La figure ovidienne Orphée / Eurydice dans *Tombeau* de J.R. Léveillé: ou faire vivre la mort

Julia Hains

Volume 22, numéro 1, 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1006039ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1006039ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hains, J. (2010). La figure ovidienne Orphée / Eurydice dans *Tombeau* de J.R. Léveillé: ou faire vivre la mort. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 22(1), 43-54. <https://doi.org/10.7202/1006039ar>

Résumé de l'article

Héritier de la génération littéraire postmoderne, le roman *Tombeau* de J.R. Léveillé se présente comme le résultat d'une équation thématique: l'amour et la mort provoquent la création artistique. Récit associatif, voire symbolique qui installe la Figure, celle du Créateur. Ce Créateur est Christian, mais par extension Orphée, tel qu'Ovide l'interprète dans ses *Métamorphoses*. Or, dès que naît l'acte de création s'installe la transformation d'un récit chronologique en un «déploiement» sémiotique, engageant d'emblée le lecteur dans une entreprise de décodification. L'examen des processus de lecture et plus précisément des processus perceptuel et cognitif, tels qu'établis par Gilles Thérien dans son article «L'exercice de la lecture littéraire», constitue une manière de rendre les signes qui composent le texte accessibles au lecteur, lui permettant ainsi de saisir l'analogie du mythe ovidien. Au niveau perceptuel, il s'agit d'une lecture engageante pour les sens du lecteur qui doit composer avec une structure obéissant à une esthétique de la transformation, alors que le genre narratif se teint d'accents élégiaques. Une ambiguïté formelle que reflète également le contenu alors que les deux récits présentent des personnages aux contours flous, une chronologie brouillée, des lieux imprécis et une entreprise de résurrection éphémère. Deux récits où le verbe «créer» devient synonyme d'«idéaliser».

La figure ovidienne Orphée / Eurydice dans *Tombeau* de J.R. Léveillé: ou faire vivre la mort

Julia HAINS
Université Laval

RÉSUMÉ

Héritier de la génération littéraire postmoderne, le roman *Tombeau* de J.R. Léveillé se présente comme le résultat d'une équation thématique: l'amour et la mort provoquent la création artistique. Récit associatif, voire symbolique qui installe la Figure, celle du Créateur. Ce Créateur est Christian, mais par extension Orphée, tel qu'Ovide l'interprète dans ses *Métamorphoses*. Or, dès que naît l'acte de création s'installe la transformation d'un récit chronologique en un «déploiement» sémiotique, engageant d'emblée le lecteur dans une entreprise de décodification. L'examen des processus de lecture et plus précisément des processus perceptuel et cognitif, tels qu'établis par Gilles Thérien dans son article «L'exercice de la lecture littéraire», constitue une manière de rendre les signes qui composent le texte accessibles au lecteur, lui permettant ainsi de saisir l'analogie du mythe ovidien. Au niveau perceptuel, il s'agit d'une lecture engageante pour les sens du lecteur qui doit composer avec une structure obéissant à une esthétique de la transformation, alors que le genre narratif se teint d'accents élégiaques. Une ambiguïté formelle que reflète également le contenu alors que les deux récits présentent des personnages aux contours flous, une chronologie brouillée, des lieux imprécis et une entreprise de résurrection éphémère. Deux récits où le verbe «créer» devient synonyme d'«idéaler».

ABSTRACT

J.R. Léveillé's novel, *Tombeau*, a product of the post-modern literary generation, unfolds as the result of a thematic equation: love plus death yields artistic creation. An associative and even symbolic narrative gives form to the Figure, that of the Creator. This Creator is Christian, but also, by extension, Orphée, as interpreted by Ovid in *Metamorphoses*. No sooner does the creative act take shape than the transformation from chronological tale to semiotic deployment begins, drawing the reader immediately into the task of decoding the text. The examination of the reading process or, more to the point, the perceptual and cognitive processes at play when readers read, as set forth by Gilles Thérien in an article entitled "L'exercice de la lecture littéraire", constitutes a means of rendering the component signs of the text accessible to readers, so that they may apprehend the analogy with the ovidian myth. At the perceptual level, reading is an act that engages the senses of readers, who must observe a structure that adheres to an aesthetic of transformation, while the narrative genre is tinged with elegiacal tones. This formal ambiguity is also reflected in the content, as the two narratives present fuzzily-drawn characters, a scrambled chronology, imprecise notions of place and an ephemeral effort towards resurrection. In these two narratives, "creativity" becomes synonymous with "idealization."

