

Espace et fatalité dans Poussière sur la ville

Betty Bednarski

Volume 6, Number 2, août 1973

André Langevin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500284ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500284ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bednarski, B. (1973). Espace et fatalité dans Poussière sur la ville. *Études littéraires*, 6(2), 215–239. <https://doi.org/10.7202/500284ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1973

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

ESPACE ET FATALITÉ DANS POUSSIÈRE SUR LA VILLE

betty bednarski

Tout espace créé par un auteur reste un espace à part, que l'on évitera de confondre avec un espace réel, quels que soient les liens qu'il garde avec celui-ci. Si dans *Poussière sur la ville* Langevin semble s'être inspiré d'une ville réelle, si l'on peut parler d'éléments bien ancrés dans une réalité québécoise — mines d'amiante — neige d'hiver — poussière grise — il n'en est pas moins vrai que la valeur de ces éléments ne réside pas dans leur spécificité québécoise, mais plutôt dans leur intégration dans une métaphore puissante, cohérente, qui est l'expression d'une vision de l'absurde. Langevin a réussi admirablement à les assimiler, tout comme Camus, dans *l'Étranger*, assimile, intègre dans son expression de l'absurde la chaleur méditerranéenne, les rues d'Alger, l'éclat douloureux du soleil sur une plage de sable. Je tiens donc à souligner, dès le départ, la valeur métaphorique de l'espace de *Poussière sur la ville*, composante d'une œuvre d'art. Cet espace est pour nous un espace privilégié dans lequel nous entrons, convoqués par le narrateur, pour mieux partager une expérience douloureuse de la condition humaine.

Ceci dit, Macklin me semble être un espace doublement privilégié, à cause de la façon dont il nous est présenté. À part les quelques flashbacks et l'allusion qui est faite, vers la fin du livre, au voyage d'Alain chez sa mère, nous ne sommes guère conscients de ce qui peut se passer en dehors de la ville. Une fois arrivés, les personnages sont pris dans cette espèce d'enclos dans lequel leur drame éclate et se dénoue. Séparé du reste du monde, ne dépendant en apparence que de lui-même, Macklin fait penser au lieu tragique du théâtre antique, lieu idéal où se joue le destin des héros. Macklin est fermé sur lui-même, soustrait à toute influence venant de l'extérieur. Macklin existe presque dans un vide. Si Langevin se limite à un tel espace, c'est non seulement pour conférer

plus de densité à son œuvre ¹ plus de densité et donc plus de force — mais aussi, me semble-t-il, pour mieux lui conserver son caractère exemplaire, son caractère de démonstration, ou d'illustration privilégiée. Le lieu tragique de l'antiquité, espace à part, protégé de l'espace réel par les conventions théâtrales, permettait l'expression de vérités universelles. Macklin, petite ville minière, refermée sur elle-même, séparée du reste du monde par un cercle de montagnes, permet à Langevin de nous livrer une vision qui atteint l'universel et exprime l'angoisse existentielle d'un homme moderne.

□ □ □

L'espace de *Poussière sur la ville* est d'abord la ville de Macklin. Et Macklin nous paraît avant tout comme une ville que l'on ne quitte pas. J'ai déjà fait allusion à la situation géographique — situation qui fait penser à un enclos :

**La ville est construite au fond d'une
cuvette. Des trois côtés des collines
l'écrasent où on cultive un sol pierreux,
bon pour le pâturage et le fourrage.
Du côté nord, elle s'achève sur un lac
pas très grand, lui-même encaissé
dans les collines².**

Tous les points cardinaux se trouvent à l'intérieur de cet enclos. La maison des Dubois avec, en bas, le bureau du médecin, et en haut, l'appartement des jeunes époux. À côté, c'est le restaurant de Kouri et en face la cabane de Jim et la maison du Dr Lafleur. Le quartier des commerçants ensuite où se trouvent le magasin de Prévost et celui du bijoutier. Le cinéma aussi. Enfin les quelques maisons de malades — et, un peu en dehors de la ville, l'hôpital

Notons dès maintenant que les déplacements entre ces différents points se font presque toujours en voiture, et que

¹ *Poussière sur la ville* est une œuvre beaucoup plus dense que le roman qui le précède : *Évadé de la nuit*, dans lequel l'espace est diffus, la vision dispersée

² André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1953, p. 26.

dans ces divers déplacements la maison des Dubois est le point central — comme le moyeu d'une roue d'où l'on part et vers lequel on revient avant de se relancer dans une autre direction.

Nous reviendrons sur l'importance de ces différents lieux. Pour l'instant ce qu'il importe de noter, c'est l'enclos.

Toute l'action se déroule dans cet enclos. Les personnages y sont comme pris ; à aucun moment il ne leur sera permis d'en sortir vraiment. Alain y songera, il est vrai, à plusieurs reprises ; dans la deuxième partie du livre, par exemple, lorsqu'il apprend la trahison de Madeleine :

**Je pourrais prendre l'auto, tout plaquer
là et retourner chez ma mère.**

Ce n'est qu'une possibilité qu'il entrevoit, et il se ravise aussitôt :

**Il n'y a que les femmes qui retournent
chez leurs mères, paraît-il, et en
reviennent aussi. (p. 187)**

Plus tard, à la fin du livre, juste après le départ de Madeleine, Alain décide de lui proposer, dès son retour, d'aller vivre ailleurs :

**Pourrons-nous enfin recommencer
lorsqu'elle reviendra ? Je lui proposerai
d'aller m'installer ailleurs, n'importe où,
pourvu qu'elle soit heureuse. Je ne veux
plus voir la souffrance. Nous avons
eu notre part. Et l'air ici, sans Madeleine,
devient irrespirable, et la ville avec
sa poussière et ses monticules
me repousse sans que je lui résiste. (p. 187)**

Il envisage donc la possibilité de recommencer à neuf dans un autre espace. Mais il est déjà trop tard. Et c'est en voulant fuir l'espace clos de Macklin, en allant proposer à Richard de partir avec elle, que Madeleine déclenche la catastrophe, provoque sa propre mort.

