

Du virtuel à la romance
La régénération de la terre gaste
Du virtuel à la romance
Regeneration of the terre gaste
De lo virtual al romance
La regeneración de la tierra baldia

Audrey Camus

Volume 34, Number 1 (100), Fall 2008

Pierre Nepveu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/019408ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/019408ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Camus, A. (2008). *Du virtuel à la romance* : la régénération de la terre gaste. *Voix et Images*, 34(1), 109–121. <https://doi.org/10.7202/019408ar>

Article abstract

This article seeks to explore the Menippean dimension of the intertext to which Pierre Yergeau's book lays claim through T.S. Eliot, Petronius and others. This approach allows us to understand the importance of the problem of infertility in *Du virtuel à la romance* and shows how the intertextual construction of the work tends to provide a remedy for it. While illuminating the work's kaleidoscopic quality, the author reveals the basic ambivalence of the work, which is not immediately obvious because of its apparent desolation. Far from being satisfied with sharing a theme or a noxious atmosphere with his predecessors, Yergeau seems to find in the Menippean tradition a way of nourishing his imagination and producing his own fiction, enabling him to regenerate the *terre gaste* (waste land) against which he writes.

DU VIRTUEL À LA ROMANCE
La régénération de la terre gaste ¹

+ + +

AUDREY CAMUS
Université McGill

These fragments I have shored against my ruins.
Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*².

Publié en 1999, *Du virtuel à la romance*² est un objet littéraire curieux. Constitué de vingt et une nouvelles réparties dans trois sections, il s'apparente à la forme romanesque par le retour périodique des mêmes personnages d'une section à l'autre, instaurant une manière d'intrigue qui dépasse les limites de la nouvelle, mais refuse néanmoins de s'identifier au roman par sa structure disjointe et fragmentée, et par ce qu'on a pu analyser comme une chute de la tension narrative³. Quand on sait que les personnages de Yergeau se promènent volontiers d'un livre à l'autre, lorsqu'ils ne viennent pas tout simplement de l'œuvre d'autrui, on comprend qu'il devient difficile d'assigner un statut générique à ce texte d'autant plus réfractaire à la classification que son titre et le prière d'insérer laissent d'abord croire à un essai.

À la lumière du brouillage générique que l'auteur semble cultiver, il est frappant de constater que les textes dont le recueil se réclame, à savoir *Le satiricon* de Pétrone et *La terre vaine* de T. S. Eliot, s'inscrivent tous deux dans la veine ménippéenne, dont la rupture et la mise en cause de la forme littéraire constituent des attributs majeurs. La relecture de *Du virtuel à la romance* dans cette perspective apparaît riche d'enseignements potentiels pour en expliciter la poétique. Après une brève présentation de la ménippée, à travers le déchiffrement du tissage serré de l'intertexte, une telle approche va en effet permettre de mettre au jour une

+ + +

1 Je tiens à remercier le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) de l'Université de Montréal, qui a subventionné la recherche sur les résurgences contemporaines de la ménippée dans laquelle cet article s'inscrit. 2 Thomas Stern Eliot, « What the thunder said, *La terre vaine et autres poèmes*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points poésie », 2006 [1922], 241 p. 3 Pierre Yergeau, *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même, 1999, 93 p. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle VR, suivie du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 4 René Audet, « Ersatz romanesques. La pratique de la nouvelle et du recueil chez Pierre Yergeau », Philippe Mottet et Sylvie Vignes-Mottet (dir), *La nouvelle québécoise contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Littératures », 2005, p. 121-131.

ambivalence fondamentale de l'œuvre que son apparente désolation ne laissait tout d'abord pas deviner. Loin de se contenter de partager avec ses devanciers un thème ou une atmosphère délétère, il apparaît que Pierre Yergeau puise dans la filiation ménippéenne pour nourrir son imaginaire et fabriquer sa propre fiction, conjurant ainsi l'infertilité de la terre gaste contre laquelle il écrit.

LA FILIATION MÉNIPPÉENNE

Le genre ancien de la satire ménippée, qui s'inscrit dans la tradition parodique de la diatribe cynique travestissant des vers connus pour tourner en dérision la littérature d'inspiration héroïque, se caractérise essentiellement par un mélange de comique et de sérieux, de vers et de prose, et un certain nombre de traits récurrents, en particulier les schèmes du dialogue des dieux, du voyage fantastique et de la visite aux Enfers.

