

## Du roman au mythe : essai sur l'imaginaire dans *Salut Galarneau!*

Alexandre Lazaridès

Volume 6, Number 1, 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600257ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600257ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

### ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lazaridès, A. (1973). Du roman au mythe : essai sur l'imaginaire dans *Salut Galarneau!*. *Voix et images du pays*, 6(1), 65–87. <https://doi.org/10.7202/600257ar>

## *Du roman au mythe* *Essai sur l'imaginaire dans Salut Galarneau !*

« Mais quand la pensée dort, les images veillent. »

Bachelard, *la Flamme d'une chandelle*.

### 1. LA PLACE ANTHROPOLOGIQUE

Réduit à la stricte chronologie des causes et des effets : un cuisinier que sa maîtresse abandonne et qui s'en console par la rédaction d'une sorte de roman-journal, *Salut Galarneau !* paraît d'une minceur décevante. Il faut donc chercher ailleurs ce qui fait la séduction indéniable de l'œuvre et sa fraîcheur toujours renouvelée. Serait-ce dans la désinvolture des procédés narratifs qui mêlent à la fiction des fragments épars de réalité (recette de cuisine, annonces publicitaires, lieux et faits connus), et font souvent fi de toute vraisemblance, dans la mesure où François, le personnage-auteur, confie à ses cahiers certains événements au moment même où il les vit ? Comment donc faut-il concevoir cette simultanéité de la vie et de l'écriture, de la vie écrite et de l'écriture vécue, que se propose François comme remède à tous ses maux ? Quelle sorte de victoire représente pour lui le fait paradoxal de pouvoir VÉCRIRE ? Est-ce simplement d'être son propre « patron<sup>1</sup> » ? Mais cette réponse explique peu la joie délirante qui s'empare à la fin de lui et le précipite hors de l'étrange maison où il s'était fait enterrer « à ciel ouvert » par refus des compromissions qu'entraîne la vie sociale.

---

1. Jacques Godbout, *Salut Galarneau !*, Lausanne, Guilde du livre, 1967, 205 pages, p. 204. La pagination de cette édition diffère de celle de l'édition que publie la maison du Seuil. À l'avenir : SG. Les notes qui suivent sont indispensables à la compréhension de cet essai qui y trouve son ancrage théorique.

Malgré tout, la sincérité de ces pages devrait nous mettre en garde contre la dépréciation hâtive d'une fin quelque peu contradictoire<sup>2</sup>, car cette contradiction, nous le verrons, est la vérité profonde du livre, vérité qu'il faudrait situer non seulement dans un contexte social ou psychologique, mais aussi à sa « place anthropologique<sup>3</sup> ». Nous aimerions montrer, en effet, que c'est par sa fidélité — voulue ou non, consciente ou inconsciente, peu importe, — aux grandes images mythiques de l'humanité que Jacques Godbout a créé une œuvre cohérente, bien plus que par sa maîtrise du métier romanesque.

Au contraire, c'est peut-être le « métier » qu'il faut incriminer dans la dégradation généralisée qui caractérise, selon Lévi-Strauss, le passage « du mythe au roman<sup>4</sup> », alors que « la structure se dégrade en sérialité ». Le célèbre ethnologue précise que « cette dégradation commence quand des structures d'opposition font place à des structures de reduplication : épisodes successifs, mais tous fondus dans le même moule ». Dans un mouvement contraire, nous allons tenter, en figeant le mouvement de certains « épisodes successifs », de trouver le mythe<sup>5</sup> dans toute sa fraîcheur sous le roman, puisqu'aussi bien la mythologie précède la pensée objective, l'histoire nous l'a appris ; de gratter le sens propre du palimpseste romanesque pour dégager le sens figuré de l'imaginaire ; d'exalter le « contenu latent » aux dépens, pour ainsi dire, du « contenu manifeste ». Nous accomplirons ainsi une

2. Nous préciserons plus tard pourquoi la vécriture en tant que panacée est illusoire et résiste mal à un examen un peu prolongé.
3. « ... replacer l'œuvre d'art à sa place anthropologique convenable dans le musée des cultures, et qui est celle d'hormone et de support de l'espérance humaine » ; Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, Collection Études supérieures, 1969, 550 pages, p. 498. À l'avenir : *SAL*. Cette phrase de Durand a donné la chiquenaude initiale à notre étude, et le très beau livre où nous l'avons trouvée a permis la cristallisation de quelques intuitions auxquelles la psychanalyse à elle seule n'avait pas encore permis de tout à fait « prendre ». Durand a lui-même illustré sa thèse dans *le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961 ; 2<sup>e</sup> tirage, 1971, 251 pages. À l'avenir : *DMCP*.
4. « Du mythe au roman » est le titre de la deuxième partie de *l'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, 478 pages. Voir surtout les trois dernières pages (104-106) de cette partie, d'où nos citations sont extraites. Selon Durand, *DMCP*, p. 133, il y a, dans toutes les littératures, une « conversion de l'épique au lyrique par l'intermédiaire du roman ». Il ajoute : « Par une espèce de dialectique que nous avons signalée ailleurs, l'imagination humaine semble se mettre, tour à tour, à différents régimes, glisser du régime diurne, qui est celui de la geste épique et que symbolise l'épée, au régime nocturne, qui est le régime mystique que symbolise la coupe et tous les symboles de l'intimité. » Comme François, en fin de roman, retourne au soleil, c'est-à-dire au régime diurne, il opère un retour à l'épique, lequel est encore tout proche du mythe. Ce sont les raisons de cette volte-face que nous voudrions tirer au clair.
5. « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. » *SAL*, p. 64.

lecture « rêvée » de *Salut Galarneau !* s'il est vrai, comme le dit Freud, que le rêve « restitue un enchaînement logique sous la forme de la simultanéité ». Enchaînement logique : roman, forme de la simultanéité : mythe.

Mais ce passage du logique au mythique, de la métonymie à la métaphore<sup>6</sup>, ne s'accomplira pas sans une médiation obligée, celle du psychisme, puisque c'est l'inconscient qui va puiser, dans le fonds mythique de l'humanité, des symboles que l'art rapportera fabuleusement au grand jour, par un « travail » semblable à celui du rêve. Nous découvrirons ainsi, dans le sens logique découpé par le texte de Godbout, des béances qui semblent devoir mettre secrètement en communication trois niveaux de lecture ou d'interprétation, à la fois différents et complémentaires. Différents, parce que chaque niveau propose une « histoire » originale : le cuisinier que sa maîtresse trompe est à la fois un fils à la recherche de son identité et l'homme en proie immémorialement à l'angoisse du temps et de la mort<sup>7</sup>. Complémentaires, parce que ces interprétations s'articulent étroitement, même s'il a fallu ici avantager les deux dernières. On pourrait certes récuser leur existence, et les arguments pour le faire ne manqueraient pas, mais la totalisation du sens qui obsède la conscience critique moderne ne pourra désormais se faire sans elles. C'est ainsi que, selon Gusdorf, « la vérité du mythe nous réintègre dans la totalité, en vertu d'une fonction de reconnaissance ontologique<sup>8</sup> ». Cette totalité mythique renversera enfin les données logiques du roman, et nous pourrions voir certains faits, qui semblaient marginaux, revêtir une signification primordiale que la causalité linéaire ne permettait pas jusqu'alors de déchiffrer.

Pensons ici à la scène de l'initiation<sup>9</sup>, intercalée, par des guillemets au début, en pleine hallucination névrotique, et, par là, en dépit de sa beauté, intempestive pour l'évolution dramatique du récit. L'auteur, sans nul doute, avait éprouvé l'inopportunité de ces pages qu'il a essayé, plutôt gauchement, de justifier ainsi : ce serait là un souvenir lointain et conditionnel que François aurait pu « dicter » à son frère,

6. On sait que Roman Jakobson a rattaché le réalisme au pôle métonymique et la poésie au pôle métaphorique du langage. Cf. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 260 pages, p. 61 et suiv.

7. Les relations entre les trois « histoires » s'établissent synchroniquement, par « paquets », dirait Lévi-Strauss, ou encore à la manière du contrepoint. Voir les trois modèles actantiels proposés en deuxième annexe à cet essai. Nous signons donc notre allégeance à la psychanalyse, fût-elle « sauvage », à la fantastique transcendante telle que G. Durand l'a décrite, et à l'inconscient structural de Lévi-Strauss.

