

Le roman contemporain

Michel Biron

Volume 27, numéro 1 (79), automne 2001

Fernand Dumont

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201590ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201590ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (2001). Le roman contemporain. *Voix et Images*, 27(1), 136–142.
<https://doi.org/10.7202/201590ar>

Le roman contemporain

Michel Biron, Université du Québec à Montréal

Le roman québécois le plus inspiré de l'année s'intitule *Rouge, mère et fils*¹, de Suzanne Jacob. L'auteure de *L'obéissance*², en pleine possession de ses moyens, donne ici un roman plus riche et plus séduisant que les précédents. Elle se fait plaisir et laisse aller son imagination avec une audace parfois jubilatoire. Il y a des scènes spectaculaires, des scènes qu'on n'oserait pas inventer tant elles semblent invraisemblables. Les deux plus extraordinaires se passent sur la route et ont pour héroïne une femme : l'une fonce sur un Hell's Angels qui lui barrait le passage, l'autre se fait coincer par un truand sur le bord d'une route et, sans la moindre peur, entraîne l'homme dans ce qui tient lieu ici de frais bocages, non pas pour la bagatelle, mais parce que son mari lui refusait l'enfant dont elle rêvait depuis longtemps. La route, chez Suzanne Jacob, appartient à la femme.

Rouge, mère et fils s'ouvre sur une partie de cartes, la bien nommée dame de cœur. Delphine a tout ce qu'il faut pour réussir un « contrôle » ; elle ne peut pas le rater à moins de choisir la seule carte qu'il ne faut pas jouer. Or, c'est justement celle-ci qu'elle joue, par exprès, pour ne pas donner prise à l'illusion de contrôle. Femme de feu, rouge comme les Amérindiens dont elle descendrait, comme la voiture qu'elle conduit à toute allure, comme la maison du père de son fils, comme la rivière où celui-ci plonge, Delphine est moins une mère qu'une force oubliée de la nature, l'origine perdue que tout le monde cherche en l'aimant jusqu'à l'adoration. Elle a des amants partout et elle entretient envers chacun de ceux qu'elle quitte — car elle est sans cesse en train de fuir, de partir — une relation asymétrique, son affection restant toujours en deçà de l'amour que lui vouent les hommes

et les femmes. Elle a quelque chose d'insaisissable, d'incontrôlable, de violent.

Le fils Luc, rouge comme sa mère, joue aussi aux cartes, mais à l'ordinateur, à l'instar de sa génération. Son jeu s'appelle «le Solitaire», ce qu'il est en effet. À vingt-sept ans, il admet devant ceux qui le lui reprochent qu'il n'est pas tout à fait un homme. Quand il ne joue pas aux cartes virtuelles, il fait du bénévolat à l'hôpital Notre-Dame, arrache poliment quelques sous aux passants du métro Berri-UQÀM, lave la vaisselle chez Valentine et prépare une thèse de doctorat en sociologie sur la normalité dans différentes tribus. Sujet difficile par les temps qui courent, si difficile qu'on ne s'abandonne pas de le voir abandonner son projet. La normalité, dites-vous? Laquelle? Celle de sa mère? des amants de celle-ci? de son père? de son amie Rose qui fait du yoga et conduit une moto? de l'étrange Trickster? Où qu'il mette les pieds, ce fils solitaire court après lui-même, après ses pas qui filent, espérant chaque fois que la police finisse par l'arrêter, que quelqu'un le remette à sa place — mais quelle est justement sa place? Il se tient à distance de tout, à l'extérieur du monde. Il parle même de lui à la troisième personne comme si son corps et lui n'étaient que d'infortunés colocataires, condamnés à s'endurer, à vivre ensemble, à partager l'espace. Idem pour la société, avec laquelle il ne fait évidemment pas corps et dont on perçoit mal les limites, les frontières. Le modèle familial ou organique ne fonctionne plus pour décrire un monde aussi décomposé (son ouvrage préféré s'intitule *La société n'est pas une famille*, de Gérard Mendel).

Quand il se fâche, quand il est mal, Luc semble s'abstraire de la situation et se débarrasse ainsi des autres à peu de frais. Jeune et relativement peu éprouvé par la vie, il ne connaît ni la douleur durable ni la peur de mourir et trouve un plaisir sombre, presque sinistre, à disparaître à son gré dans une sorte de néant virtuel. Dans ses moments de panique, il imagine volontiers une catastrophe naturelle ou une guerre sanglante, quelque chose de radical qui annulerait instantanément la scène et remettrait tout le monde à la case départ. Le fils, plus encore que la mère, donne froid dans le dos.

