

André Langevin aux prises avec le temps

Denis Saint-Jacques

Volume 2, numéro 2, août 1969

Le roman canadien (1945-1960)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500075ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500075ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Jacques, D. (1969). André Langevin aux prises avec le temps. *Études littéraires*, 2(2), 157–176. <https://doi.org/10.7202/500075ar>

ANDRÉ LANGEVIN AUX PRISES AVEC LE TEMPS

denis saint-jacques

André Langevin est volontiers considéré comme le meilleur romancier des années cinquante au Canada français; cependant, malgré le bruit qui a accompagné la parution de ses œuvres, ou peut-être justement à cause de cet éclat, la critique s'est trop peu penchée sur une production dont la richesse apparaît indiscutable. On a tenté récemment une analyse thématique du milieu¹ dans l'univers romanesque de Langevin, mais nous sommes restés sur notre faim; en effet, les divers éléments analysés ne semblent pas s'y organiser, s'y unifier en structures véritables, ou encore ces structures, quand elles sont pressenties, apparaissent invariables d'une œuvre à l'autre, comme si elles avaient une existence extra-temporelle.

Or, non seulement la thématique de tout écrivain doit s'inscrire dans un devenir inéluctable, mais encore, comme l'a démontré Georges Poulet, le temps lui-même fait figure de thème majeur dans la création littéraire. Toutefois, le cas d'André Langevin demeure exceptionnel dans cet ordre; il a en effet consacré explicitement un de ses romans au *Temps des hommes*² et sa première œuvre, *Évadé de la nuit*³ pourrait aussi bien s'intituler: *Évadé du passé*. En fait, on pourrait montrer que les trois romans de Langevin forment une trilogie dont la structure appartient nettement à la catégorie temporelle. Je m'empresse d'ajouter que, dans des domaines différents, il pourrait exister d'autres principes d'unification pour cette trilogie et que la structure que je commenterai ne donne qu'une clé de lecture parmi bien d'autres.

□ □ □

Évadé de la nuit, récit confus et opaque, doit justement sa lourdeur, sa maladresse même, parfois, à une richesse mal ordonnée, à une surabondance de matière. Si elle charge indûment la trame de

¹ Roger Godbout, *Livres et auteurs canadiens*, 1966, pp. 198-203.

² *Le Temps des hommes*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1956, 236 p.

³ *Évadé de la nuit*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1951, 248 p.

l'intrigue, cette profusion de thèmes n'en présente pas moins en dehors de toute considération formelle un intérêt exceptionnel pour une étude de la pensée de l'auteur. De fait, ni *Poussière sur la ville*⁴, ni *Le Temps des hommes* n'offrent un tel foisonnement d'idées. Il semble que d'un coup Langevin ait cherché à exprimer en vrac tout ce qui lui pèse. On a la très nette impression d'une œuvre où le défolement bouscule l'équilibre des projets conscients.

Évadé de la nuit manque apparemment d'homogénéité : la composition semble refléter un changement progressif d'attitude chez l'auteur. C'est donc pas à pas et selon un ordre de progression linéaire qu'il convient d'étudier ce roman. Même si une certaine unité de dessein arrive à structurer un ensemble aussi disjoint parfois, il semble qu'une évolution de l'écrivain durant la gestation de son livre entraîne un certain désaccord formel entre différentes parties de l'ensemble. De ce désaccord, naît la confusion, mais aussi la richesse.

La première partie du livre présente sept chapitres, non numérotés et sans titres, en vingt-huit pages. Cette considération n'est pas un simple jeu mathématique ; si on ajoute, de plus, que trois de ces chapitres sont subdivisés à leur tour, cela permet de saisir l'état de fragmentation de l'ensemble.

De plus, un des chapitres introduit sans transition un retour en arrière, alors qu'un autre fait assister à un changement non seulement d'action et de lieu physique, mais aussi de lieu psychique. En effet, ce récit à la troisième personne aurait facilement un narrateur, le personnage principal, Jean Cherteffe, à travers les impressions et pensées duquel le lecteur suit la succession des événements. Son esprit forme le lieu psychique de perception de l'action, sauf en cet endroit où les réflexions de son frère Marcel livrent subitement non seulement un champ d'observation entièrement distinct, mais encore un nouvel observateur.

Donc, plutôt que déroulement enchaîné, découpage en plans brefs et d'une progression heurtée. On aurait tort d'insister sur le caractère cinématographique d'un tel type de construction. Il est important de noter que si le cinéma peut avoir favorisé l'utilisation de ce procédé, son adoption et son assimilation dans l'esthétique du roman contemporain, j'entends ici en particulier le nouveau roman, répondent à une motivation plus profonde que le simple attrait pour une découverte purement technique. Dans un monde qui semble échapper au rationnel, l'écoulement régulier du temps n'apparaît plus aussi certain et la conscience ne peut alors que

4 Le Cercle du livre de France, 1953, 216 p.

jeter des coups de sonde incohérents dans des instants que des rapports absurdes n'arrivent pas à joindre. Plus précisément, en ce qui concerne *Évadé de la nuit*, l'exposition *ex abrupto* et la présentation impressionniste de différents moments isolés dont les relations ne sont pas explicitées accusent l'état de désorganisation dans la conscience du protagoniste bouleversé par un choc émotif dû à la mort de son père.

De plus, cette temporalité fragmentaire découpée en moments privilégiés doit être la création d'une intelligence elle-même subjective. Ainsi, l'emploi grammatical de la troisième personne pour la narration veut dissimuler le lien très fort qui unit le protagoniste, Jean Cherteffe, à l'auteur. Le caractère émotionnel de la confession est trop vibrant, ne faut-il pas préserver un peu la discrétion et tenter de détacher le personnage de son créateur? Pourtant le lecteur ne peut s'empêcher de lire André Langevin sous les paroles de Jean Cherteffe. Il ne faut pas penser, bien entendu, au document autobiographique, mais plutôt à une identité d'âme, à une même façon de sentir l'existence, de s'y mouvoir.

Et cette âme est de celles qui interrogent avec angoisse un univers dont le dieu a disparu. Au début du récit, la mort du père sert de catalyseur à un mouvement de révolte métaphysique. La prise de conscience de l'indignité d'un père autrefois aimé et la découverte de l'absurde et dérisoire irréversibilité de cette vie qui fut un long échec pousse le héros à crier :

Engendrer. Une nuit un peu plus amère, et je suis son fils [. . .]. Frapper le ciel à poings fermés pour trouver le ressort de cela et s'affirmer éternel (p. 20).

