

# Le vaste plan et l'incompréhension du pêcheur

## Forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy

Nicolas Xanthos

Volume 29, numéro 3 (87), printemps 2004

France Daigle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/009225ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/009225ar>

[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

Xanthos, N. (2004). Le vaste plan et l'incompréhension du pêcheur : forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy. *Voix et Images*, 29(3), 111–130. <https://doi.org/10.7202/009225ar>

Résumé de l'article

Le présent article se propose d'observer la dimension énigmatique de *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy. Dans le même mouvement, on décrit les modalités de déploiement de cette forme particulière à l'intérieur du roman, dans deux lignes d'intrigues principales, et on montre les significations particulières, liées à la mémoire, à la faute et à la connaissance, dont l'énigme permet la mise en scène fictionnelle.

LE VASTE PLAN  
ET L'INCOMPRÉHENSION DU PÊCHEUR  
Forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée  
Conception* de Gaétan Soucy

+ + +

NICOLAS XANTHOS  
Université du Québec à Chicoutimi

Le présent article se propose d'observer la dimension énigmatique de *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy. Dans le même mouvement, on décrit les modalités de déploiement de cette forme particulière à l'intérieur du roman, dans deux lignes d'intrigues principales, et on montre les significations particulières, liées à la mémoire, à la faute et à la connaissance, dont l'énigme permet la mise en scène fictionnelle.

À la parution de *L'Immaculée Conception*, Marie-Gabrielle Slama indiquait qu'il ne fallait pas manquer Gaétan Soucy « parce que sont trop rares ceux qui savent donner à la fiction une telle séduction<sup>1</sup> ». C'était mettre le doigt sur un aspect essentiel de cette œuvre : l'étrange attrait qu'elle exerce presque fatalement sur qui s'y plonge. À cet attrait, des causes multiples, souvent difficiles à nommer : un univers incertain, peut-être fantastique, une écriture tout à la fois sobre et poétique, des personnages qu'on peine à saisir mais qui marquent l'imagination, une structure textuelle complexe qui densifie une intrigue déjà trouble et tourmentée. Sans nul doute, le charme de cette fiction tient en partie à cela.

D'une manière à la fois plus évidente en apparence, mais aussi plus fondamentale dans l'organisation du roman comme dans ses thèmes, cette séduction trouve aussi sa source dans l'*énigmaticité* de *L'Immaculée Conception*. En effet, cette œuvre est parsemée, tissée, constituée même, d'énigmes multiples qui se croisent, se relancent, se répondent, s'obscurcissent. Partout, des gestes mystérieux, des attitudes qu'on ne saisit pas, des actes qu'on doit deviner à leurs traces chiffrées : tout l'univers romanesque scintille de l'éclat fascinant de l'énigme. Dans *S/Z* (1970), Barthes parle à plusieurs reprises<sup>2</sup> d'un désir de résolution consubstantiel à l'existence de l'énigme : devant cette dernière, on ne peut que souhaiter en savoir davantage, que souhaiter tout savoir, alors que cette même énigme, au fil du texte, s'ingénie à retarder son dévoilement. Ainsi, une bonne part de la séduction du roman de Gaétan Soucy réside assurément dans cet usage généreux de l'énigme.

On se tromperait lourdement, toutefois, à ne voir dans cette énigmaticité généralisée qu'un procédé garantissant durablement l'intérêt des lecteurs. C'est bien plutôt parce qu'elle permet l'expression d'enjeux romanesques essentiels que cette forme particulière est ainsi mise de l'avant : le texte travaille de plusieurs manières cette structure spécifique qu'est l'énigme précisément parce que, par elle, il peut toucher à des thèmes essentiels comme la mémoire ou l'éthique de la connaissance. Dans la configuration de l'univers du roman s'exhibe ainsi une *philosophie de l'énigme*, dont nous voudrions suivre la trace<sup>3</sup>.

On aura l'occasion de revenir sur le détail des intrigues, mais l'on peut dire pour l'instant que *L'Immaculée Conception* présente le destin d'un petit nombre de personnages habitant le même quartier montréalais dans le premier quart du vingtième siècle. Au centre de ce microcosme, on trouve Remouald Tremblay, employé de banque au début de la trentaine, apparemment lunatique, voire peu éveillé. Il vit sous la férule de son père adoptif Séraphon, vieillard aigri et paralysé de la tête aux pieds, qui prend plaisir à le tourmenter. À la faveur de hasards dont on reparlera, la trajectoire de Remouald croise parfois celle de Clémentine Clément, institutrice d'une nature soupçonneuse et qui subodore une étrange affaire concernant trois de ses élèves, Guillubart, Rocheleau et Bradette. Apparaissent également sur la scène du texte Roger Costade,

+ + +

1 Cité sur la quatrième de couverture de l'édition de poche. 2 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points-Littérature», 1976. Voir notamment le paragraphe XXXII consacré au retard, p. 81-83. 3 Par la force des choses, nous accorderons ainsi une attention exclusive à la part sombre du roman — sa part peut-être la plus visible. Mais, dans l'optique d'une étude de la poétique de Soucy, il faudrait aussi s'intéresser de près au burlesque ou au grotesque qui traverse ce texte, le mélange tragique-burlesque se retrouvant fréquemment chez Gaétan Soucy. Pour ce qui est du grotesque dans *L'Immaculée Conception*, on lira l'article de Jean-François Chassay intitulé «Le grotesque au cœur de la tragédie. Le rire malgré tout dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy», à paraître dans *Itinéraires et contacts des cultures*.

capitaine des pompiers, Cadorette, curé de la paroisse, et le frère Gandon, directeur de l'école où travaille Clémentine.

Dans ce roman, l'énigmatisme prend la forme complexe de l'entrelacs de deux intrigues, liées à deux mystères distincts mais entre lesquels les ponts se multiplient. La première intrigue concerne ce qui se passe avec les trois enfants Guillubart, Rocheleau et Bradette, la seconde, le passé de Remouald. Dans sa mise en scène, la première montre différentes attitudes devant l'énigme, et leurs efficacités et valorisations respectives. La seconde progresse au double rythme étrange d'une tragédie et d'un retour du refoulé: tout à la fois, les événements présents conduisent, en autant de signes à déchiffrer, à un dénouement dont le caractère inexorable n'apparaît qu'après coup, mais avec clarté, et les événements passés ressurgissent dans un savant désordre temporel et modal, esquivant tant et aussi longtemps qu'il est possible l'origine brûlante et douloureuse de l'intrigue — le meurtre cannibale de la sœur de Remouald.

L'une et l'autre intrigues ont un point de départ commun: le passage de Séraphon et Remouald dans les décombres du Grill aux Alouettes, bar qui a été incendié peu avant l'ouverture du roman et dont il ne reste qu'un ou deux pans de mur, le tout à ciel ouvert. C'est là que Remouald découvre une icône de la Vierge et observe une scène impliquant les enfants. Ces deux actions font toutefois l'objet de présentations bien différentes qui garantissent par des voies distinctes deux formes spécifiques d'énigmatisme. Dans le cas des enfants, c'est une habile mise en scène qui crée et préserve le mystère: un pan de mur voile d'abord la vue de Remouald, puis la perspective narrative devient celle de Séraphon qui, paralysé dans son fauteuil, incapable de tourner la tête, ne peut rien voir de ce que voit ou fait Remouald. L'action surprise par Remouald ne nous est restituée que par les perceptions auditives de Séraphon, forcément incomplètes: «Il entendit les pas de Remouald qui s'éloignait, puis, un peu plus tard, et comme de très loin, ce qui lui parut des rires d'enfants. [...] Une longue minute passa, dans un inquiétant silence. Puis un bruit de fuite, des cris, et encore des voix d'enfants<sup>4</sup>.» (IC, 24) Ainsi, la mise en scène romanesque voile, tout en montrant qu'elle voile: la faille énigmatique est ici manifeste. Si l'énigme liée à la première intrigue se manifeste, il en va tout différemment pour l'icône. En effet, dans la scène du Grill, aucune allusion n'est faite à une icône découverte et subtilisée par Remouald. La première référence à cet objet apparaît au retour de Remouald et de Séraphon à la maison: «De l'intérieur de son pardessus, [Remouald] sortit le morceau de bois et le déposa sur la table» (IC, 26; nous soulignons) — description laconique qui, mettant métonymiquement l'accent sur la seule matière de l'objet, ne dit rien de sa nature véritable, pas plus du reste qu'elle n'indique, à ce point, sa provenance. Description étrange, aussi, par l'article défini à valeur anaphorique qui fait d'un objet dont c'est pourtant la première apparition un élément connu. Il faudra attendre dix pages, au cours desquelles tant Séraphon que le capitaine des pompiers tenteront, mais en vain, d'obtenir des aveux de Remouald, pour qu'on sache enfin ce qu'était cet objet: «Il sortit l'icône de la Vierge [...]. Le bois dégageait une odeur d'incendie.» (IC, 36; nous soulignons) Ici encore, on retrouve cet usage étrangement anaphorique de l'article défini, alors que le substantif apparaît pour la première fois. Cette énigme s'ouvre ainsi sous les auspices apparemment paradoxaux d'une absence complète et imperceptible et

+ + +

4 Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1999, 341 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

d'une (omni)présence qui prend les dehors de l'évidence. Or, c'est précisément ce double statut que possède l'événement traumatique qui progressivement va faire retour : Remouald fait son possible pour le gommer de sa mémoire, mais il demeure et manifeste périodiquement une existence impossible à taire.

