

## L'indicible familier : le Québec inédit d'Alain Grandbois

Nicole Deschamps

Volume 18, numéro 3 (54), printemps 1993

Littérature, folie, altérité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201048ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201048ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deschamps, N. (1993). L'indicible familier : le Québec inédit d'Alain Grandbois. *Voix et Images*, 18(3), 538–552. <https://doi.org/10.7202/201048ar>

Résumé de l'article

Résumé

Marqué par l'exotisme, l'unique recueil de nouvelles publié par Alain Grandbois, *Avant le chaos*, évoque plutôt la noblesse de la condition humaine que son abjection. Il en va tout autrement dans certaines ébauches des nouvelles demeurées inédites. Les descriptions que Grandbois tente d'y faire de la société québécoise n'arrivent à prendre forme que dans l'outrance des représentations et dans la déroute de l'expression, laquelle cherche vainement sa tonalité entre les lamentations et les vociférations, entre le persiflage et le constat désabusé. L'imposture qui est ainsi dénoncée est celle de l'écriture. La conclusion de l'analyse proposée est que le familier ne demeure indicible que dans la mesure où il n'a pas fait le deuil des origines.

# L'indicible familier : le Québec inédit d'Alain Grandbois

Nicole Deschamps, Université de Montréal

---

*Marqué par l'exotisme, l'unique recueil de nouvelles publié par Alain Grandbois, Avant le chaos, évoque plutôt la noblesse de la condition humaine que son abjection. Il en va tout autrement dans certaines ébauches des nouvelles demeurées inédites. Les descriptions que Grandbois tente d'y faire de la société québécoise n'arrivent à prendre forme que dans l'outrance des représentations et dans la déroute de l'expression, laquelle cherche vainement sa tonalité entre les lamentations et les vociférations, entre le persiflage et le constat désabusé. L'imposture qui est ainsi dénoncée est celle de l'écriture. La conclusion de l'analyse proposée est que le familier ne demeure indicible que dans la mesure où il n'a pas fait le deuil des origines.*

---

L'unique recueil de nouvelles publié par Alain Grandbois, *Avant le chaos*<sup>1</sup>, évoque plutôt la noblesse de la condition humaine que son abjection. Le milieu d'origine du narrateur, qui correspond à celui de l'auteur, y est esquissé par touches légères et il est fortement caractérisé par l'idéalisation des paysages et des personnages. Aucune laideur à cette oasis africaine, comparée à une plaine enneigée des paysages familiers, scintillante de « mille petits feux doux, bleus, pareils à ceux de la neige nouvelle, au matin, dans les pays du Nord » (AC, p. 48). Aucune vulgarité chez ce narrateur qui écrit un français expurgé de particularismes — les siens car il est sensible à ceux des autres —,

- 
1. Alain Grandbois, *Avant le chaos*, Montréal, Éditions Moderne, 1945; Montréal, HMH, coll. «L'Arbre», 1964, 276 p., suivi de quatre nouvelles inédites: «Fleur-de-mai», «Le Noël de Jérôme», «Julius», «Ils étaient deux commandos». Je cite en cours de texte sous le sigle AC d'après l'édition critique que Chantal Bouchard et moi-même avons établie sous le titre d'*Avant le chaos et autres nouvelles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1991.

écrivain-voyageur énigmatique, venu d'un Canada tout à la fois aussi mystérieux que la Russie des tzars et aussi rutilant que l'Amérique anglophone de 1920. Aucune ambiguïté sur la dignité des héros québécois de «Ils étaient deux commandos» ou sur la sublimité de l'amour éperdu de Geneviève dans «Le Noël de Jérôme». Quant aux horreurs de la guerre dont il est question dans l'avant-propos, signé des initiales de l'auteur et daté de 1945, il semble qu'elles n'aient affecté les Européens, les Asiatiques et les Africains qu'après le déclenchement du «chaos» en 1939. Même la fin tragique d'une Tania, consumée par l'opium, d'un Grégor, sacrifié à la Légion étrangère, ou d'un Julius, mort avec sa fiancée dans une explosion en mer, conserve une aura de beauté nostalgique.

Il en va tout autrement dans certaines ébauches des nouvelles demeurées inédites. Les descriptions que Grandbois tente d'y faire de la société québécoise n'arrivent à prendre forme que dans l'outrance des représentations et dans la déroute de l'expression, qui cherche vainement sa tonalité entre les lamentations et les vociférations, entre le persiflage et le constat désabusé.

En m'inspirant des réflexions de Julia Kristeva sur l'abjection et la mélancolie<sup>2</sup>, ainsi que de la micropsychanalyse de Silvio Fanti<sup>3</sup>, j'essaierai de rendre lisibles ces textes voués à l'oubli que l'admirable poète des *Îles de la nuit* n'avait pas retenus pour les publier, mais qu'il avait soigneusement conservés, leur évitant ainsi le destin de purs déchets.