Et un peu plus tard, à l'occasion du *Dies Iræ* de la messe des défunts :

Qui peut faire retentir des anathèmes à la face du monde pour un seul homme mort? Alors que le mot exister n'a plus de sens que celui d'une impasse [. . .] à la fin [. . .] une virevolte dérisoire sur l'infini du cercle (pp. 26-27).

Tout le livre ressasse cette interrogation sur l'éternité, cette tentative d'en trouver le secret, tentative dont l'inexorable fin sera aussi bien cette virevolte dérisoire. Non seulement l'entreprise humaine est misérable, mais elle est absolument châtiée de mort.

En opposition à cette révolte contre la cruauté de l'existence, Marcel Cherteffe, le frère du héros, affiche une philosophie de

l'action pragmatique qui lui permet de vivre en un monde stable, prévisible, où la volonté personnelle façonne le destin. Mais ce temps plein et rassurant au sein duquel il agit sera justement rompu par un événement d'un poids imprévu : l'assassinat d'une fillette. Ce seul acte suffira à ébranler la tranquille assurance d'une conscience qui avait refusé jusqu'alors de s'interroger trop profondément.

L'action ne débute vraiment qu'après les quarante premières pages. La trame se resserre, les chapitres se font moins courts et la régularité de progression impose un peu plus ses lois.

Le plus étonnant est sans doute que, soudain, le temps de narration passe du présent, employé tout au long de la première partie, à l'imparfait qui sera maintenu comme temps principal jusqu'à la fin du récit. Or il n'y a pas de doute que non seulement dans l'ordre de présentation des événements, mais aussi dans leur déroulement chronologique, la mort du père de Jean Cherteffe précède les faits relatés dans les trois dernières parties du roman. Comment expliquer un aussi paradoxal changement ? Il ne peut s'agir d'une maladresse involontaire, la faute serait trop énorme. Cette dérogation à une règle élémentaire et instinctive de composition est sûrement voulue.

Pour éclairer la signification de ce procédé original, il ne sera pas mauvais de rappeler certaines notions temporelles fondamentales. Le présent est pour l'esprit humain la représentation de cet instant de conscience vive où il saisit son être en devenir : le temps de la sensation vitale. Tout autre temps est construit en fonction de celui-là. Ainsi, l'imparfait, temps de réalisation et contenant une marge de possible, ne peut être perçu que dans son rapport avec la conscience présente.

L'imparfait a souvent été utilisé comme temps narratif à cause de son aspect de passé en voie de réalisation. Ceci a valu surtout à une époque où la distanciation entre le lecteur et le récit n'était pas encore réprouvée comme lourde et maladroite. Mais la conscience moderne a senti quelque chose de mort dans ce temps dépassé, même s'il exprime une action en voie de réalisation. Le temps narratif par excellence est devenu aujourd'hui le présent.

Revenons maintenant à *Évadé de la nuit*. On peut concevoir que si Langevin a voulu narrer l'événement antérieur au présent, c'est qu'il le considère comme plus proche, plus chargé de réalisation, et que s'il repousse les autres faits vers le passé, c'est que pour lui ils sont déjà dépassés, irréversibles, morts. Ce raisonnement nous mène à conclure que, pour le héros, la découverte de l'absurdité d'une existence malheureuse et prédéterminée justifie

seule la plénitude du présent ; toute autre action est si assurée d'échec qu'elle s'en trouve depuis toujours figée. Il n'est pas sans ironie d'isoler comme instant de conscience vitale le moment où le protagoniste se rend compte du déterminisme de sa vie : le moment de rencontre avec la mort.

Si le présent est le temps du libre arbitre, la prise de conscience de l'absurde est la seule véritable liberté humaine ; tout autre événement postérieur ou non est cristallisé d'avance en un passé.

Toutefois, un père mort miné par l'ivrognerie dans le cas de Jean, une enfant étranglée pour Marcel, devraient faire partie d'un passé dont un être fort pourrait se libérer pour vivre pleinement. Jean sent justement « une fatalité qu'il faut fuir en hâte » (p. 29). Pour exorciser son passé, pour « s'évader de sa nuit », il décide de se forger une volonté de puissance qu'il appliquera à sauver un être lamentablement déchu, génie éphémère diminué par l'alcool. Il reportera donc sur cet autre l'espoir de salut qui, pour ce qui est de son propre destin, a sombré avec la disparition de son père. Mais le lecteur perçoit dès le début que ce projet est voué à l'échec et que le héros en sortira meurtri.

Au reste, cette partie du livre sent la thèse et laisse l'impression d'un théorème prouvant que la volonté de puissance est toujours châtiée, non seulement chez les faibles comme Jean, mais chez les forts comme Marcel. Le cas de ce dernier en particulier donne une impression d'artifice : rien dans sa nature ne pourrait faire croire à un effondrement métaphysique, tout au plus une crise nerveuse . . . Car quoi qu'en ait pensé Langevin, il peut exister des optimismes, des espérances irréductibles et qui ne sont pas nécessairement aveugles. En tout cas, la tentative de sauver Roger Benoît n'aura réellement qu'une conclusion : « Et Jean comprit que le temps ne s'était jamais écoulé, qu'il se retrouverait au même point de l'existence. Seul. Habité » (p. 92). De retour dans sa nuit, en effet, il s'acharnait « à briser le mythe de Sisyphe » (pp. 92-93). C'est Benoît qui lui dira : « À ouvrir si grand la bouche, vous n'avalerez qu'un peu plus d'air. L'on n'étreint pas l'invisible » (p. 101).

Il ne faudrait pas trop insister sur cette démonstration maladroite d'un théorème sartrien : « L'enfer, c'est les autres ». Si Langevin le manipule avec raideur, c'est qu'il ne semble pas le ressentir de façon cohérente et profonde.

Le tribut ainsi payé à l'esprit du siècle, l'écrivain peut redevenir lui-même. Son héros tend à s'humaniser : malgré toute l'obscurité métaphysique mise en cause, « à son orgueil tendu comme une arme s'[est] substituée une compassion exigeante » (p. 92).

L'objet de cette compassion étant disparu, Jean tiendra pourtant le coup : « La vie est tenace [...] ce n'est pas encore satiété » (p. 105). Il tentera bien encore une fois de se raidir contre l'humain, mais avec toujours de moins en moins de persévérance et de succès. Le temps l'use comme quiconque, il en vint parfois à vouloir « laisser la vie couler sur soi sans lui opposer la moindre résistance. Vibre » (p. 175).

