

L'instinct du réel : fuites et retours dans *Les faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue

Robert Dion

Volume 28, numéro 2 (83), hiver 2003

Monique LaRue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006594ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006594ar>

[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

Dion, R. (2003). L'instinct du réel : fuites et retours dans *Les faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue. *Voix et Images*, 28(2), 30–45. <https://doi.org/10.7202/006594ar>

Résumé de l'article

Les voyages constituent, dans l'oeuvre romanesque de Monique LaRue, un facteur d'irréalisation du monde, de mise en cause des mythes contemporains et des fausses identités. Saisis tantôt sous l'angle de la fuite, tantôt dans la perspective du retour, ils jouent un rôle de révélateur chez les protagonistes des *Faux fuyants*, de *Copies conformes* et de *La démarche du crabe*. Dans le présent article, c'est l'aspect cognitif ou, plus largement, gnoséologique des déplacements et du dépaysement qui sera envisagé, afin de voir comment l'expérience du voyage dessine chez LaRue, entre fuite et retour, une variante de la *Bildung*, une certaine façon d'habiter le monde actuel cerné par les faux-fuyants et les faux-semblants.

L'instinct du réel : fuites et retours dans *Les faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue

Robert Dion, Université du Québec à Montréal

Les voyages constituent, dans l'œuvre romanesque de Monique LaRue, un facteur d'irréalisation du monde, de mise en cause des mythes contemporains et des fausses identités. Saisis tantôt sous l'angle de la fuite, tantôt dans la perspective du retour, ils jouent un rôle de révélateur chez les protagonistes des Faux fuyants, de Copies conformes et de La démarche du crabe. Dans le présent article, c'est l'aspect cognitif ou, plus largement, gnoseologique des déplacements et du dépaysement qui sera envisagé, afin de voir comment l'expérience du voyage dessine chez LaRue, entre fuite et retour, une variante de la Bildung, une certaine façon d'habiter le monde actuel cerné par les faux-fuyants et les faux-semblants.

Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait.

Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*

Ainsi faut-il se déplacer pour se retrouver. Choisir de rentrer. Et chaque fois que nous partons, c'est notre désir de revenir, notre désir tout court, que nous mettons à l'épreuve...

Monique LaRue, *Copies conformes*

De toute évidence, Monique LaRue croit aux vertus du voyage. Il semble que ce soit pour elle une façon commode de mettre en cause ce qu'on tient trop facilement pour le réel ; ainsi, contre l'unidimensionnalité des mythes contemporains véhiculés par la culture de masse ou par une

certaine *doxa* pleinement en accord avec l'état des choses, ses romans prennent parti pour l'ambiguïté, la traversée des fausses identités et de la fausse conscience, la complexité de la vérité ou de ce qui s'en approche. De manière paradoxale, ils visent à rendre le réel lisible à travers des fictions qui l'interrogent, le déforment et le corrompent — à telle enseigne que le lecteur est forcé, au bout du compte, d'adopter une posture critique vis-à-vis des mondes représentés. L'un des facteurs d'irréalisation à l'œuvre chez LaRue est sans conteste le dépaysement par le moyen du voyage ou de l'errance, saisis tantôt sous l'angle de la fuite, tantôt dans la perspective du retour.

Les trois romans de LaRue qui me retiendront ici — *Les faux fuyants* (1982), *Copies conformes* (1989) et *La démarche du crabe* (1995)¹ — font une large place au voyage, et dans ses variantes les plus diverses. On ne peut cependant parler à leur propos, comme on le faisait à la Renaissance, d'un art de voyager² qui s'imposerait d'emblée. Si, dans certains cas, on voit se profiler une *méthode* — du grec *meta* et *hodos*, «route, voie, direction qui mène au but» — apte à régir le déplacement afin de l'accorder à telle ou telle visée, on trouve aussi dans ces récits l'illustration de l'errance et du vagabondage, en principe improductifs, voire néfastes. Quoi qu'il en soit, il convient d'envisager le déplacement dans sa dimension cognitive, fût-elle niée ou rejetée : la tradition — aussi ancienne que l'*Odyssée* — voit en effet le voyage «comme un moyen susceptible d'enrichir les connaissances et de guérir les maladies de l'âme et du corps³». À l'époque romantique, cette tradition du voyage comme mode de formation est encore relayée par le sous-genre du *Bildungsroman*⁴ ; comme le rappelle Antoine Berman,

la *Bildung* est caractérisée comme un voyage, *Reise*, voyage dont l'essence est de jeter le «même» dans un mouvement qui va d'abord le faire devenir «autre». «Meurs et deviens», chante Goethe. En tant que voyage, la *Bildung* est l'expérience de l'altérité du monde : pour accéder à lui-même, l'Esprit doit faire l'expérience de ce qui n'est pas lui, ou du moins paraît tel. Car il est entendu qu'à la fin d'un tel périple, c'est lui-même, enrichi, transformé, mené jusqu'à sa propre identité, que l'Esprit retrouve⁵.

1. Monique LaRue, *Les faux fuyants*, Montréal, Québec Amérique, 2000 [1982] ; *Copies conformes*, Paris/Montréal, Denoël/Lacombe, 1989 ; *La démarche du crabe*, Montréal, Boréal, 1995. Désormais, les références à ces trois romans seront indiquées par les sigles *FF*, *CC* et *DC*, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
2. Voir à ce propos Normand Doiron, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995. Il en sera question plus loin.
3. Julia Przybos, «Voyage du pessimisme et pessimisme du voyage», *Romantisme*, vol. 18, n° 61, 1988, p. 67-74.
4. Michel de Certeau va plus loin en affirmant que «[t]out récit est un récit de voyage, — une pratique de l'espace» (*L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1994 [1980], p. 171).
5. Antoine Berman, «*Bildung* et *Bildungsroman*», *Le temps de la réflexion*, vol. 4, 1983, p. 147.

C'est l'aspect cognitif ou, plus largement, gnoséologique du déplacement et du dépaysement que j'aimerais envisager dans le présent article afin de voir comment, dans les œuvres à l'étude, l'expérience du voyage dessine, entre fuite et retour, une certaine façon d'habiter le monde actuel, cerné par les faux-fuyants et les faux-semblants.

