

## La narration filoutée : *Sagamo Job J*

Lise Rochette

Volume 19, Number 1, Spring 1983

VLB

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036784ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036784ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Rochette, L. (1983). La narration filoutée : *Sagamo Job J*. *Études françaises*, 19(1), 59–65. <https://doi.org/10.7202/036784ar>

# La narration filoutée : *Sagamo Job J*

LISE ROCHETTE

«Dérisoires sont tous les souvenirs maternels», jongle quelque part Job J dans le cantique qui lui est dédié. Dérisoires également les destins des femmes qui se consacrent à lui. Peu de chances de trouver grâce aux yeux du dieu narrateur tout-puissant : Monsieur-Abel-Beauchemin-aux-visées-totalisantes. Pendant que s'accomplit sous la plume du démiurge la très désirée *Grande Tribu*, la sauvage Samm, émissaire de tous les personnages féminins, guette, derrière la table de pommier de la chambre mauve de l'Habitanaserie, l'écriture tracée fébrilement au stylo feutre par la main gauche.

Ailleurs, dans un petit appartement de l'Ahuntsic, France pense à Job J et ainsi s'élabore la narration de *Sagamo Job J*. France tient le discours de l'absence, Job J, objet central et divinisé du désir, étant le destinataire ultime de cette parole et l'archétype de l'Absent (l'Autre). Le «je» de France (englouti sous le «tu» central du discours) est d'une sédentarité insoutenable et convoque inlassablement l'homme égaré dans ses voyages. «Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur; la Femme est fidèle (elle attend), l'Homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps.»<sup>1</sup>

France est la représentante de toutes les femmes qui, depuis la nuit des temps, tentent de donner une forme au vide laissé par l'Absent. Retentissement lointain de la parole de Pénélope, pleurant aux chants de l'aède qui évoque les aventures mythiques d'hommes (les mythes ne sont-ils pas toujours consacrés aux seules ardeurs

1. Roland Barthes, *Frangments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1977, p. 20.

masculines? «Les histoires, elles appartiennent rien qu'aux petits garçons et les petites filles, même quand elles deviennent grandes, elles peuvent jamais y trouver de place» (U, 218) et tissant sur la quenouille et le métier la trame de son discours; ou encore répercussions de cette parole sur la voix pleine de Molly Bloom, dans *Ulysse* : «*he was to write the voyages those men have to make to the ends of the world and back it's the least they might get a squeeze or two at a woman while they can going to be drown or blown up somewhere*»<sup>2</sup>. Le discours amoureux par excellence ne s'est-il pas instauré comme parole féminine (Werther est miraculeusement féminisé parce qu'il est porteur de l'attente de l'autre)?

Dans les pensées de France, l'absence de Job J crée un vide insoutenable, le désir se faisant de plus en plus pressant. Un abîme se creuse au sein de la narration entre le présent de l'élocution et celui de référence. Dans sa tentative de réification et d'appropriation, France mande Ruth, investie de son désir immense et intarissable, de l'«exigence absurde de ce désir», comme émissaire auprès de Job J. Ruth, à la fois image biblique de fidélité inaltérable («Là où tu iras, j'irai»), porteuse auprès de Job J des tentatives d'appropriation de son corps (rut?) et exutoire pour les ardeurs inassouvies de France qui a «le corps plein de désir pour rien». Elle est le témoin de cette féminité confinée dans une solitude infranchissable.

La complicité de Blanche, qui est du même ordre que celle du «gros arbre sacré de Mattavinie», est également invoquée par France. Elle porte le nom de la couleur qui guette la narration, le blanc toujours à venir, comme valeur limite; le blanc qui préside aux rites de passage, conduit à l'absence, à la mort (l'Absent), au vide nocturne et à la disparition de la conscience et des couleurs diurnes; le blanc éventuel du silence absolu ou de l'aube qui précède tous les recommencements. Les notions associées à cette couleur suggèrent des correspondances intimes avec l'image, profondément maternelle, matricielle, de l'arbre sacré de Mattavinie (réincarnation de Blanche). Une sève blanche monte le long de cet axe géniteur; blanche comme le lait (archétype de la femme féconde) de ses mamelles «qui gonfle les eaux des rivières».