Les deux énigmes s'actualisent ainsi en deux intrigues aux caractéristiques, rythmes et enjeux distincts. La première, liée aux enfants, met l'accent sur le rapport que Remouald et Clémentine entretiennent avec l'énigmatiçité. La seconde, liée au meurtre cannibale, progresse au gré des troubles d'une mémoire de douleur et d'un destin funeste.

## DEUX ÉTHIQUES DU SAVOIR

Il est difficile de nommer clairement l'action énigmatique liée aux enfants. Cette difficulté tient, entre autres, à la construction complexe de l'intrigue sur le plan modal et à ses troubles épistémiques. L'action énigmatique se déploie dans le temps et ses diverses parties nous sont restituées (quand elles le sont) par des individus variés possédant sur elles des vues partielles et qui dépendent d'intérêts fort divers. Et, pour être exact, il faut multiplier cette situation déjà complexe par deux, puisque l'action énigmatique entraîne dans son sillage une action herméneutique étendue dans le temps et restituée elle aussi par divers points de vue. Dans le fil du texte, les deux se croisent, se succèdent, coïncident parfois.

Des troubles épistémiques découlent de cette construction modale un peu étourdissante — cependant que d'autres s'y ajoutent. Comme l'information narrative est régulée en fonction de points de vue clairement limités, le lecteur possède sur chaque partie des actions énigmatique et herméneutique des vues très partielles — d'autant que le récit dote quelques personnages de compétences cognitives faibles ou sujettes à caution. En outre, les pensées, objectifs, suppositions de tous les personnages autres que le support de focalisation sont absents. Quelques portions des actions accomplies sont ainsi *hors champ*. Par ailleurs, la nature elliptique de la perspective de certains personnages ou de leur témoignage réclame des inférences lectorales non négligeables et qui ne trouvent pas de caution textuelle explicite — même si le faisceau de preuves laisse peu de place au doute.

Procédant avec la prudence que ce dispositif complexe doit inspirer, on peut tout de même proposer une vision d'ensemble de l'action énigmatique. Pour dire les choses avec un certain degré de généralité, elle consiste en plusieurs actes de nature sexuelle accomplis par le Grand Roger — le capitaine des pompiers — sous les yeux de Rocheleau, Bradette et Guillubart. Avec une précision variable, trois actes sont mentionnés dans le roman. Le premier a lieu derrière le mur sur le terrain du Grill : on est conduit à faire l'hypothèse (jamais fermement confirmée) que, derrière ce paravent improvisé, le capitaine des pompiers s'adonne à la masturbation sous le regard des trois enfants. Le deuxième acte a lieu un soir, chez la veuve Racicot. Après l'avoir droguée, le Grand Roger abuse de la vieille femme inconsciente, observé du dehors par Bradette et Rocheleau. Une fois l'acte consommé, Roger Costade fait entrer les deux enfants par la fenêtre, manifeste des désirs pédophiles à l'endroit de Rocheleau et permet à Bradette de toucher le sein de la veuve endormie. À l'instar du premier acte, le troisième demande d'importantes inférences lectorales que le texte ne confirme pas explicitement : il semble que Roger Costade ait fait subir à l'institutrice Clémentine le même traitement qu'à la veuve Racicot, la droquant et abusant d'elle. La différence est que, après le

capitaine des pompiers, Bradette également viole Clémentine, sous les yeux de Rocheleau.

À la lecture attentive du roman, il appert cependant que ces actes sordides importent moins que les modalités des actions herméneutiques de Remouald et Clémentine. Si le crime importe moins que l'enquête et les enquêteurs, c'est que se laisse lire dans leurs trajectoires une véritable éthique de la connaissance où, comme le dit Kafka, «celui qui cherche ne trouve pas, mais celui qui ne cherche pas est trouvé». Nous sommes ainsi conviés à observer les deux relations totalement différentes à l'énigmati- cité entretenues par Remouald et Clémentine, leurs conséquences et leurs valorisations au sein de l'univers romanesque.

Emblématiquement, l'entier de leurs relations à l'énigme et à la connaissance est compris dans le regard qu'ils portent sur les événements du Grill. Remouald arrive sur les lieux sans l'avoir souhaité, sous la pression paternelle. C'est le hasard romanesque qui le mène ici. Une fois sur le terrain, Remouald parvient à observer la scène cachée : il est le seul à pouvoir se rendre derrière le mur, à pouvoir percer le mystère. Clémentine observe les événements de chez elle, depuis sa fenêtre, intriguée par la présence de trois de ses élèves qu'elle soupçonne de quelque chose : mais le mur lui voile la vue, et elle ne sait pas ce que Remouald a pu voir. Plus encore, dans sa perception des événements, Clémentine estime Remouald coupable d'un acte pervers avec les enfants — quand il n'est que le témoin de cet acte<sup>5</sup> — et intègre l'objet dérobé par Remouald — alors qu'il relève d'une autre intrigue.

L'essentiel est là : Remouald élucide le mystère cependant que Clémentine demeure à sa périphérie. Il se fait surprendre par le mystère cependant qu'elle le traque avec une curiosité avide. Il comprend cependant qu'elle fait des liens et des abductions inexacts. Il aborde les énigmes avec innocence cependant qu'elle les aborde avec de multiples a priori. Pour ne pas être injuste avec Clémentine, il faut aussi lui concéder que, bien souvent, elle devine le lieu où se situe le mystère et se rend compte que des choses étranges se passent ; ses compétences toutefois s'arrêtent là<sup>6</sup>.

Les trajectoires d'enquêteurs des deux personnages sont diamétralement oppo- sées. Ce qui est, pour Remouald, une voie royale se révèle pour Clémentine un chemin impraticable : grâce aux hasards romanesques, dans lesquels on lira des jugements portés sur les éthiques actuelles, tout sourit au premier et rien ne marche pour la seconde. Par rapport à la première énigme, on l'a vu, Remouald va simplement jeter un œil derrière le mur pour savoir de quoi il retourne — et l'affaire est entendue. Pour Clémentine, par contre, le mystère demeure entier d'un bout à l'autre du roman. Il faut du reste noter ici que ce mystère n'est pas explicitement éclairci dans le roman, et que l'on doit à la lec- ture risquer plusieurs inférences pour poser finalement que Roger Costade est sans doute cet «homme qui s'est déculotté devant des gamins et qui a fait des choses sur lui- même devant eux» (*IC*, 166). Cet apparent désintérêt romanesque pour une énigme semble confirmer que le contenu de la résolution importe moins que de déterminer qui résout le mystère.

+ + +

5 Comme le dit finalement le frère Gandon à Clémentine : «Vous croyiez l'avoir surpris en flagrant délit avec ces enfants, alors qu'il n'était que le témoin de ce crime odieux. Le témoin, M<sup>lle</sup> Clément, non le coupable.» (*IC*, 336) 6 Elles s'arrêtent parfois même avant, comme en témoigne cette scène où elle croit surprendre un élève : «Un blondinet aux taches de rousseur s'était immobilisé, jambes écartées, face au mur. Elle se posta derrière lui. À l'instant où il commencerait à se soulager, elle poserait la main sur son épaule, lui tirerait l'oreille, pour la forme, et le malappris serait privé de récréation... Clémentine avait les yeux qui brillaient. Mais l'écolier reprit sa route : il avait seulement reboutonné son gilet, le dos au vent.» (*IC*, 42)

La mise en scène de la deuxième énigme reliée aux enfants est on ne peut plus révélatrice. Dans la cour d'école, les élèves jouent à se renvoyer le chapeau de Remouald sans que l'employé de banque parvienne à l'attraper. En même temps, Rocheleau remet un billet à Guillubart ; Clémentine avait espionné la manœuvre en faisant mine de s'intéresser à un autre élève et se précipite sur Guillubart qui se débarrasse promptement du billet. Ce dernier atterrit par hasard dans le chapeau de Remouald au moment où son légitime possesseur parvient à mettre la main dessus. Après avoir enfilé son couvre-chef et ressenti un inconfort, Remouald découvre le billet : « Tracé d'une main maladroite, le dessin montrait des seins de femme, semblables à des yeux de clown, puis des souliers à talons hauts, une paire de fesses avec du poil. L'en-tête de la feuille était celui d'une entreprise de pompes funèbres. Il y avait une adresse aussi, écrite au crayon, avec une date et une heure, comme pour un rendez-vous. Remouald reconnut l'adresse de la veuve Racicot. [...] Il empocha le papier, se promettant de réfléchir à cette énigme [...] » (IC, 44) Le chapitre VI résout à peu près complètement l'énigme en question. On y suit Rocheleau qui se rend chez la veuve Racicot avec Bradette. L'intégralité de la scène nous est restituée par l'un de ses acteurs, qui remarque finalement que Remouald a tout observé.