Ce sont surtout les travaux de Northrop Frye et de Mikhaïl Bakhtine qui, au xx^e siècle, ont exhumé la ménippée pour en établir la perpétuation au sortir de l'Antiquité sous des formes et des dénominations diverses, à travers des écrivains tels que Rabelais, Cyrano ou Swift. Chez ces deux théoriciens, le terme ne désigne plus à proprement parler un genre mais pour l'un, une forme concurrente du roman, pour l'autre, une ligne stylistique. Frye désigne ainsi, du nom d'*anatomie*, une branche de la fiction plus vaste que l'ancienne satire ménippée dont elle tient sa forme de récit faiblement articulée, mettant en œuvre dans ses manifestations modernes un encyclopédisme ironique et digressif que l'appellation de *roman* échoue à circonscrire⁵. Bakhtine, quant à lui, définit d'abord la ménippée par le dialogisme et l'alliage comico-sérieux. « Combinaison étonnante d'éléments en apparence complètement incompatibles », le genre, que caractérisent la polyphonie et le mélange formel, « tient à la fois du dialogue philosophique, de l'aventure, du fantastique, du naturalisme, de l'utopie, etc. ⁶. » Né sous la plume d'Antisthène, il évolue jusqu'au début du xix^e siècle, où la ménippée l'emporte sur la ligne stylistique concurrente de nature monologique pour donner naissance au roman européen moderne, à l'ombre duquel subsistent marginalement les deux lignes⁷. C'est à cette évolution marginale des formes contemporaines de la ménippée que le livre de Yergeau semble ressortir. Outre sa facture problématique, *Du virtuel à la romance* présente en effet la plupart des traits recensés par Bakhtine. Il procède surtout à ce que le poéticien définit comme la mise à l'épreuve de l'idée philosophique par les aventures fantastiques du sage en quête de vérité, en revisitant la structure ménippéenne à trois niveaux constituée par la Terre, l'Olympe et les Enfers⁸.

+ + +

5 Northrop Frye, « Théorie des genres », *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 [1957], 454 p. Si la théorie bakhtinienne, qui date des années vingt, est plus ancienne, le poéticien russe ne sera traduit qu'en 1970 et l'Occident connaîtra d'abord celles de Frye. 6 Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1970 [1929], p. 183. 7 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 225. 8 Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 160-161.

Le champ des formes modernes de la ménippée pouvant être circonscrit par les deux critères de l'hybridité générique et de la remise en cause du discours sérieux — incluant la littérature elle-même —, les divers schèmes ménippéens apparaissent comme les moyens privilégiés d'atteindre cette double caractérisation. Fournissant de la sorte aux auteurs contemporains une réserve de lieux intertextuels pour alimenter l'hommage aux grands représentants du genre que les manifestations tardives de la ménippée mettent généralement en œuvre, ils offrent ce faisant la possibilité d'une régénération de l'écriture, comme la présente analyse voudrait le montrer à travers le cas exemplaire de Pierre Yergeau.

LA CONSTRUCTION INTERTEXTUELLE

Dans *Du virtuel à la romance*, la filiation ménippéenne passe d'abord par une inscription intertextuelle explicite. Nous nous proposons d'en étudier l'influence sur la naissance et la composition de l'œuvre elle-même, avant d'interroger la fonction spécifique qu'elle revêt pour l'écrivain. Rappelons brièvement, pour commencer, l'argument de la fiction de Yergeau située dans une ville que l'auteur appelle la ville-île et que le lecteur identifie à Montréal. L'ouverture du récit coïncide avec l'apparition mystérieuse de couleuvres géantes venues du fleuve, couleuvres retenues prisonnières dans l'enceinte de la ville par un système d'écluses et offertes en spectacle aux touristes. Autour de ce dispositif gravitent un certain nombre de personnages constituant trois groupes distincts. D'un côté Eugène Hyde et Annabelle Sosostris, qui tirent profit de l'attraction; de l'autre Mélissa Bridge et les *squatters* du marché aux puces qui vivent leur vie de marginaux; enfin le personnage de Charles Hoffen, cloîtré dans un hôtel souterrain devant la télévision.

L'inscription intertextuelle du recueil est triple et se manifeste à tous ses seuils, de manière plus ou moins ostensible. La quatrième de couverture qualifie le livre de *Satiricon* moderne et l'exergue est empruntée à *La terre vaine* de T. S. Eliot qui, en l'occurrence, empruntait déjà la sienne à Pétrone⁹. Les trois autres épigraphes proviennent également du poème, et l'on s'aperçoit qu'un personnage mentionné dans l'une d'elles, la voyante Madame Sosostris, est devenu, sous son nom, un personnage du livre de Yergeau. Le rapprochement avec *La terre vaine* amène ensuite deux révélations. D'une part, certains des titres des poèmes d'Eliot ont donné naissance aux titres des sections de Yergeau, sous une forme détournée: «Le sermon de l'eau» apparaît comme la conjonction du «Sermon du feu» et de «Mort par eau», «Ce que dit la nuit» est issu de «Ce qu'a dit le tonnerre». D'autre part, un second personnage de Yergeau, Eugène Hyde, vient du texte du poète: il s'agit du marchand smyrniote Eugénidès, qui semble avoir anglicisé son nom en même temps qu'il a changé de métier puisque le narrateur de Yergeau évoque l'arrivée d'Eugène Hyde sur un navire en

+ + +

9 Pétrone, *Le satiricon*, traduit du latin par Géraldine Puccini, Paris, Éditions Arléa, 1992, 249 p.

provenance de Phénicie et son embauche dans une fabrique de conserves¹⁰. En effet, ce personnage n'est plus marchand, comme chez Eliot, mais propriétaire majoritaire de l'Organisation des Médias Interactifs, fonction qui n'est évidemment pas sans importance. Alors que, dans *La terre vaine*, Eugénidès et Madame Sosostriis ne semblaient pas liés, les deux personnages sont amants chez Yergeau : tous deux vendent l'avenir à leurs contemporains sous la forme d'images. L'intertexte revendiqué par T. S. Eliot lui-même permet dans un second temps d'éclairer le titre du recueil de Yergeau : *Du virtuel à la romance* est calqué sur le livre de Jessie L. Weston intitulé *From Ritual to Romance*. L'ouvrage, publié en 1920, évoque la légende du Graal et en particulier la figure du Roi Pêcheur ; si cette découverte apporte des informations pour la compréhension du titre, elle éclaire par ailleurs de manière sous-jacente d'autres éléments du texte, telle la présence des troubadours ou des ménestrels, qui participent de l'imaginaire médiéval.