8. Cité dans *SAI*, p. 459.

9. *SG*, p. 172-178.

« si Jacques était là...<sup>10</sup> ». Il est permis de juger abrupte cette transition et de s'interroger sur la signification véritable de ce souvenir que l'auteur a voulu rappeler à ce moment critique. Par ailleurs, pourquoi, de tous les « flash-back » qui jalonnent le roman, celui-ci est-il rapporté au présent de l'indicatif ? Est-ce pour faire éclater la pérennité du mythe, « rêves séculaires de la jeune humanité<sup>11</sup> », au plein jour et en plein roman, au prix même d'un petit scandale esthétique ?

Écoutons plutôt : « C'était une nuit comme on en compte deux ou trois chaque été, une nuit à lousps-garous sur la rivière...<sup>12</sup> ». Puis surgit l'image biblique de « l'épée de feu d'un archange » que semble suivre le grand-père. François doit jurer obéissance aveugle à celui-ci. Aldéric conduit ensuite son petit-fils sur un sentier inconnu, tranché dans les ténèbres, se réjouit de le voir saigner d'éraflures, « comme si cela augurait bien », le mène « dans un champ de glaise gluante et molle », et lui ordonne de se mettre, comme lui, dans l'état de nudité pour ainsi dire originelle que cette glaise vient de leur rappeler. Enfin, c'est la traversée cauchemardesque du lac : « C'est long l'eau la nuit... » François s'est exécuté sans comprendre rime ni raison à cette « initiation » durant laquelle il s'est blessé, a pris froid et failli se noyer. Tout cela, vétilles. Son mentor lui confirme sa victoire par ces mots : « Nous avons vaincu le dragon ». François n'a pas encore compris la portée de cette nuit, dont il tient les péripéties pour une lubie de vieillard dérangé par la lecture intensive du « *Reader's Digest* en français ».

Devrait-on faire comme lui et considérer que ce « dragon » n'est, somme toute et comme il se doit, que fantaisie de mandarin ? que cette scène n'est qu'un intermède plus ou moins superflu dans le roman ? La conséquence en semblerait logique, à interroger logiquement la signification de la scène. Mais, nous l'avons déjà montré, l'auteur lui avait, dès le début, dressé un « décor mythique ». C'est donc mythiquement que nous devons l'interroger. En quels termes ? G. Durand nous le dit :

L'eau nocturne est le temps. Elle est l'élément minéral qui s'anime avec le plus de facilité. Par là elle est constitutive de cet universel archétype, à la fois thériomorphe et aquatique qu'est le *Dragon*<sup>13</sup>.

10. *SG*, p. 171. Il est vrai qu'au terme de cette initiation, François déclare à son grand-père : « Je ne suis pas prêt à l'oublier ». Mais de là à s'en souvenir en période de crise où il est, c'est le cas de le dire, hors de lui-même, et surtout de l'écrire si bien !...
11. Freud, « la Création littéraire et le rêve éveillé » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1971, p. 79.
12. *SG*, p. 172. Cette scène avait eu lieu quelque temps après la mort de son père. Retenons ce détail.
13. *SAI*, p. 104. François ne dit pas autre chose en s'écriant : « C'est long l'eau la nuit. » Nous soulignons.

Ainsi, cette scène de l'initiation, qui semblait gratuite, est celle où le mythe affleure le plus sensiblement, comme un courant souterrain qui ne peut jaillir que là où la surface est le moins résistante. Gratuites aussi, à première vue, les allusions à Martyr, cheval immobilisé « à l'ombre d'un orme énorme<sup>14</sup> », vieux à quinze ans, visité par les mouches et la mort. Comment en être surpris lorsque nous apprenons que le cheval est un des symboles les plus primitifs de la fuite du temps, encore qu'il ait perdu, peu à peu, les « sombres valeurs négatives qui l'animaient », « dans les pays tempérés<sup>15</sup> ». Valeurs que François semble avoir spontanément retrouvées, alors même que cet attachement à Martyr ne joue aucun rôle dramatique à l'intérieur du récit, voire par là même. Le fait qu'il y revient souvent trahit son obsession du temps et de la mort.

Par cette sorte de condensation (*Verdichtung*), se sont trouvés reliés des faits étrangers apparemment entre eux, tandis que le déplacement (*Verschiebung*) qu'ils ont subi, alors qu'ils semblaient marginaux par rapport à l'ensemble de l'œuvre, les investit d'une importance que l'analyse ne fera qu'approfondir par la suite. Il nous faut maintenant entrer dans le labyrinthe de l'imaginaire où court le fil dont nous venons de découvrir l'une des extrémités.

## 2. LE ROMAN FAMILIAL

François a donc vaincu le Temps en la personne de ce dragon que représentaient les eaux nocturnes, les eaux qui coulent, celles où l'on ne peut jamais se baigner deux fois. . . Remonter le temps, le rendre réversible, le vaincre pour l'abolir enfin : rêverie congénitale d'une humanité vouée à la mort, si profonde que les disciplines civilisatrices n'ont jamais réussi qu'à l'euphémiser dans d'autres incarnations, moins redoutables, les « terreurs brutales et mortelles » devenant « simples craintes érotiques et charnelles<sup>16</sup> ».

On a substitué à la connaissance de la mort et à la prise de conscience de l'angoisse temporelle, comme catastrophe fondamentale, le problème plus anodin de la « connaissance du bien et du mal » qui, peu à peu, s'est grossièrement sexualisé<sup>17</sup>,

14. *SG*, p. 29.

15. *SAI*, p. 82.

16. *SAI*, p. 220.

17. *SAI*, p. 127. Voir aussi p. 128 et 221, note 1. D'une manière décisive, Durand rappelle « l'isomorphisme étroit qui relie le sang comme eau sombre à la féminité et au temps « menstruel », p. 120. Et, par une intuition semblable, Eluard écrit : « L'affreux nœud de serpents des liens du sang », dans *la Rose publique*.

nous explique G. Durand. La pomme édénique serait donc un fruit plus amer que ne le croit le profane émoustillé par le sous-entendu connu ; « méta-physique » au sens rigoureusement étymologique du mot.

Au terme de la chaîne des associations symboliques, le temps deviendrait donc femme. Le désir de la femme n'est-il pas, au fond, désir de rentrer, de retourner dans la mère, de retrouver les quiétudes intra-utérines<sup>18</sup>, c'est-à-dire, finalement, de rebrousser temps, comme on rebrousse chemin ? L'espace n'existe pas pour qui le peut parcourir à volonté ; le temps, lui, ne peut l'être que symboliquement, par ceux que l'entêtement de la direction de son flux angoisse : François est de ceux-là. Mais comme la mort ne peut être affrontée directement, au risque de mourir, il va s'en prendre à l'image de la Grande Femme, de la Mère. Au-delà, se dessinera de plus en plus nettement l'image du Grand Disparu, du Père.

Les parents de François ? Un drôle de couple ; ils ne se rencontraient pour ainsi dire jamais, le père, homme à femmes, absent le jour, la mère, femme sans homme, trouvant une compensation à ce « drame de chemin de fer<sup>19</sup> » dans la manducation inexorable de cinq livres de chocolats<sup>20</sup> toutes les deux nuits, ainsi que dans la lecture, alliant de la sorte une activité naturelle à une activité culturelle. Les chocolats engloutis et les pages tournées marquaient les heures nocturnes pour cette mère vorace de douceurs et de romans, dédaigneuse des convenances et des bienséances, un peu trop grassouillette, mais encore séduisante et toujours admirée, « puisqu'elle ne dormait jamais, veillant sur les armes tel Sir Lancelot avant la bataille<sup>21</sup> ». Cette comparaison énigmatique signifie peut-être l'irréductibilité à l'analyse de la situation maternelle, ombilic du rêve des enfants autour duquel s'organise symboliquement et se referme en fin de compte tout le roman. La mère, insouciante

18. Cf. Jacques Lacan, *la Signification du phallus*, dans *Ecrits II*, Paris, Seuil, Collection Points.

19. « ... je veux dire un problème d'horaire et d'aiguillage », *SG*, p. 89.

