

Aimer et raconter dans *La fête du désir*

Gérald Gaudet

Volume 23, Number 1 (67), Fall 1997

Madeleine Ouellette-Michalska

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201343ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201343ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gaudet, G. (1997). Aimer et raconter dans *La fête du désir*. *Voix et Images*, 23(1), 39–51. <https://doi.org/10.7202/201343ar>

Article abstract

Novelists of the 80s and 90s moved away from the national issue as they turned to more intimate subjects. Characters often confront the other within themselves, going back to the origins in an attempt to reappropriate what may have been wrongly understood, lived or named. *La fête du désir*, by Madeleine Ouellette-Michalska, is a novel that embodies the characteristics of this period. With her lover, the narrator deconstructs traditional forms of logic. From poetry and the language of the unconscious she borrows ways of attempting the impossible: to free herself from the limits of age, gender and education. How can one become, once again, a child of desire? How can one accept another legitimacy? With these questions, anchored in psychoanalysis, the author points the way to a new reading of the history of the Québécois novel, sustained by the question of gender.

Aimer et raconter dans *La fête du désir*

Gérald Gaudet, Université du Québec à Trois-Rivières

En se tournant du côté de l'intime, les romanciers des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix se sont éloignés de la problématique nationale. Souvent confrontés à l'autre en eux-mêmes, les personnages entreprennent un retour vers l'origine, par lequel ils tentent de se réapproprier ce qui a pu être mal compris, vécu ou nommé. La fête du désir, de Madeleine Ouellette-Michalska, est un roman emblématique de cette période. Avec son amant, la narratrice déconstruit les logiques traditionnelles. Elle emprunte à la poésie et au langage de l'inconscient des dispositifs pour oser l'impossible: se libérer des limites de l'âge, du sexe et de l'apprentissage. Comment redevenir l'enfant du désir? Comment accepter une légitimité autre? Avec ces questions qui prennent leur ancrage dans la psychanalyse, l'auteure ouvre la voie à une relecture de l'histoire du roman québécois, nourrie par la question des genres.

Dans un roman emblématique publié en 1989, *La fête du désir*¹, Madeleine Ouellette-Michalska porte sur le terrain de l'intimité amoureuse sa quête d'une nouvelle histoire. Elle ose l'impossible. Nous n'étions pas là au moment où tout s'est joué, laisse-t-elle entendre. Nous n'avons pas participé avec nos parents respectifs au rêve des découvertes, des départs. Nous ne connaissons que les résultats. Il y a donc des projets, des émotions, des savoirs qui se sont perdus, qui ont été oubliés, dont nous ne faisons pas partie. La narratrice porte une accusation terrible: «[...] en nous, logeait le couple originel qui avait tué l'enfant que nous aurions pu être» (*FD*, 27).

Par un recours à l'originale, en s'appuyant sur l'utopie du corps premier, la narratrice cherchera avec son amoureux à se redonner l'existence au moment de son surgissement initial, avant les traces de l'apprentissage, de la loi, des alliances, des discours. Elle voudra remonter au moment de l'émergence du désir, avant ses déviations. Pour y arriver, elle devra faire

1. Madeleine Ouellette-Michalska, *La fête du désir*, Montréal, Québec/Amérique, 1989. Désormais toutes les références empruntées à ce roman seront indiquées par le sigle *FD*, suivi du folio.

sauter les limites de temps, de sexes et de générations : tenter d'effectuer le meurtre symbolique du père et de la mère non pas en dehors de soi, mais à l'intérieur même du corps amoureux. Tout semble se jouer au plan de la repossesion. N'y aurait-il pas, comme le laisse penser *La fête du désir*, une volonté de refuser une légitimité non fondée sur le désir? Au plan de l'imaginaire, il serait nécessaire de transgresser une légitimation usurpée, de la reconquérir par « le rachat de l'acte initial » (FD, 28) qui est un acte manqué. Une violence première appellerait cette violence secondaire qui consiste à faire revenir, sur la scène du désir, ceux qui étaient absents le jour où tout s'est joué, pour les confronter et leur faire dire ce qui n'a jamais été dit.

Dès les premières pages, la narratrice avait reçu sous la forme d'un défi une invitation de la part d'un compagnon : « Tous les deux, nous passerons ici nos vacances. Alors, je vous propose un jeu, un exercice d'écriture. Cela s'intitulera *La fête du désir*, et le mot *nuit* devra figurer dans les premières lignes du récit. À la fin des vacances, nous échangerons les cahiers et nous ferons la somme. » (FD, 17) Le pari a été tenu puisque le récit commence ainsi :

De la nuit profonde où cette histoire m'a plongée, de cette nuit où je crus toucher le commencement de tout amour, la source de toute extase, l'origine de tout abandon, je n'ai encore jamais parlé.