L'écriture, l'amour et la mort sont trois thèmes récurrents qui s'entrecroisent en fiction. Une lecture du roman *Tombeau* de J.R. Léveillé (1995) vient cependant remettre en question tout «préjugé» ou «préconçu» au sujet de cette interrelation: le lecteur observe, pénètre dans cet univers mystique, spirituel, où les verbes «aimer» et «mourir», tels des atomes, viennent se greffer autour du noyau central que constitue l'écriture ou, plus précisément, la création artistique. Cette corrélation qui nourrit le corps du roman de Léveillé forme d'ailleurs un chœur dont l'écho trouve réception en l'esthétique du récit qui, à cet égard, répond par une logique antithétique de reconstruction de la déconstruction. De ce principe qui veut qu'en toute fin se trouve un renouveau naît donc *Tombeau*, héritier de la génération littéraire postmoderne où la fragmentation formelle trouve

sa source au sein d'une réflexion sur l'identité individuelle (Lesage, 2000, p. 486) qui, ici, se traduit en un processus personnel de deuil. Hormis la matérialisation, il semble pourtant impossible d'accorder un âge précis au «concept» de *Tombeau*, et ce, en vertu de la symbolique auquel il renvoie. Si le deuil de l'amour provoque la création artistique de Christian dans le roman de Léveillé, il en va de même pour Orphée dans la version mythologique telle qu'elle est présentée dans *Les Métamorphoses* (Ovide, 1992) de l'écrivain latin Ovide. Cette analogie thématique, symbolique entre la relation Christian / Christine et Orphée / Eurydice a été brièvement évoquée par Benoit Doyon-Gosselin en conclusion de son article «La figure de Verlaine et Rimbaud dans *Tombeau* de J.R. Léveillé» (Doyon-Gosselin, 2005). L'intuition de Doyon-Gosselin suggère notre approche analytique qui consiste en une lecture comparative entre le roman *Tombeau* de Léveillé et «Orphée et Eurydice» d'Ovide, et ce, à l'aide des processus de lecture tels qu'établis par Gilles Thérien dans son article «L'exercice de la lecture littéraire» (Thérien, 2007).

Un premier regard sur l'ensemble de *Tombeau* ainsi que du mythe ovidien «Orphée et Eurydice» propose au lecteur une réalité particulière: la création artistique s'inscrit dans la logique du processus. Or, bien que ce concept précis qui émane des deux récits semble *a priori* imputable uniquement à l'acte d'écriture, il reste néanmoins que ce dernier constitue également l'âme même de la lecture littéraire, et ce, en vertu du fait que l'acte de lecture est un processus en soi, s'inscrivant dans un esprit de continuité et non de finalité (Thérien, 2007, p. 22). Suivant cette logique, à la lecture du dernier mot d'une œuvre vient correspondre le commencement du travail réel du lecteur, soit l'étude des signes qui composent le récit. Dans cette perspective, «[u]ne façon de comprendre la lecture consiste à examiner les divers processus qu'elle suit pour atteindre un résultat» (Thérien, 2007, p. 24). Répondant au nombre de cinq, les processus perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et intégratif ainsi que leur champ d'exploration constituent donc l'appui nécessaire à notre démarche analytique des récits de Léveillé et d'Ovide que nous limiterons ici à l'étude des processus perceptuel et cognitif.

Le premier processus sur lequel nous porterons une attention particulière est «perceptuel» puisque que toute

