

Souffle qui peut

La respiration du monde de Marie-Pascale Huglo, Leméac, 166

p.

Gilles Dupuis

Numéro 237, été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64096ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dupuis, G. (2011). Compte rendu de [Souffle qui peut / *La respiration du monde* de Marie-Pascale Huglo, Leméac, 166 p.] *Spirale*, (237), 61–62.

Souffle qui peut

PAR GILLES DUPUIS

LA RESPIRATION DU MONDE de Marie-Pascale Huglo
Leméac, 166 p.

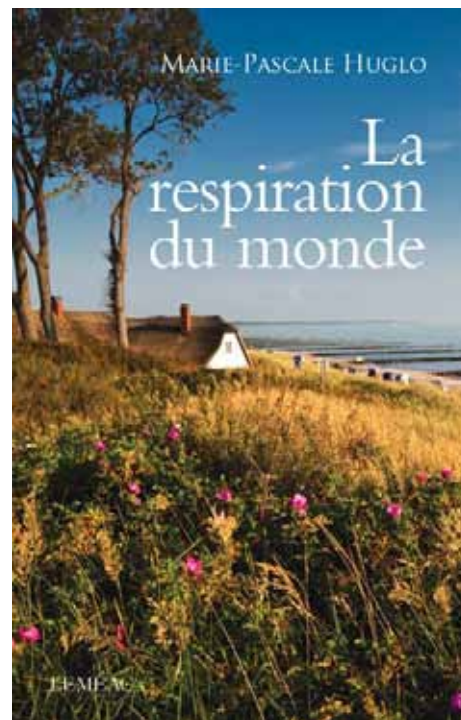
Qu'est-ce qui *transpire* au juste à la lecture de ce deuxième roman de Marie-Pascale Huglo, qui campe son univers en bordure de mer quelque part entre la côte anglaise et les falaises irlandaises ? Est-ce bien « *la respiration du monde* » qui s'amplifie les jours de grand vent à travers ce que l'un des personnages appelle « *le Gros-qui-souffle* », monde contenu mais agité où les vents d'ouest semblent prêter leur voix aux tumultes qui tourmentent intérieurement les personnages ? Ou est-ce ce souffle plus discret qui anime la prose de l'auteur, respirant davantage au diapason de celui de sa protagoniste un tant soit peu essoufflée par la vie sur son déclin ? À l'instar du lieu romanesque qui se situe sur la faille entre terre et mer, refuge et déluge, ce récit récif est ballotté, pulsé par une écriture pneumatique qui varie en intensité — du soupire à peine audible au soufflement le plus intense. C'est cette cadence qui imprime au roman son cachet si particulier, que l'on découvre petit à petit et apprend à goûter pleinement si on prend seulement le temps de respirer au même rythme que lui.

En se référant aux principaux toponymes du roman, Corkhead et Malahood, l'action se déroulerait quelque part en Irlande, probablement sur la côte est qui fait face à la Grande-Bretagne, puisqu'il existe un cap de ce nom sur ce versant de la côte irlandaise (bien que le toponyme irlandais s'écrive en deux mots) et une ville portant le nom de Malahide (Malahood fait cependant plus anglais). Qui plus est, à part le nom british de la protagoniste, Mrs. Greens — mais le vert n'est-il pas la couleur nationale des Irlandais et ne l'avait-on pas prénommé Fand, du nom d'une reine de la mythologie celtique ? —, presque tous les patronymes sonnent plutôt gaéliques (en

dépit de leur transcription anglaise à laquelle bien des Irlandais ont souscrit malgré eux) : Miss O'Hara, Liam O'Leary, Connie O'Connery, Abigail et Padraic... Peu importe le lieu exact où se situe le récit, on se trouve bel et bien entre deux mondes contrastés : celui impétueux des Celtes et cet autre, plus calme (du moins en apparence), des Anglo-Saxons.