Quant à Alain — même s'il réussit à sortir de Macklin après le drame, et à s'absenter pendant trois mois — il revient, et restera en quelque sorte attaché à ce lieu où il a vécu son drame. Le destin des personnages semble être irrévocablement lié à l'espace clos de Macklin.

D'ailleurs, nous ne savons que peu de la vie antérieure des deux personnages ; nous ne les voyons pas vivre dans un autre espace. Nous ne savons que ce que la mémoire d'Alain nous livre de temps en temps, et ces souvenirs sont toujours directement liés à la situation présente, au drame qui se dénoue. Deux *flashbacks* en particulier méritent notre attention.

Celui de la première partie du livre nous fait voir Alain et Madeleine sur le chemin qui mène à Macklin — chemin large et rectiligne, couvert d'une brume basse, chemin qui paraît en quelque sorte irréversible, que l'on n'imagine pas allant dans l'autre sens. « Madeleine marchait vers son destin », nous dit Alain — soulignant ainsi le caractère final, irréversible de leur mouvement. (p. 20) Lorsque cette route devient soudain tortueuse, montueuse et que la brume se dégage, c'est pour permettre à Madeleine un accès de folie, cette course frénétique avec le train qui nous révèle son caractère sauvage, impétueux, son goût du risque, sa soif de sensations fortes et de nouveauté. Et voilà tout ce qu'il faudra plus tard pour que le drame éclate ; la liberté enfantine et animale qu'incarne Madeleine ne supportera pas l'enclos vers lequel elle s'achemine.

Un autre flashback — beaucoup plus tard celui-ci. La veille de Noël, Alain revit avec une intensité douloureuse leur premier amour, qui a eu lieu en plein été dans une forêt de pins. Située juste avant le haut point du livre, juste avant la confrontation lucide et angoissante de Madeleine et d'Alain, cette scène se détache avec netteté de tout ce qui précède et de tout ce qui suit. Nous sommes en pleine nature, tout y est net, sec, brûlant ; tout contribue à créer une impression de chaleur et de lumière éclatante, de feu qui couve et de lave qui coule. Tout y est en couleurs. On a l'impression de voir, au milieu d'un film en noir et blanc, un passage hautement coloré, où prédominent deux tons extrêmement vifs : le vert et le roux (ou le rouge) — vert du short de Madeleine, vert aussi des aiguilles de pin, auxquelles se mêlent d'autres

aiguilles — rousses. Rousses comme la chevelure de Madeleine qui paraît comme « une coulée de lave rouge ». Cette scène brûlante qui contraste si nettement avec la froidure grisâtre du reste du livre nous permet d'entrevoir pendant quelques instants un autre espace, un autre espace qui contient comme la quintessence de Madeleine — toute sa passion, tout son désir inassouvi. Le roux (et le rouge) et le vert sont les couleurs privilégiées de Madeleine. Il y a ses cheveux tombant sur son manteau vert ; il y a aussi la chevelure rousse mêlée de sang rouge et la couverture verte de la fin. Le vert évoque la nature ; Madeleine dans sa liberté de jeune fauve est restée près de la nature. Le rouge et le roux évoquent la passion et aussi une certaine menace. Cet espace contient donc la quintessence de Madeleine, contient aussi une possibilité, une promesse d'absolu, qui aboutit pourtant à un échec. Les jeunes amants ne réussissent pas à étreindre l'éternité, n'atteignent pas une communion absolue ; et ainsi nous nous apercevons, juste avant le moment le plus poignant du drame, que l'essence de ce drame s'était précisée bien avant l'arrivée des deux personnages à Macklin. Comme si tout était déjà en eux, latent, et qu'il leur avait fallu entrer dans l'espace privilégié de Macklin pour que leur destin s'accomplisse. L'on sent même dans cette scène une sorte de présage, comme une menace qui pèse :

**Madeline était si belle qu'elle ne pouvait continuer d'aller ainsi en liberté.
Elle appelait la destruction. (p. 146)**

Les flashbacks permettent d'ouvrir le cercle des collines, élargissent l'espace en nous faisant voir momentanément ce qui est en dehors de la cuve. Mais c'est pour mieux nous y replonger. L'espace du livre est l'espace de Macklin. Et Macklin apparaît déjà comme une sorte de lieu fatal.

On n'échappe pas à Macklin, lieu morne et médiocre. Même la maison des Dubois, le bureau d'Alain et l'appartement, n'échappent pas à la médiocrité hostile, n'offrent pas de refuge.

Que tout cela est laid : les chaises recouvertes de moleskine noire qui ont

peut-être passé par dix salles de médecin avant d'échouer dans la mienne, le pupitre que l'usure a rendu poreux, les crachoirs de cuivre, les hautes armoires vitrées dont on chercherait en vain la réplique dans les plus anciennes pharmacies (. . .). Le parfum sec et rance de la maison, comme si tous les humains qui y ont vécu avant nous avaient laissé un peu de leur sel dans le bois, m'aide à comprendre le désaccord profond qu'il y a entre Madeleine, jeune et libre, d'une liberté quasi animale, et les souvenirs morts, ces meubles revêches d'avoir trop longtemps survécu. Je songe au jeune médecin qui occupait l'appartement avant nous. A-t-il quitté la ville parce que sa femme ne pouvait supporter l'hostilité de la maison. (pp. 16-17)

On sent tout de suite l'opposition, le désaccord qui existe entre le lieu et les personnages, désaccord fondamental chez Madeleine et que son mari partage dans son effort de dédoublement.

Considérons aussi le passage où Alain décrit les efforts désespérés de Madeleine pour changer l'atmosphère du lieu :

Madeleine avait passé la journée à tout déplacer sans rien remettre en place. L'appartement qui avait été rangé et nettoyé par une femme de ménage avant notre arrivée suintait maintenant ; la fade tristesse de l'échoppe d'un marchand de vieux meubles. Les armoires ouvertes, les tiroirs béants, le linge semé dans toutes les pièces et le tout couvert de la poussière soulevée par ce remue-ménage soulignaient cruellement la médiocrité d'un ameublement formé d'acquisitions de hasard, dons de ma mère et de celle de Madeleine, achats faits à la course et sans goût. Le visage traversé de longues raies de

**poussière, les cheveux débouclés,
Madeleine, au bord des larmes, contemplait
son œuvre, prostrée dans un fauteuil. (p. 26)**

Les personnages sont pris dans l'atmosphère du lieu, prisonniers impuissants.