L'une des grandes forces du roman de Suzanne Jacob consiste à accorder cet univers résolument contemporain à la syntaxe toujours variable des phrases comme à l'architecture du texte. La mobilité extrême des personnages trouve tout naturellement sa structure: le récit joue sur la diversité de points de vue et fait intervenir plusieurs autres personnages aussi fascinants que la mère et le fils. Ces points de vue s'articulent autour d'un lieu central, la maison du père de Luc, dont on célèbre l'anniversaire. Située à l'exact milieu du roman, la scène de la fête permet d'orchestrer toutes les voix et de jouer à la fois sur la mobilité de chaque personnage, dont on suit longuement le départ, et sur l'unité du récit, une unité qui repose moins sur l'action ou sur l'espace que sur l'atmosphère, la couleur, le langage.

Plus loin, le groupe se rencontre au cimetière, dans une des scènes les plus réussies du roman. Luc demande à sa belle-mère, dont on entretient la propre mère, si elle l'autorise à quêter à la sortie du cimetière.

Pourquoi pas, lui répond-elle : « après tout, toutes les coutumes nous arrivent désormais même si on ne les connaît pas, on les accepte, si c'est la coutume que tu crois, n'hésite pas » (p. 182). La mort se venge, l'avertit son père, mais sa parole sonne creux. La loi du père est parfaitement inopérante dès lors que la mère et le fils se déclarent seuls au monde. Avec ce roman important, où toutes les lois, y compris celle de la vraisemblance, n'offrent presque plus de résistance, Suzanne Jacob confirme qu'elle est devenue l'une des voix majeures du roman québécois actuel, la plus sensible peut-être au désarroi de la nouvelle génération.

*
**

Il faut un talent immense pour écrire une fresque romanesque comme celle que Marie-Claire Blais a commencé à publier il y a six ans³, et dont on retrouve aujourd'hui les personnages avec le deuxième titre d'une série de trois, *Dans la foudre et la lumière*⁴. Pas une phrase qui cloche ici, tout s'enchaîne selon un rythme et une musique qui nous entraînent avec une force qui tient parfois de l'envoûtement. Un seul paragraphe de deux cent cinquante pages, discrètement ponctué de virgules et de quelques rares points. La structure n'est pas neuve, mais on serait mal venu d'en faire un cas, puisqu'elle ne repose jamais sur le pari de l'originalité. Marie-Claire Blais sait bien qu'elle écrit après Claude Simon ou William Faulkner, ce dernier étant d'ailleurs plus présent que l'autre malgré la différence de la langue. C'est que nous sommes ici dans un imaginaire du sud, celui des États-

Unis où Marie-Claire Blais a passé une partie de sa vie. Nous entrons dans le roman par des rues dangereuses, les rues Bahama et Esmeralda, là où Carlos s'en va régler ses comptes avec Lazaro, puis nous en sortons au moment où la plupart des personnages sont rassemblés dans une île privée pour jeter à la mer les cendres de leur poète national. Mais le sud s'étend toutefois à l'échelle du monde et désigne moins une limite géographique que l'absence de frontières. Il n'y a pas le sud et le nord, il n'y a pas l'Occident et l'Orient, il n'y a pas l'Europe et l'Amérique et même le statut de « poète national » a quelque chose d'incongru ici, tant les frontières paraissent dépourvues de poids. *Dans la foudre et la lumière* joue au contraire sur la liminarité la plus absolue : le sud est une île qui communique avec le monde entier. Le lecteur doit être prêt à sauter de la Jamaïque au Sri Lanka en passant par Manhattan et l'Espagne. C'est le prix à payer pour comprendre l'univers expressément contemporain de Marie-Claire Blais.

Pour illustrer l'architecture apparemment complexe de ce roman, il n'est pas inutile de penser à internet, avec sa toile infinie, ses interfaces et cette façon de lier des personnes qui peuvent être n'importe où, pourvu qu'elles soient d'exactes contemporaines les unes des autres, pourvu qu'elles se mettent à l'heure de ce qu'on appelle le « temps réel ». Si vous jouez le jeu, si vous acceptez d'habiter ce temps-là, cette époque « post-volcan, post-cratère » (p. 214), alors vous allez croiser des gens de tous les continents, de toutes les classes sociales, de tous les âges, de toutes les religions et de toutes les idéologies.