20. Faut-il rappeler que la gourmandise est une régression de la sexualité ? Durand rappelle d'autre part « l'isomorphisme existant entre l'archétype dévorant et le thème des ténèbres », *SAI*, p. 95. La mère restera liée à la nuit. Il est indispensable à la compréhension de ce travail de préciser que le schème essentiel du Régime nocturne de l'imaginaire est « mûrir, revenir » ou bien « descendre, pénétrer », afin de retrouver les archétypes « épithètes » de « l'avenir, du passé » ou bien du « profond, calme, chaud, intime, caché ». Les symboles peuvent être tantôt « l'Initiation, le Deux Fois Né, le Dragon », tantôt « le Ventre, la Tombe, l'Île, l'Oeuf, la Caverne », etc. Cf. *SAI*, Annexe II, « Classification isotopique des images », p. 506-507. Nous verrons que l'imaginaire de François répond bien à cette classification.

21. *SG*, p. 117.

du temps qui passe, elle qui envoyait ses vœux de Noël en mai<sup>22</sup>, était ainsi le cœur inlassable de la maisonnée endormie.

En échange, le drame de sa vie conjugale aura été un « problème d'horaire et d'aiguillage ». C'est aussi celui de François, pour qui, sans doute, l'alternance du jour et de la nuit surdéterminait mythiquement la règle universelle qui s'impose au petit de l'homme, à savoir qu'il est « obligatoirement né d'un être de même sexe que lui et d'un être de sexe différent », et qui fonde la « problématique générale du désir<sup>23</sup> », à partir des interrogations qu'elle suscite. C'est pourquoi François s'était demandé comment ses parents s'y étaient pris, malgré leur complémentarité cyclique en sommeil et veille, pour accomplir le devoir dit « conjugal » au moins trois fois — la famille comptant trois garçons —, et semblait s'exclure, par impossibilité matérielle, dirions-nous, du lignage des Galarneau.

Or, du plus loin que je me souviens, papa vivait le jour, maman, c'était la nuit. Bien sûr, ils avaient dû s'aimer et être heureux quelques mois au début de leur mariage, ça nous donne Jacques, disons, peut-être Arthur, certainement pas moi, François. [...] Quand je les ai connus, je veux dire quand je me souviens d'eux dans notre maison, ils étaient déjà chacun de leur côté du soleil<sup>24</sup>.

Bien que François nous ait dit qu'il ressemblait beaucoup au grand-père Aldéric<sup>25</sup>, il reste que son interrogation sur l'identité du père, laquelle n'est pas rare<sup>26</sup> et constitue même, selon G. Durand, « l'immémoriale hypothèse de la sublimation mythique et littéraire<sup>27</sup> », trahit une angoisse infantile du temps. Chacun

22. SG, p. 92.

23. Intervention d'André Green, dans *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Ed. de l'Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, 1970, p. 53. Selon Lévi-Strauss, le passage des « grands intervalles saisonniers » à « ces menues oscillations périodiques, qui font alterner la nuit et le jour » est une des preuves de la dégradation du mythe en roman. *Op. cit.*, p. 388-389. C'est pourquoi nous avons parlé de surdétermination mythique.

24. SG, p. 86.

25. SG, p. 84.

26. Cette angoisse des origines a été signalée dès 1909 par Freud, qui l'a appelée « roman familial », parce que l'enfant « modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé) ». Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse* des P. U. F., de tels fantasmes « trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe ». Quant à leurs motivations, elles sont « nombreuses et mêlées : désir de rabaisser les parents sous un aspect et de les exalter sous un autre, désir de grandeur, tentative de contourner la barrière contre l'inceste, expression de la rivalité fraternelle, etc. » Article *Roman familial*. Nous verrons progressivement que la plupart de ces motivations se recoupent dans le cas de François.

27. DMCP, p. 30. Durand estime que cette « redondance de la naissance » doit « atmosphériser le destin héroïque », p. 25.



des parents étant identifié à une durée propre dans l'imagination des enfants<sup>28</sup>, François exprimerait ici l'impossibilité de choisir entre le père et la mère, c'est-à-dire d'accepter l'alternance temporelle qui gouverne l'homme. Cette angoisse trouve donc ses racines dans l'Œdipe, hésitation fascinée entre le Désir de la mère et la Loi du père, autrement dit : entre la culture et la nature, puisque la prohibition de l'inceste, disent psychanalystes et anthropologues, est la Loi culturelle par excellence. Après l'adolescence de François, il n'y eut pas non plus la détente intérieure attendue, parce que la mort du père et le départ de la mère et des frères avaient coïncidé ; la libération réelle n'aura lieu qu'après une sorte de rite initiatique dont nous verrons plus tard le déroulement.

Mythiquement parlant, François sera le Fils-sans-père, à la recherche d'un père plus prestigieux, plus resplendissant que son géniteur, dont nous ignorerons toujours, par un oubli significatif, le prénom. Il est significatif aussi que cet homme qui aime s'entourer de gourgandines, de « guidounes », soit émasculé de son autorité en d'autres lieux que son cher bateau. François écrit à ce sujet, d'une manière métaphorique, certes, mais importante pour nous, que son père y était « heureux comme un homosexuel en prison<sup>29</sup> ». Cette image ambivalente en dit long sur les déchirements du fils. Il sera le seul cependant à éprouver du chagrin à la mort de son père.

De fait, seule la mère existait à ses yeux et à ceux de ses frères<sup>30</sup>. On peut même dire que le don-juanisme de Jacques, l'homosexualité latente ou patente

- 
28. C'est pour cela que la temporalité du roman est fortement sexualisée ; toutes les projections dans le futur : devenir ethnologue, marin, gagner de l'argent, écrire, retrouver la mère... ont un caractère hédonique. Il n'est pas indifférent non plus que les trois quarts du roman se déroulent la nuit, temps de la mère. L'imaginaire de François est donc lié au Régime nocturne de l'image, selon la classification de Durand. Nous en verrons les conséquences.
  29. Durand affirme que « l'inversion de la prison terrifiante en prison heureuse » est le « centre de cristallisation des symboles de l'intimité et des mystères de l'amour », *DMCP*, p. 139. Le bateau du père préfigurerait ainsi la maison-caverne de François.
  30. Contrairement au jour, la nuit aurait « une existence symbolique autonome », *SAI*, p. 69. Par ailleurs, Lacan affirme que « plus primordialement, dans les deux sexes, la mère est considérée comme pourvue du phallus, comme mère phallique ». *Op. cit.*, p. 104. Ici, la mère est phallique parce qu'elle possède à la fois la culture (elle lit) et la nature (elle mange). La sincérité de François n'a pas à être mise en cause quand il écrit : « J'ai toujours aimé maman et papa d'une même envolée de tendresse », p. 85. Il en est persuadé au moment où il l'écrit. Mais le concept psychanalytique de *l'après-coup* pourrait bien nous permettre de voir là une « réinscription » rédimante du père, jadis méprisé.

d'Arthur<sup>31</sup> et l'angoisse des origines chez François sont trois formes d'une même fixation à la mère et indiquent le rejet du père, chantre d'église où rôdent les curés castrateurs, sans aucune puissance financière enfin et pour comble ! Par contrecoup, ses enfants vont rechercher constamment cette puissance-là, hypertrophiée chez Arthur, comme si l'argent était vraiment un supplément à la sexualité<sup>32</sup>. L'écriture jouera ce même rôle de supplément pour François — « les mots valent plus que toutes les monnaies<sup>33</sup> », écrira-t-il —, tandis que Jacques oscille, girouette, d'un supplément à l'autre<sup>34</sup>. L'équivalence de l'argent et de la puissance, sexuelle ou autre, ne faisant pas problème, voyons plutôt ce qui se passe sur « la scène de l'écriture ».