Commençons par situer ces textes qui demeurent apparemment étrangers à l'œuvre elle-même, telle que nous la connaissons: poèmes, récits, nouvelles d'*Avant le chaos* auxquelles nous venons de faire allusion. Dans le fonds Grandbois de la Bibliothèque nationale du Québec, soixante-huit textes ont été répertoriés comme «nouvelles», ce qui est considérable par rapport à la dizaine de nouvelles publiées du vivant de l'auteur. À vrai dire, il s'agit plutôt d'ébauches, les unes presque achevées, les autres plus ou moins développées et souvent incohérentes. Dans une précédente communication à l'ACFAS, j'avais tenté de montrer que cette masse de textes inachevés avait accompagné Grandbois toute sa vie, à la façon d'un inséparable objet transitionnel<sup>4</sup>. C'est au contenu et à la forme de ces brouillons dans

2. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. «Tel quel», 1980, et *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

3. Silvio Fanti, *L'Homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1988.

4. Nicole Deschamps, «Les nouvelles de Grandbois comme objet transitionnel», *Urgences*, n° 24, juillet 1989, p. 17-23.

leur rapport étrange et peut-être pervers à la langue parlée que nous nous arrêtons maintenant.

Les thèmes qui s'imposent pourraient se résumer à trois orientations. Une première série reprend le scénario des principales nouvelles d'*Avant le chaos*: récit à la première personne, le plus souvent nostalgique, d'un poète canadien d'expression française voyageant à l'étranger et décrivant des mœurs exotiques. Certains de ces textes ont le grand intérêt de permettre une lecture génétique des nouvelles les plus connues, «Grégor» et «Julius», dont ils présentent plusieurs esquisses. Nous les laisserons de côté, sinon pour souligner la fascination de Grandbois pour ce qu'il repère d'étranger ou de pittoresque chez les autres francophones, alors qu'il n'arrive pas à faire parler ses compatriotes de façon convaincante<sup>5</sup>.

Une deuxième série semble tout à fait excentrique par rapport à l'ensemble des nouvelles, mais elle nous rapproche de notre sujet. Il s'agit de textes fantaisistes qui sont affranchis du réalisme qui caractérise habituellement la prose de Grandbois. Si les uns laissent transparaître une recherche d'effets poétiques, les autres sont plutôt facétieux et dérivent vers la caricature. L'auteur ne semble pas y croire. Retenons deux exemples, indirectement pertinents à notre propos, puisque ce sont des récits des origines qui n'arrivent pas à prendre forme: l'un est une esquisse de cosmologie interplanétaire, apparentée à ce que nous appelons aujourd'hui «science-fiction»; l'autre est une parodie d'autobiographie, ironiquement intitulée: «Note explicative et biographique de l'Auteur<sup>6</sup>». Dans ce dernier texte, le héros naît dans une goélette au large du port de Sorel: «Je vis le jour par une fin de nuit plutôt sombre, le 30 février 1933 [...] et dès que ma mère eut poussé le long cri de la délivrance, je m'élançai tout de suite sur le pont de vigie et je lançai "Vive la France".... Cet enfant précoce devient orphelin à l'âge de neuf mois, et du coup millionnaire puisqu'il hérite de son père qui avait été l'inventeur du «cure-dents magnétique». Suit le récit d'aventures, aussi fabuleuses que rocambolesques, dont l'esprit n'est pas sans rappeler les extravagances de la Fille de Christophe Colomb<sup>7</sup>. En parlant de «Jean Sébastien Chien» ou

5. Dans une communication faite à Catania en 1988, Chantal Bouchard a traité ce thème qu'elle analyse d'un point de vue linguistique. Voir aussi sa précédente communication, «Alain Grandbois et la nouvelle. Ce que les inédits nous apprennent», dans *Grandbois vivant*, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 43-47.

6. «Si Ruth...», 14 feuillets manuscrits (BNQ, 204/3/14); «Note explicative et biographique de l'Auteur», 46 feuillets manuscrits (BNQ, 204/3/12).

7. Réjean Ducharme, *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

de Dieu-le-Père en Al Capone, Réjean Ducharme est-il plus ou moins subversif que Grandbois affublant de «Bock populaire» et de «Radio-Tatata» des institutions respectables du milieu québécois des années cinquante? Si ces inventions ont quelque intérêt, il n'est pas toujours facile d'y distinguer la poésie de la puérité, particulièrement chez Grandbois qui, contrairement à Ducharme, semble mal à l'aise lorsqu'il tente d'établir un rapport ludique avec les institutions culturelles.

La troisième série est la plus importante, à la fois par la quantité des textes et par la qualité de leur contenu qui met directement en scène la société québécoise. À ce propos, l'internationaliste qu'était Grandbois esquisse quelques Amérindiens, il donne pour titre *L'Italien* à un brouillon inachevé, mais, à ma connaissance, il n'a pas imaginé d'anglophones canadiens habitant à Montréal ou à Québec. Dans les textes probablement les plus anciens, les salons de la bourgeoisie de la ville de Québec dans les années vingt et trente sont impitoyablement décrits par un narrateur à la fois très ironique et sans humour, *alter ego* de l'auteur durant les années où il achevait docilement ses études de droit à l'Université Laval. Dans les autres, l'auteur semble avoir voulu explorer les techniques du réalisme, voire du naturalisme. Plusieurs esquisses de cette catégorie étaient apparemment destinées à devenir des romans de mœurs plutôt que des nouvelles, mais elles demeurent trop incohérentes pour qu'on puisse l'affirmer.