lecture implique d'emblée les sens, soit la vue mais encore l'ouïe. En effet, «si la lecture fait habituellement appel au sens de la vision, l'audition y prend de plus en plus d'importance» (Thérien, 2007, p. 25-26). Cette idée proposée par Thérien dans sa conceptualisation du processus perceptuel s'applique notamment à *Tombeau* de Léveillé ainsi qu'au mythe d'Orphée tel qu'il apparaît dans les *Métamorphoses*, et principalement en ce qui a trait à la forme de ces deux récits. Bien qu'*a priori* le roman de Léveillé ne présente aucun problème au niveau perceptuel, il reste néanmoins que certains éléments visuels d'ordre typographique et syntaxique viennent contraster avec le genre d'appartenance du récit. De fait, l'œuvre de Léveillé, à plusieurs égards, semble contracter un étroit rapport de convergence avec le registre poétique. Une volonté de jouer avec le langage témoigne d'abord de cette réalité, alors que certains mots sont inventés, transformés, métamorphosés par l'auteur, traduisant ainsi une volonté d'éveiller une sensation de mouvement, de lyrisme. C'est ainsi que des mots tels que «transe-formation», «tristsouvenir et traî-ainée» se joignent au vocabulaire qui compose le récit de Léveillé. Mais encore, la typographie ainsi que la construction syntaxique employées dans certaines parties du roman contribuent également à donner une tonalité poétique au récit. Cet extrait est particulièrement explicite:

– Quand de mes chansons je rirai. ah vous rirez. plus tard attendez cela viendra. à la nuit au silence à la première note. cela cascadera vos hanches. dans un éclat de lustres de clavecins de moi. tout chavire déjà sur mes dents.

Quand j'aurai promené mes doigts sur les cordes. ah vous vous pendrez. dans un surplus de paroles de gestes de vous. de la première note au refrain. plus tard attendez cela viendra. du pianiste de son silence de son rire. cela tourne dans le concert.

Quand j'aurai omis l'entracte. ah vous sortirez. bousculés violés joués. dans mon salut dans l'accord fixés. quand je me serai tu. Ah cela vient. vous êtes PARTIS ENTERRÉS ÉTEINTS (Léveillé, 1995, p. 46-47).

Absence de ponctuation outre les points, des majuscules uniquement afin d'indiquer le début de chacun des paragraphes qui, par ailleurs, font montre d'une construction syntaxique identique, tous ces éléments formels réunis constituent donc les composantes d'un arrangement à l'apparence très poétique. En outre, cette esthétique de la versification est certes en lien avec le contenu de l'extrait présenté, alors que la musique en

constitue le cœur, et ce, en vertu du fait que «[l']immersion du narrateur dans sa mémoire se matérialise en accents élégiaques» (Valenti, 2005, p. 329). Cette ambiguïté au plan perceptuel dans le roman de Léveillé qui, à cet égard, entraîne une forme de décomposition formelle du récit, trouve son écho dans le mythe d'Orphée tel qu'il apparaît dans les *Métamorphoses* du poète latin Ovide. Le titre même de l'œuvre ovidienne est certes explicite en ce sens, la notion de «métamorphose» faisant d'emblée référence à la transformation, donc au mouvement. Mais encore, le traitement formel du mythe d'Orphée chez Ovide (qui d'ailleurs s'applique à la forme entière du livre X des *Métamorphoses*) répond en une esthétique poétique précise, soit celle de l'élégie amoureuse. En effet, le caractère de cette poésie particulière est de nature profondément intime, faisant foi de «lyrisme modéré et fleuri qui fait la plus large part aux émotions personnelles du poète» (Bayet, 1996, p. 23). De plus, l'aspect formel de l'élégie est analogue au contenu, sa métrique, soit le distique élégiaque – un hexamètre dactylique suivi de deux demi-hexamètres incomplets liés entre eux (Bayet, 1996, p. 264) –, constituant

[...] un système déterminé à l'expression de sentiment d'un ordre particulier [qui] qui donne l'impression d'un développement heurté, comme brisé par un sanglot (Martin et Gaillard, 1990, p. 360).

Bien que la métrique utilisée pour la construction du mythe d'Orphée, soit l'hexamètre dactylique, réponde plutôt au genre qu'est l'épopée, il demeure néanmoins que l'influence élégiaque se fait profondément sentir dans la poésie ovidienne, et plus précisément en ce qui a trait à la musicalité qui, tout comme dans *Tombeau*, est intimement liée au contenu de la narration. Ce passage est d'ailleurs évocateur en ce sens: «[Orphée] aborda Perséphone et le maître du lugubre royaume, le souverain des ombres; après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta ainsi» (Ovide, 1992, p. 320). Ici, tout comme chez Léveillé, les phrases deviennent chants, la syntaxe se meut, le genre éclate, le récit devient musique et le lecteur ne peut plus qu'observer mais également écouter. Or, il importe de mentionner que cette esthétique de la «transformation» qui qualifie à la fois *Tombeau* et le récit ovidien résulte d'un concept paradoxal, soit «l'amour-maladie» (Bayet, 1996, p. 275) qui se résume par ce principe que la passion amoureuse entraîne à