### 3. SUR LA SCÈNE DE L'ÉCRITURE

Dans la lettre de Jacques qui se lit au début du roman, nous apprenons comment l'écriture lui a fait « connaître » une femme à Paris : « Nous étions tous les deux solitaires, et, *pour parler*, réduits à écrire<sup>35</sup> ». On voit par là que Jacques considérerait l'usage de l'écriture comme un pis-aller à la médiation de la parole. Et, lorsque, trois pages plus loin, nous lisons que, pouvant enfin « parler », Jacques s'est mis entre de « beaux draps » (au sens propre du textile), nous pourrions en conclure que son activité scripturale n'était tantôt qu'une sorte d'onanisme compensatoire, un « dangereux supplément qui trompe la nature », selon les termes de Rousseau<sup>36</sup>, à la saine activité de sa sexualité. Plus tard, François, perdu à son tour dans l'inventaire de Louise, sa « Suédoise », n'écrit plus à ses parents : « C'était

31. La psychanalyse nous apprend que, de fait, la différence entre homosexualité et donjuanisme est loin d'être aussi radicale qu'il n'est généralement admis. Dans le cas de Jacques, relevons sa tendance à l'exhibitionnisme intellectuel et physique ; il aime étaler ses connaissances et se met nu devant la maîtresse de son frère, *SG*, p. 108.

32. « Les intimations économiques, et spécialement monétaires, viennent surdéterminer l'archétypal « complexe de Caïn », *DMCP*, p. 91.

33. *SG*, p. 204.

34. Rappelons que Freud tenait argent, fèces, enfant, pénis, sein, pour des équivalences symboliques dans le rêve. Par ailleurs, Lévi-Strauss tient que la femme, objet sexuel, servait de communication sociale dans l'exogamie, sur le modèle formel et syntaxique du langage. En somme, sexualité, écriture et économie relèveraient d'un même modèle. Les idées de Freud sur l'analogie de l'écriture et de l'inconscient ont été analysées par J. Derrida, « la Scène de l'écriture », dans *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

35. *SG*, p. 17.

36. Les *Confessions*, livre troisième. Voir, sur cette expression, J. Derrida, *De la grammatologie*, deuxième partie : « Nature, culture, écriture », chap. 2 : « Ce dangereux supplément... », 203-234.

le paradis à Lévis<sup>37</sup> ». Mais paradis éphémère : au fur et à mesure que l'écriture l'accaparerait, le paradis fera place à la solitude, à la trahison, à l'enfer. Marise se trouvera prise à son propre piège d'encre et de papier.

N'était-ce pas elle qui lui avait d'abord conseillé d'écrire pour qu'il se fît une « réputation » comme ses frères ? Jacques l'y avait encouragé aussi par la suite, mais pour d'autres motifs, peut-être, que littéraires : l'aîné de la famille, d'une part, connaît d'expérience les effets inhibiteurs du « supplément » scriptural, nous l'avons noté, et ne sait résister, d'autre part, aux charmes des femmes qu'il rencontre, seraient-elles de la famille, pour ainsi dire. Sans doute est-ce cette sourde duplicité que François vient de découvrir, mais trop tard, quand il s'écrie : « Ils m'ont parti dans l'écriture, comme un sacrement de hors-bord aux régates ! Je vais les éclabousser<sup>38</sup> ! » François avait cédé à l'invite de se raconter d'autant plus facilement que son imaginaire nocturne le prédisposait à l'affabulation romanesque<sup>39</sup>, et cela dans la mesure très exacte où cet imaginaire l'incitait à remonter le cours du temps pour exorciser ce dernier, c'est-à-dire à retourner symboliquement dans le sein maternel, selon un processus d'involution névrotique dont nous exposerons les étapes bientôt. Pour y parvenir plus rapidement, quel moyen que l'écriture ! Raconter, n'est-ce pas revivre ? retrouver le temps perdu et le « vert paradis des amours enfantines » ? Mais le dilemme déchirant du procédé est que l'écriture réinscrit après coup les traces mnésiques du comportement incestueux, puisque vaincre le temps, c'est aussi vaincre la mère. Une victoire semblable est-elle encore victoire en civilisation ?

C'est pourquoi d'ailleurs le joualisant persifle la suavité culturelle de l'*anima* maternelle et admire la puissance de son père qui le confirme dans sa nature conquérante d'*animus*. Le joul, fruit du viol par l'anglais, langue mâle et commercante<sup>40</sup>, d'une langue femelle et cléricale, le français, intervient la plupart du temps

37. *SG*, p. 69. Retenons ce « paradis » situé en deçà de l'écriture : il nous mènera au désir de François de se faire ethnologue.

38. *SG*, p. 193.

39. En effet, nous dit Durand, dans le Régime nocturne, « et spécialement ses structures synthétiques, les images archétypales ou symboliques ne se suffisent plus à elles-mêmes en leur dynamisme intrinsèque, mais par un dynamisme extrinsèque se relient les unes aux autres sous forme d'un récit », *SAI*, p. 410. Nous soulignons.

40. On sait que le sociologue Max Weber a montré les liens qui unissent le capitalisme naissant à la Réforme. Cf. l'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme, Paris, Plon, 1967. Notons, en passant, que c'est à la même époque que le roman occidental donne ses premiers chefs-d'œuvre, et qu'il a tout d'abord mieux pris en terre protestante qu'en terre catholique, comme pour confirmer les vues de L. Goldmann pour qui le roman est « la forme littéraire qui se rattache au secteur économique (de la société capitaliste) ». *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1964, p. 365.

pour freiner les élans lyriques et sentimentaux. Aussi n'est-il pas permis, surtout pour un homme, de trop bien parler la langue de la mère, crainte de quelque méprise sur le sexe du locuteur. C'est ce qui était arrivé au pharmacien Hénault, tellement « content de savoir parler anglais que si sa femme lui dit : je t'aime plutôt que *I love you*, il ne peut plus bander<sup>41</sup> ».

Il y a de l'amertume dans le geste froissé du « roi du hot dog » quand, au lieu du « cornet de frites » réclamé par des Français, il tend tout bonnement, à la québécoise, un « casseau de patates ». Certes, dans une expression comme dans l'autre, l'objet — le signifié — est le même, mais le glissement du signifiant a inversé le rapport des forces entre client et vendeur. François, devant sa moisson de juliennes et de saucisses, sait qu'il est le plus fort, semblable en cela au primitif persuadé que la cueillette des scalps ou des phallus procure un surplus de puissance à leur détenteur. Ainsi, François serait soulagé, dit-il, de « rentrer dans le corps aux Anglais, avec [ses] saucisses<sup>42</sup> » (l'effrayant pluriel !), et trouve qu'Arthur, le trop parfumé, tient « son hot dog comme si c'était la saucisse qui allait le dévorer<sup>43</sup> ». L'enseigne que François s'est choisie : *Au roi du hot dog*, est elle-même significative, le roi n'étant qu'un père idéalisé par la possession du sceptre, symbole viril s'il en est. Le « cuisinier du pays », le « fidèle serviteur<sup>44</sup> » conjure ses peurs dans l'odeur de la friture et des graillons. Ailleurs, c'est par une synecdoque fantasmatique et castatrice que François, alors qu'il n'a que des saucisses dans le poêlon, imagine griller des curés<sup>45</sup>, réduits, pour ainsi dire, à la moindre partie d'eux-mêmes ; opération magique qui inverse, sans doute, les termes de ses craintes inavouées : l'Église n'est-elle pas, elle aussi, une Mère<sup>46</sup> ? Nous revenons alors par le surprenant raccourci de la nourriture — mais Lévi-Strauss ne dit-il pas que « placée entre la nature et la culture, la cuisine représente leur nécessaire articulation<sup>47</sup> » ? — au rôle de l'écriture dans la remontée de l'inceste, et dans la conju-

41. SG, p. 76.

42. SG, p. 155. A rapprocher de : « ... empaler Bogart à côté de Johnsage », p. 36.

43. SG, p. 156.

44. SG, p. 94.

45. SG, p. 52. Le français a raison de refuser la traduction « chien chaud » pour « hot dog », car c'est « chien en chaleur » qu'il faudrait dire pour que l'appellation métaphorique soit ressemblante. Mais qui oserait alors en demander ?...