Une jeunesse qui ne veut « rien savoir »

Le couple de jumeaux qui, dans *Les faux fuyants*, fonce tous azimuts, d'abord ensemble vers le nord, puis séparément vers la Côte-Nord ou vers la Floride, se révèle passablement désorienté. Klaus et Élodie, âgés d'un peu moins de vingt ans au début du livre, soudés par un indéfectible lien qui se dénouera pourtant aussitôt que Stie le camionneur s'emparera du corps d'Élodie-la-demeurée, sont présentés d'entrée de jeu comme des fuyards. Abandonnant leur grand-mère sénile surnommée Ultra-Violette, ils s'engagent dans ce qui ne saurait être qu'un *bad trip* (FF, 17) ; ils partent, en apparence pour partir, en fait pour rejoindre Saint-Cliboire dans les Laurentides, où commence l'histoire de leur abandon par leur mère Zella, autre personnage en fuite, qui y séjourna avant d'entamer ses pérégrinations entre Salt Lake City et Nassau, Philadelphie et Los Angeles.

Apparentés aux personnages des contes, les jumeaux refusent de vieillir, particulièrement Klaus, qui rejette la sexualité et tout ce qui vient avec l'âge adulte ; le texte les associe d'ailleurs à plusieurs reprises au Petit Poucet (FF, 22, 184)⁶, à Alice, à Hansel et Gretel (FF, 33) ou encore à Blanche-Neige (FF, 34). Qu'à cela ne tienne : à l'instar du personnage de Perrault, ils remonteront les traces, même si leurs parents ont pris soin de les effacer. Cette quête sera forcément désorganisée (« *l'arbitraire incarné* » — FF, 27) ; car ça fuit de toutes parts dans ce roman⁷, et dans tous les sens du terme : non seulement tous les personnages sont en fuite et partagent un semblable « instinct de fuite » (FF, 133, 200)⁸ — les jumeaux, Zella, le père, Maurice, qui a refusé la paternité et s'est réfugié dans l'homosexualité —, mais ils ont du mal à retenir ce qui déborde, ce qui les quitte et qui est intérieur : souvenirs, pensées, affects. Ils sont à la fois actifs et passifs, poussés par un certain désir de savoir d'où ils viennent, mais parfaitement indifférents à la question de savoir où ils

6. La figure du Petit Poucet revient à la fin de *La démarche du crabe*, au moment où le héros, Luc-Azade Santerre, s'apprête à quitter la forêt pour rejoindre la ville où il prendra connaissance du mal dont il souffre (DC, 219).

7. « Toutes ces imaginaires constructions à deux, dans le jargon d'une enfance qu'elle a omis d'écouter, absente, vide des heures durant ! Ça fuit, maintenant, ça ne se rattrapera jamais. » (FF, 28)

8. Dans une entrevue, Monique LaRue indique qu'elle avait donné à son roman le titre de travail suivant : *L'instinct de fuite*. Voir Jean Royer, « Le corps des mots » (entretien avec Monique LaRue), *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, l'Hexagone, 1985 [1982], p. 314-320.

vont, livrés au hasard et à la route — à un tel point qu'on a parfois l'impression, comme dans ce court passage, que c'est la route elle-même qui voyage et qui les fait voyager: «l'autoroute pourrait bien traverser le mid-ouest américain, longer la côte Pacifique, je rêve, je caille, je déboule dans l'Amérique, je m'endors, Élodie fait comme moi, c'est naturel» (FF, 33).

À Saint-Cliboire, Klaus et Élodie s'arrêtent un moment; le premier rôde autour de la docteure Lavigne, qui a jadis soigné leur mère, la seconde joue les ménagères et les objets sexuels dans un sordide *mobile home*. À peine entamée, leur recherche paraît s'enliser. La mère ne sera pas retrouvée, l'élan vers elle va confiner au surplace, au mouvement brownien (la fuite est *fausse*, nous rappelle le titre du roman). «*Ici et maintenant, voilà notre règle. Sinon, où voulez-vous qu'on aille?*» (FF, 82), répond la docteure Lavigne à Klaus qui l'interroge sur Zella; il faut vivre *here and now*, ou alors partir *sur un nowhere*, pourrait-on traduire dans le langage de Klaus. Dans *Les faux fuyants*, le voyage, entreprise qui vise habituellement, au moyen du déplacement, à mieux lire le monde et à en restaurer l'ordre — ce qui reviendrait ici à retrouver la mère —, le voyage, donc, se dégrade en vagabondage sans but et sans fin.

Normand Doiron a très bien exposé l'«épistémologie de la route» qui distingue le voyage de l'*errance* — dont la parenté étymologique avec l'*erreur* est attestée par plusieurs auteurs. Il est ainsi frappant de remarquer, souligne Doiron,

que le *Discours de la méthode*, par l'itinéraire qu'il retrace, reprend tous les lieux communs des récits de voyage, et notamment l'opposition du voyage et de l'errance qui se trouve au centre de la poétique lipséenne du déplacement: «Vagabonder, visiter, courir ça et là, n'importe qui peut le faire; mais rare est celui qui découvre, qui s'instruit, c'est-à-dire qui voyage vraiment⁹.» Cette définition s'avère d'autant plus intéressante qu'elle a probablement pour source une épître de Sénèque, qui reprenait la conception socratique de l'ignorance pour opposer *peregrinari* à *errare*: «Tant que tu ignoreras ce qu'il faut fuir ou rechercher [...], ce qui est moral, tu ne voyageras pas, tu ne feras qu'errer» (*Lettres à Lucilius*, 104, 16). En somme le déplacement, comme le discours, doit respecter les règles d'une stricte *dispositio* [...] ¹⁰.

Or, à partir du moment où il apparaît que les jumeaux ne pourront retrouver Zella, faute d'informations et faute de moyens, leur quête, plutôt fragile dès le départ, déjà sujette à des déviations et à des atermoiements, perd toute (di)rection. Une narration, tout à coup surplombante, pose la question sans ambages:

Pourquoi ce trajet, quelle route suivre? Suivre une route. Chercher est un prétexte de moins à l'errance qui les déporte. Attendre serait la même chose.

9. Cette citation de Juste Lipse est traduite par Doiron de l'épître intitulée *De ratione cum fructu peregrinandi* (*L'art de voyager avec fruit*).

