

Entre autres choses, une prise à témoin (sur l'oeuvre de Réal Benoit)

Jean-Marie Poupart

Volume 4, numéro 1, 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600241ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600241ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Poupart, J.-M. (1971). Entre autres choses, une prise à témoin (sur l'oeuvre de Réal Benoit). *Voix et images du pays*, 4(1), 99-113.
<https://doi.org/10.7202/600241ar>

ENTRE AUTRES CHOSES, UNE PRISE À TÉMOIN (sur l'œuvre de Réal Benoit)

• Emmanuel déplia le journal. Page quatre, dix lignes sur lui. Favori pour gagner un prix. Page cinq, le compte rendu détaillé des finales de hockey. Il s'y abîma ¹. •

Dans la majorité des tragédies classiques, il y aurait sans doute moyen de traiter les scènes entre l'héroïne et sa confidente en utilisant pour simple décor une chaise droite et un divan. Et pourtant, la confidente souvent n'a même pas la compétence d'un confesseur. Encore moins celle d'un psychanalyste. Quant à Julien Sorel dans son cachot qui réclame une présence alors qu'il se sait très bien *vu, observé* avec grand intérêt par n'importe quel lecteur — les personnages principaux des romans de Stendhal ont tous ce tic : ils posent, ils se savent intéressants, ils jouent ; ce truc ne viendrait jamais à l'esprit de Flaubert ; Stendhal, avec Victor Hugo, est sans doute l'inventeur du *star system* —, bien au contraire d'en être ému, on a plutôt envie d'en sourire. Puis, ces questions : quand on est quelqu'un pour écouter, au sens où l'entend Réal Benoit, qu'est-ce que cela implique, qu'est-ce que cela exige comme aptitudes ? Est-ce qu'on peut affirmer que le rôle du lecteur s'en trouve modifié à un point tel que, parcourant le roman, je deviens moi-même personnage de ce livre au même titre ou presque qu'Emmanuel ou que Rémy ? Sans aller jusqu'à participer à l'action, est-ce que je ne suis pas quand même mêlé à la passion du persona... ? Je ne sais trop. La réponse que je serais tenté de donner est celle-ci ; je la crois juste pour le moment : Benoit ne transforme en rien le statut littéraire du lecteur (quelqu'un *là* — impossible de préciser davantage, impossible de qualifier — pour écouter) mais il le confirme dans ses droits de toujours. De là une sensibilisation, une perception accrue. De là l'impression bienfaisante, entre

1. *La Saison des artichauts*, p. 21.

la confiance et l'aveu, d'être indispensable à l'auteur. Et peut-être n'est-ce pas si faux... Au fond, le problème ne se situe pas à ce niveau, mais présenter dès le début les choses par le biais psychologique, voilà qui facilite l'entrée en matière et donne, sans autre forme de précaution, le ton de cette étude.

Il y a toujours des prémisses ou des évidences à accepter au départ, prémisses la plupart du temps discutables et qu'on se réserve le droit de contester une fois l'analyse terminée, l'argumentation close. Je parle, bien sûr, de celui qui prend connaissance d'un commentaire de texte et non du critique lui-même, aveuglé par son intuition puis convaincu par sa preuve. Dans le cas présent, il importe de poser nettement que le persona (c'est-à-dire le *je* mis en action) et Benoit sont assimilables l'un à l'autre — sauf peut-être pour quelques contes de *Nézon*, et encore là... —, en d'autres mots, il convient d'affirmer le caractère volontiers autobiographique, du moins au sens d'une aventure psychologique, de l'œuvre de Benoit : dans *Rhum Soda*, cet aspect est irréfutable puisque le livre se présente comme le journal d'un voyage fait en Haïti durant les années 1946-1947 ; dans *Mes voisins*, longue nouvelle qui se situe à Saint-Marc-sur-Richelieu, le narrateur s'appelle carrément Benoit ; dans *Quelqu'un pour m'écouter*, l'auteur note : « ... pourquoi éviter le je, je n'invente pas d'histoire, je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu...² », et ainsi de suite. Un autre point aussi : il eût été ridicule de m'embarrasser du carcan chronologique alors que j'estime que l'œuvre de Benoit ne laisse apparaître aucune évolution sous cette optique, si ce n'est dans une caractérisation plus nette des questions, par une sorte de piétinement thématique. Pour ce qui est de l'écriture même, il ne fait aucun doute que c'est dans *Quelqu'un pour m'écouter* que Benoit réussit le mieux à donner l'impression qu'il écrit avec aisance, ce qui dans la réalité n'est pas le cas. Comme il s'agit là du seul véritable roman de Réal Benoit, les autres textes étant un peu courts pour être considérés tels, il est tout à fait normal que *Quelqu'un pour m'écouter* serve en quelque sorte de pivot à cette analyse.