De quelle nuit et de quel commencement s'agit-il? Je ne sais pas encore, et peut-être ne le saurai-je jamais? (FD, 13)

Qu'en est-il de ce savoir que l'écriture serait à même de faire émerger? Qu'elle serait peut-être la seule à pouvoir faire émerger?

Le roman contemporain, on le sait, aime se représenter à lui-même ses enjeux, ses questions, ses découvertes. Qu'ont à nous dire, non pas sur le plan des concepts mais sur celui des pratiques, les écritures intimistes des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, dans la mouvance d'une subjectivité en quête d'une nouvelle définition? Comment en arrivent-elles à penser autrement le sujet? Comment se voient-elles comme pratique d'écriture? Quelles sont les métaphores vers lesquelles les écrivains se tournent pour essayer d'approcher, ne serait-ce qu'approximativement, ce qui se trame? On a souvent dit, à l'ère du mélange des genres, que le sujet contemporain était paradoxal, multiple, fragmenté et qu'ainsi il se définissait autrement. On s'est moins penché sur ce qu'il arrivait à nommer de lui-même, de ses stratégies, de ses partis pris dans ses explorations. Qu'est-ce que *La fête du désir* peut nous révéler sur le roman des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix?

1. Des histoires de griffes et de cris

Sur le terrain d'une histoire problématique, Madeleine Ouellette-Michalska, en effet, n'est pas seule. C'est sur l'invitation de son père qui

lui dit : « Je vais tout te montrer encore une fois » que le narrateur du roman de Robert Lalonde, *Le fou du père*, en vient à se demander, par exemple, s'il n'est pas le « *profanateur* [des] noces heureuses » de ses parents, s'il n'est pas « *ce petit monstre* qui était venu tout changer, tout déranger, pour les chasser du paradis, tous les deux² ». Le petit Antoine, dans *Les portes tournantes*³ de Jacques Savoie, intègre encore davantage le trouble en ayant du mal à reconnaître ce qui lui vient du ventre. Et dans *La cohorte fictive* de Monique LaRue, quand Clotilde interroge les véritables raisons qui l'ont poussée à mettre un enfant au monde, elle porte son regard sur une dimension plus archaïque encore : le désir du contact sexuel. Elle qualifie même parfois son geste d'enfanter d'« impardonnable » : « [...] elle avait cru, comme tout le monde, que c'était un geste d'espoir. [...] Elle s'était même crue transformée, guérie, passée du bon côté des choses quand il était né, son enfant⁴. » Mais, curieusement, vite sont arrivés pour elle « des scénarios d'enterrement » où se retrouvaient « des parents, des amis, son mari, elle-même », fantasmes de cadavres « au fond des cocottes violettes, baignés mauves dans du sang » dont elle se délectait, « qui la faisaient brailler, sur lesquels elle adorait s'attendrir et larmoyer⁵ ».

Partout, dans le roman québécois des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, se retrouvent donc des histoires de griffes et de cris, point d'ancrage et de déploiement d'une structure qui place un enfant par rapport à la pensée, au désir et à l'imaginaire, et qui le met du mauvais côté des choses — il n'a aucune légitimité — à même un récit qui, selon les mots de Monique LaRue, fait « réaliser la *fertilité paradoxale* de ce vivier de fantasmes⁶ » : un enfant qui hurle et qui tue, que l'on tue ou que l'on veut tuer en hurlant.

Rien n'interdit de penser qu'il s'agit là d'une variation de la séquence établie par Freud, « On tue un enfant », structure élémentaire susceptible d'être agie puisque ouverte à plusieurs arrangements possibles, structure avec laquelle le romancier des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix semble devoir lutter, malgré lui le plus souvent, quasi affectueusement à d'autres moments, au plan de l'imaginaire et non pas seulement au plan sociologique. Comme si, avec cette communauté sentimentale qu'il cherchait à former avec lui-même ou avec l'autre qu'il était en train de perdre ou qu'il avait perdu (dans la mort?, dans le mourir?) en n'étant pas suffisamment désiré pour être légitimé, il espérait faire apparaître, du moins par allusion, toujours par ruse en tout cas, ce que Victor-Lévy Beaulieu

2. Robert Lalonde, *Le fou du père*, Montréal, Boréal, 1988, p. 84.

3. Jacques Savoie, *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal, 1984.

4. Monique LaRue, *La cohorte fictive*, Montréal, L'Étincelle, 1979, p. 9.

5. *Ibid.*, p. 10.

6. *Ibid.*

appelle «un autre lieu d'être» ou, mieux encore, «d'autres qualités [...] sans mémoires⁷».