À la différence de Remouald, qui est agi plus qu'il n'agit, Clémentine manifeste dans la scène de la cour d'école une très nette volonté d'élucider le(s) mystère(s) ; du reste, avant même l'épisode du Grill, elle suspecte, du côté de ses élèves, une sombre intrigue dont elle écrit dans son journal : « Toute petite déjà, les mystères me faisaient horreur, et je me suis juré que celui-là ne me résisterait pas davantage que les autres. » (IC, 39) Dans la scène du préau, l'une de ses propres actions écarte Clémentine de la compréhension et met Remouald sur le bon chemin, dans une logique semblable à celle de l'aphorisme kafkaïen. En effet, Guillubart s'est débarrassé précipitamment du morceau de papier précisément parce que Clémentine, qui observait l'air de rien ce qui se passait entre lui et Rocheleau, a marché droit sur son élève quand elle l'a vu avec le papier en main, le poussant ainsi à jeter le mot incriminant que le hasard a convoyé jusqu'au couvre-chef de Remouald. Cherchant à savoir, elle a été écartée de la voie de la résolution, alors que Remouald qui ne cherchait rien a été mis sur la bonne piste.

Les modalités de résolution de la troisième énigme sont plus révélatrices encore. Remouald étant décédé au moment des faits, Clémentine demeure la seule herméneute potentielle. Or, non seulement elle ne mène aucune enquête sur cette troisième énigme dont elle ignore jusqu'à l'existence, mais en plus elle est la victime de ce troisième acte sordide. À son insu, elle a ainsi quitté la ligne narrative de l'investigation pour être insérée dans celle du crime, à titre de patient. Et dans cette modification actantielle se lit une condamnation romanesque très sévère de ses compétences de détective. Par la force des choses, la gestion de l'information impliquée par cette situation complexe appelle une organisation discursive et narrative qui tout à la fois montre l'inconscience de l'institutrice et met le lecteur ou la lectrice en position de comprendre le fin mot de l'histoire et de jauger l'aveuglement de Clémentine.

C'est un jeu temporel, d'ellipse, et d'analepse, et modal qui est le garant du troisième acte énigmatique et de son élucidation implicite. Dans le chapitre XIII, on retrouve Clémentine à l'église, dans l'attente de la célébration de l'Immaculée Conception, songeant à la Vierge et à son point de vue sur la vie de son fils. Une première part de l'énigme s'énonce à la suite de cette rêverie : « De telles pensées, il y a quelques jours à peine, l'auraient fait suffoquer de terreur. Mais maintenant... (Clémentine se caressait le

ventre. Se souriait intérieurement.) Mais maintenant elle était *libre*.» (IC, 306) Une rupture se laisse ainsi lire entre un avant encore récent et un maintenant tout autre — sans que rien soit explicitement dit d'elle. Les gestes de Clémentine et le sujet de ses pensées peuvent toutefois constituer de discrets indices de sa toute nouvelle grossesse. Au sortir de sa rêverie, Clémentine découvre sur sa cuisse la main de Bradette qui accomplit de plus « cette action que d'ordinaire les petits garçons n'opèrent que dans leur lit, sous les couvertures, dans une totale obscurité » (IC, 307). Puis il se jette sur Clémentine pour lui mordre un sein, hurle : « Je t'ai eue, pauvre vache ! Je t'ai eue ! Je t'ai eue ! », saute sur les bancs de l'église, hurle : « C'est moi, le Père ! Je suis le Père ! » et s'enfuit. De façon brutale et peut-être encore un peu confuse, l'énigme qui lie l'actuelle attitude sereine de Clémentine et la crise de Bradette est d'abord éclaircie par le vicaire qu'un écolier vient de renseigner : « Cette M<sup>lle</sup> Clément... Bradette dit qu'elle attend un enfant !... M'entendez-vous ? Il dit qu'elle est enceinte de lui ! » (IC, 311) Dans un premier temps, on croit mieux saisir les comportements des deux personnages. Mais les questions ne tardent pas : que Clémentine soit enceinte est déjà surprenant, puisque les chapitres précédents ne mentionnent aucun des ingrédients nécessaires à cet état ; que Bradette le sache n'est pas plus évident ; qu'enfin il prétende être le père de l'enfant semble relever du délire. Se dévoilant à peine, l'énigme gagne à nouveau en obscure densité.

La suite du chapitre est consacrée à une analepse qui vise à élucider ce mystère — sur un mode plus allusif qu'affirmatif, réclamant des inférences lectorales, bien balisées toutefois, pour compléter les blancs du récit. Les six derniers jours sont passés en revue, du seul point de vue de Clémentine. Cette analepse comprend deux segments narratifs successifs. Le premier relate les divers états psychologiques par lesquels passe l'institutrice (abattement, redressement, sentiment d'invulnérabilité) et qui la conduisent à prendre le chemin d'un bar de la rue Sainte-Catherine. Le second narre l'« idylle » entre le capitaine des pompiers et Clémentine, à partir du bar dans lequel cette dernière a abouti et où Roger Costade l'a suivie et abordée. Seul ce second segment nous intéresse ici. D'une ironie cruelle, il réclame une double lecture : d'un côté, il représente l'éclosion d'un sentiment amoureux chez Clémentine ; de l'autre, il sème des indices laissant deviner qu'en vérité, comme on l'a vu, cette « idylle » se compare en tous points au viol de la veuve Racicot — à ceci près que Bradette s'y montrerait plus actif. Sur son premier versant, teinté des couleurs sereines du bonheur, du bien-être et du sentiment amoureux accepté et partagé, ce segment montre comment Clémentine est charmée par le capitaine des pompiers, espère son retour chez elle, se morfond en l'absence de l'être cher, se fait belle pour lui. Il montre aussi comment, sous l'effet du vin (croit-elle), le capitaine s'embellit à ses yeux, comment elle s'abandonne contre lui, puis « conc[ède] son corps » et s'endort heureuse et amoureuse. Il montre enfin, le lendemain, le bonheur de Clémentine à la lecture du mot affectueux du capitaine, sa prise de conscience que l'acte a eu lieu pendant sa période de fertilité, les projets d'avenir qu'elle fait pour eux trois. Le second versant de cette séquence narrative livre, avec discrétion et cruauté, plusieurs indications laissant entendre une histoire totalement différente. La signature du capitaine des pompiers : « Ton Grand Roger » est peut-être l'indice le plus parlant : en effet, le seul personnage également nommé ainsi est le Grand Roger du chapitre VI<sup>7</sup>, qui

+ + +

7 Il faut dire ici que le roman cloisonne les intrigues et que, jusqu'ici, le lecteur ou la lectrice ne se doute aucunement du fait que le Grand Roger et le capitaine des pompiers sont un seul et même personnage.

abuse de la veuve Racicot après l'avoir droguée. Ce premier pont jeté entre l'intrigue sordide concernant la veuve Racicot et l'apparente idylle de Clémentine, les ressemblances se multiplient. Le Grand Roger avait drogué la veuve Racicot avec du vin auquel il avait ajouté quelque somnifère; le capitaine des pompiers arrive avec une bouteille de vin chez Clémentine et cette dernière, ayant trouvé son premier verre amer, a ce commentaire: «Ce dépôt, au fond de mon verre, fit-elle à la blague, vous ne cherchez pas à me droguer, tout de même?» (IC, 326) On relit aussi d'un œil différent l'apparente ivresse de Clémentine, pour se rendre compte du dérèglement des perceptions visuelles<sup>8</sup>, de l'écoulement temporel<sup>9</sup> ou de la continuité temporelle<sup>10</sup> et y voir d'éventuels symptômes hallucinatoires. Clémentine, enfin, se souvient au matin de «cauchemars» faits durant la nuit: «Elle avait rêvé que Bradette lui faisait l'amour et qu'à ses côtés, les mains entre les cuisses, Rocheleau geignait en se tordant de douleur.» (IC, 332) Poursuivant le parallèle déjà établi avec le viol de la veuve Racicot et prenant en considération la crise de Bradette dans l'église, le lecteur en vient à estimer que ces cauchemars sont en fait le souvenir, embrumé par la drogue, des événements de la nuit. Sans qu'une caution narratorial ou fictionnelle ne soit apportée à son hypothèse, le lecteur ou la lectrice voit progressivement dans l'idylle de l'institutrice l'histoire ignorée d'un abus sexuel, et dans l'Immaculée Conception l'histoire sordide d'un viol commis sur une victime préalablement rendue inconsciente.

Pour la mise en scène de cette dernière sentence, l'organisation de l'information romanesque s'est modifiée par rapport aux deux premières énigmes. La dimension énigmatique se fait discrète et c'est au lecteur ou à la lectrice de se charger de la dimension herméneutique, récoltant et interprétant des indices savamment disséminés dans le texte. Ce nouveau dispositif rend donc l'aveuglement de Clémentine plus *visible*: d'une part, elle quitte totalement son rôle d'enquêteur alors qu'une énigme *silencieuse* se déploie, qui plus est la concernant au premier chef; d'autre part, le lecteur est placé en position de pouvoir juger le savoir de Clémentine sur les événements, et ainsi mesurer l'importante distance épistémique séparant les croyances de l'institutrice des événements fictionnels.