À ce triple intertexte revendiqué aux seuils du texte viennent s'ajouter des références plus discrètes au sein du livre, à commencer par la Bible, présente elle aussi chez Eliot. Outre la référence aux grandes cités décadentes que sont Babylone et Gomorrhe, *Du virtuel à la romance* met en œuvre une représentation de la ville moderne comme vestibule de l'enfer qu'il emprunte à *La divine comédie* de Dante par le relais de *La terre vaine* :

Unreal City,
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet¹¹.

À l'instar de Mélissa Bridge, qui erre telle une morte-vivante par les rues brumeuses de la ville, les personnages de Yergeau semblent eux aussi évoluer dans le vestibule des enfers : ainsi l'intertextualité du livre de Yergeau ne se limite-t-elle pas à des mentions textuelles aisément repérables, mais donne encore naissance à des images. Si celle des habitants spectraux des villes de « L'enterrement des morts », qui dépeint une humanité en proie à la mort spirituelle, apparaît matricielle, l'écrivain gauchit cependant cette vision apocalyptique vers le thème ménippéen par le biais du personnage de Charles Hoffen. Il faut en effet se souvenir que ce personnage est le protagoniste du roman *1999*¹² paru quelques années plus tôt. Or son parcours,

+ + +

10 Ce nom fait écho au personnage de Stevenson dans *Dr. Jekyll and Mister Hyde*. Dans *La terre vaine*, Eugénidès était un négociant smyrmote. S'il devient phénicien chez Yergeau, c'est peut-être par un processus de condensation, empruntant des traits à Phlèbas le Phénicien (dans « Mort par eau »), ce personnage que Jean-Paul Rosaye associe aux rites de fertilité. Voir Jean-Paul Rosaye, *T. S. Eliot, poète-philosophe. Essai de typologie génétique*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 177. **11** « Cité fantôme/Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale :/La foule s'écoulait sur le Pont de Londres, tant de gens.../Qui eût dit que la mort eût défait tant de gens ?/Des soupirs s'exhalaient, espacés et rapides,/Et chacun fixait son regard devant ses pas. » Thomas Stearns Eliot, *La terre vaine*, « L'enterrement des morts », p. 65. **12** Pierre Yergeau, *1999*, Québec, L'instant même, 1995, 220 p.

aussi dérisoire et métaphorique soit-il, est bien — pour reprendre les formulations bakhtiniennes — celui du sage en quête de vérité amené par ses aventures fantastiques à explorer une structure à trois degrés. Au début de 1999, Charles Hoffen est cadre dans une grande société située au haut d'une tour. Un jour, il reçoit la visite d'un ange qui lui ressemble et qui l'amène à plusieurs reprises à dévaler la tour à sa poursuite, jusqu'à ce qu'il quitte son emploi pour déambuler dans la ville en ange-sandwich, faisant de la publicité pour le bar Saint-Michel, et passant surtout son temps à côtoyer les marginaux¹³. Sans que l'on sache très bien si cette décision précède ou suit sa mort, car la chronologie chez Yergeau est volontairement perturbée, Charles Hoffen finira par descendre dans les souterrains de la ville et par prendre une chambre dans un hôtel sans fenêtre qu'il ne quittera plus, ne gardant pour seul contact avec le monde que ses discussions avec le garçon d'ascenseur et la télévision. C'est ainsi qu'on le retrouve dans les nouvelles intitulées « La télécommande » et « Les illusions perdues ». Le personnage, qui est passé du gratte-ciel des puissants aux rues nocturnes de la ville propices aux égarés avant de s'enterrer vivant dans le labyrinthe qui la sous-tend, revisite donc la structure ménippéenne aux trois niveaux de l'Olympe, de la Terre et des Enfers évoquée par Bakhtine. Il apparaît de ce point de vue comme le véritable héros de cette histoire fragmentée à laquelle il est bien difficile d'en assigner un.