On peut définir l'univers romanesque de Réal Benoit comme étant un monde en soi qui se caractérise par une extrême, voire excessive, rigueur dans l'enchaînement, cela à tous les niveaux, même et surtout au plan de la simple anecdote. Cela n'affecte pas tant la construction que l'ordre des faits ou des impressions, que la succession des idées exploitées, véritable trame sérielle. Je ne dis pas que l'on sent un schéma de base sous chacun des paragraphes (à ce

2. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 77.

compte-là, les méandres fort capricieux de l'action devraient tous avoir été prévus...), ni même qu'il existe un plan initial : les grandes lignes d'un projet, la mise en place d'une structure, le développement calculé, Benoit affirme au moins à deux reprises qu'il s'y intéresse bien peu³, qu'il est tout à fait impuissant à jouer là-dessus. D'ailleurs quelle importance puisque, voilà le premier paradoxe, ses récits restent intensément (excessivement ?) *composés*.

« Il faut apprendre à dérouler son écheveau, avancer dans un sentier en prenant tous les autres qui croisent à gauche, à droite, tourner en rond s'il le faut pendant des heures [...] dans un chassé-croisé de sillages qu'on dirait ordonnés par un metteur en scène — et vider les filons ...⁴ »

Profitant de cet extrait, il ne serait pas inutile, puisque je ne l'ai pas fait plus haut, de remarquer que la démarche autocritique de Benoit est toujours intégrée à l'œuvre : il est l'un des rares écrivains de sa génération à ne pas dissocier les problèmes d'écriture de l'écriture même. Ainsi si l'on désire connaître la nature du jugement de l'auteur sur ce qu'il fait, son esthétique telle qu'il la conçoit, lui, on n'a pas à fouiller dans les journaux, dans les revues (où Benoit s'est assez peu expliqué à ce sujet), il suffit de parcourir ses livres. Le passage que je viens de citer est on ne peut plus explicite sur ce point en tout cas : la sensibilité ou plutôt la conscience littéraire de Benoit, son attention à l'écriture. Il s'agit presque d'une profession de style. L'auteur voit le livre traversé par un vecteur, ou plutôt il ne conçoit pas d'œuvre sans ce fil conducteur (*v. g.* ici les mots écheveau, sentier, sillages, filons), il veut bien rompre la ligne droite (tourner en rond s'il le faut, dira-t-il) mais non pas le tracé narratif. Voilà qui implique un fond constitué par le récit linéaire, voilà qui exige l'organisation d'une continuité... Le tracé narratif ne va pas sans *l'histoire*, d'où la fréquence d'emploi de ce mot et du mot *raconter* dans *Nézon* (p. 18, 84, 116, entre autres), dans *le Marin d'Athènes* (p. 9, 67, entre autres) et dans *Quelqu'un pour m'écouter* (p. 77, 78, 120, entre autres), d'où l'apparition multipliée de formules comme *j'ai une histoire à vous raconter* et la présence constante d'expressions telles *roman à écrire, phrase à continuer, vie à rebondissements, pièce de théâtre à bâtir, décor à décrire*. Le labyrinthe pourra avoir les dimensions que l'on voudra, Thésée avance avec suffisamment de précautions pour ne pas casser la ficelle. Benoit ne veut pas courir ce risque : dès le début, il s'as-

3. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 79-80, 124-125.