La volonté de savoir de Clémentine a du reste des conséquences graves, pour autrui comme pour elle. Dans le cours du roman, Guillubart décède d'un problème physique partiellement indéterminé. Cette indétermination ouvre la porte à des hypothèses qui, médicalement incertaines, n'en apparaissent pas moins comme des sanctions de l'activité herméneutique acharnée de Clémentine: ses consœurs, le concierge de l'école et Clémentine elle-même en viennent à estimer que c'est d'avoir été persécuté, torturé psychologiquement par son institutrice que Guillubart est mort. Bien que rien ne vienne accréditer cette supposition sur un plan scientifique et que le narrateur ne l'évalue aucunement, elle marque la condamnation sociale et symbolique d'une excessive volonté de savoir. Et si l'on replace la troisième énigme dans le cadre du flux narratif global, on constate que les méandres de ce dernier marquent eux aussi une lourde condamnation fictionnelle de cette volonté qui se renverse finalement en un aveuglement complet où Clémentine passe du rôle d'agent herméneutique à celui de victime

+ + +

**8** «Elle avait l'impression de mesurer quatre mètres, elle voyait ses pieds, ses mains, comme si elle les regardait par le gros bout d'une lorgnette.» (IC, 328) **9** «"Il y a combien de temps que je suis ici?" pensa-t-elle. Puis elle comprit que ça pouvait faire quarante minutes — ou sept secondes.» (IC, 328) **10** «Clémentine était nue, assise sur le bidet. Il la prit dans ses bras, comme le marié emporte la mariée. Elle était dans son lit.» (IC, 329)

inconsciente. En effet, la culpabilité ressentie par Clémentine à la mort de Guillubart la perturbe grandement et l'amène à poser une série de gestes qui vont jusqu'à la quasi-agression sexuelle sur le frère Gandon; à la suite de cet épisode, elle se terre chez elle, malade, pendant trois jours, puis sent qu'elle a franchi un cap et trouve une assurance nouvelle, qu'elle décide d'aller tester dans un bar — où elle rencontre le capitaine des pompiers, où donc débute son «idylle». Pour apparemment désorienté qu'il soit, son parcours ne l'amène donc pas moins d'une position active dans le récit de l'élucidation à une position passive dans celui du forfait : d'enquêteur aux faibles compétences, elle devient victime à l'aveuglement cruellement heureux — ultime et féroce condamnation d'une insatiable volonté de savoir que cette fiction ne tolère pas.

L'organisation d'ensemble de cette première action énigmatique, liée aux enfants, met ainsi au cœur de ses enjeux deux manières de se situer en face de l'énigmaticité. Il y a une apparente injustice dans les destins des enquêteurs : en effet, Remouald ne fait aucun effort particulier pour chercher des mystères, pour les traquer — et il parvient à comprendre les signes obscurs qui s'imposaient à lui —, quand Clémentine ne ménage pas ses soupçons, ses ruses et ses interprétations — pour un résultat nul sur le plan herméneutique, et pour finir par faire les frais d'un acte coupable sans même le savoir. L'ardeur à la tâche paraît ainsi bien mal récompensée. Mais, et c'est la leçon de cette partie du roman, à cette tâche, il s'agit justement de ne pas mettre d'ardeur. Une volonté passionnée de savoir, un rapport intense à la connaissance est une manière d'être et de faire qui se paie au prix fort : c'est une faute, presque un péché — d'orgueil sans doute, de s'être cru plus malin que les énigmes du monde. Les pages du roman dessinent dans le cas de ce premier mystère une éthique de la connaissance frappée au coin de l'humilité.

## LA MÉMOIRE ET LE DESTIN

La seconde grande énigme romanesque porte sur un drame passé, que plusieurs ont tenté de bannir de leur conscience, mais qui fait retour. Ici, le conflit entre le dire et le taire (constitutif de toute énigme) s'organise très différemment de ce qu'on a pu observer à l'instant. La volonté de taire est celle des personnages, qui cherchent à refouler le drame, alors que la volonté de dire est celle de l'événement lui-même, qui force les barrages érigés pour le contraindre au silence et à l'absence. L'énigme naît au point de rencontre de ces deux volontés : c'est parce qu'il prend des détours pour forcer les censures et se dire que l'événement dramatique devient énigmatique. Cet événement est le meurtre cannibale de la sœur de Remouald, que l'on peut tenter de résumer en recollant les fragments modalement, temporellement et discursivement éclatés de cette histoire.

À l'âge de douze ans, Remouald était un enfant très intelligent qui cherchait, mais en vain, un ami avec qui dialoguer sur de profondes questions. Il travaillait comme messenger au clos de Séraphon (qui, rappelons-le, n'est pas son vrai père). Wilson, un employé de Séraphon âgé de vingt ans, semblait également à la recherche d'un jumeau. Il a fait la connaissance de Remouald, développant rapidement avec lui une amitié exclusive, faite de discussions passionnées, de culte du blasphème et de pratiques charnelles. Remouald avait une sœur prénommée Joceline, huit ans, avec qui il jouait et dormait, observé à son insu par Wilson, fou de jalousie. Le jour de l'Immaculée Conception, Wilson a fait manger à Remouald un plat particulier. À la fin du repas, il a demandé à Remouald d'aller jeter un œil dans un sac pour savoir ce qu'il venait de

manger; ce sac contenait la tête de sa sœur. Séraphon a surpris toute la scène et s'est enfui sans intervenir. Le vrai père de Remouald s'est rendu la nuit même au clos de Séraphon pour l'incendier et l'effacer de la surface de la terre, mais il est resté prisonnier des flammes et ne s'en est pas sorti. Wilson s'est pendu au pénitencier, après avoir fait des aveux complets au curé Cadorette. Remouald, devenu presque complètement apathique, a été envoyé au collège de Saint-Aldor. La mère de Remouald, Célia, à qui l'on a tu la presque totalité des événements, est devenue folle à force de médicaments et d'alcool. Séraphon l'a épousée, moyennant la promesse de faire revenir Remouald auprès d'elle. Elle n'a pas reconnu son fils dans le Remouald qu'elle a revu alors, sorte de géant taciturne et mal à l'aise, si éloigné de son enfant heureux d'avant le drame. Elle est morte sans admettre que Remouald était son véritable fils.

Cet événement fait un retour détourné de deux manières, c'est-à-dire fait l'objet de deux énigmes. Premièrement, il déchire à deux reprises le tissu textuel pour exhiber brutalement certaines de ses parties, opposant à la *volonté* humaine la violence des crises de l'inconscient; deuxièmement, il s'inscrit dans le présent de l'histoire sous la forme de personnages qui à la fois sont signes du passé et dirigent fatalement autrui vers un avenir déterminé, opposant à la *raison* humaine la logique narrative et la sémiotique du destin.

#### L'IMPOSSIBLE OUBLI

Les deux surgissements du drame passé dans la trame romanesque couvrent les pages 132 à 141 pour le premier et 171 à 224 pour le second. L'opposition entre la volonté humaine et la force du drame se lit d'abord dans la manière dont sont introduits et conclus ces deux retours dans le passé, c'est-à-dire dans leur *démarcatif*<sup>11</sup>. Dans le premier cas, le retour est présenté comme une crise que Remouald doit subir. Cette crise le surprend au détour d'un geste banal, imposant brusquement son ordre dans l'ordre quotidien: «Remouald se penchait pour ramasser son marteau quand l'odeur de cendre mouillée lui monta à la tête, violente. Une vibration s'éleva des profondeurs du sol et se communiqua à ses jambes.» (*IC*, 131) Ce n'est certes pas un hasard si la crise est déclenchée par l'odeur de cendre mouillée: cette odeur renvoie à l'incendie du clos de Séraphon, et le souvenir qui est au cœur de la crise débute par une rapide allusion à cet incendie («Remouald avait treize ans lorsqu'eut lieu l'incendie qui anéantit le clos de bois de Séraphon» [*IC*, 132]). Mais ce déclenchement est aussi révélateur en lui-même: il montre bien que le passé ne demande qu'à surgir à sa guise, et que tout élément du présent peut ainsi être son signe et sa porte d'entrée. La valeur des objets et des êtres du présent devient ainsi double: ils ont une signification liée à leur existence et leur usage actuels (l'odeur de cendre mouillée est celle de l'icône que Remouald a trouvée sur le terrain du Grill incendié) et, par homologie, ils sont susceptibles d'être les voies d'accès au présent pour le passé. À tout instant, le passé peut envahir le présent, s'y imposer.

