

Romans en marge: les trois premières fictions de J.R. Léveillé

Lise Gaboury-Diallo

Volume 20, numéro 1-2, 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039398ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039398ar>

[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

Gaboury-Diallo, L. (2008). *Romans en marge: les trois premières fictions de J.R. Léveillé*. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 20(1-2), 99-111.
<https://doi.org/10.7202/039398ar>

Résumé de l'article

Lors de la publication des trois premières fictions de J.R. Léveillé: *Tombeau* (1968), *La disparate* (1975) et *Plage* (1984) – qui ont été rééditées dans l'oeuvre intitulée *Romans* –, la critique littéraire avait souligné le caractère d'avant-garde innovateur du style d'écriture de l'écrivain franco-manitobain. Issu d'un milieu minoritaire, et proposant des textes en marge du *mainstream*, J.R. Léveillé incarne, à notre avis, l'artiste postmoderne par excellence qui conçoit chaque «projet d'écriture» sous un nouvel angle expérimental. À l'instar de Rimbaud, J.R. Léveillé déploie différentes stratégies pour dérégler non seulement les sens, mais aussi «le sens», ou la cohérence attendue d'un récit. Une étude des procédés mis en oeuvre dans ces trois fictions nous permettra de voir, d'une part, comment le matériau premier du texte, à savoir les mots et les images, est manipulé par l'auteur et quel impact ces manipulations ont sur la cohérence attendue d'un récit. Nous espérons, d'autre part, pouvoir dégager la portée d'une telle écriture qui se renouvelle avec chaque nouveau titre en explorant la richesse de la marge, voire de «l'extrême marge».

Romans en marge: les trois premières fictions de J.R. Léveillé*

par

Lise Gaboury-Diallo
Collège universitaire de Saint-Boniface

RÉSUMÉ

Lors de la publication des trois premières fictions de J.R. Léveillé: *Tombeau* (1968), *La disparate* (1975) et *Plage* (1984) – qui ont été rééditées dans l'œuvre intitulée *Romans* –, la critique littéraire avait souligné le caractère d'avant-garde innovateur du style d'écriture de l'écrivain franco-manitobain. Issu d'un milieu minoritaire, et proposant des textes en marge du *mainstream*, J.R. Léveillé incarne, à notre avis, l'artiste postmoderne par excellence qui conçoit chaque «projet d'écriture» sous un nouvel angle expérimental. À l'instar de Rimbaud, J.R. Léveillé déploie différentes stratégies pour dérégler non seulement les sens, mais aussi «le sens», ou la cohérence attendue d'un récit. Une étude des procédés mis en œuvre dans ces trois fictions nous permettra de voir, d'une part, comment le matériau premier du texte, à savoir les mots et les images, est manipulé par l'auteur et quel impact ces manipulations ont sur la cohérence attendue d'un récit. Nous espérons, d'autre part, pouvoir dégager la portée d'une telle écriture qui se renouvelle avec chaque nouveau titre en explorant la richesse de la marge, voire de «l'extrême marge».

ABSTRACT

When the first three fictional works of Franco-Manitoban writer J.R. Léveillé were published (*Tombeau*, 1968, *La disparate*, 1975, and *Plage*, 1984, reissued in a single

* Version remaniée d'une communication présentée au colloque de l'Association for Canadian Studies in the United States (ACUS), qui a eu lieu à Toronto, du 14 au 18 novembre 2007.

collection entitled *Romans* in 1995), literary critics pointed up the innovative, avant-garde character of Léveillé's writing. J.R. Léveillé, a member of the French-speaking minority who produces writing that keeps resolutely to the fringes, is, in our opinion, the epitome of a post-modern artist, conceiving each new writing project from a new, experimental angle. Like Rimbaud, J.R. Léveillé deploys a variety of strategies to muddle not only the senses, but the meaning, direction, and coherency expected from a story. By examining the processes used in these three works of fiction, we will show, first of all, how the raw materials of the text—namely, the words and the images—are handled by the author, along with the impact that this handling has on the coherency expected from the story. Subsequently, we hope to flesh out the scope of such writing, which redefines itself with each new title, exploring the rich territory of the fringes, nay, the outer limits of the fringes.