Soi, depuis Freud, dit Julia Kristeva, est «un étrange pays de frontières et d'altérités sans cesse construites et détruites⁸». Il y a de l'autre — désirant, apeuré, déchiré, destructeur, vide, déraisonnable — qui traverse les limites fragiles du moi pour sans cesse le déphaser, l'empêcher de coïncider avec lui-même, de l'autre qu'on ne peut réduire au silence puisqu'il fait sans cesse retour au point de rencontre de la pulsion et du langage. Dans les romans sur lesquels je me suis penché, il y a à lutter affectueusement contre cet «autre» inscrit en soi comme une partie distante de soi ou un corps étranger, toujours en action, car il semble y avoir toujours une difficulté à se constituer en individu séparé, autosuffisant et à se placer par rapport à l'autre (à de l'autre) sans devoir composer avec ce qui tend à déposséder et à séduire le moi.

Être à la bonne place, surtout si l'autre est, à l'image du moi, démultiplié, errant et sans cesse en retard sur lui-même, voilà l'impossible. Le sujet arriverait toujours trop tôt ou trop tard, comme l'enfant ou la pulsion. En ce sens, soi serait un être à jamais déplacé, à déplacer à jamais puisque, telle une fatalité qui pèserait sur lui, la non-coïncidence lui serait constitutive. Et c'est là que la pulsion identitaire, traversée par un fort sentiment d'illégitimité, le confronterait à diverses figures de l'exilé et de l'incompris dans notre culture : le Père réel (celui qui fait la loi, même mort, fou ou absent, coupe les liens, perd raison, parle comme d'une voix off et ne se prête pas au dialogue); la Mère (celle qui refuse le désir d'homme et d'enfant, le met à distance, veille, transmet ses frayeurs et ses désirs de mort); l'Enfant (celui qui se débat à la frontière, à ce point du corps où mémoires et don de vie se conjuguent dans un mouvement vers l'ailleurs, le nouveau).

2. Un pari sur les nouveaux savoirs

Pour le romancier des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le sens se joue dans les voies de passage de la mémoire, du corps et du langage qui s'ouvrent entre personnages : tout sujet doit s'expliquer ainsi avec son origine pour que puisse s'élaborer un nouveau programme d'existence. Madeleine Ouellette-Michalska demande donc, à travers la protagoniste qui agit comme narratrice intradiégétique, à une forme symbolique — un héritier, un livre, un récit, une image visuelle, bref une correspondance — qui semble avoir les traits qui lui manquent et auxquels elle doit se mesu-

7. Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 122.

8. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/essais», 1988, p. 283.

rer, de lui servir de relais et de mettre en branle la traversée, donc de mener le combat avec elle, la forçant à être une autre qu'elle-même, c'est-à-dire à parler, à rêver et à désirer, pour mieux parier sur de nouveaux savoirs.

Pour la narratrice, cela deviendra une invitation à jouer (elle devient metteuse en scène, enquêteuse et interprète du monde) pour se fabriquer des images où occuper tous les rôles, pour se représenter ce qui se passe entre elle et l'autre dans l'Autre, du moins par allusion, ce qui va permettre de dire sans doute : ce n'est pas ça, la Chose, mais c'est quelque chose qui a à voir avec ça. Car il est question d'un savoir-faire relié à un art de vivre et de penser, de la mise en place d'une direction de l'existence...

2.1 Aimer et raconter dans *La fête du désir*

La femme dit à l'amant : «J'ai perdu la suite. J'ai peur de ne plus me retrouver». Il dit : «Raconte». Elle écrit : «Mais rien de ce qui m'avait émue ne passait mes lèvres». (FD, 37)

Aussi la narratrice tient-elle à la fois le fauteuil du psychanalyste et celui de l'amoureuse. Son «attention flottante», sa quête des signes, son besoin de trouver un sens plus vrai derrière le sens apparent, celui de prendre l'amour comme un *objet* dont on étudie ou interprète les mécanismes, les modèles de formation, plutôt que comme royaume du sens, la nécessité de se déprendre de l'illusion amoureuse sans forcément renoncer à ce qu'elle peut lui apprendre, font d'elle essentiellement une interprète, au sens musical, mais une interprète qui ne craindrait pas de s'absenter d'elle-même et d'occuper tous les rôles pour arriver à traduire et à traverser la chair d'origine : l'adulte et l'enfant, la mère et l'amante, la théoricienne et la psychanalysante, l'homme et la femme.

