. Faber se destinait à la prêtrise et donc, *de facto,* aurait été l'intermédiaire de la Parole entre Dieu et les hommes. La parole hystérique cherche la Vérité. La parole du Maître est la Vérité. Il ne peut y avoir de vérité autrement que dans le dit d'un passé douloureux parce que meurtrier : on a tué Anna afin de prouver l'existence de Dieu. Faber s'est suicidé pour prouver lui aussi l'existence de Dieu. Reste un Wilson troublé, fou comme l'est le personnage de Steven dans *Les Fous de Bassan.* Cette histoire de meurtre est là pour prouver l'existence de Dieu : le retour sur les lieux du meurtre permet tout à la fois de reconnaître le poids de la culpabilité et de s'en libérer. Le meurtre nécessite un châtiment ; Wilson frôle la folie et le délire.

Ce roman possède un immense pouvoir d'évocation. L'univers est une énigme, les pulsions sont déchaînées. Les incantations intérieures permises. Si le narrateur a cru oublier le passé, le passé, lui, est remonté dans sa bouche ou sous la plume de Lahaie pour donner au récit une double voix certes, mais aussi pour laisser place à l'autre. Il y a donc un autre *je*, celui qui écrit dans le présent du récit et celui qui s'écrit dans un présent doublé du futur. Le premier a oublié, l'autre sait. Ce qu'il sait ne se dit pas, mais s'écrit. Et cela s'écrit dans un temps hors temps, un temps où coïncideront le passé et le présent, un temps où la mort et la vie ne vont pas ensemble. Comme pour les nihilistes, la romancière fera dire au narrateur dans un fantasme d'enfant : « *[q] u'importait en effet cet enfant [...] puisque c'est pour mourir aussitôt qu'il serait né, [...].* »

L'ornithologue Lahaie, auditeur silencieux des rêves nocturnes, joue le rôle de l'analyste, celui à qui l'on raconte l'indicible et l'inavoué. Wilson habite chez lui le temps de défaire dans son sommeil le tricoté serré d'une mémoire affective qui revoit, la nuit, cet inquiétant passé. Wilson cherche un vêtement qui le couvrirait, mais par deux fois, ses vêtements seront brûlés : la première fois, par sa mère, qui lui a donné la vie, et la deuxième, par Lahaie, qui a laissé place à la parole. Wilson *joue* de ces images et *dissimule* derrière la lumière du jour et des saisons un récit du sexuel : personne ne veut savoir, personne ne désire avoir de réponse, et sa mère désire que son fils soit éloigné « *de tout objet susceptible [de l'accuser] d'être pareil à tous les hommes* ». Celui-ci ne trouvera d'autres chemins que celui d'une mémoire meurtrie.

Comme le *William Wilson* de Poe, comme *le Horla* de Maupassant, Wilson est hanté par le doute, par un être invisible, un être surnaturel à la fois Dieu et Diable dont il n'arrive pas à se dégager. Continuellement, les personnages de ce roman cherchent à se délivrer de l'emprise du temps. Comme la poésie enténébrée de Baudelaire qui fait appel à la charogne, le roman de Michaud participe d'un fantastique dans lequel la rencontre avec l'invisible est la rencontre avec soi, la rencontre de l'autre en soi. Le miroir donne à voir un homme au visage rongé par une existence dans la noirceur. S'il est un personnage qui a marqué le roman québécois, c'est bien le Survenant, autant par son étrangeté que par ses origines inconnues. Wilson n'est pas qu'étranger, il est survenant. C'est le visage d'un *survenant* : Lahaie attendait depuis vingt-cinq ans que l'un des deux garçons revienne. Wilson est *survenu*, hanté par un passé, le sien, dont il est dépossédé, *survenu* d'un lieu qui restera étranger au lecteur, *survenu* à un invisible, visible pour lui seul. L'invisible dans la voix des morts devient ici la voie du vivant.

Les femmes du grand Livre

Marc Delouze, poète et organisateur d'événements poétiques, s'est jeté *à corps perdu* dans des récits où l'autofiction et la fiction sont indissociables, entremêlées comme deux corps le sont dans l'acte sexuel. Son plus récent livre, *Dames de chœur,* dernier volet d'une trilogie, se tisse autour du féminin, un féminin sacré où des femmes emblématiques reviennent « ravauder » un narrateur à la parole désaccordée. Elles sortent du grand Livre pour devenir femmes de chair, femmes vouées d'une certaine manière au sexuel et à la tentation du charnel. Femmes *survenantes,* éphémères et compagnes éternelles.

Le récit biblique en intertexte permet de donner aux personnages féminins un style incantatoire et justifie une écriture hiératique qui n'est pas pour autant solennelle. En effet, le caractère sensuel, voire sexuel, des femmes autorise le narrateur à se dédoubler : l'acte amoureux, chez Bataille, est une petite mort ; pour Pasolini, il devient sacré et, d'une certaine manière, ritualisé. Ici est là-bas, mais l'ailleurs est en soi avec un autre incarné. Il s'agit donc de confronter dans la langue — de faire re-naître comme co-naître — le corps de l'autre avec les lieux possibles de la spiritualité. Ici, le corps des femmes divines et sacrées, intouchables en quelque sorte, aussi pris et repris soit-il dans le fantasme sexuel du narrateur, le dépasse, lui qui, à la recherche de la Vérité, souhaiterait pourtant s'y reconnaître. Poète, Delouze a construit son récit comme un poème. La prose est brisée par le vers. Et, comme chez Andrée A. Michaud, il y a ce même questionnement, cette même quête de la Vérité : « *peut-être ne veut-elle pas, peut-être ne sait-elle pas ce qu'elle veut/peut-être ne sait-elle pas ce qu'elle sait/sait-il, lui, ce qu'il veut, sait-il ce qu'il croit savoir (en italique dans le texte) [...]* » Peut-être au fond ne veut-on pas savoir ce que l'on sait.

Des divinités, sans visages mais multiples, visitent un narrateur *revenant* qui tente de construire autour de ces images le « vrai » récit de sa vie. Les divinités mythologiques tant orientales qu'occidentales sont évoquées. Et invoquées. Plus nostalgique que mélancolique (au sens où Kundera l'entend), il va et vient entre la mémoire et le souvenir. Il importe peu que les souvenirs soient réels ou faux. À partir du moment où le temps se dresse, comme un sexe, le temps se tresse comme une chevelure de femme. Delouze oscille continuellement entre le rêve et la rêverie diurnes, il fait appel aux deux et convoque le monde de l'autre entré en soi grâce au jeu des corps mis, fantasmatiquement, en situation de désir. Pour qu'il y ait désir, il faut qu'il y ait parole, langage et poésie. Dans ce récit poétique de parole d'homme, d'autofiction, que les événements et actions narratives se soient véritablement passées ou non est moins important que ce que le langage en retire. En d'autres termes, ce n'est pas tant le réel qui compte que le rapport au réel qui produit la fiction comme s'il sortait les mots du Livre pour les faire entrer dans l'autre Livre, le Livre unique où *chaque mot est à l'égal de chaque autre.* Pourtant, le monde de l'autre entré en soi déstabilise : plus rien n'est pareil et ce n'est que grâce au livre, au seul Livre sacré, à la poésie, que l'homme sait se séparer de la femme et sait qu'il sait bien peu de choses, mais sait que, s'il possède le langage comme la langue, alors en lui subsistera quelque chose d'un féminin inaltérable et indestructible.

Danielle Fournier