Il y a quand même à Macklin ce que l'on pourrait appeler des lieux d'évasion. Mais l'évasion aboutit toujours à l'échec. Il y a pour Madeleine le cinéma où elle trouve une sorte d'extase, un bonheur factice, rose, et qu'Alain ne peut s'empêcher de trouver grotesque. Elle y court pour trouver une réalité plus conforme à ses aspirations, finit pourtant par ne plus y croire. La veille de son départ, elle y va une dernière fois avec Thérèse :

**Madeline se lève de table et va
s'habiller pour sortir, sans enthousiasme,
sans joie. Elle va au cinéma
sans y croire. (p. 183)**

Il y a aussi pour Madeleine le restaurant de Kouri, où elle se rend obstinément pour échapper à l'emprise de la ville, et où, ironiquement, elle provoquera la victoire définitive de celle-ci.

Il y a pour Alain — une seule fois — l'hôtel où boivent les mineurs. Il y tente de s'évader en se saoulant le dimanche de la découverte de la trahison de Madeleine. Cette visite provoque le scandale. Alain ne renoncera pas pour autant à son moyen d'évasion mais il se verra désormais obligé de boire seul dans le refuge qu'est devenu son bureau. Mais déjà c'est un refuge qui ressemble beaucoup plus à une prison.

Car, aux yeux de la ville, Alain et Madeleine ont transgressé, sont donc condamnés. Il y a à Macklin des lieux où l'on ne pénètre pas — des lieux réservés, comme il y a des lois que l'on ne doit pas enfreindre. Dès qu'il entre à l'hôtel, Alain peut lire sa faute dans le regard collectif des mineurs attablés : le patron ne cache pas sa surprise, encourage Alain à se disculper en lui proposant une explication plausible : « Vous avez peut-être eu une petite fête chez vous aujourd'hui ? » (p. 108) Kouri viendra le reconduire chez lui, silencieux, compréhensif.

Mais la situation est désormais irréversible ; ayant commis cette faute, Alain en commettra d'autres ; l'épisode de l'hôtel mène tout naturellement à celui de la naissance de l'hydrocéphale, et dès le lendemain il saura que la ville est unanimement, irrévocablement contre lui.

Quant à la salle de Kouri, l'accès en est défendu au couple, à cause du rôle qui leur a été assigné dans la ville. En y pénétrant, ils tentent le destin, se mettent à la merci de la ville et précipitent le malheur. Devant le regard sans-gêne des des hommes de la ville, Alain devient impuissant.

Mais ici, les hommes se sentaient forts des limites de leur ville. En somme j'étais venu chercher leur argent ; cela leur donnait presque le droit de déshabiller ma femme. J'évitais de les regarder. (p. 32)

Même Madeleine n'est pas chez elle. Alain a beau dire qu'elle est « de leur race » ; sa présence au restaurant n'en représente pas moins un défi insolent aux lois de la ville. La ville se vengera, s'arrangera pour la détruire.

L'espace de *Pouissière sur la ville*, c'est non seulement la ville, mais aussi ceux qui l'habitent ; c'est la population de Macklin qui regarde, juge et condamne et qui, à la fin du livre, forme autour du cadavre de Madeleine un cercle qui répète celui des montagnes. Cette population, qui nous frappe à la fois par son anonymat et par son unanimité, paraît comme une constante de l'espace que doivent affronter les deux personnages. Dans les différents lieux et dans les rues, c'est un même fond d'humanité grise sur lequel se détachent à peine quelques visages, quelques silhouettes mieux dessinées. Et si je parle de transgression, c'est par rapport aux lois de cette population, c'est par rapport à ses conventions. Ainsi se délimite, en même temps que l'espace physique, un véritable espace moral, espace tout aussi étouffant que le premier et qui se précise surtout dans le regard des autres.

S'il y a, comme je viens de le montrer, des lieux qui sont défendus aux jeunes époux, il y a aussi, et surtout pour Alain, des lieux de confrontation.

Il y a les maisons des malades où Alain est jugé et où, loin des rites et des conventions rassurantes de l'hôpital, il apprendra la mort. Il y a la confrontation décisive dans la maison où naît l'hydrocéphale.

Ils me regardent faire d'un œil calme qui ne juge pas, constate seulement. Ils ne se demandent même pas si je suis en état de pratiquer mon art. Ils attendent. Si tout se passe bien, ils admireront qu'en dépit de mon ivresse, je m'en sois tiré. Sinon . . . tout le canton le saura. (p. 116)

Et sa condamnation, Alain la lira désormais partout, à chaque endroit où il se rend : chez le garagiste, chez le pharmacien, à l'hôpital.

La voiture, qui permet à Alain de se déplacer servant ainsi à délimiter l'espace physique, sert aussi parfois de lieu de confrontation. Cette confrontation entre le curé et Alain, par exemple, qui a lieu au début de la troisième partie. Alain est alors dans sa propre voiture, en quelque sorte sur son propre terrain. Il ne cède pas au curé. De ce dialogue, il sort, sinon vainqueur, du moins fort de sa certitude nouvelle. C'est la confrontation définitive entre deux positions infiniment proches mais irréconciliables.

Il y a deux autres confrontations en voiture³ ; elles ont lieu entre Alain et Jim, mais dans le taxi de Jim. Ce sont des confrontations douloureuses. Alain est sur le terrain de Jim, sur le terrain de la ville, et se sent d'avance démuni, vulnérable, vaincu.