Regardons agir cette narratrice. Ici, elle cherche le sens que dissimule un sourire ou une posture. «Derrière sa désinvolture, écrit-elle, transperçait une force aveugle qui éveilla ma curiosité et peut-être plus encore.» (FD, 14) Plus loin, elle prêtera à l'amant ce qu'elle fait elle-même : «Il était partout, observant la *disposition des pièces, détaillant* les meubles, reniflant les odeurs comme s'il eût voulu *découvrir la vérité élémentaire*, imprécise, que je lui cachais.» (FD, 15-16; c'est moi qui souligne) Ailleurs, elle reprochera à l'amant sa désinvolture, mais l'admira chez un ami, G. Elle semble plus facilement admettre son «parti pris de plaisir», la manière dont il corrige «l'erreur du destin qui avait cru condamner à la tristesse un homme pour qui le bonheur était une occupation journalière» (FD, 148), ou encore sa «détermination obstinée d'assurer le triomphe du visible sur l'invisible par l'épanouissement du corps» (FD, 149).

Disposer, détailler, découvrir la vérité élémentaire, c'est le travail d'analyse d'un sujet en quête de savoir. Au fond, sans qu'elle puisse s'en

rendre compte vraiment, elle se voit comme un être fait de fibres et perçoit, dans un autre lieu de la conscience, sur le corps d'un autre, dans sa manière de fonctionner, dans sa façon de chercher des correspondances, des rapprochements, ce qu'elle nomme « parfaite unité des amants » (FD, 47), mais aussi « chair d'origine » (FD, 33), que Victor-Lévy Beaulieu et Paul-Marie Lapointe appelleraient « croisement⁹ », et que nous nommons « polyphonie ». Bref, ce qui semble faire défaut au sujet qui ne sait pas consciemment ce qu'il fait de ce bord-ci, dans l'expérience : « Et de croire, dit-elle, qu'aucune *ressemblance* ne nous prédestinait à quelque *association* provisoire ou durable m'empêcha de *reconnaître* jusqu'où il m'atteignait. » (FD, 15 ; c'est moi qui souligne) Voilà comment se fonde et se développe l'utopie du corps premier.

Alors, que signifie raconter chez Madeleine Ouellette-Michalska ? N'est-ce pas reprendre après-coup, en des allers et retours entre la conscience et l'expérience, entre la matière et la pensée, mais aussi dans le présent de la rencontre, dans les transmigrations entre l'observation et le sentiment, la distanciation et le rapprochement, la position de l'amant, car à partir de lui, le corps retentit comme force imprécise, aveugle. C'est encore une façon de ne pas quitter cet amant et d'explorer à travers lui le corps premier, ou du moins de parier sur lui, comme s'il était chargé de mémoires et de pulsions où rejouer l'ouverture de son être à même un montage des incompatibilités.

Mais pourquoi alors chercher dans un autre lieu de conscience ? Pourquoi le chercher sur le corps d'un autre, et surtout dans la voix d'un homme sinon parce que le sujet est paradoxal, décalé, qu'il s'échappe et veut s'échapper ? Le corps premier est agi dans l'Autre, par le passage de l'Autre, quand la conscience n'y est pas tout à fait, et il se joue dans la migration de l'entre-deux, dans ce décalage entre le désir et la pensée, à même une alternance et des transferts entre des fusions et des écarts, des possessions et des pertes, des abandons et des réserves paniques. La rencontre amoureuse nécessite qu'on joue le jeu de l'origine, qui s'actualise dans l'échange des mémoires, des pulsions et des projets, comme quelque chose de familier et d'étrange dès lors que l'origine se retire pour libérer du temps à venir. Faire de l'Autre un ventre porteur (une musique), transférer de soi en lui, de lui en soi, c'est dire que ce à quoi tient le sujet, c'est au passage par l'Autre. C'est faire de son appel d'être une façon de toucher et de faire vibrer son propre manque.

9. Évoquant les poèmes de Paul-Marie Lapointe, « le lecteur fasciné en Philippe Couture, selon les mots du narrateur, n'a jamais pu arriver vraiment à cette terre promise par le poète : "Qu'enfin les signifiants soient pour eux-mêmes et leurs amants, matière animée d'elle-même, de son contact avec l'autre, en son écriture, en sa forme, espace et volume, dans l'affrontement créateur. Croisade, croisement." » (Victor-Lévy Beaulieu, *L'héritage, l'automne*, Montréal, Les Entreprises Radio-Canada et les Éditions Alain Stanké, 1987, p. 97)