la fois plaisir et souffrance. C'est dans cette perspective que, dans les deux récits étudiés, l'amour et la mort constituent le moteur de la création du monde, donc de la métamorphose, l'artiste faisant foi de démiurge. Ainsi, l'ambiguïté formelle qui caractérise *Tombeau* et le mythe d'Orphée tel qu'il est illustré dans les *Métamorphoses* est donc fortement en lien avec le contenu des récits qui, à cet égard, peut être perçu comme un processus de création artistique (reconstruction) alimenté par le deuil (déconstruction).

Outre la sensibilité sensorielle, toute compréhension d'une œuvre littéraire requiert, de la part du lecteur, un travail étroit de coopération à la fois «sur et «avec» le texte. Cette réalité qui agit au niveau de la réception du message envoyé par l'auteur, et ce, par le biais du récit, se rattache précisément au processus dit «cognitif» tel que proposé par Gilles Thérien. En effet, pour donner sens à une œuvre littéraire, le lecteur se voit dans l'obligation d'identifier les signes du récit afin de les interpréter. Suivant cette logique, le processus cognitif «[...] doit construire un script pour saisir la signification et ce script sera forcément imprécis, flou, aux frontières mal définies» (Thérien, 2007, p. 27-28). Ce processus constitue une sorte de catégorie mère dans laquelle sont contenues des catégories minimales qui sont constituées d'un noyau fixe ainsi que d'une partie mobile. Répondant au nombre de quatre, ces catégories «doubles», nommées «préconstruits», permettent principalement d'assurer la circulation entre le lecteur et le livre (Thérien, 2007, p. 33). Afin d'appuyer notre analogie entre la relation de Christian et de Christine qui se situe au cœur du *Tombeau* de Léveillé et celle d'Orphée et d'Eurydice qui forme le corpus ovidien, nous analyserons en détail chacun des préconstruits, soit les personnages, le temps, l'espace et l'action.

Si l'étude des couples de personnages présents dans les deux récits est, à elle seule, insuffisante à l'élaboration d'un cadre cognitif solide et cohérent, il reste néanmoins qu'elle est nécessaire, et ce, en vertu du fait que «l'acte de lecture prête au personnage une conscience, la conscience du lecteur, qui vient fournir l'élément essentiel du développement du personnage, l'intentionnalité» (Thérien, 2007, p. 35). Suivant cette logique, l'intérêt de l'observation des descriptions dans les deux récits analysés repose sur leur caractère irréaliste qui, soulignons-le, est à l'image de l'esthétique paradoxale (reconstruction de la

déconstruction) de ces deux mêmes œuvres. Ainsi, il importe, en premier lieu, de mentionner le fait que, dans *Tombeau* et le mythe d'Orphée, les personnages existent en fonction de l'autre. Cette réalité se traduit entre autres, dans le roman de Léveillé, par le fait qu'une confusion s'opère entre le réel de la situation vécue par le narrateur et le récit qu'il raconte, qu'il se crée. En effet, chez Léveillé, le deuil vécu par Christian constitue le noyau fixe du personnage. Suivant cette logique, le personnage se voit pénétré par le deuil de Christine, au point de se croire lui-même mort:

Maintenant, je n'ai plus qu'à me retirer et continuer ce livre de toi, ou de moi. De rien, du minuscule quelque chose qui nous tient, nous lie entre ta mort et ma (vie). Ce livre qui est, qui ne sera jamais autre chose qu'une épitaphe. Puisque je meurs (Léveillé, 1995, p. 29).