Enfin, parmi tous ces lieux il y a un lieu central — la maison des Dubois. C'est là qu'Alain revient après toutes ces confrontations ; c'est de là qu'il repart vers d'autres lieux, d'autres rencontres. C'est là surtout qu'il prend conscience de sa situation et de celle de Madeleine, c'est là qu'il réfléchit, se dédouble, remémore, arrivant ainsi à une lucidité plus aiguë, plus angoissante devant leur drame. C'est là, dans le fauteuil gris, qu'il panse « presque tous les coups que Madeleine (lui) a portés » ; et c'est là, la veille de Noël, qu'a lieu l'ultime

³ Pp. 45-46 et pp. 79-83.

tête-à-tête entre les deux époux, tête-à-tête qui marque une séparation définitive en même temps qu'une solidarité douloureuse dans la conscience de leur solitude.

Mais les Dubois n'ont pas souvent des tête-à-tête. Ils n'en auront plus du tout après celui-là. Même dans leur maison, ils ne sont jamais tout à fait seuls, jamais tout à fait chez eux. J'ai déjà fait remarquer que la médiocrité de la ville pénètre dans leur demeure. Il y a pire encore, car la présence humaine de la ville, celle qui observe et qui juge, y pénètre aussi. Par le bureau du médecin d'abord. Alain est conscient que ses patients peuvent le guetter. Notez, par exemple, cette observation ...

**La porte de ma salle est entrouverte.
Il est possible qu'on nous voie et qu'on
nous entende, bien que nous parlions
d'une voix sourde, hachée. (p. 54)**

Dans l'appartement ensuite. Les jeunes époux n'y sont que rarement seuls, car Thérèse, jeune Macklinoise, devient le témoin silencieux de leur drame.

**En me retournant, je vois au haut de
l'escalier, les jambes de Thérèse qui
se retirent doucement. Elle a tout vu
et entendu sans doute. (p. 55)**

Plus tard Richard Héту s'installera régulièrement avec Madeleine sur le divan rose. L'appartement sera alors totalement envahi par la ville. Le couple n'échappera jamais à cette présence hostile qui continuera à les accabler de toutes parts et n'aura de cesse qu'elle n'ait resserré sur eux l'étau de sa fatalité.

**La ville a bien travaillé. Elle resserre
son étau sur nous, si bien que nous
sommes comme deux fauves en cages
dans l'appartement que nous ne quittons
pas. Quelques jours encore et nous
serons acculés au mur. (pp. 179-180)**

De ce premier aperçu global de l'espace ressort l'idée d'une fatalité menaçante. La nature de cette fatalité se précisera à mesure que j'approfondis mon analyse de l'espace. Je passe maintenant à une étude plus détaillée du monde extérieur et des rapports qui peuvent exister entre ce monde et les personnages.

□ □ □

Je vous rappelle ici que nous sommes en présence d'un narrateur « je », lui-même acteur, pris dans l'action du drame qui se déroule. C'est lui qui nous présente l'espace. Notre vision de l'espace est filtrée par la sienne, colorée par sa conscience. Or, du début jusqu'à la fin du livre, Alain est conscient de la présence dans sa vie d'une fatalité menaçante ; c'est sa conscience de la fatalité qui dicte sa vision de l'espace. Il n'emploie pas le mot *fatalité*, mais à travers ses descriptions de l'espace il nous communique cette fatalité, nous la fait sentir.

Considérons la première description détaillée de Macklin qu'Alain nous donne aux pages 25 à 28. Macklin nous paraît comme un lieu morne et gris qui subit en quelque sorte l'action de forces extérieures. Il y a non seulement les conditions topographiques — la cuvette, les collines tout autour, créant cet espace clos, fermé auquel j'ai déjà fait allusion, mais aussi les conditions atmosphériques :

Le visage maussade de Madeleine dans le crachin qui enveloppait la ville d'un morne ennui.

À Macklin, il pleut toujours, devait-elle me dire souvent par la suite de sa voix lasse. (p. 25)

Et plus loin :

Tous les nuages qui passent au-dessus de la ville y éclatent, semble-t-il. Et même les matins ensoleillés, le brouillard noie longtemps Macklin, si bien qu'il faut regarder au sommet des collines pour savoir s'il fait beau. (p. 26)

C'est Macklin qui subit ; c'est sur Macklin qu'agissent les différents éléments. Tous les verbes indiquent l'action de ces forces extérieures : le crachin *enveloppait* la ville ; des collines *l'écrasent* ; le lac est *encaissé* dans les collines ; le brouillard *noie* Macklin. Tous ces verbes décrivent non seulement une action subie mais aussi une situation qui paraît définitive, sans issue possible.

Plus loin, c'est la présence des mines qui s'ajoute aux conditions topographiques et atmosphériques. Ici encore l'accent est mis sur l'action exercée sur la ville par cette force obscure et souterraine :

Toutes les maisons ont l'aspect minable de bâtiments de mine, les couleurs délavées par la poussière d'amiante qui n'épargne rien, même pas la maigre végétation. Sous la pluie, cette poussière forme un enduit visqueux. (p. 27)

Tout, même la végétation subit l'action insidieuse de cette poussière qui *n'épargne* rien, paraît donc comme une force irrésistible. Au contact de l'eau, elle devient *enduit visqueux* et prend ainsi un caractère nauséabond, repoussant. Sous l'assaut de cette force fatale, la ville semble rester impuissante. Tout indique, sinon la résignation, du moins la précarité.

Tassée entre les monticules de poussière, déjections des mines, la ville s'étend tout en longueur. Quelques rues transversales réussissent à se faufiler entre les énormes buttes, mais les maisons y sont de gingois, comme résistant mal à la pression de la poussière. L'unique grande rue, où sont construites les trois quarts des habitations

**se paie une orgie de néons qui réussissent
à percer par intermittence la grisaille
générale. (p. 27)**

Le verbe *réussir*, qui revient à deux reprises, indique une lutte fébrile, l'effort que fait la ville pour s'affirmer. Mais c'est comme si elle s'avouait d'avance vaincue ; tout annonce sa défaite, sa situation précaire. Les maisons sont de *gingois* et résistent mal à la *pression* de la poussière. Il y a pression, action, assaut.