46. Mentionnons deux autres allusions malveillantes, l'une aux jésuites, p. 18, l'autre au « délice des curés », p. 155.

47. « Le Triangle culinaire », dans *l'Arc*, n° 26. Déjà François avait dit, pour décrire sa « première fois » avec Marise : « ... on s'est dévorés comme si on n'avait jamais mangé », p. 49. G. Bataille a relevé l'ambiguïté de l'expression : péché de la « chair » dans *la Part maudite*, Paris, Éditions de minuit, Collection Points, 1967, p. 80.

ration de l'angoisse de la castration, dont la rivalité avec les frères, nous le savons, est une des formes.

En écrivant, François essaie d'abord de singer Jacques et de retenir Marise — qui porte le même prénom que la mère, bien qu'il soit «rare<sup>48</sup>». La rivalité scripturale a bien, en dernier lieu, un objet incestueux pour motif, et se joue dans un cercle vicieux, puisque l'écriture, dont François attend explicitement « honneurs, puissance et amour des femmes<sup>49</sup> », en l'occupant tout entier, l'empêche d'aller vers le monde, vers la femme, et rend, du même coup, possible la trahison de l'amante qui s'ennuie. La situation triangulaire qui en résulte, en impliquant un frère aimé à l'égal d'un père, répète la situation œdipienne où le fils croit que ses parents se sont préférés à lui, comme Marise et Jacques se sont préférés. Répétition traumatisante qui conduira François dans le labyrinthe de la névrose où il devait se perdre pour guérir.

Quant à l'explication « logique » de cette névrose, elle est finalement moins importante, à savoir que la pratique de l'écriture a permis à François, qui avait vécu jusque-là en harmonie avec son milieu, de prendre du recul sur les événements par la rationalisation causale indispensable à toute mise en récit.

La fiction appelle les faits par leur nom et leur règne s'écroule ; la fiction subvertit l'expérience de tous les jours et montre qu'elle est fausse et mutilée. Mais l'art n'a ce pouvoir magique que lorsqu'il est un pouvoir de négation<sup>50</sup>.

François avait commencé d'écrire pour raconter ; il continue de le faire pour dénoncer. D'une intention à l'autre, c'est le mouvement même de l'écriture qui le

48. *SG*, p. 47. François évoque sa mère à un moment fort intime de ses relations avec Marise, p. 99. Rappelons que c'est dans les livres de leur mère que les enfants vont apprendre à lire et à écrire, même si le père « maugréait », p. 91, sans trop savoir pourquoi sans doute.

49. Triade que, selon Freud, tout artiste escompte en retour de son activité esthétique. Cf. *Introduction à la psychanalyse*, chap. 23. « Si j'avais été instruit, je me serais fait américain. Si j'avais été américain, j'aurais été instruit. Puis riche. Marise m'aurait aimé », *SG*, p. 185. Et il faut à François d'autant plus d'argent qu'il ne sait pas « bien faire l'amour » comme le « champion » qu'est Jacques, p. 150. Mais, nous dira Durand, « dans la légende et le mythe, les périls de l'or accompagnent toujours les dangers de la féminité fatale », *DMCP*, p. 107. La filière est donc : instruction (écriture) → argent → femme. « Dans toute société, la communication s'opère au moins à trois niveaux : communication des femmes ; communication des biens et des services ; communication des messages. [...] Toutes trois relèvent de la même méthode ; elles diffèrent seulement par le niveau stratégique où chacune choisit de se situer au sein d'un univers commun. » C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, p. 326.

50. H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Seuil, Collection Points, p. 105. Et Merleau-Ponty : « ... toute action, tout amour est hanté par l'attente d'un récit qui les changerait en leur vérité ». *Signes*, Paris, Gallimard, p. 93.

porte. Il découvre alors le divorce profond qui existait entre lui et son entourage (rôle fallacieux de la publicité, découverte du Vietnam et du Congo à feu et à sang, l'assujettissement des Québécois colonisés, « laveurs de carreaux instruits »). Il comprend que tout n'est que « sacrements d'égoïsteries » et cette prise de conscience va provoquer une crise névrotique (que nous pourrions appeler « d'inadaptation ») que François devra surmonter en modifiant les termes du divorce, à savoir : d'abord lui-même, ensuite, symboliquement, son habitat, si l'on peut dire. Un rapprochement deviendra alors possible entre le présent et le passé, et l'avenir pourra, en conséquence, s'ouvrir.

#### 4. LE MONDE DE GULLIVER

C'est ici que commencera le cauchemar libérateur. François se coupe du monde et se fait emmurer dans sa maison. Le soleil ni les ténèbres ne le peuvent désormais atteindre. Seule la télévision continue à lui transmettre les mensonges du monde. Le temps pour lui s'est arrêté : il n'est pas au-delà, mais en deçà. Il est revenu à ce moment prénatal où tout était encore à jouer, encore possible.

Ces pages (influencées peut-être par Kafka) tiennent du roman autant que du mythe. De là leur difficulté d'interprétation. Il ne fait pas de doute que cette maison fermée, lovée sur elle-même est un puits, un caveau<sup>51</sup> où François descend comme dans l'intimité des entrailles terrestres, de la Terre-Mère. Freud ne dit-il pas d'ailleurs que le fantasme d'être enterré vivant « n'est que la transformation d'un autre... à savoir le fantasme de la vie dans le corps maternel<sup>52</sup> » ? « Prisonnier et gardien à la fois », comme il le dit lui-même, François semble chercher ainsi « une surdétermination des protections : on se protège pour pénétrer au cœur de l'intimité protectrice<sup>53</sup> ». Nous abordons ainsi le Complexe de Jonas cher à Bachelard, duquel relève la « gulliverisation » sous toutes ses formes, et qui va permettre

51. François le dit lui-même dans une des lettres qu'il s'écrivait, mais il commet un barbarisme en prenant un « tombereau à ciel ouvert » pour un tombeau, sens suggéré par le contexte.

52. « L'Inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 198.

53. *SAI*, p. 127. L'imaginaire connaît le symbole de la caverne-maison, « habitat autant que contenant, substitut caverneux du ventre maternel », *SAI*, p. 275. Certes, ajoute Durand, « cette intériorité est objectivement doublée par l'extériorité du mur et de l'enceinte, car la maison est accessoirement un « univers contre », ce par quoi elle peut susciter des rêveries diurnes », p. 279. Nous verrons, en effet, que François va revenir triomphalement vers la lumière solaire à la toute dernière page. Sur le Complexe de Jonas dont nous parlerons, voir le chap. 5 de *la Terre et les rêveries du repos* de G. Bachelard, Paris, Librairie José Corti, 1948.

à François de retrouver symboliquement les quiétudes du ventre maternel. Il va se faire petit pour offrir moins de prise à l'ennemi, à l'innommable ennemi. Le voici donc qui « s'avale », qui se met « à l'envers comme un gant de caoutchouc<sup>54</sup> », comme s'il cherchait à s'envelopper frileusement de la tiédeur de ses propres muqueuses. Dans cette maison où il vit comme sur une île<sup>55</sup>, il rapetisse, se ratatine « comme une saucisse bouillie », retombe en enfance, se recroqueville, se sent petit, et finit par dormir *statu nascendi* en chien de fusil, enfin foetalisé<sup>56</sup>. Bientôt, il ne sera même plus, perdu dans le nirvâna d'avant la conception<sup>57</sup>. Autour de lui, dans cette chambre tapissée de feuilles d'automne soigneusement collées au plafond et qui ne pourront plus tomber, « l'hiver ne viendra pas<sup>58</sup> ». Le Temps vient d'être vaincu.

De nombreux faits, anodins en apparence, annonçaient, tout au long du roman, cette victoire, car la gulliverisation peut prendre des aspects inattendus dans leur discrétion et redoutables par leurs effets. Ils permettent à l'imaginaire du Régime nocturne d'inverser, par exemple, la puissance virile par des artifices à valeur symbolique<sup>59</sup>, tels l'emboîtement et le redoublement qui vont nous permettre maintenant de relier à nouveau quelques faits en apparence disparates, mais qui sont clairement des thèmes obsessifs. La taxidermie, par exemple, arrachage des viscères d'abord<sup>60</sup>, et pénétration dans l'envers des choses ensuite, mais aussi triomphe de l'emboîtement. Les animaux empaillés de l'oncle Léo se muent souvent en contenant et deviennent, d'une manière inattendue, l'ours : un bar, et l'original : une bibliothèque pornographique. La nature ne les avait pas créés à cet usage, mais la culture veillait.