Lors de la publication des trois premières fictions de J.R. Léveillé: *Tombeau* (1968), *La disparate* (1975) et *Plage* (1984) – qui ont été rééditées dans l'œuvre intitulée *Romans* (1995) –, la critique littéraire avait souligné le caractère avant-gardiste du style de l'écrivain franco-manitobain. Issu d'un milieu minoritaire, et proposant des textes en marge du *mainstream*. À notre avis, J.R. Léveillé incarne l'artiste postmoderne par excellence qui conçoit chaque projet d'écriture sous un nouvel angle expérimental. Nous partons du constat que les œuvres choisies constituent un modèle de la marge, et ce, en raison de la singularité originale et indéniable qu'on y décèle. En effet, elles se distinguent nettement du reste de la production franco-manitobaine. À l'instar de surréalistes comme Rimbaud au XIX^e siècle, de Robbe-Grillet et d'autres auteurs du Nouveau Roman du XX^e siècle, J.R. Léveillé déploie différentes stratégies pour dérégler non seulement les sens, mais aussi le sens du récit. Comme sa fiction rappelle le Nouveau Roman et intègre progressivement certaines qualités postmodernes, nous commencerons en rappelant brièvement les particularités de ces deux mouvements pour ensuite tenter de mettre en perspective les modalités et les enjeux liés à une pratique scripturale en marge ou à l'écart d'une tradition plus conventionnelle. Une

étude des procédés mis en œuvre dans ces trois fictions nous permettra de voir, d'une part, comment sur une page symbole d'écran, le matériau premier du texte, à savoir les mots et les images, est savamment manipulé. D'autre part, cette étude nous permettra de mesurer l'impact que ces manipulations peuvent avoir sur la cohérence attendue d'un récit. Nous espérons ainsi pouvoir dégager, dans ce corpus restreint, la portée ou les limites d'une création en constante émergence et qui explore la richesse de la marge.

UN ÉCART PAR RAPPORT À LA NORME FRANCO-MANITOBAINE

Située aux confluent de du Nouveau Roman et du postmodernisme, l'œuvre romanesque léveillienne révèle une filiation évidente avec cette écriture de la rupture d'avec la tradition. L'adjectif dans l'expression Nouveau Roman, comme le signale Francine Dugast-Portes, implique une querelle entre anciens et modernes, et les productions inscrites à ce champ révèlent plusieurs pôles: «un pôle d'innovation radicale et de mouvance subversive, un pôle de "temporisation", un pôle de reproduction» (Dugast-Portes, 2001, p. 4-5).

Ces changements imposés à un code générique plus classique s'expriment par une remise en cause de plusieurs tenants de la tradition réaliste. Francine Dugast-Portes signale entre autres les transgressions thématiques (comme l'érotisme ou la scatologie, par exemple), les recherches ludiques, les démarches surréalistes et, enfin, l'exploration du problème de la «validité du dire» (Dugast-Portes, 2001, p. 11). Ainsi, en rejetant certaines formes discursives connues et éprouvées par le temps, les auteurs du Nouveau Roman cherchent à redéfinir et à renouveler la relation établie entre l'auteur, le texte et le lecteur. On assiste à une révolution littéraire qui sera nourrie par la polémique critique que suscite la réception de cette œuvre. Cette écriture subversive sera marquée par le refus du référent clair. Elle se manifeste également par une «intrigue sans queue ni tête» (Dugast-Portes, 2001, p. 63), où on retrouve un mélange des éléments suivants: perturbation de la chronologie, transcription de la simultanéité, prolifération de la circularité, jeu sur la durée et le rythme, emploi de niveaux de langue familier ou argotique, perturbation de la logique, affichage de l'arbitraire et mises en abîme. Jean Ricardou, quant à lui, souligne le fait que le Nouveau

Roman est marqué par une «trajectoire folle» (Ricardou, 1973, p. 29) où «illusion et contestation» (Ricardou, 1973, p. 30) font bon ménage et se transmutent souvent pour favoriser la création de récits qu'il qualifie comme étant «excessifs, enlisés, dégénérés ou avariés». Il rappelle que ce type d'écrit joue avec les coïncidences, les inversions et les concordances, la mise en abîme et les mécanismes de la contradiction et de la circularité.