10. Normand Doiron, *op. cit.*, p. 29.

Agir, encore le même. Pourquoi ce trajet, précisément? Une fuite. Plusieurs directions, également plausibles et également arbitraires, vers un point focal qui bouge, basculera nécessairement en dehors du réel. (FF, 119)

Plus loin, le même narrateur, étrangement déglissé, ajoute : « *Let's follow the road. Don't ask your road. There is always a road to follow. Never mind.* » (FF, 120)

On rejoint ici les archétypes du *road movie* (ou du *road book*). Selon Timothy Corrigan¹¹, le *road movie* « canonique », si l'on peut ainsi parler, se caractérise par la convergence de quatre traits : 1) il est une illustration de la désintégration de l'unité familiale ; 2) les événements y agissent sur les personnages, et non l'inverse : les gens et les choses rencontrés le long de la route sont habituellement menaçants (lorsque le héros se risque dans le *Hinterland* qui sépare les grandes villes, il ne peut compter que sur lui seul) ; 3) les protagonistes s'identifient à leur moyen de transport, qui renvoie, au sein d'une culture de la reproduction mécanique, à leur identité ; 4) le *road movie* se penche sur le cas de celui ou de celle¹² qui, par le voyage, sort du cadre de la vie professionnelle et conjugale. Ces quatre traits sont très présents dans *Les faux fuyants*, y compris le troisième : si le roman de LaRue n'exploite pas autant que *Sur la route*, par exemple, la mythologie de l'automobile¹³, il n'y est pas tout à fait insensible : le camion de Stie, qui emmène Klaus et Élodie de Montréal à Saint-Cliboire, est assimilé à un « vaisseau-fantôme » lancé dans le tourbillon de la tempête sous la gouverne d'un « inconnu de l'autre monde » (FF, 32) ; le pare-brise panoramique du camion donne vue sur un paysage fantastique dont les passagers se trouvent miraculeusement retranchés ; à la fin du roman, Klaus et sa petite amie, Clarisse, foncent vers le sud, vers Key West, dans une Econoline rose « customisée », entre les pylônes et les enseignes phosphorescentes, sous l'éclairage irréel des autoroutes. Quant à Zella, revenue à Montréal pour les obsèques d'Ultra-Violette puis repartie vers Sept-Îles sur les traces d'Élodie, elle termine sa folle équipée littéralement broyée par la machine : « C'est la machine qui prend le dessus, on dirait. C'est le moteur qui s'emporte, s'emballe, se cabre. [...] Et sur la chaussée glissante, dans la bruine maritime, la Chrysler louée chez Avis, à Montréal, dérape, s'embarque dans un tête-à-queue complet. » (FF, 181)¹⁴

11. Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1991.

12. Ou de la paire d'ami(e)s, ou du couple frère-frère, frère-sœur, sœur-sœur.

13. Voir à ce propos Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1995, en particulier les pages 65 à 91.

14. Notons que l'accident de voiture constitue en quelque sorte le versant décevant du *road movie* et de ses mythes. Ainsi, le double accident sur lequel se clôt *Easy Rider* (qui est le prototype du *road movie* moderne) doit être envisagé comme une réponse à l'idéalisation tragique de la fin de James Dean ou de Jayne Mansfield au volant de leur véhicule.

Le *road movie* — et aussi bien sa version littéraire — est également caractérisé «*by an absence of civilization, law, and domesticity, marked instead by primitivism or post-apocalyptic space*¹⁵»; plus important encore, il a pour corollaire, selon Shari Roberts, «*a straightforward motion, like time, going in just one direction. In other words, the road film, with its linear structure, may seem appealing in part owing to the increasing non-linearity of today's world*¹⁶». Sous ce rapport, *Les faux fuyants* ne constituent pas un *road book* typique; la linéarité — indubitable — des aventures de Klaus et Élodie y est en effet déjouée par des ruptures narratives qui, interrompant le récit du premier par des segments en narration omnisciente sur Zella, sur Maurice et parfois même sur les jumeaux, ménagent des retours en arrière permettant d'éclaircir l'histoire familiale: à la fugue des personnages se superpose en somme une écriture fuguée. Il n'empêche toutefois que la route représente simultanément un procédé narratif majeur et un «*trope thématique*¹⁷» important; souvent donc, la *dispositio* du texte du roman et celle de l'errance, pour revenir sur une remarque de Doiron, paraissent coïncider dans la même déliaison de segments et d'épisodes simplement consécutifs.

Ayant perdu Élodie, ayant aussi renoncé à retrouver Zella, Klaus décide finalement de revenir à Montréal — projet assez flou que les retrouvailles avec Clarisse viennent d'ailleurs compromettre. Sans conviction, il songe vaguement au retour, comme s'il pressentait qu'au fond on ne revient jamais, car la trajectoire est une spirale qui ne ramène pas à l'exact point de départ. En fait, pour l'ensemble des personnages des *Faux fuyants*, le retour se révèle problématique: le chemin a été oublié, le Petit Poucet a définitivement perdu ses repères. On ne revient pas, entre autres parce qu'on n'a rien appris: le retour, c'est aussi, dans la grande tradition classique, le retour sur soi, le recueillement, la mise en ordre de l'expérience. Or Klaus n'a rien assimilé, parce qu'il ne voulait, à la lettre, «rien savoir», à l'exception du secret de ses parents (cette volonté finit du reste par lui faire défaut): rien savoir des adultes, de la culture transmise, des raisons des autres. La critique a beaucoup insisté sur le refus des systèmes de pensée et même de la pensée en général manifesté par le protagoniste¹⁸. Son errance

-
15. Je traduis: [...] caractérisé «par une absence de civilisation, de loi ou de domesticité, marqué à la place par le primitivisme ou par un espace post-apocalyptique». Shari Roberts, «Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road», Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, Londres/New York, Routledge, 1997, p. 52.
 16. Je traduis: [...] il a pour corollaire [...] «un franc mouvement, comme le temps, allant dans une seule direction. En d'autres mots, le *road movie*, avec sa structure linéaire, peut sembler attrayant en partie en raison de la non-linéarité grandissante du monde d'aujourd'hui». *Ibid.*, p. 67.
 17. Mark Alvey, «Wanderlust and Wire Wheels: The Existential Search of *Route 66*», Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *op. cit.*, p. 143.
 18. Voir, par exemple, Michèle Mailhot, «*Les faux fuyants* de Monique LaRue», *Lettres québécoises*, n° 27, automne 1982, p. 20-22.