La maison des Dubois paraît particulièrement menacée. Il y a non seulement l'action fatale de la poussière et de la grisaille générale, mais aussi, tout près, cette ancienne mine, trou béant, abîme qui menace de tout engloutir :

**Notre appartement se trouve dans l'ancienne
partie, près de la gare et d'un immense
cratère aux parois stratifiées qui est une
ancienne mine à ciel ouvert. (p. 27)**

Et d'en dessous la maison est menacée par la présence d'une autre mine :

**La maison elle-même est construite
au-dessus d'une mine, à galeries souterraines
celle-là, et, certaines nuits, il nous est
possible d'entendre le crépitement des
foreuses. (p. 27)**

Aucun quartier n'échappe à la présence insidieuse :

**Toutes les petites villes de la région
ont un quartier préservé où les notables
habitent des maisons cossues entourées de
pelouses et de fleurs. Ici, point. D'une
extrémité à l'autre, Macklin se plonge dans
une laideur grisâtre, uniforme, qui n'est pas
due à la pauvreté, mais sans doute au
fait que la ville fut improvisée, qu'on y
construisit pour les besoins d'un jour et
que les maisons survécurent aux délais
prévus. (pp. 27-28)**

Précarité donc de toute construction ; précarité de tout et de tous. Aucune certitude ; une menace constante.

Notons aussi, avant d'aller plus loin, le temps de cette description. Le livre est écrit au présent, ce qui lui donne en quelque sorte le caractère d'un journal intime. Les flashbacks sont par contre au passé. Or cette première description de la ville se trouve à l'intérieur d'un flashback, et lorsqu'Alain, à l'intérieur même du flashback, change brusquement de temps, quitte l'imparfait, pour continuer au présent, l'on sent l'emprise de la fatalité :

**Que la ville fût laide, affreusement,
elle le savait, mais j'appréhendais de
la lui faire connaître de plus près.
Toutes les maisons ont l'aspect minable
de bâtiments de mine, les couleurs
délavées par la poussière d'amiante
qui n'épargne rien — etc. — (. . .)
cette poussière forme (. . .), la ville
s'étend, etc.**

Ainsi la fatalité s'accroît. Il n'y a plus de recul. On la sent toute présente, envahissante, au moment même de l'écriture.

Si, dans la conscience d'Alain, Macklin paraît comme un lieu fatal, la fatalité ne s'identifie jamais tout à fait à la ville elle-même. Nous sentons nettement l'action de forces obscures sur la ville qui, elle, subit, impuissante. Avec la poussière et la pluie (à laquelle viendra s'ajouter la neige) nous sommes en présence, dès ces premières descriptions, d'éléments qui, surgissant de la terre ou tombant du ciel, formant au contact les uns des autres un enduit visqueux où l'on risque à tout moment de s'enliser, ajoutent à l'espace de Macklin une dimension inquiétante, insolite.

Dans le passage que nous venons d'examiner, c'est surtout l'action de la poussière qui se fait sentir. La neige et la pluie agissent, elles aussi. À la première page du livre la neige semble cacher, dissimuler, séparer aussi :

**Je refais les cent pas en regardant
la chambre de Madeleine, encore**

**illuminée, où la neige tend un illusoire
écran. (p. 11)**

Plus loin, elle transforme le lieu, confère aux choses un caractère illusoire, irréel, semble même les menacer de disparition :

**Il est cinq heures et la neige a repris,
fine et tombant en vrille.**

.....
**Macklin apparaît dans le crépuscule
ouateux comme une ville fantôme
sous la lune. Les monticules de
poussière dressent au ciel d'illusoires
pyramides de granit blanc et
les petites maisons de bois qu'ils
écrasent ne sont plus que des blocs
de marbre semés au hasard. La
poussière que les wagonnets continuent
de déverser au sommet des buttes
est aussitôt happée par la neige.
La fumée blanche de la locomotive
prolonge le cône d'un champignon à
peine perceptible dans la neige. (p. 59)**

Quant à la pluie, elle a le même caractère ouateux. Elle atténuée, enveloppe.

**La rumeur de la pluie enveloppait
d'ouate celle de la rue. (p. 30)**

Elle liquéfie, rend mou, ne crée pourtant pas comme la neige une étendue.

On se rendra mieux compte du rôle de ces éléments lorsqu'on aura compris la nature de la découverte qu'est en train de faire Dubois. Pour l'instant, notons que ces éléments sont présents tout au long du livre, paraissent comme des manifestations différenciées de quelque fatalité. À la fin, par exemple, il n'y a plus de neige car c'est l'été ; mais c'est un été humide ; la pluie tombe avec la poussière — comme un rideau qui baisse après le dénouement d'un drame.

**Dans la clarté de l'enseigne de Kouri,
la poussière d'amiante tombe lentement.
Il va pleuvoir. Il pleut toujours
lorsqu'il est possible de voir le rideau
blanc de la poussière d'amiante. (p. 211)**

Que deviennent les humains dans cet espace ? J'ai déjà dit, en parlant de l'espace physique et moral, que la population tendait à s'identifier à une certaine fatalité. Il est temps de nuancer cette idée, et d'essayer de voir quels sont au juste les rapports entre personnages et éléments extérieurs.

Si nous avons tendance à confondre les Macklinois avec leur cadre, c'est qu'ils y ressemblent — physiquement. Dans la pluie, leurs visages sont « blancs et luisants ». (p. 30) Ailleurs il est dit qu'ils ont le teint « terreux » (p. 106) et ils semblent, en effet, porter un masque — le plus souvent celui de la poussière. Certains d'entre eux sont décrits avec plus de précision. Kouri, par exemple, qui a les cheveux « couleur de poussière », (p. 12) et Jim qui paraît comme un être gras, huileux, tout aussi insidieux que l'enduit visqueux qui recouvre les routes. Ils ont donc des caractéristiques physiques qui sont celles de leur espace.