Ces combinatoires dynamiques créent évidemment des problèmes par rapport à l'horizon d'attente des lecteurs. Sarraute évoque dans *L'ère du soupçon*, «des œuvres où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal» (Sarraute, 1956, p. 72). Cette évolution du personnage traditionnel expliquerait, selon elle, l'apparition de narrateurs et de personnages instables, destitués ou simplement trop mal définis pour qu'un lecteur puisse s'identifier à eux. Il n'arrivera pas toujours non plus ni à décrypter la séquence des événements ni à décoder le sens d'énonciations déconcertantes, marquées par une parole volontairement brouillée, dispersée, voire niée. Évidemment toutes ces stratégies narratives se retrouvent dans la prose de J.R. Léveillé.

La modernité cèdera bientôt le pas au postmodernisme, que Marc Gontard résume ainsi:

La pensée postmoderne met [...] au premier plan, contre l'idée de centre et de totalité, celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirme un universel (unique par définition) la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré découvre l'altérité à soi, où à l'identité-racine, exclusive de l'autre, fait place l'identité-rhizome, le métissage, la créolisation, tout ce que Scarpetta désigne, dans le champ esthétique par le concept d'"Impureté"¹.

Et, dans *La condition postmoderne*, Jean-François Lyotard montre comment la discussion sur la question de la légitimité (qu'est-ce qui est juste? qu'est-ce qui est vrai?) continue d'être primordiale. Toutefois, il précise que

[...] l'homme postmoderne ne croit plus ni à la légitimité, ni à la transparence communicationnelle, (m)ais il sait que

le savoir quand il devient marchandise informationnelle est une source de profits et un moyen de décider et de contrôler (Lyotard, 1979, quatrième de couverture).

Or, selon Jean-François Lyotard, la langue et les faits de langage avec leurs aspects pragmatiques, constituent un outil non négligeable pour influencer, légitimer et explorer soit notre univers, soit notre condition. Il explique:

C'est que parler est combattre, au sens de jouer, et que les actes de langage relèvent d'une agonistique générale. Cela ne signifie pas nécessairement que l'on joue pour gagner. On peut faire un coup pour le plaisir de l'inventer [...] Cette idée d'une agonistique langagière ne doit pas cacher le second principe qui en est le complément: c'est que le lien social observable est fait de "coups" de langage (Lyotard, 1979, p. 23-24).

Or, Gontard rejoint Lyotard à ce niveau puisqu'il accepte «le postmodernisme comme discours de la paralogie (Lyotard) et de la différence contre la logique binaire et universalisante de la modernité»².

Dans le roman contemporain, la textualisation de cette condition se sert non seulement des dispositifs du collage, du fragment et du métissage du texte, mais aussi d'une forme d'intellectualisation poussée qui exige un certain effort de la part du narrataire. Par ailleurs, l'auteur a fréquemment recours à ce mode de réflexivité appelé la métatextualité, et que Janet Paterson considère comme «l'un des critères majeurs du récit postmoderne» en Amérique du Nord (cité dans Gontard).

Déjà dans le paratexte de *Romans*, J.R. Léveillé commente longuement son rôle comme auteur dans la préface:

[...] Je me revois dans un cours universitaire sur Platon (le Mythe de la Caverne – ce n'est pas si mal quand même – c'est, n'est-ce pas, l'histoire de l'écriture face à l'information dont on nous assaille et qu'on prend pour du "cash". Prenez-en ombrage, si vous voulez.), le discours du professeur: un bruit de fond dans la salle; moi, notant tout autre chose, des mots, des bribes, des phrases, ou je ne sais quoi encore, dans des petits cahiers qui seront *Tombeau*.
La disparate [...] a été rédigé sur plusieurs années [...] Devant moi, les pages de diagrammes – je dis bien *diagrammes* – qui deviendront *La disparate*. [...] (Léveillé, 1995, p. 9-10)

Plage [...] a été entièrement composé sur une place du lac Manitoba en 1983 [...] Dans de petits calepins, j'écris les lignes de *Plage*, là, en direct [...] (Léveillé, 1995, p. 10)

Plus loin, en guise de conclusion, J.R. Léveillé commente le titre même de l'ouvrage: «Romans? Diront certains. Ces courts textes? Il n'y a qu'une chose à dire: ils sont conçus comme romans. Ce ne sont évidemment pas des récits ou des nouvelles. Qui dit roman?» (Léveillé, 1995, p. 12). Voilà donc pour la petite histoire anecdotique qui permet au lecteur de goûter à l'idiosyncrasie absolue du créateur qui offre un éclairage particulier sur la gestation de ses fictions.