54. *SG*, p. 167.

55. L'habitat de François est homologue ainsi au bateau du père — « cette demeure sur l'eau », *SAI*, p. 285. Durand cite aussi Barthes : « Aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission », p. 286. On trouvera dans *Man and his Symbols*, l'ouvrage que Carl Jung conçut et rédigea avec des collaborateurs, un dessin de névrosé qui représente un bateau fermé par un mur. « *Another image of introversion and fear of life* », explique la légende. New York, Dell Publishing, 1971, p. 344.

56. *SG*, p. 168-169 et 185.

57. Une miniature française du xve siècle, qu'on peut voir dans le livre de Jung précité, représente le paradis terrestre sous la forme d'un ventre ou d'une matrice. P. 7.

58. *SG*, p. 185.

59. Cf. *SAI*, p. 243.

60. En quoi il est permis de croire que la hantise de la taxidermie traduit l'angoisse de la castration, mais euphémisée et projetée sur l'entourage, compte non tenu du sexe de « l'empaillé ».

C'est par une même perversion de la destination initiale, laquelle est propre à l'imagination gulliverisatrice, que l'autobus sans roues devient un stand de hot dogs, une boîte de chocolats : un coffret à lettres, et une salle de bain : une boîte postale<sup>61</sup>. Mais le triomphe de l'emboîtement dans ce roman est bien le roman lui-même, contenu dans un journal, roman-journal dont on ne sait lequel vient avant, et qui n'en finit pas d'être l'un (ou ici) alors qu'on le croyait autre (ou ailleurs).

D'autres isomorphismes révèlent la tendance au redoublement propre au schème de la descente et du blottissement dans l'intimité : le nom de Marise est employé deux fois ; le bateau du père préfigure la maison-caverne du fils ; Jacques et François sont tous deux des écrivains ; la noyade du père est reprise (et ratée) par François ; enfin, cette série-gigogne proprement extraordinaire : le départ de Marise-la-mère aux USA qui évoque la trahison de Marise-l'amante, trahison de l'amante qui redouble la trahison de Louise, trahison de l'épouse qui, par la situation de père-sans-fils qu'elle crée, réveille, en l'inversant<sup>62</sup>, l'angoisse œdipienne du fils-sans-père déjà ravivée par le départ de la mère !

Mais quelle est la signification de ces emboîtements et de ces répétitions, sinon que les mêmes situations, en se reproduisant, jettent un défi à l'irréversibilité redoutable du temps — c'est-à-dire à la mort<sup>63</sup> ? Tout le roman (texte) étant tissé (texture) de ces faits, on peut penser que sa substance même est imprégnée de ce désir d'aller contre le destin. Tout art n'est-il pas d'ailleurs le « lieu » où s'expriment et, du même coup, s'assouvissent les désirs d'éternité de l'homme, un « anti-destin », ainsi que le proclamait Malraux ? Plus superbement encore, François Galarneau rêve de coupler sous un même joug l'art et le destin, et, selon son mot, de VÉCRIRE.

61. *SG*, p. 81, 16 et 170.

62. Cette inversion n'est pas une hypothèse gratuite. Il est même assez surprenant de lire chez Freud la description du fantasme suivant : « Le jeune homme est agréé, il plaît à son nouveau patron, on ne peut plus se passer de lui dans l'entreprise, il est reçu dans la famille du patron, il épouse la ravissante jeune fille de la maison et dirige alors lui-même l'affaire en tant qu'associé et, plus tard, successeur du patron. Le rêveur se procure par là à nouveau ce qu'il avait possédé dans son heureuse enfance : la maison protectrice, les parents aimants et les premiers objets de ses tendres penchants. » *La création littéraire et le rêve éveillé*, p. 75. Ces lignes ne semblent-elles pas un résumé du séjour de François à Lévis ?

63. « Gulliverisation, emboîtement, redoublement, n'étaient que préfiguration dans l'espace de l'ambition fondamentale de maîtriser le devenir par la répétition des instants temporels », *SAI*, p. 321. Et Derrida : « ... la répétition et l'au-delà du principe de plaisir sont originaires et congénitaux à cela même qu'ils transgressent », dans *la Scène de l'écriture*, p. 302.



## 5. L'ESPOIR DÉRAISONNABLE

L'étrange et brusque solution ! Pourtant, l'auteur y avait préparé depuis longtemps le lecteur ; en fait, dès la première phrase du livre : « Ce n'est vraiment pas l'après-midi pour essayer d'écrire un livre. . . » Mais qui ne voit l'artifice, puisque c'est par écrit que cette impossibilité d'écrire nous est confiée ! Telle est peut-être la pierre d'achoppement de tout le roman, car le prétendu manque de temps, raison cruciale de la rupture avec le monde, avec les « chronophages », dirait-on, n'a pas empêché François de mener à bonne fin son œuvre, alors même que la gravité de certains événements aurait dû réussir à l'en détourner. Pensons à cette suite de chapitres où il relate les menus incidents consécutifs à l'accident de Marise, et où l'émotion — l'a-t-on remarqué ? — ne « passe » pas, justement parce qu'il les relate sans recul : prend-on au sérieux le drame de celui qui y trouve tout de même assez de liberté d'esprit pour le raconter selon les canons narratifs ? Certes, tout art est fondé sur des conventions qui sollicitent notre naïveté, mais ici c'est la contestation même de ces conventions — comment vivre et écrire à la fois ? — qui constitue le centre de gravité d'une œuvre qui doit se fonder néanmoins sur elles. En définitive, il semble que la contradiction interne à laquelle la vécriture est censée apporter solution ne soit qu'un moulin à vent.

À supposer même que travail romanesque et travail tout court fussent vraiment inconciliables, faute de temps ou par besoin d'argent, la vécriture ne résoudrait rien sur le plan du quotidien, les besoins essentiels étant les mêmes qu'on écrive ou vécrive. Écartons d'emblée l'hypothèse selon laquelle François pense pouvoir « vivre de ses livres » : cette littérature de consommation, si tant est que la littérature puisse nourrir son homme, ferait de lui un autre Jacques et rendrait stérile toute réflexion sur le roman de Godbout. Par ailleurs, si la simple décision de vécrire devait avoir pour résultat quasi magique de faire de François son propre « patron », ne faudrait-il pas qu'il fût déjà autonome, c'est-à-dire riche, pour pouvoir consacrer tout son temps à la création littéraire, sans souci du pain quotidien ? Or François ne l'est pas. Que signifie alors cette décision de vécrire qu'il prend ? Est-ce son refus pathologique des contingences ? Mais cette hypothèse serait aussitôt contredite par son désir même de vivre enfin. Faudrait-il donc penser que l'examen de la solution du problème économique posé par la vécriture est éludé ? Peut-être bien, car la critique des structures sociales qui ont contraint les Québécois à devenir des « laveurs de carreaux instruits » et François un cuisinier-écrivain en colère, bien qu'elle manquât d'ensemble, laissait croire à un désir de changement, de rupture chez notre héros. Hélas ! François ne sait faire de révolutions que « sur

la bavette du poêle » et a « fui le *Titanic* sans penser aux femmes et aux enfants » ; pour finir, il n'est pas « séparatiste<sup>64</sup> ». Les dernières pages de son roman-journal constituent donc une pirouette verbale éblouissante (ô Soleil !) mais qui le dispense de déboucher sur l'engagement historique qui s'imposait à lui. La névrose involutive, à cet égard, ne serait qu'une attitude de fuite.

On le voit bien, la vécriture ne constitue pas une solution cohérente à être bien examinée dans les termes mêmes de l'expérience vécue par François. Filtrée par l'écriture, rendue à une aveugle causalité, la vie n'a apporté que déboires à François. Pire que la mort, la mort lui serait alors préférable. Telle est, d'ailleurs, l'option explicite de François : après une tentative de suicide<sup>65</sup>, il veut se faire emmurer, et dit à l'entrepreneur qui doit s'en charger qu'il ne voulait « plus voir personne. Que je voulais mourir<sup>66</sup> ». La vie, le monde sont, à ce moment, des valeurs négatives. L'écriture aussi.