De ce passage, une réalité s'impose particulièrement: la situation de deuil auquel se trouve confronté Christian le pousse vers l'écriture. Or, la création artistique étant de l'ordre de l'imaginaire, la vérité sur la relation vécue antérieurement se trouve dès lors modifiée, métamorphosée, le souvenir faisant désormais place à l'idéalisation plutôt qu'au réel. Les descriptions du narrateur en ce qui a trait au personnage de Christine sont d'ailleurs évocatrices en ce sens: «teint d'un saint en fer que l'on sortirait de la forge» (Léveillé, 1995, p. 65), «visage aux yeux infinis des éclairs» (Léveillé, 1995, p. 52) et «sexe blond au vol effréné d'hirondelle» (Léveillé, 1995, p. 32). Si les traits descriptifs physiques attribués au personnage de Christine relèvent de l'envolée poétique, c'est précisément parce que cette dernière est idéalisée par Christian. Cette «élévation» du personnage féminin dans l'œuvre de Léveillé est certes en lien avec le concept de la muse. Mais encore, la sacralisation de Christine par Christian résulte de la création artistique, le personnage féminin constituant la source d'inspiration de l'artiste; des termes tels qu'«encensoir», «sanctuaire», «procession», «tabernacle» (Léveillé, 1995, p. 51) ou encore le «visage fatigué, cerné d'auréoles» (Léveillé, 1995, p. 34) font d'ailleurs montre de la divinisation du personnage féminin dans le roman de Léveillé. Ainsi donc, seule la mort vient attribuer une part d'authenticité au récit du narrateur du *Tombeau*, le reste relevant de la pure création artistique.

Cette réalité qui compose le préconstruit des personnages dans l'œuvre de Léveillé se dégage également du récit du mythe d'Orphée. En effet, les états d'âme d'Orphée en ce qui a trait à son deuil d'Eurydice constituent l'unique certitude entourant le personnage masculin, comme en témoigne cet extrait: «il n'en resta pas moins pendant sept jours assis sur la rive, négligeant sa personne et privé des dons de Cérès; il n'eut d'autres aliments que son amour, sa douleur et ses larmes» (Ovide, 1992, p. 322-323). Suivant cette logique, une confusion s'opère également entre la situation réelle d'Orphée (son deuil) et celle de sa femme décédée: «[s]i les destins me refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne point revenir sur mes pas; réjouissez-vous de nous voir succomber tous les deux» (Ovide, 1992, p. 321). Cette réalité qui émane du mythe d'Orphée est certes analogue à l'esprit de *Tombeau*, et ce, en vertu du fait qu'Eurydice constitue la muse d'Orphée. De fait, chez Ovide, la création artistique est principalement imputable à la mort d'Eurydice, en ce sens que cet événement provoque la plainte mélodique du personnage masculin: «[i]l chanta ainsi [...] je suis venu chercher ici mon épouse» (Ovide, 1992, p. 320-321). Enfin, le fait qu'Eurydice soit descendue aux Enfers marque l'immortalité de cette dernière, impliquant d'emblée une idée de transcendance par la création artistique. Ainsi, dans les deux récits étudiés, le processus du deuil des personnages masculins se fait par la création artistique.

Dans *Tombeau* et dans le mythe d'Orphée des *Métamorphoses*, cette volonté de raconter ce qui fut véritablement se trouve transformée par le besoin de créer, entraînant, par conséquent, une forme de confusion. Or, cette réalité ne se dégage pas uniquement de l'étude des personnages, mais également de la temporalité dans le récit. Il importe, dans un premier temps, de mentionner que, selon Gilles Thérien, «le préconstruit du temps a aussi un noyau fixe, le présent [alors que] [l]e passé et toutes les autres modalisations temporelles constitue[nt] sa partie mobile» (Thérien, 2007, p. 34). Dans les deux récits analysés, par contre, ce concept semble inversé, en ce sens que le passé de la narration constitue le noyau fixe, alors que le présent représente la partie mobile du temps des récits. En effet, dans *Tombeau* et dans le mythe d'Orphée, la création artistique entraîne une transformation de la réalité historique de la relation par l'imaginaire. Suivant cette logique, le rapport entre

le réel et le fictif est confondu par le processus de résurrection opéré à la fois par Christian et Orphée. Cette réalité se traduit, dans le roman de Léveillé tout comme dans le récit ovidien, par la quête de la jeunesse qui, à cet égard, est associée au passé de la narration. En effet, les personnages masculins expriment le désir de revenir en arrière, de faire revivre ce qui fut comme l'affirme Christian dans *Tombeau*:

Mais des fois je ressuscite. Tu deviens si présente [...] C'est une nostalgie, et cependant je cherche d'autres filles [...] Il me semble que je coucherais avec une adolescente juste avant de me jeter dans tes bras [...] (Léveillé, 1995, p. 39)

Il en est de même chez Ovide,

Orphée a[yant] fui tout commerce avec les femmes [...] Ce fut même lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse (Ovide, 1992, p. 323).