est tout sauf un parcours herméneutique ou cognitif : c'est pourquoi elle ne peut trouver de véritable terme. Elle ne gravite autour d'aucun centre, et il n'y a plus de contrepoids à la force qui déporte Klaus vers les marges. Comme le souligne Jean-François Chassay, le roman se clôt, en toute logique, par un « Ils continuent¹⁹ ». Un quart de siècle après Jack Kerouac, ajoute encore Chassay, « la route ne s'offre plus qu'à des zombies incapables de s'arrêter, parcourant un réseau d'autoroutes s'étendant à perte de vue, pareil à un circuit imprimé se reproduisant à l'infini et répétant sans cesse le même message²⁰ ». Il n'y a plus de fin à l'errance, plus de borne au réel, plus de réponse au mal de vivre — dans la mesure, sans doute, où il n'y a plus même de question qui tienne.

Sous l'éclairage du retour : *Copies conformes*

Autant *Les faux fuyants* sont sursaturés par l'image de la fuite, autant l'héroïne et narratrice de *Copies conformes*, Claire Dubé, est possédée par l'idée du retour²¹. En perte de repères dans une Californie dont la beauté et la richesse finissent par l'accabler, elle n'a de cesse de se remémorer un Montréal concret jusque dans sa laideur. « Il fallait se cramponner à la réalité, songe la narratrice. Et en réalité, la seule chose qui importait, c'était de rentrer. » (CC, 24) Car si, pour jouer avec le cliché, « Partir, c'est mourir un peu » (CC, 9, 34), revenir, n'est-ce pas automatiquement revivre ou, mieux, renaître ?

C'est d'abord le sens du déplacement et celui du retour qui m'intéressent ici. Pour poser la question à la manière de la narratrice de *Copies conformes* : « D'où nous venait [...] ce périodique besoin de partir ? » (CC, 62) À cette interrogation, Claire Dubé apporte un début de réponse :

j'avais cru, naïvement, que ce déplacement me révélerait le sens de ma vie. L'anglais, le climat, la proximité de Hollywood : j'avais cru à la magie du lieu, au miracle du voyage. Et je devais me rendre à l'évidence : pas plus cette fois-ci que les autres, je n'avais encore eu de révélation finale, ou la certitude absolue du sens de mes choix. (CC, 65)

Croire au miracle du voyage, c'est souscrire à la portée gnoséologique de la traversée de l'espace : « il y a un sens à nos trajets. Au moment où nous nous éloignons le plus, selon toute apparence, nous nous rapprochons ! »

19. Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 87.

20. *Ibid.*, p. 89.

21. Je me permets de renvoyer aux deux études que j'ai consacrées à *Copies conformes* : Robert Dion, « La littérature (im)médiate : *Copies conformes* », *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », 1997, p. 39-59 ; « "Let's Talk English Here" ». Les représentations de l'anglais dans *Copies conformes* et *Volkswagen blues*, Barbara Buchenau et Annette Paatz (dir.), *Do the Americas Have a Common Literary History?*, Francfort/Berlin/Berne/Bruxelles/New York/Oxford/Vienne, Peter Lang, coll. « Interamericana », 2002, p. 427-447. Le lecteur y trouvera certains éléments sur lesquels je me dispenserai de revenir ici.

(CC, 151) Claire Dubé esquisse ici une méthode qui accorde le dépaysement, et la distance, à une volonté de connaissance de soi. Or les trois révélateurs pressentis — l'anglais, le climat, la proximité de Hollywood — sont en fin de compte décevants : bilingue imparfaite, l'héroïne ressent la langue anglaise comme un idiome qui la retranche d'elle-même en vertu même du sentiment de fausse familiarité qu'il lui procure ; parce qu'il lui donne l'impression d'habiter une carte postale, le climat californien lui devient à la longue insupportable ; quant aux fictions hollywoodiennes, force est de constater qu'elles ne déversent qu'un flot de poncifs qui nient *de facto* son identité, du moins sa condition d'épouse et de mère de famille, au surplus francophone. Non pas révélatrice, l'expérience du voyage apparaît en dernière analyse comme une épreuve de la fausseté. Car il est parfois tentant de « céder à l'illusion d'être là depuis toujours, et pour toujours » (CC, 91), de tomber dans le piège de ses propres représentations, de se livrer aux plaisirs mythifiants du simulacre. La Californie, on le sait, suscite et encourage la mythomanie — à laquelle d'ailleurs s'abandonne la narratrice de *Copies conformes* quand, l'espace d'une soirée, elle succombe à l'envie de se prendre pour le personnage de Brigid O'Doorsey, qui elle-même se prend pour Brigid O'Shaughnessy, la protagoniste du *Faucon maltais*. À San Francisco, là où « la couleur locale finit tôt ou tard par irriter » (CC, 86), là où tout se dissout dans un halo d'universalité et d'éternité, le danger de se perdre dans l'irréalité est considérable. Lorsqu'on est issu de ces régions où, comme à Montréal, l'information est moins fluide et la vie plus lente, on est d'autant plus vulnérable à un tel danger, note Claire Dubé, qu'on développe une dépendance à la fiction, à ces vies rêvées vécues ailleurs, dans un espace et dans un temps magnifiés : « L'hiver, à Montréal, on va au cinéma, on parle, on lit. Et la fiction s'accumule comme du mercure dans nos cerveaux. » (CC, 104) Dans une ville étrangère où personne ne s'intéresse au passé de quiconque, il est facile de se glisser dans la peau de Madame Bovary, d'Anna Karenine ou d'Anne-Marie Stretter, ces héroïnes déjà vampirisées par le cinéma : ce n'est, après tout, qu'une « affaire d'atmosphère » (CC, 110).