Y aurait-il ici de meilleur guide que l'auteur de *la Littérature et le droit à la mort* ? Blanchot a bien montré comment l'acte de nommer est une « sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création<sup>67</sup> ». La mort parle donc en l'écrivain, pour nier l'existence de ce qu'il dit et de celui qui le dit, surtout dans l'œuvre de fiction où l'écrivain « perd le pouvoir de dire « Je »<sup>68</sup> ». Or le moment n'est pas encore venu pour François de se perdre dans l'anonymat de l'œuvre de fiction, de traiter démocratiquement, comme doit le faire tout romancier selon Sartre, les personnages qui lui apparaissent durant ses hallucinations. Comment le pourrait-il, alors qu'il voudrait transformer tout être en avoir en faisant empailler ceux qu'il aime et ceux qu'il hait pour les posséder comme autant d'objets incapables de liberté, incapables de défi ? Il n'a pas d'identité à perdre dans la création parce qu'il n'a pas d'identité du tout ; il ne peut donc

---

64. *SG*, p. 52, 171 et 155.

65. « J'ai marché jusqu'au quai, je me suis déshabillé, j'ai nagé jusqu'à l'île, j'aurais dû me noyer », *SG*, p. 160. Comme les vrais candidats de la noyade ne se déshabillent pas, il semble que François ne voulait pas vraiment se suicider. C'était le début de la névrose involutive, dans la mesure où se rendre nu sur l'île (car l'île, c'est l'« Image mythique de la femme, de la vierge, de la mère », *SAI*, p. 274), c'était commencer la remontée du temps.

66. *SG*, p. 161.

67. M. Blanchot, *la Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 326. Nous renvoyons le lecteur à ce texte admirable.

68. M. Blanchot, *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 17.

être sincère totalement et sans retour<sup>69</sup> ; il en est encore à la « méditation du zéro sur lui-même », selon l'expression d'Amiel que Blanchot commente en ces termes :

Il y a, dans le journal, comme l'heureuse compensation, l'une par l'autre, d'une double nullité. Celui qui ne fait rien de sa vie, écrit qu'il ne fait rien, et voilà tout de même quelque chose de fait. [...] Finalement donc, on n'a ni vécu, ni écrit, double échec à partir duquel le journal retrouve sa tension et sa gravité<sup>70</sup>.

On comprend donc que le « recours au journal » ne soit qu'un compromis entre le silence et l'écriture mortelle, et que François s'y arrête au début de sa carrière d'auteur : le primitif qu'il est, et contrairement à Jacques, « homme d'une civilisation [qui] manie les mots avec innocence et sang-froid<sup>71</sup> », a peur des mots qui le font souffrir — « Ça me fait mal quand je cherche une phrase<sup>72</sup> » —, ignorant encore que les mots sont maux et remède : qui y joue perd et gagne, doit perdre pour gagner<sup>73</sup>. L'emmurement final est la métempsychose symbolique par laquelle l'homme meurt pour que naisse en lui l'écrivain.

C'est pourquoi, quand François, après cette propédeutique à la créativité que constitue le journal intime, veut vécrire, il conjugue, n'ayant encore « ni vécu, ni écrit » vraiment, deux négations, la vie dans le monde et l'écriture, et selon la dialectique du serpent qui se mange indéfiniment, qui s'avale comme François l'a fait, de la mort pourra naître, nous dit Bachelard, la vie ; deux négations ne donnent-elles pas une affirmation<sup>74</sup> ? « Meurs et deviens », dit un vers de Goethe.

69. On se souvient des réflexions de Barthes dans *le Degré zéro de l'écriture* sur « l'écriture du roman », et l'emploi du « je » qui se place « au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d'une confidence » (Seuil, p. 54). Tzvetan Todorov aussi a étudié, dans une page subtile, le « rôle à part » que le narrateur qui dit « je » joue parmi tous les autres rôles du récit. Cf. « Poétique » dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Seuil, 1968, p. 120-121. Il est évident que le cas de François, pour garder son pathétique, et, disons-le, son ambiguïté, devait être montré de l'intérieur, du point de vue « avec » ; autrement, le roman aurait paru faux et grinçant, aurait pu irriter par le parti pris de l'auteur pour son protagoniste contre les autres personnages : ceux-ci semblent, à considérer objectivement certains épisodes, les victimes de celui-là. On pourra comparer à cet effet François à Holden Caulfield, le célèbre adolescent roux de *l'Attrape-Cœurs* de Salinger ; de nombreux traits leur sont communs.

70. M. Blanchot, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1971, p. 275-276.

71. *La Part du feu*, p. 325.

72. *SG*, p. 169.

73. « ... il y a dans la littérature une rouerie puissante, une mauvaise foi mystérieuse qui, lui permettant de jouer constamment sur deux tableaux, donne aux plus honnêtes l'espoir déraisonnable de perdre et cependant d'avoir gagné ». *La Part du feu*, p. 240. Telle est la véécriture : un « espoir déraisonnable »...

74. « Le procédé réside essentiellement en ce que par du négatif on reconstitue du positif, par une négation ou un acte négatif, on détruit l'effet d'une première négativité », *SAI*, p. 230.

François pourra maintenant renaître, naître une deuxième fois<sup>75</sup>, à vingt-six ans, un dix-huit octobre, naître vraiment, puisque cette fois-ci il s'est choisi, et a choisi même un père : après le géniteur, père mort, et le frère, père idéalisé, voici le père mythique, le Soleil lui-même, l'ancêtre des Galarneau, qui « couve les femmes » et « fait éclore les enfants<sup>76</sup> ». C'est retrouvé le thème alchimique du *Filius philosophorum*, « à la conjonction du soleil et de la lune », produit du « mariage chymique [sic], le fils devenant son propre père et souvent le roi avalant son propre fils<sup>77</sup> ». Tout art n'est-il pas d'ailleurs une alchimie, lui qui se propose, tout comme elle par le Grand Œuvre. « d'accélérer l'histoire et de maîtriser le temps<sup>78</sup> » ? Non, l'espoir de François n'était pas tout à fait « déraisonnable », et c'est cela, peut-être, que veut signifier la phrase de Breton mise en exergue au roman : « Il fallut que Colomb partit avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps et duré ».

Mais que signifie, au niveau du mythe, cette filiation solaire ? Conquête de la Puissance par la parole d'abord, celle-ci étant « isomorphe dans de nombreuses cultures de la lumière et de la souveraineté d'en-haut<sup>79</sup> ». La salutation à Galarneau, qui désigne le roman et le marque profondément, signifierait alors la foi en l'immortalité humaine conquise par l'écriture, par l'art, dans le pouvoir de remonter le temps et de vaincre la mort, non plus en essayant de *descendre* dans l'intimité protectrice et obscure des choses, mais de *monter* vers la lumière. Le retour à la Mère devient ascension vers le Père ; le Régime nocturne fait maintenant place au Régime diurne<sup>80</sup>. À cet égard, le roman serait un avatar du rite initiatique des

75. *SG*, p. 205. Rappelons que le « deux fois né » est un des symboles de l'imaginaire selon le Régime nocturne. On pourrait alors voir dans l'initiation, autre symbole du même Régime, une préparation à cette deuxième naissance, qu'elle précède donc à cet effet dans le roman-journal de François. Par ailleurs, si l'initiation est aussi « purification baptismale », *SAI*, p. 351, nous pourrions y rattacher l'attirance que les salles de bain rutilantes exercent sur François (et sur les personnages des autres romans de Godbout, semble-t-il), et l'obsession des détergents sous toutes leurs formes (Bravo, Tide, etc.), n'étant eux-mêmes, comme le dirait Barthes, « que les derniers avatars publicitaires de l'archétype policier et justicier du pur archange victorieux des noirs démons ». Cité dans *SAI*, p. 202.

76. *SG*, p. 182. A rapprocher de ce que Godbout écrit dans *le Couteau sur la table* : « Patricia écarte les jambes. Elle aimerait, dit-elle, être enceinte d'un soleil d'hiver... ». Paris, Seuil, 1965, p. 15.