Leur psychisme semble aussi refléter les conditions extérieures :

**Les visages que nous croisions étaient
blancs et luisants. La rumeur de la
pluie enveloppait d'ouate celle de la rue.
Il semblait qu'il n'y avait personne
d'heureux ce jour-là. (p. 30)
Une pluie de douceur blanche tombe sur
la ville, avale la poussière, affadit les
cœurs. (p. 141)**

Au lieu de confondre population et fatalité, je conclus encore une fois à une action subie, à l'action de forces obscures qui exercent leur emprise sur les êtres aussi bien que sur les choses. La fatalité, ce n'est pas la population de Macklin. C'est autre chose. Les Macklinois n'y résistent pas — ou plus. Ils y ont succombé. Les mineurs qui passent sous les fenêtres d'Alain lui paraissent « frileux, résignés ». (p. 23)

C'est le mot *résignés* qu'il importe de retenir ici. Dans la conscience d'Alain, les habitants de Macklin subissent l'assaut de la poussière et des autres manifestations de la fatalité. L'espace agit sur eux. Ils se sont résignés à une fatalité à laquelle ils ne peuvent échapper. En s'y résignant, ils acceptent de ressembler à leur cadre, acceptent de porter le masque de la fatalité et en deviennent, inconsciemment sans doute, les agents.

Ces hommes obéissent à des lois obscures qui leur font peiner nuit et jour, car même la nuit le travail des mines se poursuit sous terre, « bien divisé, bien compartimenté et aussi bien rémunéré » ; (p. 37) les monticules s'élèvent un peu chaque jour. La fatalité, elle, ne s'arrête pas. Il semble y avoir d'autres lois aussi, des lois annexes auxquelles les Macklinois obéissent comme des marionnettes. Ils réagissent au stimulus du mercantilisme, se lançant au galop dans les magasins dès que Noël approche, parce que cela fait partie de l'espace médiocre auquel ils ont succombé. Et ce sont sans doute les mêmes lois obscures qui les obligent à s'unir contre le jeune couple qui s'obstine à nier l'emprise de cet espace.

Les mêmes éléments assaillent Alain et Madeleine. À plusieurs reprises, Madeleine semble prendre le masque des autres.

**J'avais le désir de l'attendrir, d'abolir
cet air revêche dont elle se masquait. p. 30)**

Il semble parfois à Alain qu'elle accepte la poussière :

**Sa présence n'est pas insolite parmi
les monticules de poussière. Elle
s'est laissée couvrir d'amiante tout
de suite et leur ressemble maintenant. p. 138)**

Alain aussi est tenté quelquefois de s'abandonner :

**Je ne tiens aucunement à faire tomber
la poussière qui me couvre et cela
exige une quasi immobilité. (p. 124)**

Il y a, chez les deux époux, un rapport saisissant entre les éléments extérieurs et les états d'âme. Le lendemain de leur arrivée à Macklin, le temps maussade se confondra avec l'ennui de Madeleine. Et le même jour, Alain n'hésite pas à attribuer l'humeur de sa femme au temps qu'il fait :

Ce devait être le mauvais temps. (p. 29)

De lui-même, il dira :

**J'ai l'âme fade comme la poussière.
La neige a presque cessé et le temps
est moins froid. J'ai l'âme tiède. (p. 89)**

Ce qui distingue le couple Dubois de ceux qui les entourent, c'est leur refus de se résigner à leur espace. C'est aussi, dans le cas d'Alain, la conscience, la lucidité. Le récit de *Poussière sur la ville*, c'est d'ailleurs, le récit de la conscience d'Alain, le récit de la conscience du narrateur « je ».

Dans le cas d'Alain, tout devient donc infiniment complexe et subtil. Les rapports entre les éléments et le personnage ne sont plus aussi simples. Il ne suffit plus de parler d'une action subie. Il s'agit d'une conscience qui se fait de plus en plus aiguë, une conscience qui s'observe et s'exprime. Alain se sent assailli ; il extériorise ses intuitions, tend à transférer aux éléments extérieurs ses craintes, ses incertitudes, ses certitudes aussi. Et ces éléments extérieurs deviennent dans sa conscience comme les manifestations de la fatalité. Le monde extérieur forme dans la conscience d'Alain un organisme cohérent qui paraît préexister à son drame. Tout au long du livre son regard s'attache aux mêmes éléments, qu'il observe pour en percer le sens. Le façon dont il perçoit ces éléments reflète son état de conscience. Car si Alain est conscient d'une cohérence de son espace, il n'en saisit pas tout de suite le sens. Ce sens lui paraîtra en même temps que se précisera la nature de sa fatalité.

Pour préciser enfin la nature de la fatalité qui apparaît dans l'espace du roman, je vous propose de suivre Alain Dubois dans le chemin qui le mène, à travers la neige et les monticules de poussière, à la prise de conscience de la mort.

Une nuit de décembre, Alain est appelé dans « le quartier des pouilleux » à une maison où mourra une vieille cardiaque. Il se fraye un chemin entre les monticules de poussière. Sa voiture risque de s'enliser dans la neige visqueuse. Il l'abandonne et se rend chez sa patiente à pied. De nouveau son attention est attirée par les monticules qui d'eux-mêmes suffisent à rappeler la fatalité. Ici, ils se confondent avec le ciel, rappellent donc un au-delà ou du moins une dimension plus qu'humaine, cosmique presque :

De chaque côté de moi le sommet des buttes se confond avec le ciel. (p. 76)

Il y a aussi une petite locomotive qui rappelle la présence sous terre des hommes, le travail sourd qui se poursuit jour et nuit :

Sur l'un d'eux, la petite locomotive s'essouffle encore avec des quintes de toux dont on s'attend à ce que chacune soit la dernière.