Blanche est présente comme perfection transcendante, comme autorité féminine et comme principe maternel, nourricier et protecteur. L'image de la mère est donc omniprésente malgré les souvenirs maternels dérisoires de Job J. Cependant, malgré la présente constante de la métaphore régressive du ventre de la baleine, les mères véritables sont rares chez Victor-Lévy Beaulieu. L'arbre

2. James Joyce, *Ulysse*, New York, Modern Library, 1961, p. 762.

sacré de Mattavinie, image maternelle par excellence, est voué à la stérilité. En ce sens, il rejoint les connotations limites du blanc comme couleur de linceul et de mort et, par extension, comme manifestation du vide de l'écriture, «ce pitoyable malentendu de Mattavinie. Ce piétinement, cette absence, cette neige qu'il y aura demain comme un déluge blanc et définitif» (*SJ*, 82).

Une menace constante plane sur le discours de France (à l'instar du corbeau qui poursuit Job J comme un mauvais présage) sous la forme de ce blanc à venir qui semble inévitable. Il guette également la narratrice de *Una*, pour laquelle le blanc est de mauvais augure : «C'est comme pour Moby Dick : si elle n'a pas pu s'empêcher de tuer tout le monde, c'est qu'elle était blanche» (*U*, 74). Mais, dans *Sagamo*, la menace s'adressant à Job J, ce blanc est progressivement utilisé en tant qu'arme de chantage : «je dresse devant l'autre la figure de ma propre disparition, telle qu'elle se produira sûrement, s'il ne cède pas (à quoi?)»<sup>3</sup>.

La métaphore répétitive du blanc à venir est constamment associée à celle de la jument tavelée, «mon idée de cheval que je voulais faire entrer dans l'histoire» (*SJ*, 77). La jument est superposée à l'image du blanc comme présence féminine au sein du «danger» imminent de la neige. Elle est comme Blanche et Ruth déléguée par France, remplissant toutefois des fonctions différentes. Notons d'abord que l'illustration de la page couverture de *Sagamo Job J* lui confère déjà une certaine importance : «la jument-baleine sortant des profondeurs de la toile, ouvrant la gueule, comme un messenger incendiaire pour avaler le cavalier terrorisé» (*SJ*, 97). L'image de la jument est purement illustrative; contrairement à Ruth et à Blanche, elle n'a aucun rôle direct à jouer dans la narration. Elle est une tache dans le paysage, une présence silencieuse et menaçante (à cause de son rapprochement constant avec le blanc à venir).

L'image très concrète de la jument tavelée joue un rôle important dans la spécificité du langage de France. En effet, France étant peintre, son art réside donc dans l'image plutôt que dans l'écriture, son discours est parsemé d'effets picturaux. Son appartement de l'Ahuntsic est constitué de panneaux interchangeables qui, tels des décors, peuvent servir de cadre à toute situation : les images purement visuelles sont nombreuses («comme un œuf rouge sur sa cuisse»); la lumière est vive, les contrastes de couleurs violents, extrêmes. Le blanc qui colore tout est parfois taché de rouge, le sang de la jument tavelée rougissant «affreusement» le paysage. Flo, «femme-

3. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 41.

optique», est fascinée par les possibilités de la vision. À propos de la spécificité de la parole de France, Una nous fait d'ailleurs une confidence : «Avant ma naissance, c'était pas comme ça et France utilisait la peinture comme appât pour séduire Job J» (*U*, 121). Dans sa tentative éperdue de convoquer Job J comme amant, France met en œuvre tous ses moyens d'expression pour arriver à ses fins.

Sa parole est partiellement caractérisée par le souci de l'image, de la lumière, de la couleur. Le blanc est au cœur de ce souci de l'image, la toile blanche représentant pour France-peintre une intimidation aussi tenace que le blanc qui guette la narration. Les mots prennent une valeur autre, les caractères qui se détachent distinctement de la page blanche exerçant une fascination particulière sur elle. Au centre du discours de l'absence, cette forme d'expression constitue finalement une tentative d'affirmation de soi comme entité hors de la cellule binaire qui s'était constituée (soi et l'autre) : «Dessiner des mots pour ne plus avoir à te parler jamais [ ] et ainsi me délivrer de toi, et ainsi me délivrer de moi» (*SJ*, 97). De la même façon, Molly Bloom dans *Ulysse* s'érige comme musicienne, Pénélope, elle, utilise le prétexte de son ouvrage inachevé pour reporter l'échéance, le moment douloureux où l'attente devra être interrompue. Il s'agit donc à la fois de banalement tuer le temps et de s'affirmer comme entité autonome.