Le premier démarcatif montre bien que cette invasion est totale, et que le présent est appelé à disparaître sous le passé: «Ce n'était encore qu'un bourdonnement indistinct, tremblant à la surface des choses, mais le murmure s'amplifia, devint grondement, et cette

+ + +

<sup>11</sup> Nous empruntons ce terme à Philippe Hamon (*Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. «Classiques», 1981, p. 181-214), qui s'en sert pour nommer cet ensemble de signaux naturalisants que le roman utilise pour indiquer le début et la fin d'un fragment descriptif.

rumeur fantôme, grimaçante, où se mêlaient les clameurs et les ricanements, *montait à l'assaut du monde ainsi qu'une armée sauvage qui surgit à l'horizon.* » (IC, 131 ; nous soulignons) Remouald tente de s'opposer à cette disparition du présent, mais en vain : « Il promena un regard inquiet autour de lui. Il désirait s'assurer que tout continuait d'être là, qu'il n'y avait autour de lui que le présent. Mais les choses se dérobaient, elles paraissaient lui tourner le dos, et il eut le sentiment déchirant qu'elles le trahissaient, le livraient aux démons. » (IC, 132) En d'autres mots, sa *volonté* de s'opposer au retour du passé reste lettre morte devant la force de ce passé ; la lutte est inégale et il ne peut l'emporter :

Des gueules l'attaquaient de toutes parts. Il battait l'air de ses bras, secouait la tête furieusement, mais chacun de ses mouvements l'empêtrait davantage. Il se mit à grimper l'escalier à reculons, le dos traînant sur les marches. Ses forces s'épuisaient. Il finit par s'immobiliser au milieu de l'escalier, les yeux épouvantés, à la merci de Mémoire, souveraine comme l'araignée au centre de sa toile. (IC, 132)

On notera dans cette dernière phrase citée, le statut d'agent — néfaste qui plus est — attribué à la Mémoire par la comparaison et la majuscule personnifiante ; à ce statut répond celui de patient imposé à Remouald, et les deux montrent que le surgissement du passé dans le présent ne dépend en rien du personnage, qu'il répond à son rythme propre.

Le cas du démarcatif initial de la seconde plongée dans le passé est encore plus saisissant : il est totalement absent et le retour en arrière commence *in medias res*. D'emblée au chapitre IX, le passé est sur le devant de la scène, gommant le présent à un point tel qu'il se passe d'introduction, signalant de la sorte la brutalité surprenante de son surgissement, imposant son hétérogénéité apparente au tissu discursif. Il faudra attendre plus de cinquante pages pour avoir droit au démarcatif final : « Séraphon sortit du sommeil en suffoquant [...]. Depuis une semaine, il ne pouvait s'endormir sans que des rêves le ramènent vingt ans en arrière. » (IC, 224) Ce second retour en arrière se donne ainsi pour une production onirique de Séraphon. Par-delà les éventuelles invraisemblances épistémiques liées à ce statut de rêve, il importe surtout de noter ici aussi le conflit entre la volonté humaine et la force du drame passé. Se donnant sous le couvert onirique, ce drame apparaît ainsi comme un produit de l'inconscient, c'est-à-dire un élément qui ne peut être endigué par la volonté humaine, mais qui tout au contraire la dépasse et s'impose à elle. En effet, la volonté de Séraphon s'exprime à l'intérieur du souvenir rêvé. Après le meurtre et l'incendie, il se rend sur les lieux du crime et découvre un objet dont on apprend plus tard qu'il était une chaussure de petite fille, et donc probablement de Joceline. Il enferme cette relique dans une armoire cadenassée, passe trois jours dans la fièvre et le délire, et « un matin, il décida qu'il était temps de recommencer à vivre. Avec un naturel qui le surprit et l'enchantait, sa pensée se délesta du souvenir des derniers mois [...]. Durant les vingt années qui suivraient, pas une seule fois il n'oserait décadénasser l'armoire. » (IC, 219) Cette volonté se lit clairement dans la figure de l'armoire cadenassée et du délestage : Séraphon veut maintenir à l'écart de sa vie tout ce qui concerne le drame. Or, ce qui a été jadis refoulé, tant par Remouald que par Séraphon, fait retour, sans qu'ils puissent s'y opposer.

Il ne faudrait toutefois pas conclure de tout cela que le matériel refoulé parvient à s'inscrire explicitement et sans autres détours sur le devant de la scène : si la nécessité de dire l'emporte sur la nécessité de taire, la seconde parvient encore à marquer la pre-

mière. Ou, en d'autres mots, la première doit ruser, user de détours, pour apparaître. C'est du moins ce que montre le cadrage narratif subi par les événements passés qui s'imposent à la conscience de Remouald et Séraphon : ces événements se constituent sur le mode de l'évitement et de l'hétéroclite.

Dans la masse des événements qui constituent le drame dans son entier, le premier morceau du passé à ressurgir comprend la vie de Remouald de treize ans jusqu'au début de la vingtaine, c'est-à-dire dès après le meurtre de Joceline jusqu'à la mort de Célia. C'est donc dire que le cadrage opéré prend soin, autant que possible, de laisser hors champ le cœur du drame et ses causes. Ils sont évoqués de manière révélatrice par ce premier retour du passé :

Remouald avait treize ans lorsqu'eut lieu l'incendie qui anéantit le clos de bois de Séraphon. Les détails entourant cette affaire avaient été soigneusement cachés à la population par ordre de la Cour. On s'était contenté d'affirmer que l'incendie était l'œuvre d'un dément. (IC, 132-133)

La formulation laisse en effet entendre que le cœur du drame est l'incendie provoqué par un « dément ». Or, cet incendie n'est en réalité qu'une conséquence de l'événement central qui est le meurtre de Joceline. Il y a là un singulier déplacement du poids narratif des événements constituant ce drame, sinon une reformulation de la logique des actions, qui vise en bout de ligne à l'occultation du meurtre et de ses causes. Bref, ce dire qui parvient à s'imposer sur la scène romanesque s'ouvre symptomatiquement sur une impossibilité de dire. Impossibilité thématifiée, du reste, par l'« ordre de la Cour », qui est une actualisation sociale et institutionnelle de la volonté humaine de taire dont nous avons déjà parlé.

Ainsi, le conflit entre le dire et le taire est bien à l'œuvre dans la construction du souvenir qui s'impose à Remouald, et ce n'est qu'obliquement que le drame peut être raconté. Deux moyens sont du coup mis à contribution pour narrer en fonction de ce double lien. Le premier, pragmatique, consiste en ceci que le récit met l'accent sur les multiples transformations subies par Remouald. Transformations physiques et psychologiques, d'abord : de « petit bonhomme aux yeux clairs, aux cheveux blonds, au rire rafraîchissant comme un bouquet de marguerites », il devient « géant éteint, déjà menacé de calvitie, qui se terrait dans un coin de la cuisine, coupable d'être, famélique et hargné » (IC, 138), que sa mère refuse de reconnaître. Transformation patronymique (et identitaire), ensuite : « il ne s'appelait plus Remouald Bilboquain, mais Remouald Tremblay » (IC, 137), suite au remariage de sa mère. Transformation ontologique enfin : « L'obéissance était un état de grâce perpétuel, parce qu'elle le tenait en laisse à l'extérieur de lui-même. Toute autre vie, il le savait, aurait été pour lui un enfer. » (IC, 140) Sous des formes diverses, ces métamorphoses signalent ainsi une cassure fondamentale, un avant et un après séparés par un élément dont elles laissent entendre la violence qui désarticule, qui *démembre*, et à quoi le douloureux effort de *remembrance* ne parvient pour l'heure à s'opposer. La stratégie textuelle consiste tout à la fois à en dire le moins possible et à en montrer le plus possible, à susciter pragmatiquement certaines inférences : les circonstances du drame ne sont pas évoquées, mais ses conséquences font savoir en creux son extrême gravité.

Le second moyen mis à contribution pour raconter en respectant les impératifs contradictoires consiste en une exploitation spécifique de la parole de Célia. La mère de Remouald est en effet présentée comme folle, et ce trait psychologique naturalise un

discours apparemment incohérent : la doxa veut qu'il soit normal qu'une personne folle raconte des histoires (et pose des gestes) incompréhensibles. Or, Célia va justement tenir en une circonstance précise des propos apparemment incohérents — mais qui en même temps disent de façon détournée le cœur du drame, la double contrainte qui pèse sur l'évocation du passé et même certains enjeux de la structure du roman :

[E]lle raconta à Remouald qu'elle était enceinte d'une petite fille qui n'existerait jamais. Ce qu'elle avait mis du temps à comprendre, c'est que cette petite fille-là était aussi un petit garçon, et comme on ne peut être à la fois une petite fille et un petit garçon, la petite fille n'arrivait pas à exister sur terre, ce qui n'était certes pas une raison de n'exister nulle part. L'âme de la petite fille s'était échappée des limbes. Elle pénétrait au travers des choses, elle commençait à vivre à travers un bibelot, elle se cachait dans l'armoire cadenassée, elle se faufilait parfois jusque dans les entrailles de Célia, et Célia disait que sa petite fille, qui était aussi un petit garçon, s'appelait Joceline, et que, morte et vivante à la fois, elle était sa propre grand-mère, parce qu'elle était enceinte du Christ. (IC, 140-141)

Joceline est la sœur assassinée de Remouald ; qu'elle soit à la fois une petite fille et un garçon peut renvoyer à son *incorporation* par Remouald dans la communion cannibale que lui a imposée Wilson, et où elle est par la force des choses devenue Remouald ; qu'elle soit enceinte du Christ peut renvoyer à Marie, et donc à l'Immaculée Conception, date de sa mort ; qu'elle vive dans l'armoire cadenassée peut renvoyer au fait que s'y trouve précisément l'une de ses chaussures<sup>12</sup>. Mais il y a plus : qu'elle pénètre au travers des choses peut évoquer cette façon dont le passé fait retour ; qu'elle vive dans des bibelots peut également évoquer, phonétiquement cette fois-ci, la façon dont le passé parvient à s'incarner dans le présent (son nom de famille étant *Bilboquain*, proche, on le voit, de « bibelot », le second pouvant rappeler le premier au même titre que l'odeur de cendre mouillée rappelle à Remouald l'incendie du clos) ; plus largement, sa difficulté à exister est en fait celle du récit de son meurtre, qui tout à la fois est présent et absent, vivant et mort. Ainsi, sous le couvert énigmatique de ce discours troublé, le passé qu'on force au silence parvient à se dire.