LA FÉCONDATION DE LA TERRE GASTE

Ainsi que l'indique le titre du poème de T. S. Eliot, ce que cette vision du vestibule des enfers — celle aussi du *Satiricon* à certains égards — met en cause, c'est le problème de l'infertilité. Comme le fait observer Carlo Ossola analysant l'influence de Dante au xx^e siècle, la traduction la plus juste du titre *The Waste Land*, dont Eliot précise qu'il lui vient du livre de Jessie L. Weston, n'est pas la terre vaine, mais la terre gaste, formule d'ancien français qui revient dans nombre de textes médiévaux pour désigner le pays gâté, c'est-à-dire « des provinces ou royaumes sur qui pèse une obscure et merveilleuse malédiction¹⁴ ». Le livre de Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, envisage en particulier la figure du Roi Pêcheur et montre la quête du Graal comme celle de la « restauration de la fertilité d'une Terre Gaste, dont la désolation n'apparaît pas clairement expliquée [...] »¹⁵. L'analyse à laquelle Weston se livre des différentes versions de la légende finira par mettre au jour la nature de la blessure du Roi Pêcheur responsable de la désolation de sa terre, à savoir l'impuissance.

+ + +

13 De même que la cité fantôme évoque aussi le Paris de Baudelaire, mentionné en note par T. S. Eliot, cette poursuite est une réminiscence possible de « L'homme des foules » de Poe. La richesse de l'intertexte est loin d'être épuisée. **14** Carlo Ossola, « "A lume spento", Dante au xx^e siècle (de Pound à Borges) », *Littératures modernes de l'Europe néolatine*, résumé des cours au Collège de France de 2001-2002, p. 584, http://www.college-de-france.fr/media/lit_mod/UPL52041_OssolaR01-02.pdf (dernière consultation le 17 février 2007). **15** « Restoration to fruitfulness of a Waste Land, the desolation of which is, in some manner, not clearly explained [...] », Jessie Laidlay Weston, *From Ritual to Romance*, Princeton, N.J., Princeton University Press, « Mythos », 1993 [1920], p. 12. Nous traduisons.

Cette question de la fertilité, centrale pour Eliot, l'est également pour l'anthropologue James George Frazer qui, dans *Le rameau d'or*¹⁶, étudie les anciens cultes de la nature associant à la condition physique du roi la fertilité de la terre, l'ouvrage étant une référence importante tant pour *The Waste Land* que pour *From Ritual to Romance*¹⁷. De même l'impuissance est-elle au cœur du *Satiricon* dont elle affecte le personnage principal, dans ce qui a d'ailleurs pu être lu comme une réécriture de *L'odyssée* : tout comme Ulysse est persécuté par Poséidon, Encolpe l'est par Priape, divinité grecque ithyphallique de la fertilité¹⁸. Yergeau partage effectivement avec ses prédécesseurs ce thème de l'infertilité affirmé par le titre de la troisième section — « les castrats » —, et d'abord manifesté par l'omniprésence du meurtre et d'une sexualité dévoyée. Quand ce ne sont pas ses personnages de damnés qui violentent leurs concitoyens, ce sont ces derniers qui fomentent leur propre perte et réchauffent le serpent en leur sein — qu'on pense à l'accueil enthousiaste des couleuvres géantes par Eugène Hyde et toute la ville avec lui au début du livre, réitéré plus tard avec l'adoption du jeune garçon dépravé par Annabelle Sosostriis. Toutes les scènes sexuelles du recueil paraissent ainsi devoir être lues à la lumière de la scène des ébats mécaniques stériles et sans amour entre la dactylo et l'employé que dépeint Eliot dans « Le sermon du feu », ainsi que des débauches du *Satiricon*. Cependant, chez Yergeau, l'infertilité des relations amoureuses est plus frappante encore puisque dans *Du virtuel à la romance*, le sexe est non seulement infécond, mais le plus souvent mortifère.

Dans la légende du Roi Pêcheur, le problème de la stérilité de la terre s'accompagne de l'attente de la venue d'un héros pour la restaurer : ce Perceval pourrait prendre chez Eliot les traits du Messie à la venue duquel le mystérieux rocher rouge offrant un abri au fils de l'homme au début de « l'enterrement des morts » semble être une allusion¹⁹. C'est clairement le cas chez Yergeau, qui présente les serpents comme les « sauveurs d'une communauté qui s'épuisait à attendre le Messie » (VR, 12). Ainsi l'écrivain se réapproprie-t-il ce thème de l'impuissance au cœur des œuvres dont il se réclame, pour l'associer à une réflexion sur la décadence teintée de millénarisme. Le fait est qu'en contrepoint des unions fatales qui scandent le texte, les couleuvres, accueillies en lieu et place du Messie, semblent ensemençer la ville par leurs insinuations dans ses rues, comme l'explicitent d'abord les réflexions d'Eugène Hyde pour qui elles constituent « les images les plus fécondes qui soient » (VR, 20). Plus tard, Charles Hoffen devant sa télévision se prendra à penser : « Les couleuvres fécondaient une terre stérile. » (VR, 84)

Si la cité est ce vestibule des enfers où l'humanité passive semble survivre privée de toute spiritualité, les couleuvres, qui viennent combler le manque, apparaissent comme constitutives d'un nouveau mythe, voire d'une nouvelle mystique :

+ + +

16 James George Frazer, *Le rameau d'or*, traduction de Lady Frazer, Pierre Sayn et Henri Peyre, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2 tomes, 1981, 1983. **17** La plantation des cadavres évoquée par Eliot dans les vers que Yergeau cite en épigraphe provient en particulier de Frazer. Elle est également présente dans *Ulysse* de Joyce qui constitue un autre intertexte majeur bien que tacite de *La terre vaine*. **18** Selon l'analyse de Elimar Klebs, « Zur Composition von Petronius Satirae », *Philologus*, 47, 1889, p. 623-635, citée par J. F. Killeen, « James Joyce's Roman Prototype », *Comparative Literature*, vol. IX, n° 3, été 1957, p. 193-203. **19** Voir Nancy Gish, *The Waste Land. A Poem of Memory and Desire*, Boston, Twayne, coll. « Twayne's Masterwork Studies », 1988, 127 p.