La troisième partie du roman marque l'érosion de son orgueilleuse solitude par l'amour d'une jeune fille, Micheline. Malgré l'opposition du père de cette dernière, le juge Giraud, malgré la violence et parfois la grossièreté de Jean envers celle qu'il aime, Micheline s'impose à lui et lui fait découvrir la tendresse d'une union amoureuse, non sans que la mort de Marcel ait provoqué chez Jean une ultime tension, un dernier soubresaut d'orgueil volontaire. Il ne faut pas trop croire au bonheur du couple enfin réuni, « bonheur [qui] posait le sens de la durée » (p. 179). Mieux vaut relire cette amère conclusion devant la mort de Marcel : « Pourquoi baver d'espoir ? C'était une farce » et plus loin : « Et pourquoi l'honneur, la pitié, *l'amour*, l'ordre ? Un leurre effroyable » (pp. 152-153). Cet amour monolithique, désir d'absolu, hors du monde, l'auteur en fait donc un leurre. Il ne conduit son héros à l'espoir que pour mieux l'écraser. Au fond, rien n'est changé et la note optimiste sur laquelle tente de se terminer cette partie rend un son curieusement fêlé : « Lui-même [Jean] ne l'avait-il pas déjà blessée [Micheline] comme nul ne pourrait le faire » (p. 180).

La machine construite, Langevin administre une conclusion aussi radicale et complète que possible. D'abord une courte digression pour s'inclure comme auteur avec son roman dans un échec final, ce bien entendu par personne interposée, « qu'importe des mots, quand les hommes meurent réellement » (p. 186). Désillusion, âcre désespoir de l'artiste se condamnant devant l'inutilité, la fausseté dérisoire de son œuvre. Le héraut de l'absurde n'est après tout qu'un autre héros absurde. Quand on s'interroge sur les raisons qui ont pu pousser Langevin à abandonner une brillante carrière de romancier, peut-être faudrait-il relire ce chapitre maladroit, mais révélateur d'une attitude ambiguë de l'écrivain face à sa vocation, dès sa première œuvre.

L'épisode qui suit, la mort du juge Giraud, n'est guère plus habile, quoique sûrement plus humain. Ici l'opacité, la confusion, le grotesque, peut-être involontaire, laissent leur marque et il y a probablement plus à découvrir pour le psychanalyste que pour le simple lecteur. En particulier, l'épisode de la mort même du juge est mal amené et fort peu clair : sa nécessité répond moins à une

logique interne de l'intrigue qu'à un ressort subconscient du psychisme de l'auteur. Le lecteur à ce point a déjà cinq cadavres sur les bras et quatre sont à venir⁵. Cette hécatombe dans un livre qui a si peu à voir avec la guerre, les cataclysmes ou la littérature policière pourrait dénoter une tendance obsessionnelle. Mais c'est justement la donnée humaine profonde d'*Évadé de la nuit* qui en fait la valeur et non les qualités techniques qui ne sont dignes d'attention que par rapport au reste de la production canadienne-française. D'ailleurs, quoi d'aussi fascinant dans l'analyse du temps humain que le thème de la mort !

Pour Jean Cherteffe, quelque malheureuse, absurde et désespérée que soit la vie, la mort qui l'interrompt demeure une catastrophe. Si l'homme lucide peut « toucher du doigt sa solitude », c'est pourtant la mort qui « la lui imposera à jamais » (p. 152). Car de par sa nature, l'homme est « enivré d'éternité » et malgré cela « la fin [sera] un abîme impensable, une virevolte dérisoire sur l'infini du cercle » (p. 27). La lecture de ces pages du début où Langevin évoque pour la première fois cet arrière-goût d'échec que laisse une rencontre avec la mort suffit à marquer un état d'esprit sous-jacent à toute l'œuvre et qui, dans les dernières pages en particulier, confine à la démence⁶. Le livre ouvert sur la mort aura bouclé la boucle en une « virevolte dérisoire ». Il n'y a pas de solution. « Et après ? Et après, le feu s'éteindrait mais il aurait tout consumé » (p. 235).

Après ce traquenard de l'espoir, malgré tout « il restait la joie faible, mais réelle de sortir de la nuit avec une autre » (p. 217). La solidarité de l'amour donnant prix et poids à la vie, c'est bien là une note positive, si faible soit-elle. Et la cruelle fin promise dès les premières pages, si elle est confirmée par les faits, n'est-elle pas singulièrement atténuée dans l'esprit :

Les ténèbres s'abolissaient. Il devenait lumineux. La peau de Micheline qui le couvrait tout entier, sa bouche qui glaçait la sienne et sa voix douce et pacifiante qui l'appelait de loin, de très loin. La douceur le tuait (p. 245).

Ainsi seule la révolte aurait permis de vivre. En tout cas, après une vie pleine et un peu de bonheur, on obtiendrait la délivrance

⁵ Le père de Jean, la fillette étranglée, Benoît Girard et son fils, Marcel ; le juge Giraud, Micheline, Jean et leur fils.

⁶ Au risque de trop insister, quatre morts en quarante-cinq pages.

par la mort. La vie vaudrait-elle d'être vécue et le livre d'être écrit ?

□ □ □

Avec *Poussière sur la ville*, Langevin donne ce qu'on considère comme son meilleur livre. Depuis *Évadé de la nuit*, l'écrivain a évolué de façon indiscutable. Il a maintenant acquis un métier plus sûr ; la clarté d'idée, la composition et le style manifestent une maîtrise de l'inspiration qui en assure l'unité. Une rigueur nouvelle écarte le bavardage et, en particulier, ces agaçantes phrases en italiques qui rappelaient constamment dans *Évadé de la nuit* la voix d'un auteur peut-être influencé par Faulkner et brisaient une trame pourtant déjà confuse.

La façon de traiter ici le roman est évidemment très conditionnée par un souci d'unité organique de la part de l'auteur ; l'homogénéité de sa composition rend l'œuvre plus imperméable à l'analyse. L'étude du déroulement chronologique beaucoup plus régulier n'offrirait qu'un intérêt limité. Il faudra plutôt tenter de découvrir les principes qui ont entraîné le souci d'unification noté plus haut. Et surtout saisir dans les réflexions des personnages ce que l'auteur ne nous livre plus aussi directement.