Il n'y a pas de héros au sens traditionnel dans un tel monde. Tous les personnages habitent le devant d'une scène qui ne cache aucune arrière-scène, comme s'il n'y avait que deux dimensions, comme si n'existait que le visible et que le visible était à plat, sans profondeur, mais sans marge non plus, ouvert à l'infini sur chacun de ses côtés. Chaque personnage conduit à un autre et le narrateur zappe à votre place pour vous permettre de ne jamais oublier trop longtemps les huit ou neuf histoires dans lesquelles il vous a fait entrer. Première scène: Carlos s'en va voir Lazaro, armé d'un fusil qu'il ne croyait pas chargé, mais, à sa grande surprise, le sang coule, l'autre hurle, Carlos s'enfuit.

Il y a donc désormais deux histoires plutôt qu'une, celle de Carlos, puis celle de Lazaro qui se retrouve à l'hôpital avec sa mère égyptienne racontant à son fils qu'elle n'est pas venue dans un pays démocratique pour retrouver les affres de la guerre, qu'il doit absolument faire la paix avec Carlos, ce dernier courant pendant ce temps se réfugier chez Vénus, sa sœur, dont nous apprenons aussitôt l'histoire, une troisième. Son mari, le capitaine Williams, est porté disparu en mer, on ne sait trop dans quelles circonstances, mais on devine que c'est une affaire de drogue et de trafiquants. Ailleurs, au même moment, d'autres histoires parallèles: Samuel, enfant gâté, au volant d'une décapotable rouge alors qu'il n'a que dix-sept ans, se retrouve à New York pour apprendre à danser, sa dyslexie lui interdisant de poursuivre des études universitaires; nous lisons son histoire, puis celle de son maître, Arnie, prince de la danse, chorégraphe

noir célèbre pour ses ateliers de survie pendant lesquels il danse autour de ses amis mourants, comme pour les retenir plus longtemps autour de lui, faisant de la mort un rituel collectif, une « levée d'âmes » (p. 102). D'autres artistes surgissent (le roman en est plein): Mark et Carmen, surnommés les Débris, s'habillent à même les rebuts trouvés dans le sol, sous l'œil fasciné de l'écrivain Daniel, père de Samuel, auteur d'*Étranges années*: « ces affables lutins d'une planète poussiéreuse, pensait Daniel, avaient élu un art symptomatique qui était peut-être l'un des derniers signes vitaux d'un monde dont ils pourraient être demain si dépourvus qu'il semblait urgent d'en conserver dès maintenant les vestiges » (p. 47). Daniel se réfugie dans un monastère espagnol, où il rencontre Rodrigo, qui croit en la réincarnation des âmes, rebuts immatériels. Puis surgit Augustino, autre fils de Daniel, collé à ses ordinateurs, ou Mélanie, la femme de Daniel. Elle est photographe comme Caroline, l'épouse du poète national, Jean-Mathieu, dont on va disperser les cendres à la fin du roman. Tout ce monde, ou presque, se donne rendez-vous dans cette cérémonie funèbre, comme quoi le roman ne renonce jamais tout à fait à ses prérogatives et entend bien mettre de l'ordre, son ordre, dans ce chaos contemporain.

Le dernier couple, Jean-Mathieu et Caroline, a soixante-quinze ans, mais il n'est ni plus vieux ni plus jeune que les autres personnages de Marie-Claire Blais: à soixante-quinze ans, ils habitent leur temps avec la même excentricité que tout le monde, Jean-Mathieu étant un amoureux au style chevaleresque et

Caroline aimant ses domestiques comme ses ancêtres aimaient leurs esclaves. Excentrique aussi, la juge Renata, qui incarne ici un désir de justice mis à mal par ce monde contemporain dans lequel de jeunes Américains abattent froidement les enfants et les professeurs de leur école, avant d'être jugés comme s'ils étaient des adultes.

Dans la foudre et la lumière n'a pas de centre : chaque histoire se double, se triple, celle de Carlos débouchant sur celle de Lazaro ou de la mère de celui-ci, puis nous revenons à Carlos, avant de sauter à l'histoire de Daniel, de Samuel, etc. Aucune de ces histoires n'est filée longtemps, elles s'interrompent, se poursuivent suivant un ordre qui tient plus du rythme que de l'architecture. Aucune ne prend le dessus sur les autres, toutes ont la même consistance, ou la même absence de consistance, comme on voudra. Le récit se déploie très exactement comme le fait celui qui surfe sur la toile, par le biais d'hyperliens qui permettent de progresser et de revenir en arrière à tout moment. Tout l'art de Marie-Claire Blais consiste à ne pas perdre un seul des multiples fils qui tissent cette toile et à donner à chacun la même épaisseur.