[Mélissa] sentait la présence haineuse des reptiles, et l'hystérie idolâtre que provoquait leur passage. Une religion où les fidèles se réunissaient pour capter sur le vif des photos souvenirs, pour acheter des cartes postales aux étalages du vieux port. (VR, 13)

La fin du recueil ira jusqu'à faire des serpents géants les vecteurs d'un renouveau total, laissant entendre qu'ils donnent le jour à une nouvelle cosmogonie.

LA GÉNÉRATION DU RÉCIT

Il s'avère que ces reptiles, qui constituent une manière de remède à l'infertilité dans *Du virtuel à la romance*, proviennent également du réseau intertextuel à l'intérieur duquel le livre s'inscrit. À y regarder de plus près, on s'aperçoit en effet que l'écrivain s'approprie ses hypotextes de manière beaucoup plus complexe qu'il y paraît et tisse entre eux d'autres liens, inexprimés, pour faire surgir de nouvelles figures — la plus spectaculaire étant celle des couleuvres géantes envahissant la ville. Ces couleuvres, au premier abord, sont une pure invention de Yergeau : elles ne sont présentes dans aucune des œuvres citées. Pourtant, le serpent peut d'abord être le serpent de l'Apocalypse²⁰, qui sied particulièrement à l'atmosphère millénariste du texte ; mais c'est aussi la légende de Lilith, la femme-aux-serpents — première femme d'Adam dans certaines traditions juives —, que n'est pas sans évoquer le personnage funeste de Mélissa Bridge. La première nouvelle du recueil relate en effet la rencontre entre Mélissa et l'un des grands reptiles, peut-être responsable de sa mort ; cette scène évoque en tout cas, à travers la mention des « flancs indécents » des couleuvres et l'imaginaire sexuel qui s'attache explicitement à elles par la suite dans le texte, un accouplement possible entre la femme et le serpent, accouplement dont Lilith est parfois accusée :

Mélissa s'habitua lentement à l'obscurité. Elle ne le sentit pas venir. Il y eut sous elle un tremblement doucereux, quelque chose qui glissait mollement sans secousses, suivi d'un effrètement des pavés. L'odeur du malheur et du silence conquis. Le grand vide des rêves reptiliens. (VR, 14)

Il faut savoir, en outre, que selon l'étymologie populaire, Lilith en hébreu signifie la nuit — ce à quoi fait écho le titre de section « Ce que dit la nuit » (détourné de « Ce qu'a dit le tonnerre ») — et qu'elle est décrite comme une femme insoumise à l'appétit sexuel insatiable et porteuse de mort. La relation charnelle entretenue par Mélissa Bridge avec l'homme venu retourner sa tombe pourrait y trouver un éclairage. Cette interprétation se voit confortée par la nouvelle intitulée « La féerie des

+ + +

²⁰ « Et il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier, il fut précipité sur la terre, et ses anges avec lui. » Apocalypse, 12.9, *Traduction œcuménique de la Bible*.

amours de passage» qui donne à voir les ébats de Mélissa Bridge et de son amant à travers le vocabulaire de l'amour courtois, qu'elle dévoie et parodie ; les mentions de l'*idéal*, du *héros* et de la *conquête* font écho au titre de la nouvelle relatant l'épisode précédent, «Le chant des troubadours». Par là, Mélissa Bridge rejoint le cycle arthurien dont fait partie le *Perceval* de Chrétien de Troyes où apparaît la figure du Roi Pêcheur. Elle s'apparente de la sorte à cette autre femme-serpent qu'est Mélusine ou encore à la reine Guenièvre qui tient lieu de Graal au chevalier Lancelot. Mélusine et Guenièvre sont des fées : elles entretiennent un lien avec l'Autre Monde, comme la morte Mélissa entretient des relations avec les vivants — le titre de la nouvelle, «La féerie des amours de passage», pourrait bien être la trace de cette parenté merveilleuse.

L'imaginaire du serpent trouve d'autres expressions dans *Du virtuel à la romance* à travers l'omniprésence des voyants et devins, que Yergeau emprunte ici encore à Eliot, lequel l'empruntait à Pétrone par l'épigraphe de *La terre vaine* évoquant la Sibylle de Cumès, ainsi qu'aux *Métamorphoses* d'Ovide par le biais du personnage de Tirésias²¹. Dans la mythologie grecque, la divination est en effet associée au serpent : Apollon écrase la tête de la divinité chtonienne Python, la soumet à son pouvoir et en fait l'inspiratrice de la Pythonisse porteuse de l'oracle de Delphes. À cela s'ajoute l'histoire du voyant Tirésias qui, selon Ovide, connut les deux sexes de la manière suivante :

[...] un jour que deux grands serpents s'accouplaient dans une verte forêt, il les avait frappés d'un coup de bâton ; alors (ô prodige !) d'homme il devint femme et le resta pendant sept automnes ; au huitième il les revit :
« Si les coups que vous recevez, leur dit-il, ont assez de pouvoir pour changer le sexe de celui qui vous les donne, aujourd'hui encore je vais vous frapper. » Il frappe les deux serpents ; aussitôt il reprend sa forme première et son aspect naturel²².