Rares sont au Québec les livres bien écrits ; la qualité formelle de *Poussière sur la ville* mérite qu'on s'y arrête. En quoi cela peut-il se rattacher à la conception du temps ? Plus étroitement qu'on ne pourrait penser. Toujours, un procédé, une technique trahissent une attitude, et même, selon Sartre, une attitude métaphysique. La forme ne peut être qu'une forme et le style un style ; ils signifient toujours de façon intrinsèque. Qu'il suffise de rappeler tout ce qu'il y avait à déduire pour *Évadé de la nuit* du surprenant usage de la temporalité grammaticale. N'en pouvait-on pas tirer l'idée centrale de l'œuvre ? Elle s'en dégageait avec une force singulière, bien plus convaincante que les fameuses italiques qui alourdissaient sans convaincre.

Rien d'aussi extraordinaire ici dans les procédés, aucune recherche extravagante, la forme est délibérément subordonnée à la rigueur de l'idée. Aucun moment privilégié dans l'écriture : le lecteur peut facilement terminer le livre sans remarquer un style aussi dépourvu d'éclat, soit par pauvreté, soit volontairement. Il est fonctionnel avec la seule beauté de l'utilité discrète. En regard du romantisme de l'œuvre précédente, on trouve ici une sorte de classicisme.

Même volonté de simplicité dans les procédés de narration : le souci d'efficacité entraîne l'emploi de la première personne et supprime ainsi tout intermédiaire entre le héros et le lecteur ; enfin

le présent actualise et concrétise l'action. La trame temporelle est gardée plus tendue et plus logiquement enchaînée. Le temps moins désorganisé, la facture plus régulière que dans *Évadé de la nuit* suggèrent une temporalité moins mise en question. Par exemple, des transitions annoncent les retours en arrière et ceux-ci sont narrés à des temps passés.

Tandis que le premier roman était une enquête visant à établir une relativité temporelle du type : le passé prédétermine irrévocablement le présent, *Poussière sur la ville* est entièrement consacré au présent. La condition temporelle y apparaît fort peu interrogée, si peu que le suicide pourtant justifiable de Madeleine, la femme du protagoniste, prendra le lecteur à l'improviste. Dans ce monde qui vit intensément, c'est le cas pour Madeleine, ou qui simplement dure — c'est le cas pour son mari, Alain —, la rupture choque. À une temporalité grammaticale très traditionnelle est attribuable en bonne partie l'impression d'équilibre avec lequel ce crime fait contraste. L'irruption de ce seul suicide dans une temporalité équilibrée et stabilisatrice atteint à un effet expressif beaucoup plus puissant que les morts à répétition de l'œuvre précédente.

Il ne faudrait pas croire que Langevin n'a plus rien à demander au temps, mais ce qu'il cherche se trouve dans le moment de conscience, non avant ni après. Il est frappant de voir à quel point le présent fait justement oublier la notion de temps. Les idées de passé et de futur pourtant plus virtuelles sont absolument nécessaires l'une ou l'autre pour fonder le concept temporel : c'est qu'en effet la mesure du devenir est fixée par le précédent ou le subséquent. Ainsi un présent pur, donc éternel, est atemporel. De même un roman du présent ne met pas en question le temps.

Sous l'angle technique, l'écriture implique la composition. On ne pourrait imaginer plus grande conformité à l'esprit de clarté ; l'intrigue sagement ordonnée suit le cours d'abord d'une première partie-exposition, puis d'une deuxième-nœud, et enfin d'une troisième-dénouement. Du reste, comment parler d'intrigue : il ne se passe à peu près rien. Un état de tension poussé jusqu'à la rupture ; le suicide de Madeleine reste en pratique le seul événement concret du roman. Non seulement l'unité, mais une stricte économie ordonnent l'action.

Mais mieux vaut éviter de pousser trop loin. Certaines particularités vont à l'encontre d'une économie narrative traditionnelle, et elles sont fort révélatrices. Ainsi la partie centrale, au lieu de se construire en gradation vers un moment d'intensité qui déclencherait le dénouement débute au contraire par ce sommet pour ensuite se maintenir à un niveau de tension qui souffrira même quelques

relâchements intermittents. L'accent porte plutôt sur la durée d'un état de crise larvée que sur le dynamisme destructeur d'un mouvement de rupture interne. À la fin, le dénouement devra être amorcé par une influence extérieure, l'intervention de la ville de Macklin.

Le temps n'est donc pas ici ce facteur inéluctable dont la progression ne fait que tendre un peu plus un arc dont la détente en devient d'autant imminente. Au contraire, l'abcès coule un peu de jour en jour sans jamais guérir assurant ainsi un équilibre morbide entre la résorption et l'éclatement. Il faudra une intervention extérieure pour débrider la plaie.

La composition d'ensemble confirme donc ce que le style laissait soupçonner : le roman est conçu dans une unité quasi atemporelle. Le pas franchi depuis *Évadé de la nuit* révèle donc plus qu'une amélioration, une optique existentielle différente.

Cependant, l'ancien Langevin n'est pas tout simplement disparu. Une seconde irrégularité de construction le fera bien voir. L'homogénéité d'action dont j'ai parlé plus haut comporte en effet des digressions qui, toutes, se rapportent à la vocation médicale d'Alain Dubois. L'auteur a beau faire voir qu'il s'agit beaucoup plus pour le héros d'un engagement fondamental que d'un métier, quoi qu'il en soit, la médecine n'a rien à voir dans la crise nouée entre Alain et Madeleine.

En revanche, il faut mentionner l'effet unificateur de la composition de détail qui, au prix d'un effort constant et parfois sensible, évite le verbiage et les digressions de pensée qui avaient alourdi l'œuvre précédente. Il en résulte une tension accrue de l'intrigue, même à travers les écarts au plan d'ensemble déjà signalés. Le défaut en serait justement que, par endroits, cette économie paraît trop voulue.

Langevin reste au fond le même et a beau prétendre faire du temps une simple coordonnée du récit, il ne réussit qu'avec difficulté à en camoufler la désorganisation pressentie dans *Évadé de la nuit*. Les deux œuvres se touchent et *Poussière sur la ville* n'est pas le reflet d'une cohérence temporelle dont l'auteur aurait le sentiment, mais une tentative assez volontaire d'unification esthétique. Le succès de cette entreprise ne peut malgré tout en cacher l'aspect de volonté consciente.