4. *Ibid.*, p. 83-84.

sure de la solidité de l'intrigue en utilisant un procédé qui a fait ses preuves : celui de la crise classique, de l'apparente unité d'action. *Mes voisins* et *La Saison des artichauts* présentent au départ un temps d'arrêt, un moment de réflexion (un séjour à l'étranger, une soirée à la campagne, *seul*) dans la vie de Benoit-Emmanuel. Quant au *Marin d'Athènes* et à *Quelqu'un pour m'écouter*, ces œuvres reconnaissent exposer un bilan réel⁵. Mais au contraire d'une brusque ressaisie, ce bilan correspond davantage à un désarroi, à une sorte d'angoisse sourde ; il survient comme conséquence d'un malaise, il se complaît dans l'introspection.

Non. *Se complaît* va trop loin. Et peut-être, à la réflexion, le mot *introspection* est-il aussi trop fort... D'autant plus que, pour une fois, Benoit, par la bouche de Rémy, est explicite là-dessus : « ... je ne fais pas d'introspection car je ne changerai pas...⁶ ». Pourtant l'emploi de la conjonction est suffisamment clair : l'introspection est ici refusée comme thérapie, mais pour le reste, toutes les interprétations possibles sont permises !

« Je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu ; [...] j'aime autant ne plus rien écrire si je ne dois pas écrire la vérité ou plutôt ma vérité à moi...⁷ » : voilà des formules on ne peut plus précises. De fait, des œuvres comme *le Marin d'Athènes*, *la Saison des artichauts* et *Quelqu'un pour m'écouter* participent à une tentative méticuleusement appliquée d'examen de soi. Qu'on pense à la facilité avec laquelle Rémy, dans ce dernier roman, alors que couché dans la chambre d'amis, chez les S., ses voisins, il se livre sur une photo de famille à un long et patient jeu d'observation, à cette facilité avec laquelle, à la faveur d'une illusion d'optique et grâce à une imagination avivée par les émotions du jour, il ramène tout, en fin de compte, à son problème du moment, à son cas à lui, jusqu'à se voir bambin timide mêlé aux personnages de la photo. Si cette introspection sert un individualisme extrême en même temps qu'elle en est la principale manifestation, c'est que l'extérieur à soi est insaisissable. Ainsi l'orgueil que Jeannine reproche à Rémy, son mari, dans *le Marin d'Athènes*, sa mollesse, sa veulerie se rattachent à ce recroquevillement. Il n'en faut pas plus pour que la présente situation soit perçue comme privilégiée ; et Emmanuel, dans *la Saison des artichauts*, réagit parfaitement en ce sens : « ... il jouissait

5. *Le Marin d'Athènes*, p. 9.

6. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 125. [C'est moi qui souligne.]

7. *Ibid.*, p. 77-78.

d'une lucidité aiguë, d'une clairvoyance spéciale, angoissante, presque insoutenable⁸. » À noter la fréquence de ce mot *lucidité* à travers toute l'œuvre de Benoit.