C'est à l'intérieur de ce groupe de textes qui tentent de décrire la société québécoise que se trouvent les scénarios scabreux auxquels j'ai fait allusion en introduction: récits de crimes de toutes sortes, d'accidents, de viols, de suicides, d'échecs, de trahisons. L'auteur les raconte soit à la première personne en faisant parler l'agresseur ou la victime, soit à la troisième personne en adoptant le style de reportage des journaux à sensation. Arrêtons-nous à une esquisse choisie au hasard dans cette catégorie. Comme elle est sans titre, nous la désignerons par l'incipit: «Un filet de sang...<sup>8</sup>».

L'anecdote prend forme en deux mises en scène aussi nettement définies qu'au théâtre. Dans la première, un malheureux appelé Vincent, injustement condamné pour le meurtre de sa femme, est hué par une foule déchaînée et sadiquement battu par le «flic» qui l'accompagne en prison. Après avoir été laissé à demi-mort dans sa cellule, il disparaît de la scène. Très satisfait de lui-même à l'idée de ses prouesses sexuelles passées et futures, le policier, le poing encore

8. «Un filet de sang...», 77 feuillets manuscrits, paginés de 1 à 40, puis de 51 à 86, (BNQ, 204/3/16).

souillé du sang de sa première victime, sort de la prison à la recherche d'une «grande blonde» au nom incertain de Sonia ou de Louise Roy<sup>9</sup>, qu'il éventre à coups de couteau. Peut-être s'agit-il rétrospectivement du meurtre de la femme du condamné, peut-être s'agit-il d'un second crime. Quoi qu'il en soit, le policier avait l'habitude de fréquenter des «poules», mais aussi des mères de famille vertueusement confinées au foyer, pourvu, il va sans dire, qu'il ne risque pas d'être surpris par leur mari. Ce scénario a lieu dans une «petite ville» anonyme et une date fictive, «le 23 juin 1948», permet d'imaginer qu'il s'agit plutôt d'une ville située au Québec qu'en France, même si le vocabulaire demeure flottant en matière d'expressions populaires.

S'il est dit avec insistance que le policier est «bel homme», suivant les critères stéréotypés de l'esthétique nazie, il est montré avec une insistance plus grande encore que les femmes sont répugnantes. La victime, d'abord décrite comme «la plus belle» et la plus désirable des femmes, est finalement comparée à un porc découpé par le boucher. L'épouse du policier, qui est mère de cinq enfants apparemment conçus par devoir, est présentée comme suprêmement indésirable à cause de sa poitrine plate, alors qu'une furie dans la foule est présentée comme très excitante du fait qu'elle s'acharne à griffer le visage du prisonnier.

La seconde mise en scène s'amorce après une rupture de l'anecdote qui est marquée par un trait dans le manuscrit, trait qui encadrerait également le récit elliptique du crime. Nous sommes alors en présence du juge qui a impunément laissé condamner Vincent qu'il sait innocent. Le corps «blanc comme un drap un peu sale», il est au lit avec sa femme, et il se remémore le procès où la justice a été bafouée. Même si, «comme homme», il reconnaît l'innocence de l'accusé, «comme juge», se dit-il, «on doit juger selon la loi. Les avocats sont là pour jouer devant la loi. Le plus fort, le plus éloquent, le plus rusé gagne. [...] Il s'absout [alors en se disant quel] c'est la loi». Laborieusement, il copule avec sa femme vieillissante et bouffie, qui «n'avait le dégoût [ni] le goût de rien», puis il est très longuement décrit à travers le mépris que les époux, qui s'appellent Coucou et Coco, s'inspirent mutuellement.

Dans l'intimité conjugale, le juge est tantôt présenté comme une brute puante dont la virilité serait séduisante, tantôt comme un conformiste aussi faible que ridicule, tantôt comme un enfant pitoyablement

9. Ces hésitations dans les noms des personnages sont fréquentes dans les ébauches.

dépendant d'une mère qui le mépriserait. Quant à l'épouse, triste corps maternel qui tient au chaud le lit conjugal, elle est aussi impuissante que son mari à faire entendre la vérité de l'innocence de Vincent, dont elle est encore plus convaincue que lui. Bref, le juge et sa femme s'inclinent devant une parodie de loi, qui n'a de légitimité que sa force. Cette partie du développement qui s'amorçait sous le mode de l'examen de conscience, déraillement finalement vers le burlesque. Il est question de la passion du juge pour le Coke, «son seul vice», dit le texte, innocente habitude qui n'est rien en comparaison de celle qui afflige son neveu qui, lui, doit boire ses trente bouteilles de Coca-Cola par jour sous peine de tomber malade.

Serait abject, d'après Julia Kristeva, «ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte<sup>10</sup>.» Suivant une autre formulation, elle parle du

surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pàs ça. Mais pas rien non plus. Un «quelque chose» que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture<sup>11</sup>.