Au lendemain de la soirée au cours de laquelle la narratrice se prend au jeu du travestissement²², on constate qu'elle devient de plus en plus obsédée par la perspective du retour en tant que sortie du passé mythifié de la série noire, du futur oppressant de la civilisation informatique : bref, comme retour au *présent* (CC, 125). Retour, aussi, à ce Montréal qui, non pas englué dans quelque cliché touristique — Golden Gate Bridge,

22. On rejoint ici les notions de *Vorbild*, « modèle », et de *Nachbild*, « reproduction », reliées au concept de *Bildung* : « celui qui se recherche à l'étranger se voit d'abord confronté à des figures qui fonctionnent comme des modèles, puis comme des médiations » (Antoine Berman, *op. cit.*, p. 149) ; n'est-ce pas ce qui arrive à Claire Dubé avec les figures de Brigid O'Shaughnessy et, accessoirement, de Brigid O'Doorsey ?

Transamerica Tower, Embarcadero —, se caractérise au contraire par une «incroyable résistance [...] à se figer dans la moindre tradition», avec ses «restaurants qui changent de nom, s'adaptent aux nouvelles clientèles», ses «commerces se recyclant» (CC, 126). Pour Claire Dubé, Montréal est ce fleuve de l'impermanence donnant sens à ce qui persiste dans le changement²³. C'est dans la mesure où Montréal est changeant que la narratrice parvient à prendre conscience de «sa» vérité, qui consiste à refuser tout ce qui risque de l'enfermer dans un stéréotype ou dans un mythe féminin, d'où son questionnement sur l'amour, la maternité, l'identité.

Cela dit, le retour est également un retour à soi : non pas bien sûr à des certitudes, mais à sa propre précarité. Après avoir résisté à la Californie (CC, 189), il faut se réhabituer au quotidien montréalais familier, au «sentiment du lieu» (CC, 188). Le «périodique besoin de partir» au sujet duquel s'interrogeait Claire Dubé plus tôt dans le roman vient sans doute de ce sentiment d'un lieu d'origine à ce point accaparant, justement parce qu'il est modeste et menacé et fait appel à d'indéfectibles solidarités, qu'il importe de le quitter pour éviter de s'y ensevelir, de s'y enliser à jamais. La précarité même du lieu montréalais, en somme, est une invite au départ :

Vivre continuellement au point d'impact de deux langues fait de l'esprit une sorte de camaïeu. Aller passer quelque temps dans l'une de ces villes dorées où les gens vivent, parlent et meurent sans se douter du bonheur qui est le leur de vivre, parler et mourir dans une langue puissante et unique, je le savais maintenant : c'était nécessaire. (CC, 188)

Or l'expérience de l'univocité, de l'«évidence culturelle» san-franciscaine, de l'iconicité factice de la culture de masse, constitue à la fois ce qui permet de déjouer les faux-semblants en faisant naître la nostalgie d'une saine ambivalence (le «camaïeu») et ce qui, par un mouvement inverse, déconstruit les bricolages idéologiques qui ne tiennent pas la route, ne collent pas au réel : en l'occurrence, pour ce qui concerne Claire Dubé, certains diktats féministes désavouant le couple, la maternité, et valorisant *en soi*, par principe, l'autonomie, la solitude, les vies en parallèle²⁴.

Partir, revenir ; partir pour partir, revenir comme si on n'était jamais parti : dans *Copies conformes*, départ et retour représentent deux moments

23. Voir plus loin le développement sur *La démarche du crabe*.

24. Lucie Guillemette insiste sur le fait que Claire Dubé «démontre sa compétence à remettre en question les discours d'autorité et de maîtrise», réfutant «la parole patriarcale identitaire», ébranlant «un savoir hégémonique traversé par les fragments d'une intertextualité démystificatrice». Voir Lucie Guillemette, «Le voyage et ses avatars dans *Copies conformes* de Monique LaRue : dérive et/ou délire identitaire», John Lennox, Lucie Lequin, Michèle Lacombe et Allen Seager (dir.), *Voyages : réels et imaginaires, personnels et collectifs*, Montréal, Association d'études canadiennes, vol. 16, 1994, p. 77-87. Il me semble toutefois que Guillemette ne met pas suffisamment en relief la déconstruction que fait subir l'héroïne du roman au discours féministe tel qu'il est incarné notamment par Françoise, l'ex-épouse de Vasseur, qui aurait voulu qu'elle renonce à suivre son mari à San Francisco au nom de la liberté, de la passion et de l'autonomie.

d'un parcours cognitif qui ne se fixe nulle part, qui oscille sans cesse entre deux pôles, entre besoin de quitter et désir de revenir²⁵. Mais la perspective du retour finit néanmoins par l'emporter; comme le signale Daniel Canty, «[l]’emprise de la mémoire est, dans *Copies conformes*, plus forte que celle du mythe²⁶»: l'éclairage de l'origine, du *hic et nunc*, a plus de portée que les mirages d'un ailleurs mythifié.

Évoquons enfin de manière succincte la dimension du déplacement proprement dit. À la différence des héros des *Faux fuyants*, Claire Dubé n'éprouve pas la réalité physique du voyage; elle appartient davantage à la civilisation du «hors sol» (pour parler comme Jean Chesneaux²⁷) qu'à celle de la route; c'est en avion qu'elle arrive à San Francisco et qu'elle en repart, utilisant un moyen de transport qui occulte l'espace et le paysage. De plus, lors de ses déplacements en automobile, elle ne franchit pas une distance mesurée par la route; elle s'engage plutôt dans le réseau complexe, invaginé, des rues de la ville, réseau fléché par les sens uniques, brisé par les échangeurs: un labyrinthe qui tend à fracturer l'espace de la cité, à créer des enclaves inaccessibles, à annihiler l'attraction du centre — un «espace entropique et chaotique dont [l'héroïne] ne parvient jamais à saisir la logique ni à comprendre la structure²⁸». Ainsi plongée dans une structure réticulée qui se superpose à la topographie de San Francisco et qui jusqu'à un certain point l'annule, Claire Dubé est contrainte de revoir sa conception de l'espace et, par la même occasion, du temps: en effet, «[v]oyager dans l'espace, c'est voyager dans le temps. Einstein l'a dit il y a déjà longtemps.» (CC, 29) Dans l'espèce de «hors-lieu» que représente la Californie — hors-lieu puisqu'il contient tous les lieux: à la fois fausse Rome antique, fausse Provence, etc. —, l'héroïne de *Copies conformes* a pleinement conscience de se situer de plain-pied dans l'avenir et donc dans le faux, l'avenir anticipé ne pouvant être qu'une (science-)fiction, une *u-topie*²⁹. C'est pourquoi Claire Dubé, en

25. Retraduisant cette opposition dans les termes qu'utilisera plus tard Monique LaRue pour décrire l'état actuel de la littérature québécoise, on notera qu'il s'agit ici d'une dialectique absolument fondatrice entre les figures du navigateur, qui «s'arrach[e] à la terre natale», et de l'arpenteur, qui «pose des bornes, des jalons». Voir Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides/CÉTUQ, coll. «Les grandes conférences», 1996, p. 19-20.