2.2 Le corps, la voix de l'autre

Voilà pourquoi l'amant reste le Maître de l'initiation. Paradoxalement pour celle qui a écrit *L'échappée des discours de l'œil*¹⁰, c'est lui en effet qui, comme dans la tradition patriarcale, nomme, comprend, suggère les voies à suivre. Il a l'habitude de maîtriser le discours. Il fait traverser l'épreuve de l'étranger qui migre en soi et fait partager la claire évidence : «[...] aucun de nous deux n'était né de l'amour, rien de l'amour ne nous paraissait viable sans ce rachat de l'acte initial que nous nous étions donné pour but d'accomplir» (FD, 27-28). Il formule *le projet*, mobilise avec un mot, un regard : être ce que nous voulons être («Ce qui nous attire l'un vers l'autre, dit-il, n'est pas encore en nous. Mais nous changeons, nous allons changer.» [FD, 70]). Il formule également la *promesse* de transformations, de dépassement, de légèreté («Un jour, tu connaîtras la puissance de mon amour» [FD, 56]). Il dessine un programme existentiel qu'il fait vivre comme un corps et paraît «tout comprendre des ruses du besoin, tout savoir des stratégies du désir» (FD, 21). Il préside au «cérémonial de conquête», affermit la résolution, «dress[e] la liste des étapes à franchir, évalu[e] la progression» de l'aventure (FD, 49), il vainc les doutes, se tient en alerte, veille : il a des «lèvres pleines du désir de vérité» (FD, 26). «Secrètement, dit la narratrice, il espérait gouverner le temps, en faire dévier le cours. Il espérait me modeler, créer en moi une vie qui pût lui rendre la sienne, intacte, douée d'une perfection sans égal.» (FD, 31) Mais elle ajoute ces mots pleins de conséquences pour celui qui pense maîtriser le déroulement du fantasme :

La peinture m'avait enseigné les limites de l'esprit, la puissance de la matière. Mais faisant état de ma fragilité comme d'une grâce à conquérir, je donnais prise à sa soif de domination. *Ces manques nous desservaient. Il y voyait des lieux où s'infiltrer. J'y trouvais des enclaves où commander le jeu en paraissant m'abolir.* (FD, 31 ; c'est moi qui souligne)

Chez Madeleine Ouellette-Michalska, la voix de l'amant évoque mieux que toutes les autres les «bonheurs d'une fusion amoureuse conduite par une passion affranchie de toute contrainte» (FD, 46). Selon la mythologie de l'auteure, cette voix peut convoquer la chair promise par l'amour, véritable terre natale d'un monde d'avant le langage, loin du signifiant maître, qui trace des frontières, inscrit des postures et des rôles. «Toucher la chair pleine, la chair d'origine ignorante du partage et de la coupure», (FD, 33), c'est bien là le projet du voyage au-dedans de soi, entrepris par l'homme et la femme dans *La fête du désir*.

Cela signifie que, pour se manifester, la «chair d'origine» exige le jeu entre des mémoires, des langages et des subjectivités dans un déploiement

10. Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, Nouvelle Optique, 1981.

du temps, de la patience, entre «pas encore», «déjà plus» et «maintenant». Elle joue avec le sujet comme «le diable» pour Saint-Denys Garneau dans son poème «Le diable, pour ma damnation». Elle laisse «entrevoir la scène / Par l'ouverture des rideaux», soulève «le bord du voile / Qui cache la vie», mais «pas longtemps, «Juste à peine ce qu'il faut» pour «laisser appréhender / Ce qui est de l'autre côté¹¹»: «L'étonnante réalité», «L'harmonie universelle¹²», «le chant, une maladie commencée, [...], Une lumière qui s'en vient / Un beau contour qui se précise une danse esquissée¹³». Elle laisse monter la curiosité surtout, l'inquiétude, le désespoir, et cette question: «Est-ce le moment¹⁴?» L'amour impose certes «ses détours, ses fuites, ses répétitions», car l'état amoureux se rapproche du rêve :

Il continuait de parler comme s'il avait reçu la mission de m'initier à une sagesse dont il lui tardait de me faire partager la grâce et le mystère. Je l'écoutais, remplie d'un bonheur calme, gagnée par une somnolence qui me livrait la musique des mots plutôt que leur sens. Cette musique, venue des profondeurs de la gorge, réduisait l'épaisseur de temps derrière laquelle se tenaient ceux qui nous avaient appris l'usage de la parole. Résolus à nous affranchir de leur influence, nous ambitionnions de toucher la langue à sa racine et de puiser aux sources obscures de la salive la force de les confondre. Ensuite, nous aurions le courage de les affronter en deçà des balbutiements, en deçà de la voix qui fit taire en nous la clameur de l'espèce animale qui nous habitait toujours.