Témoin muet «d'une haine maternelle sans parole pour la parole du père», l'écrivain fasciné par l'abjection serait à la recherche d'un réconfort, «peut-être un père, [...] simple revenant mais revenant permanent» sans qui il ne serait qu'un hors-la-loi de l'aventure humaine, «sujet nul, [qui] se confondrait au dépotoir des non-objets toujours chus dont il essaie au contraire, armé d'abjection, de se sauver. Car il n'est pas fou, celui par qui l'abject existe<sup>12</sup>». Certes pas fou, mais éternellement soumis au supplice d'une torturante *errance* entre son identité et celle des autres, le dedans et le dehors, le conscient et l'inconscient.

Ces aperçus, où l'on reconnaît l'apport lacanien à la théorie freudienne, mériteraient d'être approfondis à la lumière de la micropsychoanalyse. Le refoulement tel que redéfini par Silvio Fanti qui, grâce au vide énergétique, en recule «les classiques fixations originaires<sup>13</sup>»,

10. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 12.

11. *Ibid.*, p. 10.

12. *Ibid.*, p. 13-16.

13. Silvio Fanti, op. cit., p. 126.

permettrait d'élucider le point le plus intéressant, mais aussi l'impasse, de la réflexion de Julia Kristeva. La théorie traditionnelle de l'inconscient, fondée sur le désir d'objets, n'explique pas comment certaines existences se fondent sur l'*exclusion*, sans pourtant entrer dans les catégories « entendues comme névroses ou psychoses, qu'articulent la *négation* et ses modalités, la *transgression*, la *dénégation* et la *forclusion*<sup>14</sup> ». Précisons que pour Fanti, « l'inconscient n'est pas primaire mais dépend du Ça et de l'Idé [instinct d'essais] », ce qui répondrait à la question posée par Kristeva d'un « par-delà l'inconscient<sup>15</sup> » qu'elle ne définit pas<sup>16</sup>.

S'il y a quelque chose d'illisible dans « Un filet de sang... », ce n'est probablement pas le contenu, encore qu'il soit pénible d'être heurté par le spectacle de l'agressivité triomphante. Ceux qui ne se conforment pas à la loi de l'injustice n'ont qu'à se taire ou à mourir. Pas facile pour l'écrivain dans la cité de laisser parler en lui le vieil enfant agressé-agressant. Pour l'intensité de la représentation de la violence, nous sommes encore loin des outrances de Victor-Lévy Beaulieu dans *Un rêve québécois*<sup>17</sup>. À l'époque même où Grandbois tentait de donner forme à ce qu'il percevait d'horrible dans la société québécoise, c'est-à-dire en lui-même comme rejeton de cette « famille », un Céline, un Carlo Emilio Gadda, un Proust, un Joyce, un Beckett (lui, en particulier, qui a écrit *L'Innommable*) avaient trouvé leur registre pour faire parler l'abjection. Soulignons à ce propos que la démonstration de Julia Kristeva repose sur l'analyse d'œuvres qui, en elles-mêmes, ne sont pas atteintes par l'abjection qu'elles mettent en scène. Avec le Grandbois des nouvelles scabreuses, nous demeurons peut-être dans l'en deçà de la cristallisation qui est propre à la littérature. Mais comment trancher où et quand s'accomplit cette cristallisation ?

L'ambiguïté qui est perceptible dans « Un filet de sang... » se joue sur plusieurs scènes à la fois. Tous les personnages investis d'autorité sont des lâches ou des criminels qui ne méritent aucune confiance mais qui, tels les parents d'Hamlet, demeurent impossibles à quitter, à fuir ou à tuer. Même le rôle du narrateur-écrivain, habituellement

14. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 14.

15. Silvio Fanti, op. cit., p. 126.

16. L'élucidation de ces épineuses questions théoriques nous entraînerait bien au-delà du sujet du présent exposé. Je me contenterai de souligner que l'élaboration conceptuelle chez Silvio Fanti comme chez Julia Kristeva est d'origine freudienne, ce qui rend pertinents les rapprochements que nous avons esquissés. Cela n'enlève rien à la spécificité de ces recherches, qui met en valeur à la fois l'apport lacanien à la théorie freudienne et l'originalité de la micropsychoanalyse.

17. Victor-Lévy Beaulieu, *Un rêve québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.



impossible à confondre avec celui de l'auteur dans la technique narrative de Grandbois, reste ici indéfini<sup>18</sup>. Si le genre de la nouvelle y semble assuré, ni le ton ni le style n'arrivent à s'imposer. Le spectacle du début est une dénonciation véhémement qui, dès la disparition des victimes réduites à l'impuissance, glisse dans le grotesque et s'achève dans un burlesque peu convaincant. À la limite de la vraisemblance, l'anecdote devient d'abord prétexte à une remise en question du couple ubuesque formé par le juge et sa femme, mais ce thème se dissout dans une ironie diffuse qui corrode rétrospectivement l'indignation initiale. Finalement, c'est le pouvoir décapant du texte lui-même qui est mis en péril. Si l'on retenait comme fait pertinent à la datation du manuscrit un indice qui relève de la fiction («le 23 juin 1948»), il serait intéressant d'établir un parallèle, puisqu'il s'agit dans chaque cas du récit d'une exécution, entre la nouvelle achevée «Le rire», qui fait partie de la première édition d'*Avant le chaos* (1945) et l'ébauche d'«Un filet de sang...». Grandbois aura-t-il tenté d'approfondir la parodie?