26. Daniel Canty, «Le jeu d'imitation dans *Copies conformes* de Monique LaRue», *Voix et Images*, n° 62, hiver 1996, p. 334.

27. Jean Chesneaux, *De la modernité*, Paris, La Découverte/Maspéro, coll. «Cahiers libres», 1983.

28. Bruno Thibault, «Errance et initiation dans la ville postmoderne: de *La guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J. M. G. Le Clézio», *Nottingham French Studies*, vol. XXXIX, n° 1, printemps 2000, p. 97. À propos de l'espace urbain, Bruno Thibault ajoute encore que «[d]ans la ville postmoderne, la vision paranoïaque, où il n'y a ni centre ni principe d'unité, remplace [...] la vision panoramique». *Ibid.*, p. 100.

29. Cela dit, comme dans les vieux films de science-fiction, il arrive que les couleurs mêmes de l'avenir apparaissent un peu passées: «Les voiles de catamarans, le Golden Gate Bridge peint en rouge, les gratte-ciels en miroirs. Tout cela m'apparaissait cruellement désuet. Un musée, sur une carte postale.» (CC, 62)

s'absorbant dans une fiction qui appartient au passé de San Francisco, *Le faucon maltais* de Dashiell Hammett dans ce cas précis, se trouve en quelque sorte à combattre le mal par le mal, la fiction par la fiction.

Une double démarche

Opportunément dénommé Luc-Azade *Santerre*, le protagoniste de *La démarche du crabe* est un déraciné — quoique métamorphosé en dentiste bourgeois et installé dans une banlieue cossue de Montréal, Ville-Mont-Royal/Town-of-Mount-Royal (*alias* TMR ou «Tiemmarre»), lieu qui connote l'insignifiance, le vide et le faux (*DC*, 46). En rupture avec ce milieu sclérosé, de plus en plus étranger à sa femme et à ses enfants, las de réparer des dents et persuadé de s'être trompé de vocation sinon de vie, le personnage-narrateur est saisi à une période où son existence bifurque, à l'instant où il va entreprendre une double dérive : celle de l'*écriture*, qui le déporte vers son passé, vers celui des siens, mais aussi vers une future lectrice, et celle du *voyage*, qui le conduira le long des deux rives du Saint-Laurent, puis jusqu'au fond de la forêt. Le prétexte à la remise en question de sa vie rangée est la rencontre d'une jeune femme énigmatique, Sarah Rock, qui débarque un beau matin dans son cabinet. Fasciné par le contraste entre la beauté de Sarah et l'état désastreux de sa dentition³⁰, en même temps que par son mutisme et par ce qu'elle semble néanmoins attendre de lui, il finit par apprendre qu'elle est la fille de son amie d'enfance Michelle Roche, à laquelle le lie une longue histoire dont l'écheveau, au moment où commence le roman, est loin d'être complètement débrouillé.

Quand un jour Sarah disparaît, le laissant seul avec un «rébus vivant» (*DC*, 24), *Santerre*, à qui un mot de sa patiente a révélé le lien avec Michelle, comprend qu'elle souhaitait obtenir de lui le nom du père qu'elle n'a pas connu. Peu à peu, les saignements de nez répétés de Sarah font resurgir chez lui le souvenir d'un amant de jeunesse de Michelle, Marc Martin ; ayant ainsi découvert par recoupement le secret de la naissance de la jeune femme, le narrateur entreprend dès lors son premier long voyage, celui de l'*écriture*. Non seulement le récit est-il destiné à Sarah — elle en est la narrataire privilégiée —, mais il la met en scène : «La voilà devenue personnage», écrit *Santerre* (*DC*, 17). En fait, un premier récit enchâssant englobe le personnage de Sarah, alors qu'un récit enchâssé, qui porte le sous-titre «L'exposition» (*DC*, 107-147) et qui commence par «Sarah, je voudrais te raconter cet été 1967» (*DC*, 111), s'adresse à elle et l'exclut comme protagoniste. Si ce récit enchâssé apparaît assez tard dans le roman, cela ne veut pas dire que ce qui précède ne concerne pas Sarah : même si le narrateur évite de l'interpeller dans le récit enchâssant, il n'en relate pas moins d'entrée de jeu l'épisode des sai-

30. Est ici thématifiée, une fois de plus, la tromperie des apparences.

gnements de nez « pour que Sarah se reconnaisse » (*DC*, 16). Lancé comme une bouteille à la mer, puisque la jeune femme a disparu sans laisser de traces, l'ensemble du récit qui constitue *La démarche du crabe* est voué à voyager dans le temps et dans l'espace (*DC*, 17) pour peut-être enfin, ultimement, toucher sa cible. L'écriture est déjà un départ, un saut dans l'inconnu, une aventure (*DC*, 30) ; elle est un truchement produisant un « récit-sémaphore » (*DC*, 216), une incursion (et une excursion) dans le passé et dans l'avenir. Obnubilé par le sentiment d'être redevable à Sarah, Luc-Azade Santerre se laisse en somme saisir par le devoir du récit.