De sentir les avantages et les désavantages de sa sensibilité ni plus ni moins que comme une prérogative, il n'y a qu'un pas à faire pour aboutir à l'envoûtement de soi. Le mot narcissisme s'impose ici mais sous une forme falsifiée, invertie, puisque la complaisance, bien qu'elle participe au rituel du miroir (c'est-à-dire se dédoubler pour se voir agir, pour se juger : Do et Rémy dans *Quelqu'un pour m'écouter*, l'auteur et Rémy dans *le Marin d'Athènes*, Emmanuel et le vendeur de cartes postales dans *la Saison des artichauts*.), puisque cette complaisance donc porte avant tout sur la condamnation de soi et sur l'échec. On trouve une douceur dans le trouble comme si cette légère teinte de masochisme moral venait en élément sécurisant — dans cette perspective que de cela au moins, on est assuré. Il est difficile d'interpréter autrement l'humiliation volontaire à laquelle se prête Rémy par son coup de téléphone à madame de C. alors qu'il semble savourer sa tentative avortée de fuite. Ainsi, dans *Nézon*, des personnages (Nézon, l'empereur de Chine) ratent jusqu'à leur mort, suprême raffinement de l'échec... Comment, en dehors de cette optique, interpréter la fin de *Rhum Soda* où le départ est saisi comme une trahison à l'endroit de Harcourt ? Et le dernier chapitre de *la Saison des artichauts* ne comporte-t-il pas cette phrase : « ... il admet donc, il est coupable, il avoue...⁹ » ? Même *culpabilisation volontaire* (cela dépasse infiniment la simple responsabilité) encore dans les dernières lignes de *Mes voisins* : si la jeune aveugle est morte, c'est à cause de lui, Benoit en est convaincu.

Ce que je viens d'avancer peut paraître bien loin des problèmes d'écriture ; il n'en est rien cependant quand on pose que la sympathie (si sympathie il y a) que le narrateur éprouve envers lui-même ne va pas sans méchanceté, sans une dérision féroce, caressante et pudique en face de sa démission à lui, démission continuelle qu'il tend à estimer délectable. Ce qui amène cette question-réponse, cette constatation : pourquoi écrire sinon pour réussir à se mentir sur soi... Je n'invente rien, Benoit le premier est sensible à cet aspect. Et c'est parce qu'il y est sensible qu'il cite Stendhal : « ... je suis hypocrite comme s'il y

8. *La Saison des artichauts*, p. 14. [C'est moi qui souligne.]

9. *Ibid.*, p. 60-61.

avait quelqu'un là pour m'écouter¹⁰ », qu'il affirme : « ... je ne veux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage¹¹. » Mais ce refus du jeu au profit du je, malgré l'exécrable jeu de mots, ne dissipe pas pour autant tout désir de tricher, loin de là. Le ton ne cesse pas d'alterner entre la confiance gênante et la description froide. L'expression de soi sans détours, qui est le lot des personnages tout d'une pièce comme Yvonne avec son impudeur enjouée, reste perçue par le narrateur comme une indécence qu'il oppose d'ailleurs à sa retenue extrême et craintive, indésirable. Par bonheur plus souvent énoncée que dénoncée, cette poussée du monde charnel participera, dans des œuvres comme *Rhum Soda*, *Nézon* et même *le Marin d'Athènes*, à une charge (assez timide il est vrai) contre le puritanisme québécois. Il y a dans la description des personnes directes une forme d'envie sans doute, mais surtout la condamnation conséquente de toute démesure, de tout excès. Il y a par exemple dans l'exubérance sexuelle d'Yvonne, une franchise à laquelle le persona ne pourrait s'adonner que malgré lui ; c'est pourquoi il la refuse.

L'impudence nette ne comporte pas suffisamment de faux-fuyants pour que Rémy la pratique. Il lui faut plus de nuances, plus de demi-teintes, plus de subtilité. Il lui faut cette attention minutieuse aux moindres détails. On n'a qu'à noter la fréquence d'apparition des expressions *un peu*, *légèrement*, *presque* dans *Quelqu'un pour m'écouter* ou *le Marin d'Athènes*. C'est que, pour Benoit, le mal ne s'affirme pas — sinon il serait facile à identifier et par là aisément supportable — il n'écrase pas, il est multiple, volatil, il s'infiltré, s'insinue. Pour y faire face, être double ne suffit plus ; Do l'extraverti, le séducteur a beau remettre à Rémy, son individualiste et ténébreux *alter ego*, le profit de ses manœuvres, il en faut encore plus pour enrayer le malaise. Encore plus même que cette simulation sourde et totale qu'est la fumisterie Emmanuel-l'infirme dans *la Saison des artichauts*. Le jeu entre alors en scène, non pas seulement pratiqué dans le but de se protéger, de dompter la vie (selon Benoit, la Bolduc écrivait des chansons, se livrait au spectacle pour démystifier la réalité.) ; au-delà du rôle de refuge qu'on lui attribue ou, vu par un biais moins négatif, au-delà de l'impression de domination que procure le jeu (au sens de jeu de l'esprit, quel qu'il soit) et du plaisir qui s'ensuit, c'est tout le problème de l'identité qui se pose : identité impossible à cerner non seulement pour les

10. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 125.