On pourrait repérer dans «Un filet de sang...» au moins deux traces de l'identification du narrateur (et/ou de l'auteur?) au personnage du juge abject. Dans l'une, il est dit par le narrateur que le juge était aussi assuré de l'innocence du condamné que «je suis sûr du crayon entre mes doigts quand j'écris ces lignes». Effet d'ironie? L'écrivain semble exprimer un doute sur l'efficacité de ce qu'il écrit. Dans l'autre, à l'occasion de la mise en scène du juge endossant sa veste de pyjama dans l'intimité de la chambre conjugale, le narrateur affirme en aparté qu'il partage avec ce personnage détestable l'innocente habitude de n'avoir jamais pu supporter dormir avec un pantalon de pyjama. Il serait sans doute hasardeux de fonder sur ces seuls détails un rapprochement entre l'imposture du rôle du juge et celle de l'écrivain, à travers l'imposture qu'eût été pour Alain Grandbois l'exercice de la profession d'avocat pour laquelle il avait été contraint de se préparer sans jamais l'exercer. Esquissions cependant l'hypothèse suivante: si le fils d'Henri Grandbois, au lieu de devenir écrivain globe-trotter, avait choisi de s'identifier à l'idéal rêvé pour lui par son père, il eût pu en effet devenir un magistrat exerçant respectablement sa fonction dans la ville de Québec, sinon ce juge imaginaire torturé par la mauvaise conscience. Dans ce contexte, un tel *conformiste* eût même pu écrire impunément des vers célébrés par toutes les académies. Le

18. Particulièrement dans les avant-textes, les frontières entre le «je» de l'auteur et celui de ses personnages sont parfois difficiles à établir. On pourrait accumuler les exemples de cette troublante contiguïté. Tout se passe comme si Grandbois était venu jusqu'au seuil de la question du sujet qui hante les écrivains de la modernité et que Beckett a résumée en trois mots lapidaires: «Je. Qui ça?»

portrait de ce personnage hypothétique, dont maintes familles bien pensantes feraient volontiers leur idole, est narcissiquement insoutenable pour l'écrivain véritable qu'est censé être l'auteur, sinon le narrateur. Mais n'est-ce pas là le sort dont Grandbois est demeuré plus ou moins prisonnier, sous l'œil implacable d'un juge intérieur qui lui reproche de ne pas faire mieux?

Lorsqu'il se projette en honorable bourgeois de la ville de Québec, digne fils de ses parents, Alain Grandbois ne s'aime pas plus qu'en écrivain d'appartenance locale. Poète reconnu par ses pairs, il était conscient du péril qu'il y a pour un artiste à être sacré de son vivant prophète en son pays. Rappelons à ce propos ce qu'il écrivait dès 1947:

L'artiste ne joue que sur deux portes de sortie: la gloire ou l'oubli. Mais ces tombeaux, pour lui, possèdent le même vide, la même sécheresse. Il sait que le public goûte surtout les morts éprouvés. Les morts célèbres. Bien étiquetés, soigneusement classés, cloués au mur, comme ces papillons épinglés au tableau de l'entomologiste. Des morts de musées, avec la patine définitivement glacée du génie. L'artiste reconnu de son vivant sent déjà rôder autour de lui l'odeur fade de la mort. Car son art ne peut être définitif. Il le sait. Dans le moment même où il est acclamé, un jeune homme inconnu, mal lavé, en chandail, dans un grenier futile, prépare des voies différentes et plus lumineuses. Le public a toujours raison, avec le temps. Le public est Moloch. Et l'artiste est fatalement dévoré, brûlé par Moloch. Mort ou vivant<sup>19</sup>.

Le Grandbois des carnets inédits et de la correspondance redoutait également le joug amoureux qui l'eût transformé soit en époux et père de famille suivant la norme bourgeoise qu'il imagine, donc, en *conformiste*, soit en *criminel*. Voyons là-dessus un extrait des carnets à l'époque des voyages, fragment qu'on retrouve presque tel quel dans la correspondance adressée à Lucienne<sup>20</sup>. Dans le carnet (à la fois celui de l'auteur et celui que rédigerait un narrateur), il s'agit de notes en vue d'un texte intitulé *Le Roman inutile*, rédigé sous forme de journal puis d'un brouillon de lettre, dont nous connaissons maintenant la version adressée à une femme qui a réellement existé:

Si j'avais possédé ces qualités dont tu constates chez moi l'absence, il est extrêmement sûr que nous ne nous serions jamais rencontrés à Cannes, ni à Paris, ni même à Port-Cros. Je serais quelque part dans un coin du monde où l'on fait des affaires, je serais probablement très riche, j'aime-

19. «Le faux malentendu», *Liaison*, n° 4, Montréal, avril 1947, p. 229, cité par Jacques Brault, *Alain Grandbois*, Montréal/Paris, l'Hexagone/Seghers, 1968, p. 62.