77. *SAI*, p. 348. Rappelons la phrase d'Artaud : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils/mon père, ma mère/et moi. »

78. *SAI*, p. 349.

79. *SAI*, p. 176.

80. Idées et termes empruntés à Durand. Nous avons déjà indiqué que ce retour au soleil est un retour au mythe. Explicitons maintenant que ce retour au mythe lui-même est aussi retour aux origines, le mythe étant l'enfance de l'humanité. Le passage à la lumière répond donc autrement à une même angloïsse du temps.

primitifs par lequel l'adolescent devait quitter le monde féminin où s'était écoulé son enfance pour la sphère des activités viriles, c'est-à-dire opérer le passage intemporel de la nature à la culture, du « moi » au « nous ». En se mettant à écrire, François a appelé à lui et mis en branle, à son insu, « la puissance fondamentale des symboles » et, par là, concilié les « éléments inconciliables » de son âme, et s'en est trouvé délivré<sup>81</sup>. Sous le roman-journal crispé de la trahison coulaient les grandes eaux du mythe aux symboles libérateurs ; au-delà de la mort, se préparait l'épiphanie du fils ; après la passion, la résurrection ; et c'est tout cela que dit le passage à la lumière solaire. Oui, « rassure-toi, Galarneau, t'es éternel<sup>82</sup> ».

VÉCRIRE, enfin, c'est trancher le conflit immémorial de la nature et de la culture — la vie et l'art —, c'est-à-dire trancher l'Œdipe lui-même, « qui fait de l'interdiction de l'inceste la loi universelle et minimale pour qu'une « culture » se différencie de la « nature<sup>83</sup> ». C'est en ce sens, et en ce sens uniquement, qu'on peut affirmer que, troquant l'ethnographie pour vécrire, François n'a pas changé sa visée profonde<sup>84</sup>, son intention première étant de retrouver, par des moyens culturels, les origines naturelles de l'humanité, d'apprendre, selon ses termes, « à jouir innocemment, merveilleusement de la vie<sup>85</sup> », en deçà de toute instruction, de toute culture. « Ethnographier » Marise ou les belles indigènes<sup>86</sup>, c'est vivre alors sa sexualité en deçà de la morale. Mais — « espoir déraisonnable » — le désir d'innocence à tout prix entre en conflit, à son tour, avec la mauvaise foi de celui qui ne peut plus rien oublier de la Loi, puisqu'il sait écrire.

Fidélité tenace à la mère, ruse pour contourner l'interdit sur l'inceste, la vécriture est là pour lui rappeler finalement qu'il n'y a pas d'écriture innocente,

81. « ... cette puissance fondamentale des symboles qui est de se lier, par-delà les contradictions naturelles, les éléments inconciliables, les cloisonnements sociaux et les ségrégations des périodes de l'histoire », *SAI*, p. 35.

82. *SG*, p. 67. C'est pourquoi Michel Butor a raison de dire que le titre d'un roman en constitue la « micro-grammaire », l'œuvre ne faisant qu'en appliquer les règles dont notre essai a voulu définir quelques-unes.

83. Selon Lévi-Strauss, cité par le *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P. U. F., 1968, article *Complexe d'Œdipe*.

84. Lévi-Strauss dit que « le type même de phénomène à quoi s'intéresse l'ethnologue, c'est-à-dire la relation et le passage de la nature à la culture, trouve dans l'art une manifestation privilégiée ». *Entretiens*, avec G. Charbonnier, Coll. 10-18, p. 150. François exprime par un calembour ce passage de la nature à la culture, et de l'ethnologie à la littérature romanesque : « J'ethnographie, voilà. Et ça me donne des mots de tête », *SG*, p. 183. François est resté, donc, fidèle aux intimités de son imaginaire tout au long de son évolution.

85. *SG*, p. 30.

86. *SG*, p. 47 et 103.

fût-elle sa « façon d'être silencieux », le silence se prêtant mieux encore à l'interprétation, et qu'il n'y a désormais en civilisation de conscience que malheureuse<sup>87</sup>. Ayant enfin trouvé une identité, François accepte d'être, lui aussi, coupable, de ressentir « l'envie de mentir à quelqu'un », de reconnaître qu'il ne peut « se passer des autres<sup>88</sup> ». Il peut maintenant retourner dans le monde, homme parmi les hommes. La liturgie exorcisante du mythe, après avoir débouché en pleine lumière, peut donc prendre fin. Amen — Stie !

ALEXANDRE LAZARIDÈS  
Cégep du Vieux-Montréal

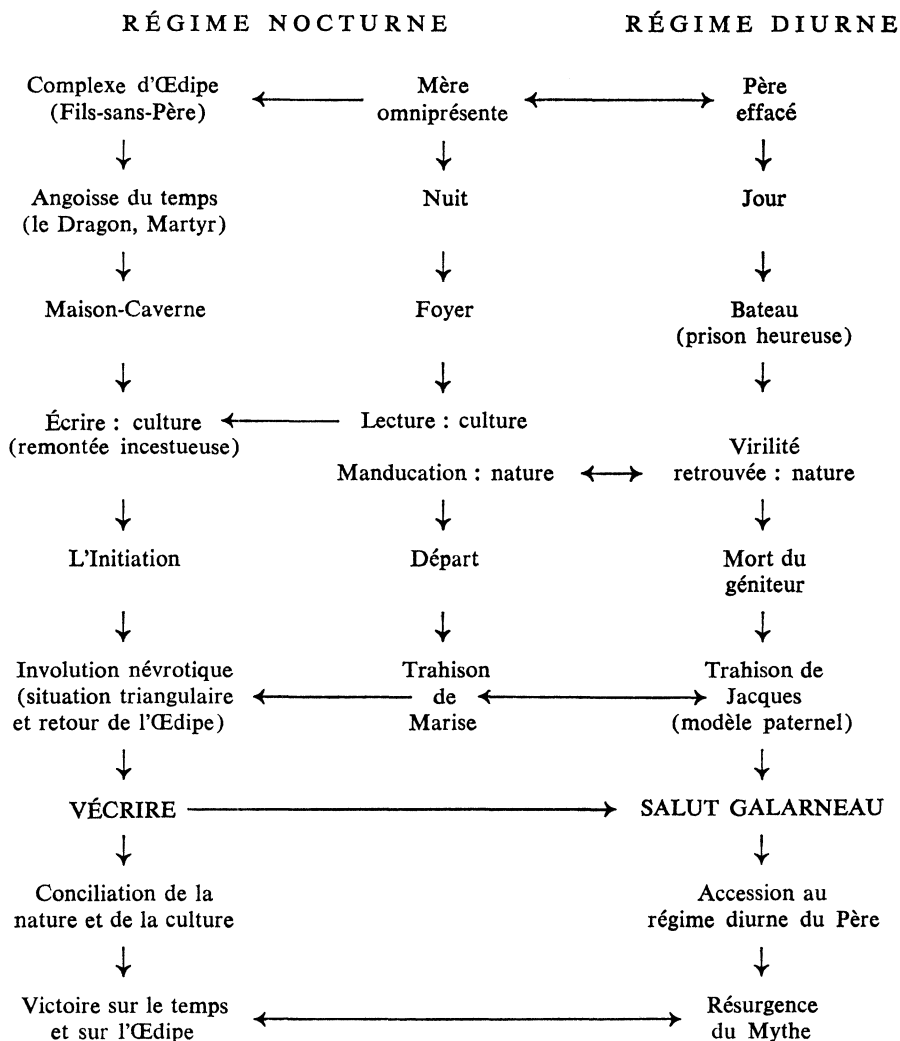
---

87. Cf. la thèse de Lévi-Strauss sur l'écriture, qui ne lui « paraît associée de façon permanente, dans ses origines, qu'à des sociétés qui sont fondées sur l'exploitation de l'homme par l'homme ». *Entretiens*, p. 30. Voir *De la grammatologie*, deuxième partie, chap. « la Violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau ». Surtout p. 173-202, où Derrida discute la thèse de Lévi-Strauss.

88. *SG*, p. 203 et 171.

# ANNEXE I

## Chaînes des associations symboliques



## ANNEXE II

*Application du modèle actantiel de Greimas  
aux trois niveaux : logique, psychique et mythique*