Yergeau fait explicitement mention de cette histoire dans son propre texte, parmi les légendes que suscite la venue des couleuvres dans la ville. Il s'agit de la nouvelle précisément intitulée « Tirésias » :

Les chroniques abondaient en faits divers de ce genre. Un vieil homme, un souillard qui croulait dans la neige, débitait son histoire à qui voulait bien l'entendre. Il avait deux fois changé de sexe, après avoir frappé un reptile d'un bâton ! (VR, 72)

Les couleuvres géantes proviennent donc aussi, de manière tacite et détournée, du réseau intertextuel, tout comme la figure de Mélissa Bridge et celle du voyant.

+ + +

21 Tirésias, qui figure déjà dans *L'odyssée*, est également présent dans les dialogues ménippés de Lucien. Voir Lucien de Samosate, *Ménippe ou la nécyomancie. Œuvres complètes*, t. I, édition d'Émile Chambry, Paris, Librairie Garnier Frères, 1933, p. 246-259. 22 Ovide, « Tirésias », *Les métamorphoses*, texte traduit et établi par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1961, t. I, livre III, p. 324-332.

LA FRAGMENTATION KALÉIDOSCOPIQUE

Yergeau est allé chercher dans ses hypotextes le germe de cette figure des couleuvres géantes qui lui est personnelle. Elle va s'avérer pour lui, tout comme pour la ville-île, une figure séminale. À la stérilité de la cité répond en effet l'impuissance de l'écrivain, déjà présente dans « Le sermon du feu » d'Eliot, où celui-ci est assimilé à la figure du Roi Pêcheur. Les serpents remédient à l'une comme à l'autre et fécondent le texte en même temps que la ville. La nouvelle intitulée « Les illusions perdues », qui met en scène Charles Hoffen occupé à zapper devant la télévision à l'hôtel Palazzo, exprime en effet cette relation, une lecture attentive révélant le lien qui unit l'ange-sandwich cloîtré à l'écriture :

Pourquoi risquerait-il de se rapprocher des autres ? De ceux qui ne comprenaient pas que le sillage qu'il laissait derrière lui était en fait les miasmes d'une écriture gâteuse, le refrain d'une chanson qui ne serait jamais chantée ? (VR, 83)

Outre l'assimilation de la poésie au chant, relevons l'usage de l'adjectif *gâteux* : décliné du verbe *gâter*, il provient en effet de l'ancien français *gaster*, d'où vient la dénomination *terre gaste* : Charles Hoffen est un écrivain stérile. Les serpents vont restaurer sa fécondité, ainsi que le manifeste un passage où l'homme épouse les mouvements des couleuvres sur son téléviseur et s'imagine ainsi prendre la revanche de sa déchéance :

Les couleuvres fécondaient une terre stérile. Des membres immenses pénétraient des quartiers entiers de la ville-île. Charles s'exaltait à s'enfoncer dans le margouillis des rues, se glissant dans les ruelles étroites, se frayant un passage dans les terrains vagues. [...] Il baiserait le monde et ses semblables ! Qu'ils se le tiennent pour dit. Ah ! C'était effrayant comme il les aimait ! Avec quelle rancœur il dérouillerait les grands boulevards, avec quelle ardeur il remplirait de liquide séminal les grandes places bétonnées ! (VR, 84)

Le personnage de Charles Hoffen n'entretenant aucune relation avec les autres personnages du recueil, qu'il s'agisse des *squatters* du marché aux puces ou du clan des puissants incarné par Eugène Hyde et Annabelle Sosostris, ce sont vraisemblablement ses fantasmes d'ange déchu enfermé dans un hôtel souterrain depuis 1999 qui ont donné lieu au livre fantastique qu'est *Du virtuel à la romance*.

Quoi qu'il en soit de cette interprétation, il apparaît clairement que la figure du serpent tout comme celle de l'écrivain qui s'identifie à lui sont ambivalentes. Que l'on voue aux reptiles, comme d'ailleurs à Madame Sosostris, un véritable culte, tend à donner des habitants de la ville-île une image d'autant plus décadente qu'elle n'est pas exempte de relents sataniques. Que ce culte passe par la télévision, laquelle apparaît dans le livre comme un véritable miroir aux alouettes, contribue encore à rabaisser tant la teneur du mythe que la fascination religieuse des fidèles. De ce point de vue, le passage du marchand smyrniote Eugénidès à l'actionnaire majoritaire de l'Organisation des Médias Interactifs Eugène Hyde chez Yergeau est

significatif. Si, chez Eliot, la valeur ésotérique de la carte de tarot du marchand borgne (Eugénidès dans la troisième partie) « signifie l'homme qui transmet le mystère [...] de la même façon que les marchands ont permis de faire circuler les mythes depuis la plus lointaine antiquité²³ », dans *Du virtuel à la romance*, cette fonction de transmission du mystère est dévolue à l'homme qui orchestre le spectacle des couleuvres géantes dans le but avoué de faire du profit.