Il récidive en incorporant la métatextualité dans chacune des trois fictions, et nous illustrerons avec trois exemples seulement. Premièrement, dans *Tombeau*, le narrateur se demande très tôt: «Pourquoi aujourd'hui ai-je décidé d'écrire ces pages?» (Léveillé, 1995, p. 20). Deuxièmement, dans *La disparte*, un des narrateurs fait le commentaire suivant:

– Si, c'était réel mais en même temps, je ne voudrais pas dire une mise en scène parce que ce n'était pas tout à fait ça et il s'agissait pas du tout de théâtre, mais un peu comme dans un roman, en ce sens qu'il y a mise en scène du point de vue de l'auteur, mais non pas pour la fiction écrite, qui, pour elle-même n'existe pas en tant que mise en scène, mais au contraire, bien plutôt comme scène (Léveillé, 1995, p. 83)³.

Troisièmement, et surtout dans *Plage*, le narrateur-scripteur décrit son travail:

C'est ainsi, lui dit-il, que je dois terminer cette page.
Elle ne dit rien. Mais elle semble être d'accord.
Cependant, je me demande comment c'est possible.
Puisqu'elle ne l'a pas lue.
Mais pourtant, c'est comme si elle dirigeait l'avancée de l'eau et des phrases. Traçait l'itinéraire des traces sur la page que je viens à peine de terminer (Léveillé, 1995, p. 162).

Mais les narrateurs sont également faillibles, parfois nombreux. Et la découverte de ces dislocations discursives illustre ce qu'Agnès Whitfield identifie dans son ouvrage *Le je(u) illocutoire* comme étant des stratégies diégétiques habituelles dans des écrits postmodernes. «Comment déterminer la situation d'énonciation ou la force illocutoire d'un texte qui

n'est pas le fruit d'un locuteur unique?» (Whitfield, 1988, p. 143) demande-t-elle. Ces textes, dont la résistance à la logique facile est perceptible sinon affichée, à cause de ruptures de la linéarité structurelle, temporelle, ou thématique devraient alors être analysés autrement. En examinant le rôle de l'imaginaire, autant celui du narrataire que du narrateur, nous voyons que tout l'intérêt du jeu repose dans la conception et l'articulation d'une histoire.

L'ÉCRAN TEXTUEL

Dans *L'écran de la représentation*, Stéphane Lojkine et son équipe proposent de considérer avant tout l'intérêt de l'objet qui constitue un écran, ce qui «implique la mise en espace du texte, une formalisation du regard, l'installation d'un dispositif» (Lojkine, 2001, quatrième de couverture). Or, «[le] dispositif de l'écran, en peinture comme en littérature, a deux fonctions diamétralement opposées: ou bien l'écran cache quelque chose, ou bien au contraire, il révèle ce qui était caché» (Larue, 2001, p. 189). Ainsi, l'écran qui «délimite l'espace et produit un autre type de sens», devient un dispositif textuel qui occulte un signe, ou qui le cristallise, c'est-à-dire qu'il «théâtralise, image le sens» (Lojkine, 2001, p. 10). Et c'est précisément ce jeu de la représentation, chez J.R. Léveillé, qui revêt tout l'intérêt pour le lecteur, étant donné qu'une série d'actions y est continuellement voilée ou effacée. Le texte serait alors perçu comme matériau grâce auquel on projette différents types de scénarios. Le premier type cité en exemple par Stéphane Lojkine, *L'écran coupure*, correspond au type de toile de fond utilisée dans *Tombeau*, c'est-à-dire où la mort d'un être transparait par un jeu d'alternance entre la rencontre et l'absentement.

Dans ce roman, comme dans *La disparate* d'ailleurs, la disparition du personnage féminin engendre sa recreation continue, puisque le narrateur cherche par tous les moyens à articuler sa perception de l'Autre. Toutefois l'image de cette femme, tout comme le désir qu'il éprouve pour elle, ne peuvent qu'être remémorés. Les dialogues, rencontres et sorties ne sont que projections inventées pour enrayer la solitude du narrateur qui nous explique que la femme qu'il aime est absente, décédée avant même que ne commence l'histoire.