Une analyse des personnages sera plus révélatrice, étant donné l'opposition des deux protagonistes. Signalons d'abord la disparité relative des rôles de Madeleine et de la Micheline d'*Évadé de la nuit* ; il y a là encore la marque d'une évolution. Alors que Micheline, pourtant second personnage en importance, ne projetait qu'un pâle reflet à côté de Jean en fonction duquel elle existait,

Madeleine est une femme de chair et d'os qui a une vie propre ; elle obéit à des déterminations extérieures à l'univers de son mari : elle existe pour elle-même. Le problème a en premier lieu été pour Langevin un problème de l'individu ; l'égoïsme épuisé, il se tourne vers la femme et étudie la relation du couple.

Quelle est-elle réellement, cette femme que le lecteur ne peut voir que par les yeux d'un mari, si lucide soit-il ? Subjectivité qui ménagera des surprises au lecteur et à Alain, soit à cause de l'aveuglement amoureux, soit tout simplement à cause de l'ignorance d'un ressort intime soudain déclenché en Madeleine. Cette forme de présentation sied fort bien à Madeleine, nature assez simple et qui serait facilement ennuyeuse si elle n'était vue à travers une âme plus compliquée.

Alain Dubois, parfois aveugle devant la médiocrité de Madeleine et ses faiblesses, a généralement fort bien percé l'essentiel de ce caractère. Dès les premières pages, il nous en indique le schème existentiel fondamental :

Au fond, le désaccord survient toujours entre Madeleine et les choses l'instant qu'elle les a connues (p. 17).

Cet ennui qui surgit dès que la curiosité s'épuise s'appliquera pour Madeleine aux relations humaines :

Il faut plus de temps pour épuiser les possibilités de transformations d'un être. Mais un jour la chaîne doit se boucler et les rapports doivent n'être plus qu'une perpétuelle répétition (p. 17).

C'est dans ce climat que s'étiole la vie conjugale d'Alain et de Madeleine. Évidemment, un être aussi instable que celle-ci se déliera bientôt d'un engagement dont elle ne peut tolérer la permanence.

Quoi qu'on ajoute par la suite : tentatives d'évasion par la musique de *juke-box*, le cinéma, et finalement une pauvre aventure sentimentale, tout sera conforme à cette façon d'exister pressentie par Alain. Dans ce roman du présent, Madeleine est le personnage type : « Son intensité quand elle est heureuse inquiète comme une maladie » (p. 132). Son suicide rappellera la fin de ces insectes éphémères mourant en quelques jours d'avoir vécu trop intensément. Une telle soif de vie appelle un châtement, dans l'univers de Langevin, consommant de la même façon la faillite du présent qu'elle caractérise.

L'absurde continue de se faire sentir ; après celui d'un passé hors d'atteinte prédéterminant un présent dégagé de responsabilité, voilà que le présent laissé à lui-même est à son tour incontrôlable et malgré tout voué à l'échec.

Reste le docteur Dubois, le narrateur et, malgré l'importance de sa femme, le principal protagoniste. Celui-là ne présente pas une âme de la même simplicité. Comme tous les velléitaires, il est imprécis. On peut difficilement le juger à ses actes, il agit peu. Il n'a pourtant pas, d'autre part, les envolées imaginatives d'un rêveur : « Non. Je n'ai ni le goût ni le temps de ces sortes de jeux » (p. 13). Sa pensée au contraire revêt un caractère pratique, investigateur et assez concret. Comme bien des velléitaires, il sait à quoi s'en tenir au sujet de sa situation et néglige d'agir non par manque de preuves ou de moyens, mais tout simplement par manque d'inclination. Pour lui, le présent n'est pas un acte qui se fait, mais un état qui dure : « Je suis laissé pour compte, mais j'attends patiemment. J'ai l'éternité devant moi » (p. 90).

Cet homme de l'état plutôt que de l'activité dépense donc sa lucidité en commentaires sur une série d'événements où ses tentatives d'intervention sont souvent trop faibles et toujours sans effet durable. Ces commentaires du narrateur introduisent la réflexion de l'auteur dans son œuvre de façon moins perceptible que précédemment. De fait, si Alain Dubois en sa qualité de narrateur et à cause de son intelligence des êtres, de sa sincérité et de son grand respect des passions humaines devrait être le reflet et le porte-parole de l'auteur, son acceptation de la condition sociale bourgeoise, sa faiblesse velléitaire, l'ambiguïté de sa pitié qui pourrait aussi bien être lâcheté, l'en éloignent. Ainsi, Langevin se permet maintenant un roman-confession à la première personne ; n'est-ce pas parce qu'il croit écartés les dangers de confusion entre lui et son héros ? Il semble que l'écrivain est mieux détaché de son œuvre. Cet éloignement fait encore ressentir plus vivement le malaise de l'incommunicabilité dont parle Alain : « Je ne la rejoindrai jamais, jamais. Nous ne pouvons nous acharner à rapprocher nos deux lignes parallèles » (p. 152). Et parallèlement, le destin d'André Langevin. Les temps humains se déroulent sans se rencontrer et là réside l'absurde.

Dans *Poussière sur la ville*, Alain n'est pas que le mari de Madeleine, on le connaît aussi comme le docteur Dubois. Si son activité médicale n'a aucun rapport avec son drame conjugal et brise par là cette unité autrement si solide du plan directeur, elle procède donc d'une autre nécessité. Pour un disciple de Camus, l'homme absurde n'est pas sans recours, il lui reste l'héroïsme de défier positivement un destin contraire :

Je continue mon combat. Dieu et moi, nous ne sommes pas quittes encore (p. 213).

On a remarqué ailleurs les influences camusiennes dans *Poussière sur la ville*⁷, or, dans le personnage d'Alain Dubois, elles se retrouvent plus chez le médecin que chez le mari. Est-ce à dire que le mari répond de l'âme même de Langevin et le médecin d'une influence en quelque sorte correctrice: le fatalisme grandi par l'héroïsme?

Le présent s'avère-t-il plus supportable si on fait abstraction du passé? La réponse ici encore est négative. Le présent de ceux qui le vivent échoue et le présent de ceux qui ne font que durer participe d'un échec qui leur est étranger. Le temps ne converge qu'à la faillite.

En face d'un tel absurde, on ne peut aimer un Dieu muet, « mais est-il plus facile d'aimer l'homme » (p. 128)? Mais oui, la vie reprend; il le faut: « Je resterai, contre toute la ville. Je les forcerai à m'aimer » (p. 213). La réponse positive pointe déjà dans une direction nouvelle: le futur. Comme l'amour de Jean et Micheline a annoncé *Poussière sur la ville*, la dernière réflexion d'Alain annonce *le Temps des hommes*.