En raison de la noirceur de ces figures, on a pu lire, à juste titre, le livre de Yergeau comme l'expression d'un merveilleux déchu²⁴. Mais de même qu'il n'est pas possible d'interpréter *La terre vaine* comme un poème sans espoir, le texte de Yergeau ne signifie pas l'impossibilité de la régénération²⁵. Car le rapport fondamentalement ambigu que *Du virtuel à la romance* entretient avec le mythe relève d'abord de ce que T. S. Eliot, commentant *l'Ulysse* de Joyce, a appelé « la méthode mythique » et que *Le satiricon* de Pétrone et tous les textes participant de la veine ménippéenne mettent également en œuvre. Cette méthode, qui consiste en la manipulation d'un parallèle constant entre le contemporain et l'antique, constituait précisément pour Eliot le moyen de lutter contre le chaos²⁶ :

[This method] is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step forward making the modern world possible for art [...] ²⁷.

Chez Yergeau, la méthode mythique, qui tourne en dérision une modernité frivole et privée de spiritualité par une poésie burlesque visant à dénoncer le vide du sens, tend également à féconder la terre gaste en réintroduisant la féerie, aussi lugubre soit-elle. Si cette méthode d'essence ménippéenne, ajoutée à l'exploitation du schème de la visite aux enfers, constitue une réponse à l'infertilité, c'est dans l'hybridation et le refus de l'affirmation qu'elle sert que l'auteur trouve une réponse à l'impossibilité qui semble être la sienne d'écrire en l'absence de sens : le mythe féconde l'écriture et la structure ménippéenne lève l'obstacle de la contradiction.

Les couleuvres fécondent le texte de Yergeau sur deux plans : elles offrent une nouvelle cosmogonie à la ville désolée en même temps qu'elles fournissent à l'auteur le point de départ de son intrigue et un réservoir de figures. À ces deux plans

+ + +

23 Jean-Paul Rosaye, ouvr. cité, p. 170. **24** Voir Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau », *Voix et Images*, n° 94, automne 2006, p. 117-132. **25** La publication du manuscrit original en 1971 contredit notamment l'interprétation désespérée, *The Waste Land*, dans cette version, s'avérant beaucoup plus mordant et satirique que dans la version définitive résultant d'une concertation avec Ezra Pound. Voir sur ce point Max Nänny, que son étude de la facture ménippéenne du texte amène à considérer *La terre vaine* comme une célébration du renouveau (« *The Waste Land* : A Menippean Satire ? », *English Studies*, Lisse (Netherlands), Swets & Zeitlinger Publishers, n° 6, 1985, p. 526-535). **26** C'est le point de vue de Jean-Paul Rosaye, selon qui la méthode mythique permet au poète d'accomplir symboliquement une reconstruction ordonnée du monde », ouvr. cité, p. 166. **27** Thomas Stearns Eliot, « Ulysses, Order, and Myth », *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited and with an Introduction by Frank Kermode, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 177-178. L'article est paru dans *The Dial* en novembre 1923.

correspondent deux instigateurs : si, au plan de la diégèse, ce rôle échoit à Eugène Hyde, au plan de la narration, il est dévolu à Charles Hoffen, double de l'écrivain²⁸. Or, ceci n'apparaît pas au premier abord, dans *Du virtuel à la romance*. Charles Hoffen est étroitement associé à la figure du devin Tirésias, laquelle constitue en fait la clef de voûte du récit.

revenons à la nouvelle intitulée « Les illusions perdues », qui met en scène l'ange-sandwich regardant les couleuvres à la télévision et dont le titre pourrait receler un écho de Balzac, représentant d'une écriture à laquelle il faut que l'écrivain accepte de renoncer :

Affalé devant le téléviseur, il prenait les images qu'on voulait bien lui offrir, et il les remaniait à sa guise. La peau rude des reptiles étendait dans l'espace leur exotisme froid, leur puissance.

Son esprit se brisait dans cette contemplation. Il se morcelait en de multiples occurrences, en une fable kaléidoscopique. (VR, 83)

Comment ne pas voir dans cette fable kaléidoscopique une image du texte morcelé qu'est *Du virtuel à la romance* ? Cette structure éclatée, Yergeau l'emprunte également au texte d'Eliot, pour lequel la question se pose de savoir s'il est constitué d'une collection de poèmes distincts ou s'il s'agit d'un unique poème composé de cinq sections. Eliot envisagea d'abord d'intituler son texte « He Do the Police in Different Voices » par allusion à une phrase d'*Our Mutual Friend* de Charles Dickens, où un personnage s'ébahit d'entendre lire le journal à voix haute. Ce qu'il avait cherché à exprimer de la sorte est explicité dans l'une des notes accompagnant *La terre vaine* qui est consacrée à Tirésias :

Tirésias, quoiqu'il soit ici simple spectateur et point du tout un personnage, n'en est pas moins la figure la plus importante du poème, celle en qui s'unissent toutes les autres. De même que le marchand borgne, vendeur de raisins secs, se confond avec le Marin Phénicien, et que celui-ci n'est pas entièrement distinct de Ferdinand, prince de Naples, de même toutes les femmes ne sont qu'une femme, et les deux sexes se rencontrent en Tirésias. Ce que Tirésias voit est en fait la substance du poème²⁹.