Nous voyons également dès l'incipit de *Tombeau*, les premiers signes d'une sorte de codification de l'ambigu, dans la mesure où à l'intérieur d'un ordre connu et précis d'événements plus ou moins réalistes, le narrateur ouvre des brèches oniriques, voire surréalistes, pour semer le doute. Il écrit:

Heureusement, il y a toi qui inventes [...]
 [...] ce n'est pas la peine de me raccompagner, depuis
 trois minutes déjà que tu ne figures pas dans mon histoire
 (Léveillé, 1995, p. 19).

Le narrateur crée aussi des clivages entre le vrai et le faux, toutes ces contingences possibles de l'histoire. Il offre de nouvelles possibilités pour percevoir et interpréter les faits. L'ivresse, l'oubli, le rêve sont trois types de rideaux ou de brouillards qui voilent et dévoilent les faits qui peuvent alors apparaître comme étant contradictoires ou paradoxaux. «[...] ta robe et toi vous vous êtes confondues avec ma toile, explique le narrateur, et je vous ai oubliées réellement. Ainsi vous avez été perpétuées» (Léveillé, 1995, p. 23). Si les lacunes et les blancs obligent le lecteur à combler les trous, si les nouvelles esquisses le poussent à s'adapter chaque fois qu'il y a une nouvelle reformulation des faits, il ne peut s'agir pour lui d'une lecture oisive.

La structure de *Tombeau* organisée en séquences, de la lettre A jusqu'à la lettre U, semble progresser du début vers une fin logique. Pourtant, ce texte, qui se veut une épitaphe à une jeune femme, dans la tradition des *Tombeaux* d'autrefois, apparaît comme un récit éclaté dont la trame circulaire ou en spirale est nourrie d'évocations d'Ophélie, voire du Christ, et truffée d'exemples d'intertextualité, avec des passages rappelant *L'écume des jours* de Vian ou l'œuvre de Rimbaud. Jean Valenti signale que «la mémoire de l'être perdu constitue le motif structurant de *Tombeau*» (Valenti, 2005, p. 329) et que les délires et hallucinations répétées créent un réseau où «les diverses modalités de ce déploiement verbal reposent toutes sur le principe de l'analogie». Ce récit analogique, conclut-il, «entretient des rapports interdicsursifs avec [...] l'hermétisme et la gnose» (Valenti, 2005, p. 335). Ainsi, cette écriture du deuil, de la mise *en mort* (tombeau), s'arrime à une écriture du désir, de la mise *en vie* (ton beau), les deux assurées par l'interposition

du narrateur qui projette et déroule ce drame sur l'écran du souvenir.

La modélisation lyrique qu'emploie fréquemment J.R. Léveillé crée des effets à la fois exotiques et étonnants, ce qui peut désarçonner un lecteur peu habitué à redéfinir continuellement les paramètres du drame raconté. La réédition de *La disparate* permet à l'auteur de rétablir la disposition originale prévue, «où chacune des 53 sections du texte doit être contenue sur une seule page formant une espèce de jeu de cartes avec son joker» (Léveillé, 1995, p. 9) et la mise en exergue avertit le lecteur: «Quoique, en l'occurrence [*sic*], une ordonnance exemplaire apparaît, l'absence de pagination suffira à indiquer, quant à la lecture la mobilité des feuillets» (Léveillé, 1995, p. 70)⁴. D'abord, chacune des pages devient une partie du casse-tête et fonctionne de façon indépendante comme un morceau représentatif d'une seule scène. L'effet donne lieu alors à une sorte de projection aux cadres et aux voix multiples. Ces scènes sont narrées par un grand nombre de personnages, identifiés tantôt par une initiale, tantôt par un prénom qui ressemble étrangement à celui d'un autre, chacun livrant sa version des faits. J.R. Léveillé révèle d'ailleurs son jeu dans la préface où il précise:

[...] Je suis les personnages de mon livre. Ou mon livre est moi. J = Je = Jessie = Jamie. J = Je = Anne = Annie. Jean-Marie = Je en (dans) Marie. Marieanne. Jean marie Anne. Mon écriture épouse ses caractères [...] (Léveillé, 1995, p. 10)