□ □ □

Le développement de la pensée de Langevin est intéressant à suivre d'une œuvre à l'autre. Cette évolution découle évidemment de modifications dans la façon de voir le monde. Par exemple, après une matière complexe traitée de façon confuse, puis un sujet simple construit avec économie, vient la composition rigoureuse d'un ensemble diversifié. D'autres changements marquent une progression régulière: d'abord centré sur l'individu, le romancier s'était ensuite tourné vers le couple, pour aborder ici les relations de tout un groupe humain. Ou encore, passant d'un silence quasi total sur le divin, aux interrogations insistantes du docteur Dubois, il aboutit à faire de l'un de ses protagonistes un prêtre.

De même façon, l'optique temporelle subit des variations intéressantes. Elles seront dans *le Temps des hommes* plus faciles à saisir que jamais, l'œuvre étant placée explicitement par son titre sous le signe de la temporalité. De plus, le lecteur peut profiter de

⁷ En particulier, Jeanne Lapointe, *Quelques apports positifs de notre littérature*, dans *Cité Libre*, octobre 1954, p. 32 et Dostaler O'Leary, *le Roman canadien-français, Étude historique et critique*, Montréal, Cercle du livre de France, 1954, p. 146.

la diversité d'idées qu'apportent les mentalités divergentes de plusieurs personnages et de la clarté d'expression d'un métier bien assuré. L'analyse retrouve ici la richesse dont regorgeait *Évadé de la nuit* et la précise économie de *Poussière sur la ville*.

La construction et le style présenteront peu d'intérêt en regard de ce que les personnages peuvent révéler. Le livre comprend deux parties seulement : une longue introduction, et cent douze pages conduisant l'action du moment de crise jusqu'à son dénouement. L'écrivain semble se rendre compte que dans un roman aussi court et aussi tendu que celui-ci — ou que le précédent d'ailleurs, — la division en parties est gratuite, sinon encombrante. La diversité de la pensée est en effet mieux servie par le grand nombre des chapitres, par leurs subdivisions internes, et par la disparition du narrateur ou protagoniste privilégié à travers lequel le lecteur suivrait le déroulement des événements. Ici l'unité, au reste moindre, n'est plus le fait d'une forme qui redevient fragmentée comme celle d'*Évadé de la nuit* ; le temps des hommes apparaît multiple et l'auteur renonce à la tentative d'unification précédente.

Une autre tentative n'est pas reprise, celle de l'actualisation par l'emploi du présent de narration. Le style un peu contraint de *Poussière sur la ville* n'avait pas été sans contrebalancer l'effet de vie attendu de la temporalité grammaticale, jusqu'à le détruire. Ainsi le passé du premier roman malgré sa signification de fatalité était beaucoup plus grouillant de vie. Peut-être après tout, le passé se prête-t-il mieux à exprimer l'univers déterministe de Langevin. Le rapport en tout cas paraît étroit entre la façon de penser et son reflet verbal.

D'autre part, le style direct plus fréquemment utilisé à cause de la multiplicité des personnages assure la part de présent nécessaire à l'action. Rien de surprenant à cela dans un monde où la parole cherche à briser l'incommunicabilité qui sépare les humains. Ainsi s'établit un autre rapport entre le présent, lieu de la communication, et le passé, refuge de la pensée isolée. Rapport, encore une fois, qui parle par lui-même.

La recherche d'un style et d'une composition assez rigides, qui caractérisait *Poussière sur la ville*, est plus ou moins écartée. La technique d'*Évadé de la nuit* ne pourrait-elle pas après tout offrir une certaine valeur pour un tempérament comme celui de Langevin ? Encore faut-il savoir la manier et c'est en cela que diffèrent les deux romans. La plus grande solidité de forme dans *le Temps des hommes* apparaît indiscutable.

Encore plus significatif est ce monde de femmes et d'hommes dépassant le personnage épisodique dont Langevin a entouré ses

héros. Ce sont, plus que des confidents ou des catalyseurs émotifs, des êtres dont les réactions et les pensées doivent offrir des courants divergents et complémentaires dans une perspective humaine maintenant plus ouverte.

Il faut faire un cas spécial des deux femmes dont l'apparition limitée aux premières et aux dernières pages devrait les réduire au rôle de personnages marginaux dans un monde presque exclusivement masculin. Mais le fait qu'il s'agisse là des toutes premières pages comme des toutes dernières vaut certaine considération, ainsi que l'attention qu'à ces moments leur accorde l'auteur. Auparavant, Micheline et Madeleine passaient dans la vie de Jean Cherteffe et d'Alain Dubois, au lieu que maintenant les hommes partent des femmes pour leur revenir à la fin. Comme Micheline avait su attendre, Marthe attendra, et comme Madeleine avait voulu vivre, Yolande tentera l'aventure, mais contrairement aux deux premières, les femmes ici survivront. Le temps des femmes n'est plus celui de la vie et de l'échec, mais de l'attente incertaine et de l'espoir déçu. Surtout pour Marthe, blessée par « un espoir insensé qui ne s'était jamais nourri que de lui-même » (p. 47). Mais est-il parfaitement insensé ? et quelle interprétation faut-il donner de la dernière page à ce sujet ? Exprime-t-elle un désir d'espérer à tout prix ou de vivre comme si on espérait, ce qui après tout devient une forme d'espoir ? Voilà une ambiguïté qu'on n'avait pas encore rencontrée chez André Langevin.

Son goût plus franc pour la vie fait à Yolande un caractère intermédiaire entre celui de sa sœur et celui de Madeleine. Comme cette dernière, elle intervient activement dans son propre destin (p. 24). Mais contrairement à Madeleine, elle survivra à l'effondrement de son amour et de son espoir. Sa force de révolte et sa naïveté sont moindres ; elle semble plus compromise dans une certaine résignation à la vie. Quand Gros-Louis lui demande : « Pensais-tu que je reviendrais ? », elle répond : « J'en étais sûre » ; Madeleine aussi l'aurait dit, mais il n'y aurait pas eu de mensonge (p. 126). Même affaibli, ce goût pour la vie mérite un châtiment, aussi, pas de satisfaction ambiguë pour elle, mais l'attente inutile et la souffrance.