Parfois, une déchirure abîmait le tissu lisse de son discours. Mais le plus souvent, ses paroles paraissaient éclairer une dimension essentielle de notre cheminement. Alors, je m'enfonçais dans la texture intime du son, et l'enchantement labial se propageait à l'ensemble du corps. (FD, 45-46)

Chez Madeleine Ouellette-Michalska, l'amant qui joue non seulement le rôle du maître de l'initiation mais également celui du père, se départit de son rôle, comme la narratrice varie ses positions: «Je buvais l'homme, ses mots, ses sucs, et il se laissait boire, dit la narratrice. Être mère, disait-il, ne me dérange pas plus que d'avoir été père. C'est du même ordre, de l'ordre du don. C'est aussi étranger à l'idée de frontière.» (FD, 45)

Mais pourquoi cette voix? Parce qu'elle envoûte — elle crée la voûte qui assure le recueillement et permet l'écoute en «parois de grotte», dirait Mallarmé. Elle invite à une somnolence, proche de l'état de veille, à l'intérieur de laquelle il est possible d'errer comme lorsqu'on s'enfonce dans «la texture intime du son» (FD, 46), entre deux mondes, beaucoup plus dans une quête de modulations, de fréquences ou d'intensités que dans une quête achevée de sens, sans y être pourtant indifférent: la modula-

11. Saint-Denys Garneau, «[Le diable pour ma damnation]», *Œuvres complètes*, édition critique par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 186.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 187.

14. *Ibid.*, p. 186.

tion serait à la fois l'événement et la conséquence. Modulation qui, comme le jeu de la vie apparaît à travers le balancement des paroles vives et permet l'aisance, la frivolité: elle est «[...] semblable à [une] conversation poursuivie à bâtons rompus où l'ordre des phrases tient du hasard plutôt que de la logique ou de la préméditation» (FD, 33). Hasard qui ne peut être, dirait Victor-Lévy Beaulieu, que

l'expression de la liberté, celle d'un Dieu créateur redistribuant le langage en autant de poèmes, de proses, de vers, de courts récits — comme une courtépoincte inépuisable d'imaginaire, éclatement d'adjectifs, d'adverbes, d'articles, de conjonctions, d'interjections, de noms, d'onomatopées, de particules, de propositions, de pronoms, de substantifs et de verbes jetés dans la bataille du dire pour que les mots se croisent, pour que les mots soient croisés¹⁵.

Cette voix n'a pas de volonté mais elle n'est pas sans finalité.

À la voix qui a imposé le silence, à celle «qui fit taire en [eux] la clameur de l'espèce animale qui [les] habitait toujours» (FD, 46) en les enfermant dans l'ordre des sexes et des générations, Madeleine Ouellette-Michalska veut en substituer une autre, en touchant «la langue à sa racine» (FD, 46). Il sera alors possible de «puiser aux sources obscures de la salive la force de [...] confondre» les parents, et leurs fonctions, «le courage de les affronter en deçà des balbutiements, en deçà de la voix qui fit taire» (FD, 46), là où le Nom-du-Père n'a pas encore pu inscrire l'ordre des choses et du monde, traduction dans le signifiant de l'ordre des sexes et des générations.

2.3 La musique, la poésie, un corps d'origine

Aussi, le rythme est-il un aimant et un amant chez Madeleine Ouellette-Michalska, il éveille l'inconnu en soi, modifie l'espace du dedans, convoque les mots qui font «voyager dans le corps» comme «l'enfant» et permettent de «traverser une à une les couches de la chair, [d']en épuiser la résistance, et [de] rejoindre ce noyau obscur où s'est concentrée en un point caché de tous [...] la racine du désir» (FD, 38), son élément irréductible. Comme une *danse*, il met en forme les mots prononcés par l'amoureux, les mots *désir*, *aimer*, *fête*. Agent de séduction qui fait naître des attentes, il est comme là phrase qui s'enroule et se déroule¹⁶: *à partir d'une voix*, mais aussi *vers* elle, qui reprend les postures d'un enveloppement extrêmement originaire, il laisse avec un pressentiment que quelque chose se prépare, est sur le point d'apparaître, qu'il y a une marche vers quelque chose, que la tension ne trouvera son apaisement que lorsque ce quelque chose adviendra :

15. Victor-Lévy Beaulieu, *L'héritage, l'automne*, p. 96-97.

16. Victor-Lévy Beaulieu évoquera «les boucles de mots» et Saint-Denys Garneau parlera de la danse comme de la manière dont les mots se déplacent dans le poème.

Plus je l'écoutais et plus il me semblait que dans la mémoire de l'amour devait exister un mot rare, quasi magique, qui nous représentait. Ce mot, il suffirait de le prononcer pour que disparaissent les obstacles qui nous opposaient et que se réalise la parfaite unité des amants. Il m'étreignait, épiant mon plaisir, le redoutant presque. Mais nous étions prêts à ne pas nous satisfaire de la jouissance. L'ambition qui nous animait pouvait s'accorder le luxe de suspendre le désir au bord de l'assouvissement.