Le roman s'est toujours accordé le pouvoir d'intégrer les autres formes et rares sont les libertés qu'il ne se soit pas autorisées au nom justement de la plasticité du genre. Mais le roman de Blais — je continue d'employer malgré tout le mot — a ceci de différent (par rapport à un roman comme celui de Suzanne Jacob, par exemple) qu'il ne s'intéresse pas à la dislocation d'un monde naïgère cohérent : nous sommes après

la catastrophe, après l'éruption du volcan.

La romancière promène dans ce monde dispersé une seule et même lumière, comme si l'œil pouvait tout embrasser à la fois, dans un suprême effort de (re) création. Un geste aussi grandiose produit plus d'éblouissement que de clarté et donne lieu à un monde où le corps s'abolit dans une fascinante indistinction, complètement déréalisé. Pas une des histoires entremêlées ne représente le corps comme objet de désir concret, présent, sensible. La souffrance existe — il n'y a même que la souffrance qui signifie quelque chose dans cet univers —, mais c'est celle des victimes d'un accident d'avion, des femmes musulmanes assassinées par leurs frères après avoir été violées, des esclaves noirs humiliés par leurs maîtres, des condamnés à mort qu'on exécute le soir plutôt que le matin pour accroître leur angoisse, etc. Carlos, Lazaro, Daniel, Samuel, etc. ne souffrent pas autrement que ces victimes lointaines dont les journaux rapportent le destin. Ils flottent plus qu'ils n'existent et nous surfons sur eux comme la souris glisse sur le tapis posé à côté du clavier de l'ordinateur. C'est là, bien sûr, le propre du monde contemporain, que de rendre évanescence la matière du monde. En ce sens, nul roman n'est plus contemporain que celui de Marie-Claire Blais. Mais un roman qui évacue le corps autrement que sous la forme d'un simple exercice de style (façon Nouveau Roman), est-ce dieu possible, est-ce jouable ? Il y a un peu plus d'un siècle, l'alibi réaliste permettait à certains romanciers de montrer le corps bestial, sauvage, dans sa nudité naturaliste.

À présent, le même alibi peut-il servir à justifier son effacement, sa réduction à une entité « virtuelle » ? Dans le premier cas, c'est le roman qui voulait davantage de corps ; dans le second, c'est contre lui-même que s'écrit le roman.

*
**

Dans un tout autre registre, Émile Ollivier publie un recueil de nouvelles et de contes au style elliptique et dépouillé, *Regarde, regarde les lions*⁵. On y rencontre des personnages appartenant à des classes et à des univers très différents, la plupart exilés. Chaque nouvelle se construit autour d'instantanés permettant de saisir, avec une économie remarquable, l'unité de leur vie. La première, par exemple, décrit un chauffeur de taxi appelé Lafcadio au moment où il fait monter dans sa voiture une jeune femme déambulant au beau milieu du pont Jacques-Cartier ; la femme est portée disparue, le chauffeur de taxi haïtien est soupçonné de meurtre, le narrateur, « modèle réussi de citoyen intégré » (p. 36), est appelé à la rescousse par les autorités qui craignent d'être accusées de racisme. Mais comment expliquer aux « âmes fraîches et naïves » (p. 36) le cauchemar du pauvre Lafcadio ? La nouvelle joue sur le mystère, sur l'exil, sur tout ce qui sépare Haïti et Montréal.

Dans « La répétition », Émile Ollivier donne plus de détails sur l'expérience de l'exil : « Je conviens qu'il a été difficile de faire de Montréal mon lieu de séjour permanent, tant au début cette ville m'était apparue sphinx aux énigmes impossibles à déchiffrer » (p. 129). Il s'y fait pourtant et

s'attache particulièrement au métro de Montréal, où se déroule un spectacle souterrain sans cesse renouvelé. Un jour, il tombe sur un vieux baryton faisant la leçon à une inconnue qui pratiquait discrètement une partition d'un lied de Schubert ; il chante fort, bientôt elle aussi, malgré la présence des autres voyageurs ; de station en station, le maître de musique reprend de plus en plus sévèrement sa jeune élève, il lui enseigne la magie de cette musique qu'il chanta jadis à New York et à l'Her Majesty, ancien théâtre de Montréal ; Schubert, lui explique-t-il, c'est « la solitude, le voyage, la brièveté de la vie, l'immortalité » (p. 137), tout cela concentré en quelques secondes. La scène n'a duré, elle aussi, que quelques instants, mais elle suffit au narrateur pour oublier « l'hiver en force » (p. 139) de Montréal.