20. Lucienne Boucher Dumas, décédée à Montréal le 29 avril 1991, avait publié les lettres que Grandbois lui avait adressées sous le titre *Lettres à Lucienne*, Montréal, l'Hexagone, 1987.

rais les chiffres, les villes, les automobiles, les théâtrales, le Ritz, les bordels chics, je serais marié depuis un lustre et j'aurais un enfant snob, [...] et je b... toutes les femmes excepté la mienne. En somme, je serais un monsieur respecté, honorable et respectable, et dans le genre de ceux dont on dit qu'ils possèdent des ambitions et aiment la vie. Or il arrive précisément que moi, je n'aime pas la vie. Que je m'en évade le plus possible. Que je fuis les hommes parce que je les méprise, et que je me fuis moi-même pour la même raison. De sorte que lorsqu'il me fut donné d'avoir à choisir entre diverses carrières, puisque nous vivons dans une époque où apparemment il faut faire quelque chose (je me suis toujours demandé pourquoi d'ailleurs), j'ai choisi celle qui paraissait devoir me donner le plus de facilités à éviter le contact des hommes, mes chers semblables<sup>21</sup>.

La passion est non moins redoutable puisqu'elle contraint à des actions apparemment plus horribles encore :

J'ai toujours cru qu'aimer signifiait autre chose que de faire de grands gestes en ne regardant pas où ces gestes peuvent conduire. Oh, je sais qu'il est infiniment plus romantique de tout chambarder, de couper tous les ponts derrière soi, de hurler sa passion sur le toit de l'Opéra, d'assassiner au besoin le frère et la tante, la grand-mère et la bonne d'étage, bref, de se conduire comme un triple crétin ou un fou furieux. Et je sais aussi que les femmes appellent ça des preuves d'amour<sup>22</sup>.

Le correspondant conclut que ce que sa destinataire lui reproche comme «un manque de force n'est après tout qu'un modeste essai à vouloir conserver, dans une certaine mesure, un minimum de loyauté et de justice<sup>23</sup>».

Le détour par ces textes, qui dépassent l'anecdote personnelle, nous permet de mieux comprendre l'enjeu des nouvelles scabreuses dans la vie et l'œuvre d'Alain Grandbois. Vouées à l'oubli, et pourtant refaisant surface, ces ébauches demeurent à la fois un lieu d'expérimentation et de repli, recherche de «voies différentes et plus lumineuses», mais aussi évitement de la rupture définitive d'avec la mère, rupture sans laquelle il n'y aurait ni langage ni écriture. Pour le poète qui se perçoit «Mort déjà dès le fœtus<sup>24</sup>», tout se passe comme si l'hésitation d'Édipe devant le carrefour fatal était devenue infranchissable.

21. Extrait du carnet 52 [1932-33], cahier de 89 feuillets manuscrits, (BNQ, 204/6/59), p. 165. Souligné par Grandbois. À quelques mots près, le texte de la correspondance est exactement le même : voir la lettre du 27 novembre 1932 dans les *Lettres à Lucienne*, *op. cit.*, p. 116-119.

22. *Ibid.*, p. 17.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. «Visage déchirant...», *Poésie II*, édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», p. 474. La strophe d'où le vers est tiré se lit :

Plutôt que l'épreuve de la castration et le risque d'une création qui mènerait à la gloire, le remâchement stérile du « bon-mauvais sein » de la mère toute-puissante.

À titre de poète « québécois », Alain Grandbois est également témoin de son temps, celui qu'il perçoit comme un abominable « chaos », symbolisé par la Seconde Guerre mondiale. Le seul espoir pour l'écrivain serait justement de pouvoir en témoigner par les moyens qui lui sont propres, à condition qu'il y croie. Dans son essai sur la mélancolie, Julia Kristeva parle de la dépression comme du mal du vingtième siècle. Après Freud, Abraham et Melanie Klein, elle développe le thème du « cannibalisme mélancolique », c'est-à-dire de la haine de soi-même comme moyen d'avalier

l'autre intolérable que j'ai envie de détruire pour mieux le posséder vivant. Plutôt morcelé, déchiqueté, coupé, avalé, digéré... que perdu. L'imaginaire cannibalique mélancolique est un désaveu de la réalité de la perte ainsi que de la mort. Il manifeste l'angoisse de perdre l'autre en faisant survivre le moi, certes abandonné, mais non séparé de ce qui le nourrit encore et toujours et se métamorphose en lui — qui ressuscite aussi — par cette dévoration<sup>25</sup>.

L'imposture généralisée qui est dénoncée dans les nouvelles scabreuses est avant tout celle de l'écrivain qui n'arrive pas à trouver ses mots de façon à se libérer de ses cauchemars, les siens propres et ceux de tous, compatriotes ou étrangers, comme autant de facettes de la réalité commune.