Un dépouillement suprême nous conduisait à cette ascèse : exorciser le mouvement tribal de copulation et chercher sous ses formes les plus imprévisibles, ou même les moins souhaitables, ce qui délivrerait de l'enfermement des générations. (FD, 47)

Pourquoi redouter le plaisir si ce n'est qu'il détourne du projet de sortir de «l'enfermement des générations» et de cette volonté de trouver un autre dispositif qui, lui, pourrait assurer «le rachat de l'acte initial» (FD, 28). Il forcerait à revivre dans la différence des sexes.

Ainsi, tout rythme, parce qu'il est voisin de la magie, de la sorcellerie et du sortilège, est sens, attente, promesse. Il est une façon d'ausculter le mal, de le conjurer. Le mot est la représentation de ce qui, dans le sujet, n'a jamais été présenté, intensifié ou raconté, si ce n'est par allusion comme lorsque l'on dit que l'on a quelque chose sur le bout de la langue ou au bord des lèvres. En ce sens, il rejoindrait vraiment l'écriture poétique au sens où l'entend Valéry : «le développement d'une exclamation¹⁷». Du point de vue que nous cherchons à creuser, il faudrait dire le développement d'un «cri». D'une phrase d'ouverture, ébranlement d'origine, nommée ou latente, peut-être même inconsciente, qui serait défi, programme d'existence, proposition, origine manquante, mais à faire retentir. D'une scène originaire, d'une cassure. Mais aussi d'une offre et d'une demande.

Au fond, dans ce monde de correspondances fait d'appels et de réponses, d'inspiration et d'expiration, d'attirances et de répulsions, c'est toute l'intimité de l'être qui est engagée dans un tel processus. Le rythme est une respiration, une pulsation, un souffle vital, un «destin du corps». Et il est apte à rendre dans un même élan ou dans une même exubérance «le cri et le rite, ces deux obsessions grâce auxquelles se fonde la véritable poésie¹⁸» : le don et la perte, l'accueil et l'abandon, la proximité et l'écart, la matière et le sentiment, le désir et l'objet, le projet et la défaillance, l'apparition et la disparition, et bien sûr le féminin et le masculin, l'adulte et l'enfant. Mais aussi la peur et l'adhésion :

Cela n'allait pas tarder. Je serais bientôt mère de ce qui nous rendrait semblables, l'amant et moi, à l'enfant que nous souhaitions être. Nous redeviendrions ce que nous avons été, ou ce que nous aurions pu être sans influence étrangère à la vie que nous portions.

17. Paul Valéry, cité par Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 55.

18. Victor-Lévy Beaulieu, *L'héritage, l'automne*, p. 95.

Tête renversée, je suivais la vague qui me poussait vers la nuit terrifiante et grandiose où rien de stable et d'assuré ne se reconnaissait. Et soudain, dans la chair tendre ourlant les lèvres du sexe où se ramifiaient les enchevêtrements de moelles et de fibres issus de ce labeur, émergeait le visage d'un enfant. J'ignorais qui était cet enfant, comment il avait réussi à percer le tissu nocturne pour m'imposer sa présence. Sa chair paraissait comme transmigree, issue d'un corps qui devrait aller plus loin encore dans l'apprentissage du don. (FD, 35)

Ainsi, le rythme assure-t-il une coexistence des différences en un même lieu ramifié, et par là même une migration au-delà des frontières. Il permet toutes les postures, toutes les sexualités, toutes les transformations, toutes les variations. Il donne foi en l'impossible : « J'avais cessé d'être moi-même. J'étais ce que toute chair pouvait être. J'étais le fils de l'amant, le petit venu de lui. Ou peut-être était-ce la chair de l'amant qui m'habitait, celle de l'homme que j'aurais pu être. » (FD, 61)

Pour l'auteure de *La fête du désir*, le rythme a « l'outrance du désir », ses ruses surtout, il vise en fait « à conjurer le mal qui menace toute vie et toute chair oublieuse du terme qui les clôt » (FD, 146).

3. Qu'est-ce que raconter veut dire ?

Qu'est-ce que le roman de Madeleine Ouellette-Michalska nous dit sur le roman des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ? Ce qu'il nous apprend, il le doit à l'amour et à tout ce qu'il porte de pertes, d'exaltations, de possibles dans ses rapports avec l'autre (la forme symbolique, l'amoureux). L'amour, comme le roman, impose des règles. C'est un jeu de séduction où les « stratégies du désir » et les « ruses du besoin » (FD, 21) participent d'une « foi en l'intelligence et en la liberté » qui permet, dans le corps à corps des logiques (masculines et féminines) de « déjouer une totale incompatibilité » (FD, 19).