Puis, grâce à cette superposition des visions, le lecteur arrive à dégager une trame centrale similaire au premier roman, il s'agit de l'histoire d'une femme disparue, mais cette fois elle pourrait avoir été tuée. De plus, le symbole de l'écran apparaît dans le *leitmotiv* de l'étoffe, ce tissu qu'on achète – couleur «papier bible ou papyrus» (Léveillé, 1995, p. 79) –, ou qu'on tisse comme les «tapisseries des murs [...] aux dorures brodées», «la chasuble», le «brocard», qu'on tire comme cet «épaississement des rideaux», «le tapis», etc. (Léveillé, 1995, p. 115). Bref, tout un réseau de toiles où le fil d'Ariane est sans cesse perdu et retrouvé. Enfin, les allusions auto-intertextuelles apparaissent clairement dans cette œuvre, puisque, à plusieurs reprises, il est question d'un petit carnet de feuillets, un livre gris-bleu dont le titre est *Tombeau*.

L'histoire éclatée en cinquante-trois pièces, découpée ou (re)découpée selon la perspective des divers narrateurs, rend l'agencement des fragments quasi impossible. Si ordre il y a à établir, il est brouillé à cause d'éléments *incirconscri*ts ou *exconscrits* qui, comme le non-dit ou l'indicible, la tangente ou le prolongement (secondaire, tertiaire, etc. au récit primaire) tentent de rendre visible le signifiant du manque. L'imbrication des scènes disparates ne peut en dernière instance combler toutes les lacunes. En effet, par cette pratique d'une écriture en creux, le lecteur est appelé à créer lui-même des ponts et des liens, mais la finalité du texte est continuellement minée. On ne sait pas, par exemple, si la femme meurt, si elle a été violentée ou pas. Peut-être J.R. Léveillé perçoit-il ici le déterminisme comme une sorte de carcan dont il faut se libérer? Ses narrateurs choisissent d'évacuer les suites logiques afin de jouer avec une partition complexe, ce qui empêche une résolution trop commode d'un drame qui se déroulerait autrement dans des circonstances assez prévisibles. La production du sens est donc plus malléable dans ce deuxième récit puisque l'écran agit à la fois comme abri et obstacle, c'est-à-dire qu'il y a un grand taux d'ambivalence et d'arbitraire dans les signes projetés.

[...] Et je crois que c'était pareil pour lui, dira un narrateur, il devait revoir la scène mille fois, mille fois différente, mais chaque fois, la seule obnubilant les autres, et n'existant que dans cette même tenue téméraire (Léveillé, 1995, p. 97).

Cette occultation et cette révélation d'indices, jumelées à une grande réversibilité sémantique de ces mêmes faits, doivent en principe occasionner le plaisir chez le lecteur, mais elles peuvent également engendrer un sentiment de frustration pour un lecteur qui ne sait pas régir ces informations qui sont autant de reflets de modes de «penser» fluides et changeantes.

Pour sa troisième fiction, J.R. Léveillé explique son titre dans la préface:

[...] La plage, voilà; tout est dit. La plage et elle, l'écriture, ou son fantôme, elle, le désir fait femme. Encore l'homonymie (Dieu, n'est-il pas une grande tautologie? Je suis qui je suis?): elle, l: elle dans la page; plage (Léveillé, 1995, p. 11).

Voici finalement, dans le récit qui clôt la série, l'exemple parfait de l'écran où apparaissent les ombres chinoises. Le narrateur, avec une sorte de vague à l'âme (ou passivité lascive), observe le passage d'une femme, toujours belle mais toujours différente. Elle surgit, passe, laisse des traces et disparaît. Ainsi, le jeu de l'effacement du personnage féminin, de ses doublures de la femme réinventée constamment sur la page est assuré grâce à une longue vague d'encre. Elle existe à cause de cet état de grâce que la création, le plaisir et le désir conjugués offrent à l'observateur.

Cependant, la rhétorique du doute et du questionnement reste toujours sous-jacente à l'effet de l'envoûtement créé par la répétition, la litanie d'une prose hypnotisante.

Même cette forme. Féminine. S'il se souvient bien. Serait imperceptible, Indéfinissable. Indescriptible. Si ce n'était du maillot noir qui tranche le corps [...]
Une large tache se répand sur la page. La plume a coulé (Léveillé, 1995, p. 157).