Que ce soit dans *Tombeau* ou dans le récit ovidien, le réel se trouve donc dans le passé, entraînant, par conséquent, l'impossibilité de conserver l'authenticité des faits lors de la création artistique qui, elle, appartient à l'univers du présent. Dans cette perspective, l'échec de la résurrection dans les deux récits étudiés est imputable au retour au réel provoqué par la fin de la création artistique.

Si la confusion temporelle dans le roman de Léveillé tout comme dans le mythe d'Orphée résulte de la transformation entraînée par la création artistique, l'ambiguïté concernant les lieux dans ces deux récits est exemplaire. Afin de bien cerner cette réalité entourant le préconstruit de l'espace, il convient de mentionner que, selon Gilles Thérien, le noyau fixe constitue le lieu bien déterminé, soit l'ici, le monde dans lequel évoluent physiquement les personnages, alors que la partie mobile inclut tout l'ailleurs, soit l'univers du psychologique ou de l'imaginaire des personnages (Thérien, 2007, p. 36). Or, dans les deux récits étudiés, les lieux possèdent une nature incertaine qui dérive de la transformation du réel par la création artistique. Cette réalité est traduite tout d'abord dans *Tombeau* par l'ambiguïté entourant le lieu physique que constitue le café qui, d'ailleurs, témoigne d'une défaillance cognitive de la part de Christian: «[n]ous sommes retournés à ce café que j'ai tant cherché, et qui

appartenait à l'Andalou. L'Ardoise que ça s'appelait?» (Léveillé, 1995, p. 42). De cet extrait du récit de Léveillé, on peut avancer que la reconstruction de la relation passée qu'effectue Christian par le biais de la création littéraire entraîne inexorablement une confusion de la mémoire de ce dernier. Par conséquent, la description du café est transformée par cette partie «manquante» du souvenir du personnage masculin. Suivant cette logique, l'écriture transporte le lieu vers l'univers de l'imaginaire. Cette imprécision concernant le lieu dans le récit de Léveillé contracte également un étroit rapport de convergence avec le mythe d'Orphée, et ce, en vertu du fait que la création artistique, alimentée par le deuil, s'exerce par la catabase, c'est-à-dire la descente aux Enfers. Or, il importe de mentionner que, dans la mythologie antique, les Enfers constituent un lieu à la fois vertical et indépendant, contrastant ainsi avec le monde réel caractérisé par l'horizontalité. Suivant cette logique, les Enfers relèvent du monde du songe, du rêve, soit de l'ailleurs. C'est donc dans cette perspective qu'avec la catabase s'opère une confusion spatiale, alors que la réalité vient rencontrer la fiction. Ainsi, que l'étude du préconstruit de l'espace porte sur le roman *Tombeau* ou encore sur le mythe d'Orphée, nous arrivons toujours au même résultat: l'incertitude relative aux lieux est une conséquence directe de la déformation de la réalité par l'imaginaire qu'entraîne la création artistique.

Si les personnages, le temps et l'espace dans *Tombeau* et dans le récit ovidien sont porteurs d'une ambiguïté, c'est principalement parce que l'acte essentiel de ces deux récits, soit l'acte de (re)création, entraîne des conséquences sur l'ensemble de la narration. Afin de procéder à une analyse du dernier préconstruit, soit l'action, il faut mentionner que, selon Gilles Thérien, «le noyau fixe [de l'action] est constitué des actes primitifs essentiels à la vie et la partie mobile, des divers plans-actes que peut entreprendre un sujet» (Thérien, 2007, p. 34). Dans cette perspective, l'amour ainsi que la mort poussent les personnages des deux récits étudiés à accomplir leur processus de deuil par la création artistique. Cependant, cette quête de la résurrection du passé par l'art entreprise par Christian et Orphée est vouée d'emblée à un échec puisque le monde de la création relève du fictif et, par le fait même, est indépendant de toute réalité. Ce fait est d'abord explicité à travers la conclusion du récit de Léveillé:

- [...] Quelqu'un m'a demandé ce que c'était:
 - C'est quoi?
 - ... une épitaphe...
 ... à une jeune fille
 - Ça parle de quoi?
 ?
 - Ça parle de quoi?