À la suite du départ de la jeune femme, le premier réflexe du protagoniste est de fuir lui aussi ; sur un mode plutôt fantaisiste, il songe d'abord à s'installer en Amérique centrale, à faire du deltaplane dans les Rocheuses (*DC*, 38) ; puis, de manière plus réaliste, il entreprend un voyage en Europe qui se révèle catastrophique : « j'étais un étranger à Paris, à Florence et à Londres comme je le serais à New York, à Mexico parmi les citadins ayant en eux cet héritage de l'Europe dont les paysans déguisés tels que moi se sont malencontreusement écartés » (*DC*, 50). Toute issue vers le dehors étant désormais bloquée, il ne lui reste plus qu'à s'engager dans les sentes de son passé et de celui de Michelle, dans ce qu'il appelle sa « pré-histoire ». À plusieurs reprises, Santerre parle de retrouver un passage, de suivre une piste, de relever des traces. Citons en vrac : « De ce passage, seule Sarah, sans doute, pouvait m'indiquer la sortie » (*DC*, 38) ; « Des traces conduisant à d'autres traces. Des traces qui surgissent, pleines de sens. Des pistes dans la forêt, qui ne nous concernent pas, mènent à nous-mêmes pourtant » (*DC*, 46) ; « Il y avait "un sens". Un peu comme suivre une piste » (*DC*, 71) ; « Ce que je voyais, ces battures qui brillaient comme du bronze au soleil [...], c'était le lien, le passage entre nous » (*DC*, 155) ; « Sarah n'était que le passage vers Michelle, et Michelle n'était que le passage vers les morts » (*DC*, 187) ; « Les traces se délimitaient à mesure, m'amenait à d'autres traces, empreintes infimes sur la neige en hiver, blanc sur blanc. » (*DC*, 216) Ce passage perdu — pour paraphraser ici Alejo Carpentier —, c'est celui que décide de suivre Santerre, et qui conduit vers les origines de sa mère orpheline, ainsi que vers celles de la mère de Michelle, vers la maison des vacances de l'enfance avec son amie et les deux mères. Ce voyage longe les deux rives du fleuve, rives en miroir et néanmoins antagonistes (à l'instar des deux côtés proustiens), et qui donnent leur titre à deux parties du roman, « Rive sud » (*DC*, 151-174) et « Rive nord » (*DC*, 175-195). En se lançant dans un parcours à la fois spatial et cognitif, le narrateur entreprend sa « démarche du crabe », trajectoire oblique mais néanmoins ordonnée, stratégie d'(en)fouissement dans les sables du passé, des secrets, dans les chausse-trappes de la langue et des mots³¹.

31. « Vrais ou faux, authentiques ou non, les mots avaient le pouvoir de faire dévier ma trajectoire, et ils ont réorienté l'usage du temps qui me restait à vivre. » (*DC*, 57)

De Montréal vers Québec, puis vers les villages de la Côte-du-Sud et du Bas-Saint-Laurent, Santerre suit le courant, à la poursuite d'une énigme qui se déplace tout comme lui³². Il est, comme on dit, «en roue libre», il pourrait aussi bien partir que rester, ne plus revenir ou s'arrêter; mais il continue. Le fleuve devient l'image démocratéenne de la permanence dans le changement, de l'identité dans le multiple, de la persistance de l'être malgré les atomes — les autres — qui entrent en collision avec lui. C'est Santerre lui-même qui suggère un tel rapprochement, d'abord en rappelant brièvement les conceptions de l'identité proposées par Héraclite, Parménide et Démocrite (*DC*, 79-81)³³, ensuite en amalgamant à son récit les propositions de ce dernier :

Le fleuve, le ciel changeaient sans arrêt. À chaque seconde une image nouvelle émergeait de la précédente, toujours la même et chaque fois différente. Et pendant tout ce temps, je me suis oublié, je me suis quitté! «Je» n'existait plus. Je n'avais plus à me supporter moi-même.

Je ne savais pas qu'écrire modifie celui qui écrit. Je ne serais plus exactement le même ensuite. Continuité, changement ne s'opposeraient plus autant quand «l'encre aurait coulé sur le papier». (*DC*, 103)

Pour Santerre, la rive sud du fleuve, le pays des vacances d'été, est «le plus ancien "ici" de [sa] vie» (*DC*, 156). C'est à cet espace fondateur que revient le protagoniste après un «imperceptible exil» (*DC*, 156). Il s'agit, à proprement parler, d'un voyage de reconnaissance — par lequel on confirme ce qu'on a vu ou imaginé, à l'issue duquel on aura placé ses repères, ses balises: une redécouverte. Le retour quasi initiatique sur les lieux de l'enfance, sur les lieux où sa mère renouait autrefois, après Montréal, avec une vie antérieure, n'est qu'une étape d'un parcours plus exigeant, qui remonte jusqu'à des sources brouillées, jusqu'à une origine plus obscure³⁴: celle, occultée, du lieu de naissance de sa propre mère, sur la rive nord au paysage plus âpre, plus sauvage. C'est là que se rend ensuite Santerre, où un notaire de La Malbaie lui dévoile les circonstances

32. «C'était ce mystère, l'énigme, encore, qui me poussait en avant. L'énigme ne faisait que se déplacer, changer de corps. J'avais en moi-même, vers moi-même.» (*DC*, 95)

33. Pour un ample développement sur le substrat philosophique du roman, voir Lucie Guillemette, «À la croisée du hasard et du déterminisme: atomisme logique et fractalité postmoderne dans *La démarche du crabe* de Monique LaRue», *Tangence*, n° 61, décembre 1999, p. 113-146. Signalons par ailleurs que la dimension philosophique de *La démarche du crabe* n'est pas sans rappeler celle d'*Agonie* de Jacques Brault; le passage des pages 159-160, où Santerre se remémore un poème d'Apollinaire puis l'interprète à la lumière de la philosophie présocratique, renvoie directement à l'analyse du poème d'Ungaretti par le protagoniste du récit de Brault. Non seulement le traitement des deux commentaires est apparenté, mais aussi leur conclusion: «On ne revient pas au pays natal», résume Santerre (*DC*, 159); «*Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays*», décrète pour sa part le «professeur de beauté» (Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985 [1984], p. 77).