Comme le rêve, l'écriture est répétition des origines et métabolisation de l'angoisse de mort. Or Silvio Fanti a bien montré que, loin d'avoir été paradisiaque, le séjour dans le sein maternel aurait plutôt laissé les traces d'une guerre si violente qu'elle demeure par la suite interminable, tout en témoignant de la vitalité triomphale de la mère et de l'enfant. Dans un tel contexte, la naissance, loin d'être le traumatisme dont parlait Rank, serait plutôt une délivrance. Par ailleurs,

Visage déchirant de l'homme seul  
Ombre dans l'ombre de la vie  
Vie tournant avec une rapidité inouïe  
Mort déjà dès le fœtus  
Polygone inscrit décrit meurtri menti  
Visage joué déjoué bafoué  
Ciel bouleversé de cyclones  
Eh quoi Eh quoi  
Ciel bouleversé de souvenirs  
Mon ciel d'enfant  
Saint-Casimir

25. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., p. 21.

l'épreuve oedipienne, plus tard structurante du langage, prend en microanalyse une importance accrue: Fanti l'inscrit dès le sein maternel dans ce qu'il appelle le «stade initiatique», véritable «apprentissage agressif-sexuel»<sup>26</sup>, imposé au fœtus bien avant sa participation, réelle ou fantasmée, à la scène primitive. Et pourtant, la découverte la plus redoutable reste à venir. Au-delà de la terreur générée par la «guerre utérine», il y a celle, plus fondamentale, du vide énergétique tel que défini par la microanalyse. Pour Silvio Fanti, «il n'existe qu'une angoisse inconsciente: celle du vide. L'angoisse de mort, également inconsciente, en est le rejeton direct. Elle exprime l'état de tension entre les propensions de mort-de-vie et le vide»<sup>27</sup>.

Laisser parler l'indicible familial est une tâche redoutable qui a conduit plus d'un écrivain québécois au seuil de la folie. Grandbois échappe heureusement à ce destin, mais à quel prix? L'«Autre Scène» révélée par ses nouvelles embryonnaires serait d'autant plus convaincante que les fragments autobiographiques du jeune poète le montrent constamment plein de respect et d'affection pour sa famille, en particulier à l'époque où il faisait ses études à Québec<sup>28</sup>. Quant au poète vieillissant et comblé d'honneurs, finalement marié à sa cousine devenue veuve, on l'imagine mal exprimer autrement que par sa mélancolie ses angoisses de créateur. Peu de traces, donc, dans les quelques écrits intimes qui lui ont survécu, de la révolte ouvertement exprimée par tant d'écrivains contre leur milieu d'origine. De ce point de vue, les témoignages que nous avons cités sont aussi exceptionnels que secrètes les nouvelles à sujets scabreux.

À cause de ces textes marginaux cependant, tout le rapport de Grandbois à son œuvre en prose serait peut-être à revoir dans la dynamique de sa révolte inexprimée. Est-il vraiment plus à l'aise avec l'histoire qu'avec ses souvenirs personnels? Rappelons que si l'auteur d'*Avant le chaos* est un jour parti pour explorer le monde ailleurs qu'à Saint-Casimir ou à Québec, il est revenu après avoir publié, à Paris, *Né à Québec*, récit historique des aventures de son ancêtre Louis Jolliet, récit qu'il avait écrit avec un dégoût tel qu'il avait d'abord songé à le publier sous un pseudonyme<sup>29</sup>. Au-delà du déroulement anecdotique

26. Silvio Fanti, *op. cit.*, p. 182 et *ibid.*, p. 173-185.

27. *Ibid.*, p. 78.

28. Voir l'édition critique de Suzie Lalancette, «Fragments de journaux intimes d'Alain Grandbois», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1992, 183 p. Les pages du journal que tenait Grandbois à l'âge de treize ans, alors qu'il était pensionnaire au Séminaire de Québec, sont particulièrement éloquentes.

29. *Né à Québec. Louis Jolliet. Récit*, Paris, Messein, 1933, 256 p. Voir le carnet 52 précédemment cité, p. 24. Grandbois y écrit: «J'ai à peu près terminé "Jolliet"».

de ses voyages, le poète des *Îles de la nuit*, de *Rivages de l'homme* et de *L'Étoile pourpre* s'est certainement dépaycé, comme tout écrivain. On peut cependant se demander quel dépaycement encore inachevé le nouvelliste cherchait à accomplir en poursuivant ces plongées infructueuses dans ses souvenirs d'enfance: là, l'inexprimable, mais aussi l'aiguillon de l'œuvre entière.

Tous ces brouillons mal-aimés souffrent de ne pas avoir fait le deuil de quelqu'un, de quelque chose, peut-être d'eux-mêmes. En ce sens, ils conservent l'ambiguïté des objets transitionnels. L'abjection ne peut avoir lieu que lorsque la vie est encore présente, risque de palpiter encore. Ou bien parce que le cordon n'a pas été coupé et que le vieux fœtus dépérit. L'événement de la naissance aussi bien que l'avènement de la mort figent jusqu'à un certain point le processus des recommencements. Après la naissance vient l'autonomie et la croissance du corps; après sa mort et sa pourriture viennent la poussière, puis rien ou presque rien: atomes invisibles et parfois *words, words, words*. Mystère de l'écriture dont la genèse dans l'expérience de tout écrivain nous fait percevoir, pour ainsi dire dans sa nudité, la pulsion de mort-de-vie décrite par la micropsychanalyse.