C'est alors qu'elle est morte (Léveillé, 1995, p. 68).

Une vérité transcende de cet extrait: la création appartient à l'univers de l'illusion. Dans cette perspective, l'art ne peut, en aucun temps, représenter fidèlement la réalité et, par le fait même, la résurrection de Christine ne peut avoir lieu que par la création littéraire. Ce principe est également évoqué à travers le mythe d'Orphée, en ce sens que la résurrection d'Eurydice par la catabase d'Orphée ne constitue qu'une illusion: «[e]n mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux [...] elle lui adresse adieu suprême [...] et elle retombe dans l'abîme d'où elle sortait» (Ovide, 1992, p. 322). Appartenant au passé, ni Eurydice ni Christine ne peuvent revenir dans le réel. Dans cette perspective, la confusion présente dans *Tombeau* et dans le mythe d'Orphée est certes à l'image de cette impossibilité de renouer «réellement» avec le passé. Ainsi, dans les deux récits, la fin de la création artistique marque le retour au réel, le passé se trouvant dès lors freiné par le présent.

D'une étude sur les personnages, le temps, l'espace et l'action qui composent à la fois *Tombeau* de J.R. Léveillé et le mythe «Orphée et Eurydice» présenté dans les *Métamorphoses* d'Ovide se dégage donc une incertitude qui découle d'un processus de création artistique. À l'aide de la sémiotique de la lecture proposée par Gilles Thérien, nous avons d'abord constaté une ambiguïté au plan perceptuel, en ce sens que les deux récits étudiés présentent une esthétique qui bascule au delà de leur genre d'appartenance et qui, à cet égard, renvoie à la notion de «métamorphose» qu'introduit la création artistique. Les problèmes d'ordre cognitif relevés lors de l'analyse des préconstruits de ces mêmes récits témoignent également d'une confusion entraînée par une déformation de la réalité qu'implique la création artistique. Dans cette perspective, nous sommes en mesure d'admettre que l'acte de «créer», alimenté par l'acte d'«aimer» et l'acte de «mourir»,

est en étroite collaboration avec l'acte d'«idéaler» dans les deux récits analysés et, par le fait même, marque l'échec de la tentative de résurrection par la création. Il importe également de mentionner que la centralisation de la mort dans *Tombeau* et dans le mythe d'Orphée nous pousse à associer la notion de «processus», soit la quête des personnages, avec le thème du deuil. Cette constatation entraîne dès lors vers une approche «psychologique» des deux récits étudiés: puisque la relation amoureuse a été interrompue par la mort, les personnages s'engagent dans un processus d'oubli qui passe nécessairement par un retour sur la relation passée qui, d'ailleurs, s'effectue par la pensée. Or, puisque la relation appartient au passé, une prise de conscience finit par s'opérer, venant ainsi d'emblée annoncer la fin de l'idéalisation, donc le retour au réel.

BIBLIOGRAPHIE

- BAYET, Jean (1996) *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, 565 p. [avec la collaboration de Louis Nougaret et de Jean-Yves Boriaud]
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2005) «La figure de Verlaine et Rimbaud dans *Tombeau* de J.R. Léveillé», dans GABOURY-DIALLO, Lise, HEIDENREICH, Rosmarin et VALENTI, Jean (dir.) *J.R. Léveillé par les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 309-326.
- LESAGE, Marie-Christine (2000) «De l'emprunt à l'empreinte: le plagiat dans *Le passage de l'Indiana*», *Voix et images*, vol. 25, n° 3, p. 486-496.
- LÉVEILLÉ, J.R. (1995) «Tombeau», dans *Romans*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 17-68.
- MARTIN, René et GAILLARD, Jacques (1990) *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Scodel-Nathan, 494 p.
- OVIDE (1992) «Orphée et Eurydice», dans *Les Métamorphoses* (livre X), Paris, Gallimard, p. 320-323. [Édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau]
- THÉRIEN, Gilles (2007) «L'exercice de la lecture littéraire», dans GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dir.) *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 11-42.
- VALENTI, Jean (2005) «Récit analogique, hermétisme et gnose: Tombeau de J.R. Léveillé», dans GABOURY-DIALLO, Lise, HEIDENREICH, Rosmarin et VALENTI, Jean (dir.) *J.R. Léveillé par les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 327-338.