Le rêve de Séraphon, qui constitue, après la crise de Remouald, la seconde déchirure textuelle où le passé se manifeste, est travaillé par la même double contrainte qui écartèle le récit. Ce dernier, dès lors, se constitue lui aussi sur le mode énigmatique, par divers procédés. Tout d'abord, le cœur du drame dans son déploiement actionnel est à nouveau absent de la scène. On apprend à son propos trois informations disjointes et partielles. Premièrement, à propos de l'incendie du clos de Séraphon :

On racontait que les imprécations de l'incendiaire s'étaient fait entendre jusqu'à l'église. Il hurlait qu'il ferait disparaître cet endroit maudit de la surface de la terre. Des poutres s'étaient effondrées, il était mort au milieu des flammes. On identifia le corps. Il s'agissait de Joachim Bilboquain, le père de Remouald. (IC, 218)

Les mobiles de Joachim ne sont pas explicités, ni les raisons qui l'amènent à considérer le clos comme maudit. L'acte apparaît comme une réaction — mais on ne sait pas à quoi.

+ + +

<sup>12</sup> Rappelons ici que, du meurtre de Joceline et du contenu de l'armoire, Célia ne sait rien.

Deuxièmement, à propos de Remouald : « on disait qu'il ne comprenait plus les choses les plus élémentaires, que son intelligence avait été foudroyée » (IC, 218). La formulation passive présente le jeune adolescent comme le patient ou la victime d'un processus — mais rien n'est dit de ce processus. Troisièmement, à propos de Wilson : « Wilson fit des aveux complets à l'aumônier du pénitencier, qui n'était autre que le curé Cadorette. Il raconta tout sans la moindre émotion, avec un détachement de médecin légiste. [...] Il demanda [...] à porter un cilice. [...] C'est avec cette ceinture qu'il se pendit. » (IC, 218)

La présence d'aveux faits au pénitencier a l'avantage de préciser le rôle de Wilson dans l'affaire et la nature de l'acte : il est probablement l'agent principal, et l'acte est à un titre ou à un autre une faute ; son suicide peut s'interpréter dans le même sens. Mais l'acte qui définit cette culpabilité n'est pas mentionné.

En plus de ne livrer individuellement aucune information capitale, ces trois éléments se laissent difficilement saisir par une configuration narrative claire et univoque : on peut à ce point faire l'hypothèse que Wilson a commis, dans sa cabane, un acte délictueux, dont Remouald a été la victime directe ou indirecte, et que Joachim a cherché à punir. Mais l'on voit bien que cette configuration, qui fait l'économie du sort encore inconnu de Joceline, manque l'essentiel.

Là se trouve du reste l'une des stratégies d'ensemble principales de cette seconde apparition du drame : des éléments qui jouent un rôle important dans le drame sont présentés, mais l'événement central fait défaut, et par là empêche la synthèse de cette *hétérogénéité* événementielle en une unité narrative. En d'autres mots, de nombreux fragments événementiels sont présentés, mais comme nous ne disposons pas de ceci précisément à quoi ils aboutissent, nous ne sommes pas en mesure de saisir leur véritable signification, c'est-à-dire la signification qu'ils prennent au sein du récit. Cette *hétérogénéité* prend sa source dans l'absence du cœur du récit (le meurtre de Joceline), ce prisme narratif à partir duquel s'opère la synthèse de la multiplicité événementielle. Ce n'est qu'au terme du roman que, rétrospectivement, les lignes de cohérence se mettent en place et traversent le souvenir pour intégrer narrativement ses divers aspects.

Il faut bien voir ici qu'il en va de cette *hétérogénéité* comme des propos apparemment incohérents de Célia : ce sont deux stratégies qui permettent de dire sans dire, d'évoquer l'essentiel des événements de manière détournée pour parvenir à se situer au plus près des deux contraintes contradictoires de dire et de taire, constitutives de l'espace romanesque accordé au souvenir. En effet, des éléments narratifs essentiels sont là, mais sous des dehors si déroutants que rien n'y paraît. À la manière de ce qui prévaut dans le roman policier, la relecture s'impose et permet de constater tout à la fois la présence et l'absence des points essentiels, de constater que, si l'on avait su le meurtre, on aurait pu remarquer ses traces, mais que, dans l'ignorance du forfait, tout ne pouvait être à nos yeux qu'*hétérogénéité*.

#### RETOUR VERS LE PASSÉ

Dans le roman, le drame passé fait aussi retour par un second biais : il s'incarne concrètement dans le présent de l'histoire sous la forme d'êtres, d'actions et de situations au statut flou et dont la signification nous échappe, au moins en partie. À la faveur des énigmes qu'il suscite ici, le drame apparaît, au sein de la double contradiction du dire et du taire, à la fois comme un événement refoulé qui cherche à se manifester sur le même plan ontologique et temporel que le présent du récit et comme une histoire interrompue

qui doit finir — deux manières complémentaires de dire en somme qu'on n'échappe pas à son passé, à son destin.

L'énigmaticité multiple liée à cette seconde modalité du retour du drame se concentre emblématiquement au sein de la ligne d'intrigue liée à Sarah. M. Judith, l'employeur de Remouald, fait venir ce dernier dans son bureau le lendemain de la découverte de l'icône sur le Grill incendié. Il lui présente Sarah, la fille d'une de ses nièces, muette et âgée de huit ans. Le matin même, la petite attendait Judith à la banque avec une lettre où sa mère disait être atteinte de la tuberculose, veuve et lui confier Sarah le temps de sa convalescence. Judith impose le rôle de gardienne à Remouald. Ce dernier est contraint de s'occuper de Sarah durant ses heures de travail. Pendant quelques jours, il se promène avec elle dans la paroisse, rentre à sa demande dans une boucherie où elle sème le désordre, l'emmène au cinéma. Après ces quelques jours, M. Judith fait venir Remouald dans son bureau. Il a reçu un télégramme du sanatorium de Saint-Aldor où se trouve la mère de Sarah : mourante, elle désire voir sa fille pour lui faire ses derniers adieux. Judith expédie à Saint-Aldor Remouald et Séraphon, contre leur volonté, accompagnés de Sarah. Après les avoir mis dans le train, il rentre chez lui où il reçoit, complètement stupéfait, la visite de sa nièce en santé, son mari vivant et leur petite Sarah, timide mais douée de parole. À Saint-Aldor, Remouald tente de rallier le sanatorium en suivant Sarah et en tirant Séraphon sur une luge. Ils se perdent, Sarah disparaît, Remouald arrive dans une petite cabane et constate que Séraphon est mort de froid. La lampe à huile que le vieillard portait coule et son corps prend feu ; la cabane prend feu ; Remouald prend feu, et, réconcilié, au comble du bonheur, meurt lui aussi<sup>13</sup>.

Un épisode emblématique nous permettra de voir dans quelle mesure cet étrange récit se donne à lire comme une manifestation détournée du drame passé. Cet épisode se déroule dans une boucherie — seul commerce ayant attiré l'attention de Sarah. « Viandes tuméfiées, aplaties sur les étales, en quartiers ou en tranches, protégées par des vitres, comme un musée des plaies et blessures ; et Sarah s'arrêtait devant chacune, cérémonieuse, comme on visite une exposition. » (*IC*, 255) La comparaison muséale souligne le travail de découpage (de lacération ?) effectué sur les corps ; notons aussi qu'on peut entendre dans les termes « exposition » et « cérémonieuse » une cérémonie funéraire d'exposition des corps. Tout se passe comme si l'idée de corps apprêtés traversait et travaillait cette description de la boucherie : ce n'est pas l'avenir culinaire des morceaux de viande qui importe, mais leur passé charcuté. Et c'est précisément vers ce passé que se dirige Sarah, qui file vers les animaux en cage à l'arrière-boutique. Là, elle se transforme en démon :

Sarah tira de toutes ses forces sur l'un des clapiers, et il tomba par terre. Elle se rua vers les autres, les enfonçant avec son épaule. Les échafaudages s'effondrèrent. Elle se mit à courir après les poules en leur donnant des coups de pied au derrière, et en saisit une par les pattes qu'elle secoua comme une cloche.