Il faut en venir aux compagnons de chambrée du Grand Lac Désert ; c'est entre eux que le drame se déroulera pendant que les femmes attendent. Parmi eux, deux ne sont qu'accessoires pour l'action principale. Pourtant Langevin a jugé bon de leur attribuer une vie propre ; et, servant l'intrigue, ils poursuivent une aventure personnelle trop soulignée pour ne pas comporter une signification plus qu'épisodique.

Maurice, le cuisinier, « un douillet », le premier mou véritable qui apparaisse dans toute l'œuvre. En regard de Benoît Girard, titan déchu, ou d'Alain Dubois temporairement arrêté par une catastrophe amoureuse, Maurice représente l'homme diminué, avili par la peur et haineux de se savoir haï :

Il savait qu'il n'était pas aimé et il s'endormait en songeant qu'il mourrait et qu'on ne l'aimait pas [. . .]. Au réveil la haine l'habitait (pp. 64-65).

Au fond, cette nature répugnante cherche à établir le pont de la communication avec les autres, ne s'attirant comme on l'imagine que « des visages fermés, des mots méprisants, des refus » (p. 64). De plus, atteint d'angoisse névrotique avec fixation à la mère, et malgré tout doué d'espoir, il croit toujours réussir à s'affirmer, à mettre fin à ses angoisses, espérant qu'un geste réussi suffira quand il en faudrait une existence pleine. Le temps de cet être abject se construit en fonction d'un futur toujours prochain, jamais rejoint, où on l'aimerait, on l'admirerait. Même après l'absurde meurtre de Baptiste, vaincu et se rendant compte qu'« il continuait à avoir peur, comme toujours » (p. 56), il se relève et cherche encore le mensonge qui l'avantagera. Il ne meurt d'ailleurs pas, poursuivant son présent mesquin et rêvant de futurs éclatants. Velléitaire comme Alain Dubois, mais beaucoup plus que lui, il sera aussi épargné.

Tout à l'opposé, Baptiste « qui était d'un naturel doux et n'aimait pas causer d'embarras » (p. 70), est grand, fort, sympathique et aimé. Il semble donc assez juste de lui voir subir le contrecoup de la seule action positive entreprise par Maurice, bien qu'on ne puisse déceler aucune intention consciente de celui-ci à son endroit. Au reste, la perfection n'est pas de ce monde et la bronchite torture Baptiste. Ses toux nocturnes dérangent ses compagnons, l'embarrassent de ce fait et provoquent son angoisse nocturne. Lui aussi vit de l'avenir, mais cette fois d'un avenir plausible qu'il est près de réaliser, le bonheur simple d'un colon heureux au sein de sa famille. Mais fidèle à soi-même, Langevin châtie le désir de bonheur. L'avenir appartient aux malheureux et aux velléitaires.

Plus que celle de Maurice pourtant rejeté, la vie de Baptiste se situe hors du groupe et il participe encore moins au drame qu'il a peine à imaginer jusqu'à sa mort à laquelle il n'avait pas cru. Son destin n'aura croisé celui des autres que le temps de mourir.

Mais dans *le Temps des hommes* vivent principalement Gros-Louis, Laurier et le *curé*. Ils recèlent en eux un univers lourd et

divers qu'on ne pourrait plus aussi facilement réduire à un schéma.

Rappelons la structure de l'intrigue: Gros-Louis attire par ses actes une réaction de Laurier, que le *curé* cherchera à contrôler; il y aura avantage à étudier chacun dans cet ordre qui offre une progression du plus simple au plus complexe.

Comment trouver plus simple que Gros-Louis, ce jeune et puissant homme des bois « beau comme un arbre [...] sans inhibition et candidement orgueilleux » (p. 11). Malgré sa jeunesse et une certaine naïveté, on l'a fait chef du groupe de travail: responsabilité qui s'appuie bien entendu, sur son expérience du métier.

Or cet être sans complication, aux réactions aisément prévisibles déclenchera le drame sans jamais bien comprendre ou même croire au peu qu'il comprend. Il en est encore à dépasser le stade mental de l'enfance. Ainsi prendra-t-il Yolande à Laurier comme un garnement plus fort ravit un jouet à un autre :

Gros-Louis s'amusait [. . .]. Il lui prenait sa femme parce qu'il était le plus fort, de la même manière qu'il se serait emparé de n'importe quoi appartenant à Laurier (p. 15).

L'attachement passionné et imprévu de sa maîtresse lui ouvre le monde de l'âge adulte. En plus des femmes qu'on peut prendre, comme des filles de joie, ou de celles qu'on peut aimer des yeux et protéger, comme sa sœur, il en existerait qu'on peut et veut à la fois prendre et protéger. Gros-Louis découvre l'amour. Et il a peur tout à coup :

Prendre une femme avec soi c'était devenir un homme [. . .]. Il n'était pas sûr qu'il ne voudrait pas jouer encore (p. 130).

Pourtant, sa vie lui est comptée, courte. Il aura tout au plus le temps de se forger un futur avec Yolande, le premier avenir auquel il ait rêvé, avant que la mort ne le frappe. On ne peut abolir le passé, sa maîtresse est aussi la femme de Laurier. Mieux aurait valu ne pas engager un avenir sur une prémisse aussi dangereuse. Le passé déterminant pèse toujours aussi lourd chez Langevin.

Malgré sa vitalité et sa force, Gros-Louis ne pourra durer face au rusé Laurier. Celui-ci « bâti pour les colères franches [...] préférerait presque toujours contourner, temporiser » (p. 26). À cause de cela, son beau-père et Gros-Louis le croient lâche. Il saura bien

les détromper. Au fond, la ruse de Laurier domine avec peine sa colère et il n'aurait pas fallu bousculer cet équilibre.

Laurier est le premier parmi les héros de Langevin qui sache se faire un allié du temps. Celui-ci lui a déjà assuré un premier succès, la conquête de Yolande. S'il a une fois forcé la main du destin, il pourra le faire de nouveau. Il ne faut malgré tout pas perdre la maîtrise de soi comme cela se produit dans sa bataille avec Gros-Louis. « Il l'aurait sûrement tué si Baptiste n'était intervenu à temps » (p. 42). Mais à qui sait attendre, le temps apportera l'occasion propice : « Laurier ne rêvait pas, il s'embusquait » (p. 69). Le temps encore le servira mais imparfaitement, et la tentative d'assassinat au moyen des chevaux ratera de justesse. Toutefois, Laurier ne sera pas découvert ou du moins dénoncé.