UN RÉCIT BIEN FIGNOLÉ

L'anecdote se réduit à peu de choses. Depuis la mort de son mari, Mrs. Greens a transformé en pension familiale son cottage à Malahood, le « *dernier des villages égrenés sur la côte jusqu'à la pointe de Corkhead. Le toit devait être retapé maintenant, et la cheminée refoulait. Le site, lui, n'attirait plus personne : trop isolé, trop sauvage...* ». Dans ce monde « *au bout du monde* » — et de fin du monde — Mrs. Greens reçoit « *pendant la morte-saison* » sa pensionnaire habituelle, la vieille fille Miss O'Hara, mégère résolument indomptable (mais pas pour autant inébranlable), entourée de quelques familiers : l'homme à tout faire, Liam O'Leary, qui n'arrive pourtant qu'à rafistoler plutôt que réparer le toit endommagé, l'idiot du village, Will, que la vieille fille se plaît méchamment à désigner de multiples façons péjoratives (« *le retardé* », « *l'idiot* », « *le débile* », « *le taré* », « *le demeuré* »), et la petite bossue délurée, Rosie, qui en dépit de sa difformité présumée (seule la médicante Olivia O'Hara l'appelle ainsi) parvient facilement à séduire les garçons de passage, dont un photographe amateur dénommé Phil, tout en conservant son ascendant sur son amant Liam. L'action se déroule presque exclusivement dans



ce monde étriqué, ouvert cependant sur les espaces infinis de la mer — bien que rien ne vienne de ce côté sinon le vent qui menace la chaumière décrépite, faisant craindre à sa propriétaire les pires calamités —, à part un épisode situé en ville, à Lulldery près de Dundale, où Mrs. Greens se rend pour acheter « *chez les Mara fils & fille* » la viande qui servira à préparer le ragoût réclaté avec force par l'intraitable Miss O'Hara, qui n'aura toutefois pas la chance d'y goûter. Au sujet de cette sortie en ville, si la quatrième de couverture du roman évoque *La promenade au phare* de Virginia Woolf comme modèle potentiel d'inspiration, on peut aussi penser à cet autre huis clos qui lui fait signe, *Qui a peur de Virginia Woolf?*, où une très rare escapade en voiture n'offre aucun répit au drame qui se joue sous nos yeux, sinon celui d'une bouffée d'air frais prise entre deux bourrasques.

Peu de choses donc, et pourtant l'essentiel y est. Un drame a déjà eu lieu, un autre est sur le point de se produire, et derrière les apparences flegmatiques se cache une tragédie annoncée qui ne sera

dévoilée qu'à la fin du récit, grâce à la complicité du vent qui trame en secret tous les rouages de la vie de ce village à demi abandonné. La fille de Mrs. Greens, Elisa, a fugué et ne reviendra plus jamais au bercail (du moins dans le cadre du récit qui se termine avant la fin de l'histoire racontée où elle occupe souvent les pensées de sa mère); de son côté, l'insatiable mais sèche Miss O'Hara connaîtra un rare moment d'intensité sexuelle aux mains de l'idiote du village au cours de l'une de ses promenades quotidiennes sur la plage, par temps (toujours complice) de tempête, sans que l'épisode orange ne connaisse pour autant une issue fatale; enfin, la mort tragique de l'amour posthume de Mrs. Greens — non pas son mari avec lequel elle s'entretient outre-tombe mais l'autre désiré, Terence Glaïer — nous sera révélée à un moment où nous n'attendions plus cette confiance de la part de l'auteur. On le voit, de petits drames ordinaires côtoient ici une tragédie qui sort, elle, de l'ordinaire;

pour ainsi dire apocalyptique (à l'instar d'un autre roman québécois plus récent, *Le Discours sur la tombe de l'idiote* de Julie Mazzieri) qui fait défaut chez Huglo. Défaut par manque calculé et non par négligence — en ce sens, il faudrait parler d'affinités plutôt que d'influences —, car l'auteur a choisi délibérément de ne pas accentuer les éléments dramatiques ou tragiques de son histoire, pourtant bien présents dans l'œuvre, en préférant les laisser sourdre en filigrane du récit tels les échos assourdis provenant d'une trame admirablement ourdie.

LE SOUFFLE DE LA PROSE

Il faut revenir au métier de l'artiste, après avoir évoqué celui de l'artisan, si l'on veut saisir en quoi réside la réussite de ce roman déroutant de simplicité, et pourtant plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Une première réponse à cette question concerne la narration elle-même ainsi que les dialogues. En

France et plus encore au Québec, nos romanciers étant obsédés par le dialogue plus vrai que nature quand ils n'évitent pas tout simplement cet écueil littéraire. Marie-Pascale Huglo nous redonne espoir : il est encore possible d'écrire des dialogues romanesques bien faits en français sans verser dans l'artifice de la littérature qui s'affiche, ni tenter de faire plus réaliste que ne le commande le réel.