+ + +

**13** Avant de procéder au commentaire d'un épisode de cet étrange récit qui est à considérer comme une manifestation détournée du drame passé, il faut rapidement noter le trait le plus saillant du personnage de Sarah : elle est muette et elle s'exprime par des biais autres que la parole, gestuels notamment. Il est difficile de trouver un équivalent symbolique plus juste du drame passé : ce drame, plusieurs personnages s'efforcent en effet de ne pas lui donner droit à la parole, de le contraindre au silence et à l'oubli, et pourtant il parvient à se faire entendre par d'autres moyens ; autrement dit, il est muet mais s'exprime, comme Sarah. Dans le même ordre d'idées, impossible de ne pas souligner que cette jeune fille muette est âgée de huit ans — âge auquel Joceline a été assassinée.

Le boucher, en pestant, essayait de redresser les cages. Des lapins parvenaient à s'échapper.  
(IC, 256)

À la lecture de ces lignes, il est difficile de dire si le but de Sarah était la libération de plusieurs animaux. Il n'en demeure pas moins que c'est le résultat obtenu. Visiblement, le comportement de la jeune fille à l'intérieur de la boucherie est en soi plutôt mystérieux. Ce mystère se dissipe en partie si l'on lit dans ce comportement un retour détourné du drame. Il faut pour cela se souvenir que Wilson ne mangeait que le produit de sa chasse qu'il apprêtait lui-même; il a préparé pour Remouald plusieurs plats, dont le terrible dernier, qui a de fait assimilé Joceline à du gibier, faisant de son corps de la viande. Or, dans le présent épisode, on assiste à une inversion: la viande se fait corps, et le gibier est libéré avant d'être tué. D'une manière ou d'une autre, c'est encore le drame qui fait retour.

Cet épisode présente un point commun et une différence avec les productions de l'inconscient analysées tout à l'heure. Le point commun est qu'il consiste en un retour du drame, en une évocation d'événements appartenant au passé. Ici, Sarah apparaît comme le signe du drame ancien, son moyen d'expression. La différence est qu'il ne se situe pas sur un plan qu'on appellera globalement hallucinatoire: Sarah n'est pas le résultat de l'activité mentale des personnages, elle est un personnage au même titre que Remouald et Séraphon, au sens du moins où tout le monde la voit et peut interagir avec elle. Ce statut ontologique et actantiel est à mettre en relation avec le drame: ce drame ne fait pas simplement l'objet de souvenirs plus ou moins douloureux; il acquiert également une réalité actuelle dans la vie des personnages, il s'intègre à leurs vies, il agit sur leurs vies — il (re)devient leur destin.

C'est ainsi, nous semble-t-il, qu'il convient d'interpréter le dernier volet des énigmes romanesques qui nous occupera dans le présent article. Une énigme de taille en effet tourne autour de Sarah: qui est-elle, si elle n'est pas la fille muette de la nièce veuve et mourante de M. Judith? et qui écrit à M. Judith ces lettres et télégrammes dont l'effet est d'expédier Remouald et Séraphon à Saint-Aldor, pour y trouver la mort? Sarah est en fait un aiguillage narratif qui pousse Remouald et Séraphon à reprendre la route du drame ancien pour y mettre le terme qui s'impose.

Car c'est bien d'un destin à achever qu'il est question ici. La présence du destin, c'est-à-dire d'un cheminement narratif déterminé filant vers un terme précis, est évoquée dès le début du texte, en une annonce dont le poids n'apparaît pas à la première lecture, et qui précède le passage initial sur le Grill incendié: «La ruse du destin étant de se vêtir sans recherche, tout commença par une promenade en apparence semblable à toutes celles qui avaient précédé.» (IC, 19) Les mots sont clairs: c'est de destin qu'il s'agit, et d'un destin qui ruse — qui va donc s'avancer masqué, voilé, *énigmatique*. Dans la citation, le destin se donne aussi comme un changement de temporalité: alors que la vie des personnages était réglée par des habitudes répétitives, par une routine monotone, bref, se situait dans un temps cyclique, dans la répétition du même, la voici qui brusquement bascule dans un temps linéaire et borné, sous le régime d'une altérité inquiétante. Signes de la présence du destin, ces changements de temporalité se marquent dans des sentiments nouveaux, des gestes inhabituels, et trouvent même une forme spatiale lorsque l'employeur de Remouald lui donne l'ordre d'amener Sarah à Saint-Aldor pour que sa mère mourante la voie une dernière fois. Remouald lui répond: «Je ne peux pas, je ne veux pas, je ne sors jamais de la paroisse, je ne connais rien de

l'extérieur, je vais me perdre!» (IC, 265) La sortie hors des habitudes, hors du temps cyclique, hors de la répétition qui est négation du passé, est ici sortie hors de l'espace clos et borné de la paroisse — pour aller vers le lieu de l'achèvement du drame ancien, et donc de la mort de Remouald et de Séraphon.

L'intrigue liée à Sarah est l'instrument d'un destin que les personnages ne peuvent qu'accepter. Il faut à ce titre relire cette scène, lors de la première ballade de Remouald et Sarah: «[...] Sarah avait déjà repris la route, elle marchait avec aplomb vers la rue Sainte-Catherine, et [Remouald] dut courir pour la rattraper. À compter de cet instant, *c'est elle qui décida de la route*, et Remouald bascula dans l'obéissance.» (IC, 81; nous soulignons) De fait, Remouald se fait imposer un chemin par Sarah, par M. Judith sur la foi des nouvelles reçues, et ses protestations restent lettre morte, rendant encore plus nette une trajectoire narrative qui progresse implacablement vers Saint-Aldor.

Pressenti ici ou là par les personnages, ce destin se manifeste explicitement à la conscience de Remouald et Séraphon à leur arrivée à Saint-Aldor. Parmi les nombreuses mentions de cette certitude, citons celles-ci :

— Il n'y a rien à dire, papa. Il n'y a plus rien à dire depuis vingt ans. J'ai rendez-vous, c'est tout ce que je sais. Rendez-vous dans la maison des serments, la maison de mon enfance.

Le vent soulevait la neige et la lui jetait à la figure. Séraphon sanglotait en demandant pardon. Remouald dit :

— Les étoiles ont perdu la course, papa. Nous parviendrons au ciel avant elles.

Il avait envie de rire comme un enfant.

— Nous y voilà donc? fit Séraphon. C'est donc ici?... (IC, 282)

Au centre du taillis était une cabane en ruine, une cabane de bûcherons. [...] La neige avait cessé de tomber. Il était confiant. C'est ici qu'il devait aboutir. Depuis vingt ans, c'est ici qu'il avait rendez-vous. (IC, 283-284)

Autrement dit, ce voyage à Saint-Aldor pour y amener une petite fille voir sa mère mourante est en vérité un retour à une histoire vieille de vingt ans qui doit finir, le moyen par lequel cette histoire va enfin concrètement s'achever, après avoir rappelé son existence par toutes sortes de biais détournés. Bien que totalement involontaire, produit d'une tromperie machiavélique d'autrui, l'acte cannibale de Remouald demeure une faute impardonnable, tout comme l'absence de réaction de Séraphon devant le déroulement des événements. Cette faute exige un châtiment, par lequel Remouald pourra également l'expier, espérer un pardon. Éthique cruelle que celle qui se dessine ici : même pour une faute inconsciente, le pardon ne peut être accordé et reçu qu'à la suite du châtiment et par lui. Ce châtiment, et donc ce pardon, prennent dans le roman la forme d'un supplice du bûcher, Remouald étant brûlé vif dans la cabane :

Les flammes se rapprochaient. C'était le début du supplice, il le savait. Mais le début de celui-ci était la fin d'un autre qui durait depuis vingt ans. Vingt ans d'un supplice avare, mesquin, où chaque seconde appelait comme une libération le grand supplice définitif. Vingt ans de condamnation à vivre dans l'espérance d'une expiation. Et cette grâce qu'il avait désespéré de mériter jamais, voilà que, contre toute attente, elle lui était donnée. Il accueillait le châtiment avec reconnaissance. [...] Les flammes dressaient leurs tours jusqu'à la hauteur du Pardon. (IC, 286-287)

Dans cette logique du supplice et du pardon, tout prend une signification nouvelle et sereine, et le passé qui était vécu sur le mode de la crise s'éprouve maintenant sur le mode de l'harmonie : « Tous les instants de sa vie se rassemblaient autour de lui, tout ce qu'il avait vécu dans la confusion, chaque événement et chaque crise, tout prenait soudain sa place exacte, comme des notes sur une portée. » (IC, 287) La description même de l'événement présent se modifie : Remouald n'est plus un homme qui meurt brûlé vif, mais un enfant qui s'endort dans les bras de sa mère, en une ultime réconciliation avec la figure de la Vierge :

La Vierge veillait sur l'incendie, elle redressait les flammes par petites touches indulgentes, comme on retouche un bouquet. [...] Les flammes glissaient sur la peau de Remouald, le caressaient. Il ouvrait les yeux à demi, les refermait, les ouvrait de nouveau, comme un enfant heureux qui s'endort dans les bras de quelqu'un qu'il aime. [...] Remouald serrait dans son poing la patte de lapin quand il s'endormit. Et son sourire rayonnait d'intelligence. (IC, 288-289)

L'énigme de Sarah s'inscrit donc dans ce même mouvement de retour du passé, comme mémoire et comme destin, qui constitue la vie romanesque de Remouald. Alors toutefois que les crises et les rêves se bornaient à indiquer de manière détournée un passé qu'on tentait de bannir du présent, Sarah, en plus d'indiquer également ce passé, contribue à ce que l'histoire qui avait été interrompue puisse reprendre et aboutir à son terme, à ce que puisse enfin succéder au crime le châtement — et donc aussi le pardon, dans cette éthique douloureuse que le roman exhibe.