34. Au fond, même l'aller vers le Bas-du-Fleuve constitue une sorte de retour: on ne va pas vers le passé, on y retourne seulement.

de la naissance de sa mère. Au bout d'un périple autant mémoriel que physique, le protagoniste finit par découvrir que Michelle et lui sont en fait cousins puisque leurs mères étaient des demi-sœurs, le grand-père de Michelle étant aussi le père de sa mère orpheline (*DC*, 194). Recueillie par la famille du grand-père, la mère avait, du coup, contracté une dette que Santerre, tout au long de son récit (notamment : *DC*, 93, 97, 192, 194, 217), dit vouloir solder, sans trop savoir au départ en quoi elle consiste exactement. Il s'acquitte de cette tâche par l'écriture ; c'est en recousant le tissu des générations, en indiquant à Sarah le lien qui la rattache à sa souche paternelle, qu'il liquide les comptes du passé.

Avant d'achever sa course à l'Hôtel-Dieu de Montréal où on le traitera pour un cancer (c'est l'un des sens du « crabe » du titre), Santerre s'enfonce dans la forêt, empruntant une dernière fois le passage, la piste qu'il tente de suivre depuis qu'il a quitté TMR³⁵. Il « monte » au lac Michelle, ainsi baptisé par le père de son amie d'enfance, l'arpenteur Adrien Roche — un nationaliste janséniste, un fossile moral héritier de l'Ancien Régime (*DC*, 212). On peut penser que la figure de Roche, arpenteur d'élite que rien n'arrête dans sa volonté de baliser le territoire de la forêt, s'oppose à celle du narrateur-navigateur qui descend le fleuve, anticipant par là l'archétype que LaRue décrira dans *L'arpenteur et le navigateur*. Je n'insiste pas sur les révélations qu'obtiendra le narrateur au cours de cette ultime étape, sinon pour noter qu'il découvrira la teneur des relations entre Roche et les Amérindiens d'une réserve voisine d'où est issu Marc Martin, le père de Sarah. Plus importante est la réflexion, dans cette dernière section intitulée « La forêt » (*DC*, 197-221), sur le vrai et le faux, la vérité et la fiction — thème récurrent chez LaRue, on l'a vu. Cette réflexion surgit chez Santerre au moment où il s'interroge sur la série de hasards, de recoupements, de coïncidences au principe de l'intrication de sa lignée et de celle de Michelle ; la leçon qu'il en retire, c'est celle de la contingence (*DC*, 217) — par laquelle il se voit réduit au rôle de simple « relais dans un espace de temps » entre passé et avenir (*DC*, 217), de porte-parole de « [l]a Galerie de personnages qui chuchotent en nous » (*DC*, 218). En définitive, il appert que c'est parce que nous sommes de passage, passagers de notre propre vie, habités par les histoires de nos prédécesseurs, « phagocytés par la fiction, déracinés du réel » (*DC*, 208), que nous avons besoin d'écrire, de laisser une trace qui nous permettrait d'être entendus, de revenir enfin.

35. Klaus et Élodie montent aussi vers la forêt et vers le nord, mais ce n'est pas une étendue sauvage qu'ils y trouvent : plutôt un paysage déstructuré, avec des implantations humaines sauvages, des dépotoirs, des lambeaux de forêt, des villages moribonds.

Conclusion

Entre le leurre de l'authenticité, qui n'est parfois qu'une façon torturée de s'illusionner³⁶, et les multiples déguisements au moyen desquels on cherche parfois à transmettre «[u]n message, une signification volatile» (DC, 25), avec le secours des mots qui tantôt masquent la réalité, tantôt la transforment ou même la créent, les personnages des romans de LaRue s'adonnent à la remise en question d'un ancrage initial qui apparaît à la fois prégnant — Klaus et Élodie n'échappent pas à la famille, Claire Dubé reste attachée à Montréal, Luc-Azade Santerre est déterminé par les lieux de sa préhistoire — et fragile, menacé. Interroger le lieu et le temps de l'origine, mettre à l'épreuve son attachement pour le point de surgissement de sa propre histoire, c'est partir à la quête de soi-même comme pour un long voyage. Chez LaRue, de toute évidence, le déplacement est un ressort diégétique important, qui autorise de multiples variations. Alors que Klaus et Élodie expérimentent le voyage en quelque sorte *en négatif*, comme une façon de ne pas rester, de ne pas apprendre ce qui pourrait peut-être se révéler trop douloureux, bref, comme une errance sans motif ni terme, Claire Dubé et Luc-Azade Santerre, de leur côté, appréhendent le voyage comme une composante de la *Bildung*, c'est-à-dire comme une «expérience de l'apparente étrangeté du monde et de l'apparente étrangeté du même à lui-même³⁷». Et si je n'étais pas celui que je crois être? se demande en effet, sous de multiples formes, le narrateur de *La démarche du crabe*; et si je ne correspondais à rien, à aucun modèle de la femme, de l'épouse et de la mère? s'interroge Claire Dubé.

Il y a cependant une différence notable entre le périple de l'héroïne de *Copies conformes* et celui du protagoniste de *La démarche du crabe*: alors que la première incarne le problème retour à soi après l'expérience d'une altérité elle-même ambiguë, le second parcourt tout le circuit qui constitue le voyage dans son acception la plus classique. Malgré sa disponibilité, son ouverture au hasard et aux aléas de la conjoncture, il accomplit une trajectoire ordonnée, balisée par une série de découvertes qui s'additionnent jusqu'à composer le tableau complet de sa vie passée et présente: une sorte d'aller, une traversée de l'autre côté du miroir que représente le fleuve, puis un retour vers Montréal interrompu par une courte remontée vers le nord et la forêt où forcément se décèlent les nœuds primitifs, les forces mythiques qui surdéterminent le destin. Au terme du récit, tout est élucidé, et le héros peut revenir, une fois sa vie mise en ordre, non pas jouir du confort de son foyer et de la paix du

36. Leurre dont témoigne un passage comme celui-ci: «Un soir, ma femme m'a regardé en face et m'a dit doucement, sans la moindre agressivité: "Mais tu ne m'as jamais aimée, Luc. J'ai pensé que tu m'aimais. Tu l'as probablement pensé, toi aussi. Nous avons pensé que nous nous aimions."» (DC, 44-45)

37. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 148.

grand âge, mais s'échouer dans un hôpital où, son existence consommée, sa tâche accomplie, il va lentement s'éteindre.

Sans doute *La démarche du crabe* est-il le roman de Monique LaRue qui, avec sa fin poignante, mais néanmoins sereine et surtout diégétiquement logique, vient le plus près d'accomplir un véritable art de voyager.