Sur les rapports étroits du deuil avec la création littéraire, écrivains et psychanalystes s'entendent pour dire que l'une ne va pas sans l'autre. Dans son essai, *Le Corps de l'œuvre*, qui traite justement de cette question, Didier Anzieu fait cette observation qui nous aide à mieux comprendre l'importance, peut-être vitale, de ces textes étranges dans l'œuvre de Grandbois:

À quelque moment de la vie qu'elle soit entreprise, l'œuvre se construit contre le travail de la mort, contre les pulsions de mort toujours au travail en nous. Si le créateur échoue à la construire, ou si d'y réussir ne fait que lui rendre plus aigu le caractère finalement illusoire de la boucle qu'il a parcourue au regard du zéro terminal auquel elle aboutit, il arrive qu'il préfère prendre un raccourci et qu'il se tue, ou qu'abandonnant toute possibilité de chemin, il végète et laisse dépérir en lui sa vitalité<sup>30</sup>.

«Le Québec» est une expression que Grandbois n'aimait pas, au point où il s'était querellé à ce sujet avec Olivar Asselin. Non seulement il ne la trouvait pas euphonique, mais elle lui paraissait «barbare»<sup>31</sup>.

---

C'est d'une énorme médiocrité. Je le signerai probablement d'un pseudonyme. • Le contexte nous permet de dater ce fragment soit du début de l'année 1933, soit de la fin 1932. On trouve parallèlement dans une lettre du 17 février 1933, adressée à Lucienne, la formulation suivante: «J'ai à peu près terminé Jolliet. C'est d'une énorme médiocrité. Je n'y peux rien.» *Lettres à Lucienne, op. cit.*, p. 183.

30. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 58.

31. Extrait de fragments d'écrits intimes, (BNQ, 204/2/16).

Sans doute parlait-il en poète sensible aux sonorités, mais la question n'est pas là. Ce que Grandbois ne supporte pas de son milieu d'origine, c'est bien plutôt la langue maternelle avec laquelle il n'ose ni rompre ni être heureux en se l'appropriant. Après tout, puisque chaque écrivain parle toujours une langue étrangère qu'il invente, il aurait pu choisir d'écrire dans une autre langue, ou bien de suivre l'exemple du Père des poètes, Dante, qui adopte la langue vulgaire pour la recréer et la laisser ensuite en héritage, comme loi nouvelle de sa culture. Chez Grandbois novelliste, une crispation ou une fixation l'empêchent de créer un rapport ludique avec les mots, ceux qui viennent à un enfant de Saint-Casimir-de-Portneuf avec le lait et les bouillies, ceux qui s'apprennent à l'école, ceux qui traînent dans les rues de Québec, de Cannes ou de Paris, ceux qu'on apprend en voyageant.

Au lieu d'un retour impossible vers un *Avant le chaos* qui n'existe pas, la poursuite du voyage méritait d'être tentée jusqu'à l'ultime exploration de l'innommable chaos des origines. Peut-on imaginer représentation dantesque plus horrible que ce trou au centre de la terre où se trouve Satan à demi emprisonné dans la glace, mais remâchant inlassablement, de ses trois bouches, les pires traîtres à l'humanité? Bouleversé d'angoisse devant ce qu'il a mis en scène, le poète *trouve* pourtant ses mots :

Si j'avais les rimes âpres et rauques  
comme il conviendrait à ce lugubre trou  
sur lequel s'appuient tous les autres rocs,  
j'exprimerais le suc de ma pensée  
plus pleinement; mais je ne les ai point,  
*et non sans frayeur je m'apprête à parler:*  
*car ce n'est pas affaire à prendre à la légère*  
*que de décrire le fond de l'univers entier*  
*ni celle d'une langue disant «papa, maman»<sup>32</sup>.*

Nous devons beaucoup à Grandbois qui, là où plusieurs écrivains québécois se sont perdus dans l'impasse culturelle, a continué avec

32. Chant XXXII de *La Divine Comédie*, vers 1-9, d'après la traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 289. C'est nous qui soulignons. Le texte original se lit:

S'io avessi le rime aspre e chioce,  
come si converrebbe al tristo buco  
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,  
io premerei di mio concetto il suco  
più pienamente; ma perch' io non l'abbo,  
non senza tema a dicer mi conduco;  
ché non è impresa da pigliare a gabbo  
discriver fondo a tutto l'universo,  
né da lingua che chiami mamma o babbo.

plus ou moins de bonheur à chercher des mots qui viennent à bout de l'indicible. Toute langue qui a permis à un futur poète de balbutier «papa, maman» mérite d'être recréée et il n'y a pas d'enfer, réel ou imaginaire, dont les humains ne puissent se libérer par leurs paroles.