Parfois la leçon se fait insistante, trop attendue, trop conforme au goût du jour. Certains portraits souffrent de n'être pas assez cruels et trahissent leur intention explicative, quand ils ne réduisent pas le personnage à un mythe, comme celui de l'artiste qui sous-tend la dernière nouvelle, « Ainsi va la vie ». Les nouvelles les plus réussies, à mon sens, sont celles qui font l'économie du discours explicatif. Est-ce un hasard si ce sont celles qui parlent d'Haïti, comme « Toute honte bue » ou « Mé-morable combat » ? Peut-être est-il impossible de parler trop simplement de Montréal, c'est-à-dire d'une ville, d'un lieu où les relations humaines ont quelque chose de trop doux, de trop confortable pour être saisies par le langage de la transparence. Naïf sur naïf, ça finit par donner du mièvre, alors que les nouvelles

haïtiennes jouent sur la vérité des contrastes.

*
**

Le narrateur de Jacques Folch-Ribas, dans *Des années des mois des jours*⁶, ne s'y trompe pas, lui : il vient d'un monde marqué par la guerre et par la violence des hommes. « Habitué que j'étais aux rudesses, aux radeurs, aux secousses, je pris bénéfice à l'indulgence, au calme, à la gentillesse de nos amis de l'université et plus encore aux habitants des campagnes et des petites villes insignifiantes de la côte Est, entourée de forêts hirsutes. » (p. 116-117) Le Nouveau Monde, pour Mathieu, c'est le silence infini des routes, que redouble le silence de ceux qui les sillonnent. Il vient de Catalogne, comme l'auteur, où il portait un autre nom avant de perdre père et mère durant la guerre. Il a fui le bruit des bottes pour aller à Paris, puis il a fui l'Europe, avec Amélie, pour gagner l'Amérique, symbolisée ici par l'automobile. Mais ce n'est pas *On the Road* que nous lisons, c'est un chant d'amour, un long psaume offert à une nature, à un paysage, à une terre où chacun est libre de s'inventer un héritage à soi, peuplé de ses morts les plus chers.

« Il a dit : héritage », répète-t-on du début à la fin du roman de Folch-Ribas. Toute la vie de Mathieu tourne autour du désir de ne pas se souvenir, de se libérer du fardeau de la mémoire, de ne plus avoir de passé, d'entrer pour de bon dans la contemporanéité absolue. Mais les morts sont tenaces, « nous sommes des éléphants » (p. 167), écrira-t-il à Amélie, morte elle aussi, d'une maladie rare

dont elle lui avait caché la gravité. Plus tard, à New York, après avoir traversé l'Amérique en voiture, il rencontre Béatrice, une femme malade, condamnée à mourir elle aussi. C'est cette femme au prénom dantesque qui lui sert de confidente ; il lui raconte son histoire, qui est aussi l'histoire des autres et, plus généralement, l'histoire de la littérature : une conversation infinie entre les vivants et les morts.

Du passé, le héros refuse tout ce qui l'opprime, tout ce qui le dépasse : Mathieu lit Proust, mais en traduction, pour « éviter ainsi le génie d'une langue » (p. 116). Il cite la Bible, mais son point de vue reste résolument athée. Le roman de Folch-Ribas ne croit ni en Dieu, ni au génie. Il ne croit pas à la noblesse de l'héritage, à la force contraignante du legs. Il a retenu mieux que d'autres la leçon de l'Amérique, car il continue de subir la fascination de la route, mais sans le mythe du pur commencement. S'il fait résonner partout le mot « héritage », c'est que l'exil exacerbe chez lui les souvenirs et interdit d'aborder le monde contemporain l'esprit entièrement libre. Le roman, comprend-on à lire cet écrivain aguerri qui n'a pas reçu au Québec toute l'attention qu'il mérite, est affaire de mémoire plus que d'originalité.

1. Suzanne Jacob, *Rouge, mère et fils*, Paris, Seuil, 2001.
2. *Id.*, *L'obéissance*, Paris, Seuil, 1991.
3. Marie-Claire Blais, *Soif*, Montréal, Boréal, 1995.
4. *Id.*, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001.
5. Émile Ollivier, *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001.
6. Jacques Folch-Ribas, *Des années des mois des jours*, Paris, Stock, 2001.