Mais cette locomotive rappelle aussi la vieille cardiaque, qui était venue le jour même au bureau d'Alain. Elle aussi s'essoufflait :

Je m'essouffle vite maintenant. (p. 53)

Et Alain disait d'elle, prévoyant en quelque sorte sa fin :

Je ne peux la distraire à son milieu, à la chaîne qui l'obligera à suivre, tête baissée, un peu essoufflée, capable encore de sourire devant la boîte de chocolat qu'on lui offrira à Noël. (p. 56)

Le souffle de la locomotive paraît précaire. De ses *quintes de toux*, qui paraissent bien humaines, Alain dit qu'on *s'attend à ce que chacune soit la dernière*. Ce passage préfigure donc la fin de la vieille, qui sera déjà morte à l'arrivée du médecin,

préfigure aussi le sort de ceux qui peinent sous terre. Tous les éléments d'une prise de conscience sont déjà présents dans cette description du monde extérieur. C'est la mort de l'hydrocéphale qui, survenue à un moment d'extrême tension, à la suite d'une accumulation d'expériences douloureuses, achèvera cette prise de conscience.

De nouveau, Alain est obligé de sortir la nuit. De nouveau, l'espace semble préfigurer l'événement. Mais dans cette description du paysage nocturne, la mort intervient pour la première fois explicitement :

De me promener seul ainsi la nuit dans un paysage enneigé me donne toujours une étrange impression, celle de traverser un pays *mort*, dévasté par quelque cataclysme extraordinaire. La lueur bleue de la neige reste comme une menace, une irradiation *mortelle*. (p. 114)

Encore une fois Alain risquera de s'enliser, abandonnera sa voiture, et s'en ira à pied vers la confrontation, qui se fait ainsi plus personnelle :

Je m'engage à reculons dans le sentier enneigé qui y conduit et je laisse la voiture à quelques pas du chemin pour continuer à pied. Si je m'enlissais, ils ne sortiraient certainement pas les chevaux de l'écurie à cette heure-ci de la nuit pour me dépanner. (p. 115)

La confrontation est angoissante. Une fois sorti, Alain pleure « de rage, d'impuissance et de fatigue ». La présence de la fatalité se fait si forte, si envahissante, qu'il a l'impression d'être traqué par quelqu'un :

Tout le jour quelqu'un m'a talonné. Il me laissait faire quelques pas et m'écrasait pour recommencer. Maintenant je suis acculé au mur, je ne

**peux plus faire mes quelques pas.
Il doit ou m'écraser définitivement
ou faire cesser mon supplice. (p. 124)**

La fatalité est ici personnifiée. Mais, c'est un peu plus loin, dans la description du décor nocturne, que le vrai sens de cette fatalité lui apparaît enfin clairement. On n'y voit plus la lueur mortelle de la neige, qui n'est parue que brièvement, le temps d'une révélation, comme une présence surnaturelle. Il n'y a maintenant que les éléments permanents du paysage, ceux-là même de la description qui précédait l'arrivée chez la cardiaque :

**Les guirlandes de lampes découpent
les monticules de poussière au sommet
desquels les petites locomotives
s'activent toujours, morcelant l'éternité
de grains de poussière. (p. 120)**

Il y a les mêmes *monticules*, les mêmes petites *locomotives*. La *poussière* semble se projeter dans l'*éternité*, de sorte que ce moment de conscience se situe hors du temps et de l'espace présents, acquiert une valeur éternelle et absolue. Vient ensuite cette constatation plate, dans laquelle apparaît toute la tragique absurdité de l'existence des hommes :

**Sous eux des hommes creusent leur
tombeau à deux dollars l'heure.**

Pour la première fois, la présence des hommes sous les monticules a été explicitée ; et le mot *hommes* est lié au mot *tombeau*, qui le suit comme une condamnation. L'on comprend enfin le sens des lois obscures auxquelles obéissent les Macklinois. Ce sont les lois qu'entraîne la mortalité. La fatalité qui pèse sur l'homme, ce n'est rien d'autre que sa condition d'homme mortel. Les Macklinois y sont complètement asservis — sans lucidité, sans conscience — aguichés par leur salaire dérisoire.

De retour chez lui, Alain se sentira atteint au plus profond de lui-même par cette mortalité. La poussière pénètre jusqu'à son âme :

**Je me couche sur le divan rose, l'âme
couverte de poussière. (p. 121)**

Il n'est pas question ici d'une comparaison — explicite ou implicite. Il y a interpénétration. Dans ce moment d'extrême conscience, l'immatériel se fait accessible au matériel, qui, lui, devient lourd de sens, acquiert donc une valeur symbolique. Alain continue :

J'ai la tranquillité et la paix des morts.

La mort est entrée en lui.

Alain connaissait déjà la mort mais elle n'était pas à ce point entrée en lui. Cette prise de conscience de la mort est en même temps la prise de conscience de la solitude et de l'incommunicabilité, la prise de conscience de l'absurde. C'est la mort qui permet à Alain de mieux comprendre la nature de ses relations avec Madeleine ; il fait tout de suite le lien entre la mort de l'hydrocéphale et la fatalité qui le sépare de sa femme.

Je n'ai plus rien à perdre. J'ai tout perdu. Le petit hydrocéphale m'a emporté le dernier morceau : ma révolte. Madeleine peut s'évanouir dans un passé vague. Elle peut être heureuse sans moi. Ce qu'elle m'avait confié en dépôt je l'ai perdu parce qu'on m'a coupé les mains. Je ne l'étreindrai plus jamais. (p. 120)

Et plus tard il dira :

On ne peut avoir des droits sur un être qu'on ne peut empêcher de mourir. (p. 152)

C'est la mort enfin qui libère en lui cette pitié qu'il éprouve pour Madeleine et qui est le seul vrai contact possible entre lui et les autres.

Ma pitié, c'est peut-être ça l'amour en fin de compte, quand on a cessé d'aimer comme si on ne devait jamais mourir. (p. 153)

La mort est la découverte centrale du livre.