Vient pourtant la goutte qui fait déborder le vase. Gros-Louis va visiter Yolande et Laurier laisse éclater sa colère, le temps a triché avec lui : l'homme abandonne toute prudence. Ni Dupas, ni Baptiste ne peuvent le détourner de son projet et il assassine ouvertement son adversaire. Son ancien allié lui devient alors étranger : « S'il y avait eu [...] un temps plus long, il y aurait eu une sorte de justification dans son acte » (p. 143) ; bientôt, Baptiste peut retourner contre lui son arme favorite : « Je t'attends. J'attends que tu dormes, je te l'ai déjà dit » (p. 143). L'erreur de Maurice ne servira qu'à lui procurer un inutile sursis. De toute façon, il ne conduit plus les événements quoi qu'il pense : il est déjà complètement vaincu.

Le sort de Laurier apparaît aussi cruel que celui des autres. Le temps lui a bien apporté un concours mais combien infidèle ; vient toujours un moment où il se retourne et écrase impitoyablement qui il a d'abord aidé. À quoi bon servir le futur ?

Enfin, Pierre Dupas, le *curé* ; il s'agit en fait d'un défroqué. Il représente au sein du roman le héros lucide qui voit et comprend, comme auparavant Jean Cherteffe et Alain Dubois. Il ne participe qu'indirectement à l'intrigue nouée entre Gros-Louis, Yolande et Laurier, mais demeure pourtant le personnage central de l'œuvre.

Par lui, Langevin poursuit en la précisant la discussion avec Dieu entamée dans le roman précédent : le spirituel chrétien fait son apparition. Mais surtout, l'auteur introduit une nouvelle dimension dans son œuvre, la charité, déjà annoncée par le docteur Dubois à la fin de *Poussière sur la ville*. Le bonheur qui préoccupe Dupas n'est pas le sien propre ou celui de l'aimée, mais celui des hommes en général. Ce qui ne va pas sans orienter l'optique temporelle. La vie de Dupas se divise en trois époques dont la disparité laisse percevoir des attitudes existentielles différentes.

En tout premier lieu, la prêtrise active, sous l'influence du vieil abbé Pottier : « d'une douceur excessive [...] pour qui le péché était une sorte de produit exotique » (p. 50), « il avait envisagé le sacerdoce comme une sorte de médecine improvisée » (p. 49). Or la médecine est une chose et la prêtrise une autre. On avait cherché à lui enseigner que « le temporel qui seul l'émouvait ne comptait plus pour rien, n'était plus que poussière dans l'économie éternelle » (p. 51), et à établir dans sa vie « un temps intemporel, morcelé au compte-goutte, sans issue » (p. 34). Une expérience familière dans l'œuvre de Langevin — et de Camus — déclenchera la révolte : la mort d'un enfant.

Tes jours sont-ils les jours de l'homme, et Tes années comme le temps des hommes que tu doives t'enquérir de mon iniquité et chercher mon péché (p. 147).

Les temporalités humaine et divine se rejoignent-elles? Mieux vaut peut-être choisir les hommes dont la souffrance est sûre.

Suivent dix ans de tentatives infructueuses et d'attente déçue, et l'isolement dans la forêt. « Il avait reculé pendant dix ans [...] il avait attendu que jaillît l'étincelle qui eût tout modifié. Rien n'était arrivé » (p. 35). Les hommes sont aussi inaccessibles que Dieu. « Ils s'étaient bien murés à l'intérieur d'eux-mêmes » (p. 49). Il était resté démuni et réduit à l'humilité. Dix ans à attendre patiemment du futur l'occasion de témoigner activement de son amour pour les hommes.

Enfin se présente un homme à la main tendue, lourd de haine, Laurier. D'abord avec réticence, « sans générosité », puis avec résignation, finalement avec une complète humilité, Dupas se laisse porter vers le premier homme qui lui ouvre son âme. Mais l'humilité ne suffit pas, il faut pouvoir communiquer l'amour. Il est trop tard pour Laurier et les bons conseils ne le convaincraient pas. Qu'à cela ne tienne, Dupas s'attache au criminel et le suit pour recueillir un repentir possible. Pourtant l'instinct de conservation empêchera le prêtre d'entendre les dernières paroles du malheureux, peut-être celles qu'il espérait. En dix ans, la boucle est bouclée, que le corps survive importe peu, l'âme est désagrégée. Malgré la patience, le temps n'a pas voulu servir.

Pas aussi centré sur le présent que *Poussière sur la ville* ou dirigé par le passé qu'*Évadé de la nuit*, *le Temps des hommes* explore le futur. Cet état d'attente que le lecteur sent chez tous les acteurs du drame, cette survie dans l'espoir, conduit aussi à un échec, non

plus franc et brutal, mais trouble et ambigu. Le futur, générateur d'espoir absurde, est-il de plus un corrupteur ?

□ □ □

On a trop souvent insisté sur l'isolement de l'homme dans l'immense étendue nord-américaine. Il suffisait d'ajouter à cette relation spatiale de solitude physique celle plus lourde encore de minorité linguistique et on pouvait en déduire, nous disait-on, la structure fondamentale de la littérature canadienne-française : celle de l'exil. Ainsi le Québec trouvait-il son espace propre. Or, il ne semblait pas qu'il eût de temps. Sans devenir, entre un mythique passé de grandeur et un utopique avenir de retour vers ce passé, l'homme y avait abdiqué sa liberté.

Une œuvre vint dénoncer le caractère intolérable de cette condition. Ainsi que la révèlent successivement *Évadé de la nuit*, *Poussière sur la ville* et *le Temps des hommes*, une situation existentielle soumise à un passé déterministe, un présent incontrôlable et un futur trompeur n'offre aucune issue. Il en découle un fatalisme qu'on pourrait vouloir apparenter à la structure de l'exil, mais il faut bien voir que la dépossession dont il s'agit ici est d'ordre temporel. Si ces romans nous paraissent si bien exprimer les années qui précédèrent la « révolution tranquille » au Québec, c'est qu'ils révèlent de façon saisissante l'absurdité de la notion de temporalité que cette époque s'était forgée. Ayant choisi une légende écrite plutôt qu'une histoire à réaliser, les Canadiens français s'étaient exilés de toute existence authentique. Langevin a pu traduire l'angoisse d'impuissance qu'un tel refus doit inévitablement entraîner. Son *Temps des hommes* n'était pas un temps pour les hommes.

St. Michael's College (Toronto)