Rien ne se passe, pourtant tout s'y passe: la page se remplit avec la marée de l'attente qui monte, puis elle se désemplit, se vide. C'est par les trous et les marges nombreuses que le narrateur inscrit ses hésitations à même son récit. Ce narrateur, toujours conscient de son voyeurisme inspirant, invente une fiction, celle d'une rencontre entre lui et elle, et même si cette rencontre demeure virtuelle, son potentiel sera largement et incessamment reconduit et désiré. L'aporie de l'action n'entrave en rien notre délectation du livre qui rappelle *En attendant Godot* (Beckett) ou *Le désert des Tartares* (Buzzati). L'écran est toujours là, dans notre imaginaire.

Si *Tombeau* cherche à décrire la nostalgie d'un amant en deuil, si *La disparate* nous permet de plonger dans les affres machiavéliques d'un meurtre violent, si *Plage* est un long et lent *travelling* qui se focalise sur le passage d'une femme sur la p(l)age, toutes ces fictions sont investies d'une haute valeur métaphorique et poétique. D'un texte qui se construit autour d'un filon précis dans le premier cas, au texte éclaté et ambigu dans le deuxième, au récit sans histoire dans le dernier, nous voyons malgré tout des constantes qui marquent cette production, écrite en marge des genres dominants dans l'Ouest franco-canadien. La volonté de l'auteur de s'immiscer dans son

texte, de déstabiliser son lecteur et de rediriger son attention en l'engageant avec des procédés ludiques d'intellectualisation, de recadrage et de décodage constants, cette volonté, dis-je, ne peut être niée. Et elle ne doit pas l'être.

Chaque projet d'écriture se veut donc tentative d'innovation et d'exploration chez J.R. Léveillé. Néanmoins, en lisant ces trois premières fictions regroupées dans l'ouvrage intitulé *Romans*, nous sentons qu'il y a plus qu'une simple filiation qui les lie à leur auteur. Une nouvelle écriture évolue et émerge. Au fur et à mesure que l'auteur développe son art, sa vision particulière du monde se dégage comme sa conscience esthétique. Et, plus intéressant encore, une progression inverse (je ne dirais pas régression!) opère dans ce triptyque: de *Tombeau* à *La disparate* à *Plage*, on remarque un glissement dans la focalisation accordée au personnage principal. J.R. Léveillé ira du particulier au générique (de Christine, à Annie, Marianne, etc. à UNE Femme au don d'ubiquité). Par ailleurs, l'intrigue prend de moins en moins de place, puisque, d'un récit à l'autre, elle vole en éclats, puis disparaît complètement. En fin de compte ce qui demeure et qui s'accroît avec chaque récit, c'est la primauté accordée à la «représentation», le jeu de la re/création sur l'écran de notre imaginaire. Ainsi, la prose lyrique de J.R. Léveillé, déjà présente dans le premier récit, deviendra envahissante puis souveraine. Le lecteur a l'impression après avoir lu *Plage* qu'il a retenu l'essentiel, l'essence même de la représentation du désir. À la fin de *Romans*, on comprend que les mots, les personnages et les images semblent moins compliqués et surdéterminés, non pas plus simples, mais plus poétiques. C'est dire plus épurés, et sans doute plus clairs...

NOTES

1. Gontard, Marc. «Le postmodernisme en France: définitions, critères, périodisation», document en ligne [<http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>] consulté le 08-08-2007.
2. Gontard, Marc. «Le postmodernisme en France: définitions, critères, périodisation».
3. Comme ce texte n'est pas paginé, nous avons utilisé le folio selon la logique du livre *Romans*. [ndlr]

4. Évidemment le fait que ce roman soit publié sans pagination rend la référence aux citations difficile, mais outre cette idée factice que le lecteur pourrait lire le roman dans le désordre, force est de constater que nous tendons naturellement à lire les pages dans l'ordre proposé.

BIBLIOGRAPHIE

- DUGAST-PORTES, Francine (2001) *Le nouveau roman: une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 244 p.
- LARUE, Anne (2001) «Un simple voile sur le visage du roi», dans LOJKINE, Stéphane (dir.) *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, p. 189-209.
- LÉVEILLÉ, J.R. (1995) *Romans*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 170 p.
- LOJKINE, Stéphane (dir.) (2001) *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 455 p.
- LYOTARD, Jean-François (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 109 p.
- RICARDOU, Jean (1973) *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 189 p.
- SARRAUTE, Nathalie (1956) *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 184 p.
- 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.
- WHITFIELD, Agnès (1988) *Le je(u) illocutoire: forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 342 p.