Tout comme le titre initialement prévu par Eliot entre en résonance avec la polyphonie du texte de Yergeau, cette description de Tirésias s'applique exactement à Charles Hoffen, qui emprunte au devin aveugle et hermaphrodite ses ténèbres (l'hôtel sans fenêtre) et son statut d'ange, le don de voyance lui étant ici ironiquement conféré, selon la méthode mythique, par la télévision. Ce que Charles Hoffen voit est la substance du poème, et l'on comprend mieux la nature iconique du recueil de Yergeau, dont les nouvelles ont été comparées par René Audet à des vignettes, et

+ + +

28 Cette relation de l'auteur à son double contribue à éclairer la dédicace métaleptique de 1999 à Charles Hoffen dont Bertrand Gervais a relevé l'incongruité. 29 T. S. Eliot, *La terre vaine*, ouvr. cité, note 218, p. 100, souligné par l'auteur.

par Bertrand Gervais aux narrats d'Antoine Volodine, dont l'essence est musicale et photographique³⁰. En ce sens, Yergeau met bien en scène ce métier de nouvel énonciateur urbain qu'évoque Pierre Ouellet à son sujet, métier qui consiste pour le messager des villes porteur de toutes ces « images délirantes » à tisser « des liens à haute vitesse comme un destin secret mais sans contenu, sans aucune signification précise », pour se situer « à la croisée de toutes les vies possibles, de toutes les histoires réelles ou virtuelles, de tous les scénarios probables³¹ ».

DU VIRTUEL À LA ROMANCE

L'étude de l'influence de *La terre vaine* sur *Du virtuel à la romance* a permis de prendre toute la mesure de la filiation ménippéenne dont le texte de Yergeau se réclame. À travers la convocation des schèmes de la ménippée, c'est bien la réappropriation, par la méthode mythique, d'une forme de chaos qu'il s'agit de mettre en fiction sans pour autant lui conférer une direction narrative qui concourrait à l'établissement d'une signification monologique. Par le recours au mythe, l'écrivain impuissant redonne souffle et vie à sa narration ; par la kaléidoscopie, il rassemble les fragments épars tout en en préservant la nature fragmentaire.

Il importe de revenir au titre du recueil, dont ce parcours permet d'éclairer la richesse. Dans le passage du titre de Jessie L. Weston à celui de Yergeau s'opèrent deux déplacements : le *virtuel* se substitue au *rituel* et la *romance* française au *romance* anglais. Le premier niveau de sens de ce double déplacement invite à voir dans le texte de Yergeau, d'une part la perte d'une dimension symbolique et religieuse au profit du monde illusoire des simulacres médiatiques, d'autre part la dégradation du merveilleux véhiculé par les textes médiévaux dans le passage à la chanson sentimentale connotée péjorativement, qui est effectivement présente dans le texte. Mais il faut relire l'*explicit* du recueil :

Les corps lumineux, qui défiaient le béton, avaient la beauté immédiate de la répétition, une sorte de théâtralisation de la vie anonyme. De cette vie qui ressurgit du plus lointain passé, pour venir nous bercer de comptines. (VR, 93-94)

Il apparaît que le chant, très présent chez Yergeau comme chez Eliot, procède aussi, comme l'observe René Audet, à la « reconstitution textuelle d'une vue qui échappe au langage³² ». Eu égard à cette dimension et à l'attention à tous les possibles que manifeste le texte, ce titre renvoie à un deuxième niveau de sens, soit le passage de la virtualité à la mise en roman, qui rend compte de la fécondité rendue à l'écrivain par le recours au mythe. Dès lors, le passage du virtuel au *romance* anglais demeure présent en filigrane dans le titre, et ce, par opposition au *novel*

+ + +

30 Voir le prière d'insérer d'Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001 [1999]. **31** Pierre Ouellet, « Éthos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. V, n° 1, 2002, p. 26. **32** René Audet, art. cité, p. 131.

réaliste dont le texte de Yergeau s'éloigne tant par sa structure que par l'imaginaire qu'il véhicule. À la question que pose l'épigraphe du recueil empruntée à *La terre vaine* dans toute son ambivalence — «That corpse you planted last year in your garden,/Has it begun to sprout? Will it bloom this year³³?» —, il semble bien alors que l'on puisse répondre par l'affirmative.

+ + +

33 «Ce cadavre que tu plantas l'année dernière dans ton jardin,/A-t-il déjà levé? Va-t-il pas fleurir cette année?» T. S. Eliot, *La terre vaine*, ouvr. cité, p. 65.