C'est dire que la recherche romanesque est à la fois intellectuelle et affective. Elle est désir de comprendre ce qu'il en est du désir — du désir de vivre, de raconter —, apprentissage et fondement de nouvelles règles du jeu, ou mieux, de règles qui vont donner la possibilité de jouer avec l'ordre des choses par une relance du processus amoureux. Mais le roman aujourd'hui chercherait autant dans la poésie que dans l'expérience amoureuse et la théorie, qui travaille le langage sur la scène du rêve et de l'inconscient, une façon de reprendre contact avec ces savoirs que le moi a perdus, brisés par trop de désir parfois, par trop de manquement surtout.

Ce que cet art donnerait, et qu'il serait peut-être seul à donner, Madeleine Ouellette-Michalska l'a associé à « cet enfant [qui] n'avait rien fait, rien dit », cet enfant « au cœur de l'événement » comme ce « qui naît et meurt dans le corps de ce qui n'a ni commencement ni fin » (FD, 115). On doit y renoncer comme à un irréprésenté (en se détachant de l'image),

mais il revient dans une autre langue, sur le théâtre du corps parlant, et il fait penser, écrire, c'est-à-dire met en marche et en forme ce qui vient de soi par le passage d'un Autre.

Précisons encore un peu le sens de cette métaphore fondatrice. Quel est cet enfant ou cette « chair d'origine » qui déconcerte, constitue une énigme comme la poésie chez Victor-Lévy Beaulieu ou le petit joueur de flûte chez Jacques Savoie¹⁹? Ce n'est surtout pas le beau petit bébé joufflu que l'on dorlotte, même s'il en a quelque chose, mais plutôt cela qui se retrouve comme un tremblement d'être, une secousse d'origine, partout, à la limite du cri, telle une « vision excessive » (FD, 40), démultiplié, migrant, et qui n'a d'autre forme que la respiration : l'état d'enfance, fascination pour un autre monde, pour la face nocturne de notre existence, pour ce que l'on retrace dans les retentissements, les « coups de tambour²⁰ », après l'avoir perdu. Chez Jacques Savoie, dans *Les portes tournantes*, ou chez Robert Lalonde, dans *Le fou du père*, cet état se confondra au féminin du père qui retentira d'un ventre devenu soudain habitable. Chez Madeleine Ouellette-Michalska, on le retrouvera dans le « corps premier », « ce lieu où s'affrontent les forces de régénérescence et de corruption » (FD, 40) qui tiennent en éveil, invitent à glisser « vers un couloir d'ombre qui tranch[e] dans l'homogénéité des tissus, appelant le cri pressenti comme l'expression première de la vie, le murmure éclaté de son pouvoir de tendresse et de cruauté ». (FD, 59) Elle écrit en effet :

L'enfant dont j'avais entrevu le visage était ma vérité. Mais il n'était pas innocent. C'est pourquoi il m'instruisait. Grâce à lui, je découvrais ce qui m'envoûtait et me blessait dans l'amour : devoir aimer celui dont je serais à jamais séparée, devoir me lier à qui avait dû tuer la mère en lui pour me rejoindre mais ne cesserait de recréer la mère en moi pour préserver sa vie. (FD, 62)

Cette alternance, cette coexistence de fascination et de déchirement, de recreation et de meurtre, à ce point du corps où mémoires et don de vie se conjuguent, serait en même temps offre de langue. En ce sens, donner un enfant, si l'on poursuit la métaphore de l'auteure, c'est donner une forme. Aussi lorsque Madeleine Ouellette-Michalska évoque celui qui est sur le point de naître, elle ne parle pas seulement d'un enfant. Elle parle d'une métaphore, celle du Récit manquant ou perdu, celui auquel elle ne cesserait de faire appel comme les romanciers des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. La métaphore de l'enfant chez Madeleine Ouellette-Michalska porterait en elle l'image de « cela » — savoir, forme de savoir, sur une autre scène — qui se débat entre deux mondes. L'enfant du désir est la forme même du mouvement vers l'ailleurs, le nouveau, et de la mémoire de ce qu'il y avait avant. Il est le mouvement par lequel le

19. Jacques Savoie, *op. cit.*

20. Le mot est de Mallarmé. Voir Octavio Paz, *op. cit.*, p. 59-84.

don de l'Autre qui passe par soi est effacement et recréation de soi. En ce sens, l'enfant du désir est la métaphore même de l'être exposé — ex-posé en sortant de l'image im-posée, devenant vivant; exposé en faisant image et en étant, par là même, « tiré », « frappé », exécuté. Il serait la forme même du Récit manquant, qui n'a pas encore été légitimé. Ainsi, ce roman de Madeleine Ouellette-Michalska requestionne non seulement le sens des romans québécois des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, mais fournit également des paradigmes pour réécrire autrement son histoire depuis les origines, libérée qu'elle pourrait être de la problématique de l'identité nationale.