La signification de la forme énigmatique, ou la philosophie de l'énigme, si l'on préfère, que le roman met en scène avec le drame ancien est celle d'une éthique de la relation de l'être humain avec son passé, avec ses fautes. Elle revient à montrer qu'on ne peut vivre dans leur oubli, qu'on ne peut y échapper. Que ce qu'on tente de bannir, de cacher, de taire, finit toujours par se dire et par nous rattraper. Que cette logique se situe en marge de la volonté et de la raison humaines, qu'elle les déborde, ruse et se joue d'elles. Que la faute, aussi, implique le châtement et que cette *raison tragique* impose son ordre au cours des événements de la vie, renverse les remparts qu'on tente d'élever contre elle et ramène les trajectoires humaines dans le giron de leur destin.

## CONCLUSION

Notre parcours au sein de la philosophie de l'énigme exhibée par le roman nous a amené à voir dans les deux énigmes principales et leurs modalités de déploiement discursif deux significations distinctes. La première montrait une éthique de la connaissance, deux types de rapport au savoir, l'un d'ouverture respectueuse de l'énigmaticité, l'autre de volonté acharnée de réduire l'énigme, valorisés de façon très différente : le premier parvenait au cœur du mystère, le second restait à sa périphérie sur le plan herméneutique, et conduisait à devenir la victime de l'action néfaste. La seconde grande énigme du roman montrait, elle, une éthique de la relation au passé et à la faute, que la volonté humaine ne peut réduire au silence, qui trouve les moyens de se dire, qui rattrape l'être humain. En guise de conclusion, nous voudrions montrer maintenant ce qui unit ces deux éthiques, par-delà les différences qu'on vient de mentionner.

Un rêve de Remouald nous invite, semble-t-il, à procéder ainsi, rêve qui apparaît tôt dans le texte (avant l'entrée en scène de Sarah) et qui fond en une unité les éléments des deux grandes énigmes :

Des habitants du quartier formaient une chaîne autour du terrain sinistré. Il y avait le gérant de la banque, sa secrétaire, les gens du magasin général. Ils observaient Remouald d'un air jovial et féroce. Remouald était accompagné d'une petite fille qu'il ne connaissait pas. Tous deux étaient penchés sur un chapeau, et, à l'intérieur de celui-ci, un organe génital dodelinait mollement du gland, comme une tendre petite bête qui vient de naître, blessée et sans yeux. Arrivait un pompier qui soufflait dans une cornemuse. Il portait une gibecière attachée à sa ceinture, d'où dépassait la tête d'un lapin qui parlait avec une voix d'enfant. Il demandait à Remouald ce qu'il faisait avec une petite fille et ce qu'il cachait dans son chapeau. Remouald savait qu'il devait répondre, mais il était terrorisé. Alors le pompier éclatait de rire et emportait la fillette sous son bras. Remouald pensait avec angoisse : « Il va lui faire manger le lapin. » Il ne fallait pas qu'une chose pareille se produise. Le pompier s'éloignait tandis que le lapin implorait Remouald du regard. La foule applaudissait comme au théâtre. Remouald courut jusqu'au pompier et lui mit la main sur l'épaule. Le pompier ne voulait pas s'arrêter. Remouald l'agrippa par sa tignasse rouge et étouffa un cri d'horreur : la tête du pompier, toute grimaçante, lui était restée dans la main. (*IC*, 34-35)

On aura reconnu dans le pompier roux portant une gibecière un mélange de Wilson et de Roger Costade; dans l'attitude du pompier qui attire à lui l'enfant pour lui faire manger un lapin un mélange de l'attitude de Wilson qui attire Remouald pour lui faire manger son gibier et de Roger Costade forçant Rocheleau à manger une boulette de pain préalablement mâchée. Des éléments internes à chaque récit se mêlent également : le lapin qui parle avec une voix d'enfant évoque à la fois la chasse de Wilson et le statut de gibier qu'il a conféré à Joceline.

Il importe de noter que, par les liens qu'il tisse, le rêve suggère avec insistance l'unité fondamentale des deux intrigues énigmatiques<sup>14</sup>. Et cette unité est effectivement perceptible : de part et d'autre, une intrigue sexuelle lie un ou des enfants à un adulte qui abuse d'eux ou de lui; un détournement de l'enfance, une perte de l'innocence se marquent ici comme là. Une unité thématique plus profonde lie les deux intrigues, autour de la figure de la Vierge qui fait l'objet de détournements carnavalesques dysphoriques : Wilson lui dédie des parodies de messe qui finissent en relations sexuelles avec Remouald, Roger Costade renouvelle par l'action l'idée de l'Immaculée Conception, en en faisant un viol commis sur une victime inconsciente. Il y a donc lieu de se demander si les deux intrigues ne partagent pas aussi, au moins partiellement, une commune philosophie de l'énigme.

Sur ce plan, on ne peut manquer de constater certaines similitudes quant au rapport au savoir, à la connaissance. On a déjà dit combien le narrateur et le frère Gandon trouvaient excessive la curiosité de Clémentine, son « horreur » des mystères. Or un qualificatif qui n'est pas sans lien est utilisé pour parler de la soif de connaissance de Remouald enfant : « sa monstrueuse passion pour les idées » (*IC*, 338). Par des voies distinctes, ce qui perd Remouald adolescent et Clémentine, c'est leur besoin de savoir, de connaître, leur nécessité d'aller au-delà de l'énigme. On peut du reste se demander si l'un des signes de la réconciliation finale de Remouald durant son supplice n'est pas son acceptation de l'énigmaticité devant un billet de tombola qu'il sort de ses poches et qu'il

+ + +

<sup>14</sup> La fonction de ce récit est dès lors semblable à celle de la mise en abyme telle que la définit Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire* (Paris, Seuil, 1977).

ne reconnaît pas : « Cela lui parut une formidable énigme, un Chiffre qui concernait peut-être le Secret même de l'univers... Il l'abandonna au feu, à l'herbe roussie, résigné à ce que le mystère lui échappe — qui donc au moment de s'éteindre pouvait prétendre avoir tout compris?... » (IC, 289)

Le jeune Remouald et Cadorette ont de nombreuses discussions sur la connaissance et l'énigme. Plusieurs fois, le curé plaide pour une certaine ignorance devant les mystères que Remouald veut comprendre, notamment dans l'exemple suivant, à propos des miracles dans quoi Remouald voyait la preuve que Dieu se trompe : « Ses miracles sont des *signes* qu'Il adresse aux hommes. Ils participent donc de Son vaste plan dont nous sommes bien incapables, pauvres pêcheurs que nous sommes, de comprendre les desseins. » (IC, 200) C'est peut-être là l'un des points d'appui de la pensée de l'énigme présente dans le roman et du rapport à la religion omniprésent sous diverses formes. Car la tradition judéo-chrétienne lie en plus d'une occasion la connaissance et la faute (on pense évidemment à la Chute dans la Genèse), ou encore la connaissance et le malheur (L'Éclésiaste 1, 18 : « À beaucoup de sagesse, beaucoup de malheur », ou sous sa forme inversée : « Bienheureux les pauvres d'esprit »). La faute première commise par Clémentine et le jeune Remouald serait ainsi, en régime judéo-chrétien, un péché lié à la volonté de savoir. Il faudrait relire le roman dans cette perspective, en accordant aux aléas de la figure de la Vierge une attention soutenue : on pourrait voir à l'œuvre dans le texte un conflit fondamental entre une pensée judéo-chrétienne et une pensée hérétique, qui semble du reste finir par l'emporter.

On peut finalement se demander si ce n'est pas une perte semblable à celle de Remouald et de Clémentine qui attend la lectrice ou le lecteur du roman : on ne peut en effet manquer d'être attiré par ses énigmes, de souhaiter en découvrir le fin mot. Toutefois, comme on l'a vu, ce fin mot est celui de l'in vraisemblable cruauté des êtres, de la trahison de toutes les promesses du monde. Dans cet univers romanesque sombre et sans espoir, la volonté de savoir ne mène qu'à la perte de soi. La posture glorieuse de Roger Costade dans les dernières lignes, en justicier à côté de l'incendiaire sur le point d'être pendu, dit assez que les bons ne l'emportent pas au bout du roman : c'est peut-être aussi cette dure leçon qui attend ceux et celles qui, séduits par la promesse des énigmes du texte, se sont lancés sur le chemin de leur élucidation.