Autre attribut important du langage de France, les images répétitives. *Sagamo Job J* est qualifié de cantique : chant d'action de grâce. Ce cantique à la gloire de l'Autre, Job J, hypostasié par le rituel qui s'accomplit pour lui, est caractérisé par les litanies présentes dans la narration et de plus en plus fréquentes à mesure que l'angoisse du blanc s'intensifie. Ces divers leitmotivs confèrent au texte l'aspect d'un texte sacré, rappelant le texte sacré, le «Cantique des Cantiques», louange par excellence à la gloire d'une passion. Ces récurrences créent un contrepoint en deçà du texte, écho de la détresse de France. La litanie la plus essentielle concerne son corps : «cette impression d'être filoutée, comme si plus rien de mon corps ne parlait, comme si ma bouche, comme si mes têtes, comme si mes fesses, comme si ma fente...» (*SJ*, 137).

Ces litanies rappellent les longues onomatopées du monologue de Molly Bloom («*freeeeeeefronnng train somewhere*», «*rrssst awokwokawok his eyes shut and a bird flying below us*»<sup>4</sup>) et le bruit du métier à tisser de Pénélope brisant le silence insoutenable de l'attente, qui tentent de créer une diversion au sein du trop intense langage du désir.

Ces récurrences du langage de France dévoilent la douleur physique intolérable associée à l'absence de l'Autre. Le corps de

4 James Joyce, *op. cit.*, p. 754, 760.

France est bafoué par l'impossibilité du désir qui le guette. Tous les corps de femmes sont d'ailleurs voués à une image sordide : «crapottes gluants glauques gélatineux crapottes entre les jambes écartées de Ruth» (*SJ*, 38), «J'ai toujours pensé que le bas du corps de Blanche devait être comme une queue de poisson, quelque chose d'horizontal et d'humide» (*SJ*, 65), «Tu dis Mets tes oripeaux et qu'on ne parle plus jamais de ton corps» (*SJ*, 107), même la jument tavelée, image féminine, est qualifiée quelque part de «picouille». Un autre personnage féminin sordide surgit régulièrement dans la narration : Hortense, dont la préoccupation principale est la lecture d'*Allô Police* (serait-elle un rappel de l'Hortense du poème H des *Illuminations* de Rimbaud et du «hortensesturber» de Ducharme?)

La métaphore où France se trouve dépossédée de son propre corps dévoile la médiation provoquée par le désir de Job J et la consacre comme victime de la narration, par ce «je» qui lui est assigné : «Mais je ne peux rien contre ça qui m'assaille. J'ai si mal aux têtes, mon Job J» (*SJ*, 35). Elle n'a qu'un rôle effacé à jouer, se contentant de recueillir la parole de Job J à la manière de Blanche : «ce journal d'elle où pourtant Blanche est absente, tous ces mots de toi qu'elle a notés, des lambeaux de phrases, un inquiétant collage, comme du texte déchiré, une insidieuse mutilation» (*SJ*, 109), «Au commencement du grand cahier, elle a biffé par trois fois ton nom écrit en encre mauve et mis le sien à sa place» (*SJ*, 107). Le poids incommensurable de Job J sur la narration est dévoué progressivement. L'image de celui-ci est récurrente et nous informe qu'il nourrit également un projet d'écriture, lié intimement au désir du corps féminin : «Tu jongles. Je suis incapable de dire non parce que je me laisse facilement approprier. Moi je ne donne rien à aucune d'elles, et dès qu'elles ne sont plus là dans la proximité de mon corps, elles n'existent plus» (*SJ*, 155).

L'image de Job J assis à sa table de travail, au même titre que les autres litanies qui parsèment la narration, constitue également une menace pour la parole de France. Cette image est d'ailleurs intimement associée à la litanie dans laquelle France constate qu'elle est dépossédée de son corps et de sa propre parole. Molly Bloom devait, elle aussi, se rendre à l'évidence : «*if they only knew him as well as I do because the day before yesterday he was scribbling something a letter when I came into the front room for the matches to show him Dignams death in the paper as if something told me and he covered it up with the blotting paper pretending to be thinking about business*»<sup>5</sup>. Malgré les apparences, France doit se résigner à céder la plume à Job J, celui-ci devant dès lors assumer toutes les

5 James Joyce, *op cit* p 739

angoisses de l'écriture, «cette peur irraisonnée qui ne te vient pas de Blanche mais de ce que tu retrouves de toi dans son cahier» (*SJ*, 110). Il s'érige comme Ulysse et doit affronter tous les risques de ses pérégrinations et être à la hauteur du rôle qui lui est attribué. «Bois mon Job J, car lorsque tu tournes la tête à droite, tout le pays se tourne la tête à droite» (*SJ*, 61).