Une autre réussite de ce roman — et non la moindre — se loge dans les interstices ou mieux les intervalles du texte, là où on n'a pas l'habitude de la rechercher. Difficile de savoir si Huglo a écouté le conseil de Boileau et remis « *vingt fois sur le métier* » son ouvrage, mais il est certain que l'ouvrage en question a bénéficié d'une attention vigilante concernant sa ponctuation, soit la scansion du récit, partant, son rythme pneumatique. L'auteur use prodigement, mais toujours à bon escient, de tous les signes de ponctuation dans son récit, que ce soit pour moduler l'accent approprié de la voix interrogative, dubitative ou émotive de ses personnages, ou pour laisser entendre un implicite dans la voix narrative elle-même. De tous ces signes, la virgule, qui est au plus près du souffle — si bien qu'il est possible en français (et c'est bien là le seul point sur lequel cette langue normative admet un certain flottement) d'en user selon la logique ou la respiration —, est celui dont l'auteur fait l'usage le plus heureux. Procédant à la fois du *logos* et du *pneumos*, en un mot de *l'esprit*, Huglo réserve à la virgule un traitement proprement musical : bref soupir entre deux séquences de notes, pneuma vital pour respirer entre deux neumes. Quelle que soit la notation adoptée, l'emploi de la virgule est justifié tout au long du roman, même quand elle précède un segment de phrase (proposition selon l'ancienne grammaire, phrase à part entière d'après la nouvelle) qui commence par une majuscule, question de ne pas rompre, tout en observant une légère pause, la cadence d'une repartie ou d'une réflexion scandée dans un même souffle, et l'intégrer sur le mode indirect à la narration.

En ce signe discret se love la respiration mesurée d'un monde démesuré. †

Tout l'art de Marie-Pascale Huglo est d'avoir tissé ensemble les fils disparates de ce patchwork en courtepoinette...

pourtant, rien de *vraiment* extraordinaire ne se sera passé quand le lecteur refermera la couverture du livre, destiné à demeurer ouvert au-delà de cette apparente clôture. À lui de jongler sur ce qui est advenu de Mrs. Greens après cette ouverture indiscreète, quoique réservée, sur sa vie privée.

Tout l'art de Marie-Pascale Huglo est d'avoir tissé ensemble les fils disparates de ce patchwork en courtepoinette, chaque bric se mêlant et se répondant pour former le fuseau narratif dévidé par le métier de l'artisan. En trame de fond s'entend sans cesse le vent qui constitue le motif principal de la composition (voire qui agit comme le moteur ou le « rouet » de la narration), lequel trouve son écho dans celui qui hurlait dans les *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë ou qui faisait rage dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Mais là s'arrête la comparaison, car si ces deux romans relèvent d'un imaginaire bien anglais (le deuxième par procuration, comme pour *La respiration du monde*), ils se déploient sur un fond

boucle (début et fin du premier chapitre), par *flash-back* ou par anticipation, la narration joue de tous les temps du récit par rapport à l'histoire racontée : synchrone, décalé, retardé ou accéléré. Les intermittences de la mémoire jouant un rôle déterminant dans cette histoire amnésique et *anamnésique*, il incombe au temps narratif de combler celui lacunaire des souvenirs. Quant aux dialogues, exploités avec parcimonie si on les compare à l'espace dévolu à la narration elle-même, ils sonnent toujours juste ici, sans excès de style ni effet appuyé, comme s'ils avaient été pensés *naturellement* en anglais avant d'être écrits en français... Quel rapport, m'objecterez-vous? Rapport au rapport qu'ont ces deux langues avec la littérature et le réel, qui a permis aux écrivains anglo-saxons, notamment américains, de préserver l'art d'écrire de bons dialogues dans leurs romans — des dialogues factices certes (fiction oblige), mais crédibles (réalité exige) — face aux écrivains francophones qui semblent avoir perdu ce talent, du moins en