Alain est désormais en possession d'une clef. C'est comme un déclic qui se fait et qui permet d'attacher un sens précis à toutes les allusions au milieu ambiant, à toutes les notions spatiales. L'expérience profonde de la mort, c'est la gâchette qui manquait au revolver chargé de sa conscience. « Comme si l'arme était chargée et qu'il ne manquât que la gâchette. (p. 38) L'enclos de Macklin paraît comme un cercle fatal bouclé par la mort. On comprend désormais la tyrannie des monticules et la servitude des hommes, la précarité de la vie et de toute construction humaine. On saisit toute la menace contenue dans cette poussière — mortalité de l'homme, dont l'homme se fait l'allié et que son activité ne sert qu'à perpétuer. La neige et la pluie enveloppent et atténuent ces vérités, les recouvrent d'ouate, les dissimulent, et forment, au contact de la poussière, cet enduit visqueux, insidieux, qui est la molle menace de l'indifférence et de l'inconscience où l'homme risque sans cesse de s'enliser. La neige, elle, reste l'élément privilégié de la mort. Tombant du ciel, blanche et irréaliste, elle est l'expression la plus pure d'un absolu auquel l'homme ne saurait échapper. C'est pourquoi elle peut luire d'une clarté mortelle. C'est pourquoi sous le voile de la neige, la vie paraît parfois illusoire, et la ville de Macklin, dans une description dont on comprend maintenant toute la signification, devient une *ville fantôme*, un vaste cimetière semé de pierres tombales. (p. 59) L'espace de *Poussière sur la ville* paraît désormais comme un espace constamment menacé par la mort. C'est la mort qui lui donne son sens. Et la mort de Madeleine, qui survient, à la fin du livre, est une nécessité logique de cet espace.

Alain Dubois a compris le sens de son espace, le sens de sa fatalité. Il est devenu plus lucide, mais il n'a pas avancé en droite ligne, il n'a pas progressé vers quoi que ce soit. Par sa démarche spirituelle, il a tracé un cercle. Il ne lui sera pas permis de sortir de ce cercle. C'est cela sa conscience. Je vois dans sa décision de rester à Macklin contre tous, contre Dieu même, une terrible lucidité. Il assumera tout de son drame, jusqu'au lieu même où celui-ci s'est déroulé. Il accepte ainsi de revivre le drame, accepte de recommencer. Il reconnaît donc le caractère inéluctable de cet espace fatal, qui, comme le rocher de Sisyphe, est indissociable de la condition humaine.

Sisyphé, selon Camus, rejetait l'espoir. Dans l'univers d'Alain Dubois, il reste pourtant un petit espoir — celui qu'offre la pitié. Alain continuera de vivre sous les mêmes lois, mais il aura désormais cette pitié dont on sent qu'elle lui permettra de ressembler moins à son cadre. Lui permettra-t-elle de devenir plus actif ? Y aura-t-il, pour la première fois, possibilité d'une action en sens inverse, une action qui, allant de lui vers le monde extérieur, lui permettra d'exercer une influence sur les autres, colorer ces êtres grisâtres, lever les masques de poussière qui recouvrent leurs visages ? À propos de Jim, Alain dira :

Je ne savais pas qu'il pouvait avoir une telle décence. Il a quand même conservé un peu de dignité, très loin dans son âme. Elle émerge dans les occasions extraordinaires. Il me faudra avoir pitié de Jim aussi. (p. 194)

Et à la fin du livre, aux yeux d'Alain, Jim paraît se transformer :

Je n'en crois pas mes yeux. Le gros Jim rentre dans sa cabane en titubant. Est-ce qu'il s'humanise ? Il se saouïle maintenant. (p. 213)

S'humanise-t-il en effet ? C'est ce qu'il ne nous est pas permis de savoir. L'espoir reste ténu ; et l'action de la pitié, si action il y a, s'exercera dans les limites de l'espace préétabli, s'exercera donc à l'intérieur du cercle. Rien ne pourra rompre le cercle fatal qui se boucle autour de l'homme.

□ □ □

J'ai essayé de montrer que dans *Poussière sur la ville*, espace et fatalité sont irrévocablement liés, que l'espace que nous présente Langevin est un espace fatal. Je vois à l'intérieur de l'œuvre une autre fatalité. Dans la conscience d'Alain, le monde extérieur forme, nous l'avons vu, un organisme cohérent que gouvernent des lois bien précises, un organisme qui

devient le symbole de la fatalité. Or, cet organisme exerce sa puissance au niveau même de l'expression verbale. Les éléments du monde extérieur prêtent à Alain leurs attributs, lui imposent leurs termes, de sorte que pour s'exprimer il a sans cesse recours au vocabulaire de son espace. Tout acquiert une forme, une consistance ; tout, même les mots ou l'ennui, devient palpable ; l'immatériel se matérialise pour prendre une existence dans l'espace. Si l'on faisait l'inventaire du vocabulaire qualificatif, l'on verrait d'abord qu'il est extrêmement limité, que les mêmes termes reviennent constamment avec une fidélité, une insistance qui ne peuvent nous échapper, et qui nous conditionnent à des lois internes du livre. L'on verrait ensuite que les mêmes termes peuvent s'appliquer indifféremment au matériel et à l'immatériel. La voix de Jim, par exemple, est *visqueuse et molle* ; l'enduit qui recouvre les rues aussi. Il se crée donc une correspondance, une interrelation entre le matériel et l'immatériel. Tout se tient. L'expression verbale subit, elle aussi, une fatalité de l'espace. Il y a déterminisme au niveau du lexique même.

Le vocabulaire de l'espace prime aussi dans la description des relations humaines, qui, sous le signe de l'incommunicabilité, paraissent vouées à l'échec. À cause de la solitude des personnages, nous sommes en présence de vrais espaces intérieurs, qui ne communiquent pas, restent séparés les uns des autres par l'enveloppe matérielle du corps, par des parois ou des murs, ou encore par une opacité infranchissable. Les couleurs font partie du vocabulaire de l'espace. Il suffit parfois de l'emploi de couleurs irréconciliables comme dans le cas du *fauteuil gris* et du *divan rose* pour exprimer la séparation irrévocable des êtres.

La conscience d'Alain est une conscience où domine la notion de l'espace. Tout est assujéti à cet espace. Tout y succombe. Il y a là une cohérence remarquable de l'œuvre et qui fait de *Poussière sur la ville* un véritable roman de l'espace. L'espace me semble être ici plus qu'un élément constitutif ; il est la fibre même de l'œuvre.