Una devra elle aussi se plier aux exigences du grand projet de Job J, souhaitant y être intimement liée (son lieu privilégié d'écriture étant la baleine : «Job J roule entre ses doigts une autre fumeuse. Ça doit être ce tabac qui fait devenir ses yeux si beaux. Je voudrais sauter dedans, avec tout mon corps, pour m'y noyer et être de nouveau envalée par la baleine qu'il y a dans la tête de Job J» (*U*, 82). Le récit d'Una, petite fille venant d'atteindre l'âge de raison et dont la parole est consacrée comme un grand recommencement (propre au mythe de Noé), est centré sur cette relation au Père. L'arche de Noé (petit musée de la baleine dans l'Habitanaserie) est le lieu sacralisé de la Paternité et des recommencements. Toutefois, la baleine s'instaure comme l'arche elle-même : l'entrée d'Una dans la baleine c'est l'entrée dans une période intermédiaire d'obscurité, une régression temporaire, préliminaire au renouveau qu'Una recherche, une résurrection à un état supérieur qui suit la descente aux enfers, Una retrouvant ensuite le chemin de la chambre mauve d'Abel, tel Jonas reprenant la route de Ninive après le rite initiatore du ventre de la baleine.

La baleine sert également de support à une parole dans *Sagamo Job J*, chacune des femmes qui aborde Job J désirant tout connaître de cette quête prodigieuse : Ruth «croit toujours que tu lui feras ce discours sur la baleine comme tu avais promis à Blanche, comme tu me l'avais promis, à moi bien avant elle et comme tu le promettras sans doute à Una» (*SJ*, 8). Elle agit comme métaphore du cosmos au même titre que l'arbre sacré soutenant les ciels de Mattavinie et se manifeste en haut de chaque page comme dans le cahier de Blanche : «Blanche dit Considère ce cahier comme la baleine mouvante de St. Brendan» (*SJ*, 109).

L'œuvre de Job J se définit comme baleine jusque dans ses connotations les plus féminines : le ventre matriciel de celle-ci comme site de régénération et sa masse ovoïde comme symbole de la mandorle, l'«amande sacrée» dans laquelle s'inscrivent les personnages comme dans une gloire immortelle. Elle représente la divinité, la virginité sacrée et par extension l'image féminine de la vulve. Par ailleurs, la baleine est perçue comme la jonction de deux pôles (rejoignant alors le symbole extrême de la mandorle comme conjonction de deux arcs de cercle symbolisant le ciel et la terre) : «Et

puis, qu'ai-je à m'en faire au sujet des baleines puisque nous habitons tous le grand cachalot, puisque la terre sur laquelle nous marchons est son ventre, avec ce nombril ouvert pour que la lumière des étoiles y descende, jetant son prisme pyramidal de clarté sur les choses» (*SJ*, 67).

Face au pouvoir indescriptible de la baleine comme lieu sacralisé de l'écriture, France opère une ultime tentative de récupération («la jument-baleine sortant des profondeurs de la toile, ouvrant la gueule, comme un messager incendiaire pour avaler le cavalier terrorisé» (*SJ*, 97), tout en étant consciente de ses limites extrêmes. À travers la parole de Blanche, elle doit se rendre à l'évidence : «C'est moi l'Eurydice et c'est toi l'Orphée qui va d'un monde à l'autre sans jamais t'y perdre bien qu'absolument perdu» (*SJ*, 60). Le discours de l'absence atteint alors sa limite ultime. Eurydice, porteuse de l'abîme de l'absence sera sacrifiée, Orphée étant le survivant du séjour aux enfers. Ainsi, Job J est bel et bien dévoilé : «Le fait que tu as mal au dos d'être resté si longtemps devant ta table, à feuilleter tes notes, à relire certaines de mes lettres, à écrire sans succès le prologue à tes histoires de baleines» (*SJ*, 81).

La baleine restera effectivement sans histoire; au prologue (qui constitue la part la plus substantielle de *Sagamo Job J*) succède l'intermède (sous forme d'une longue parenthèse) puis l'épilogue qui est précédé de plusieurs lignes de pointillés, indice typographique du blanc. La menace de France se réalise donc, le «blanc à venir» étant consommé, la vengeance de celle-ci étant accomplie («je t'y tiens par la force de mes poignets, pour achever le lit de ma vengeance» (*SJ*, 160) par une prodigieuse avalanche de blanc, «L'hivernie, mon Job J».