11. *Ibid.*, p. 77.

autres mais pour soi-même : « ... il était le dix-dans-un... ¹² ». Rémy et Emmanuel, par exemple, prêtent aux proches une foule d'intentions, et s'empresstent de conclure à l'impossibilité d'être authentiquement soi devant eux. L'expression de soi, claire et nette, est alors vue comme une trahison et l'on vit dans l'appréhension de se trahir à nouveau, dans la honte des trahisons passées. Le camouflage cesse un moment pour reprendre plus loin, irrésistible : c'est qu'il ne faut pas perdre la confiance du lecteur, c'est qu'il faut en même temps continuer d'être écouté tout en s'assurant de rester incompris. Car être compris, c'est risquer de se faire saigner à blanc, j'y reviendrai plus loin à propos du thème du regard. Ainsi donc, le narrateur triche et se triche ; de cette façon, le subterfuge se retourne contre lui. Il ne fait aucun doute qu'Emmanuel se ment volontiers à lui-même : son argumentation intérieure à l'instant où il se résout à remplacer l'infirme et, un peu plus tard, une fois bien installé dans l'imposture, voilà qui en fait preuve. Que cette mutation se fasse dans l'imaginaire ou non, cela pour le moment importe assez peu ; ce qui compte, c'est que partant d'une constante et excessive pertinence, on en soit venu à cette molle volte-face où l'inconscience va jusqu'à se jouer la satisfaction en s'abusant elle-même.

Depuis le début, parlant du style, j'ai volontiers eu recours aux composantes d'une esthétique classique. À quelques détails près. De fait, il y a dans l'œuvre de Benoit des tendances réellement contradictoires. D'une façon simpliste, cela s'expliquerait en partie du fait que Réal Benoit ne prend pas toujours le temps de modeler ses phrases. Je crois qu'il n'a pas le verbe immédiatement heureux, en ce sens qu'il ne peut se contenter d'un premier jet, au fil de la plume, pour la bonne raison que ce premier jet est habituellement assez lamentable. Une œuvre mineure, bâclée et, il faut bien l'admettre, aussi mal écrite que *la Bolduc* pourrait en faire la preuve. Benoit n'a pas l'écriture facile et doit travailler son texte pour en faire une chose littéraire. Cela étant dit, rien d'étonnant à ce qu'une exigeante minutie du vocabulaire voisine l'accumulation de synonymes. Dans sa volonté de s'insensibiliser, le narrateur sait trop que la froideur et la dureté (v. g. celles des paysans de *Mes voisins*) lui sont interdites. Il préfère par les détails, les nuances, les subtilités, créer un flou — qui aura des répercussions sur la langue — susceptible de le rendre invulnérable. Mais l'arme est à double tranchant : la sensualité aussi sera posée avec points sur les i, la sensibilité vive sera avouée, confessée. L'incongru même, un peu à la manière de Pinter, sera sublimé dans un parti pris de signifiante coûte que coûte,

12. *Ibid.*, p. 60.

parti pris pourtant beaucoup plus dérisoire que convaincant. Toute observation, si bénigne soit-elle, peut toucher et par là blesser ; aucune n'y manque et cela d'autant plus que le détail en est subtil. Si la détresse casse, c'est pour reprendre aussitôt plus ténue, plus insidieuse. La curieuse expression « précision terrible » qu'on retrouve dans *Quelqu'un pour m'écouter* et dans *Mes voisins*, suggérant une sorte de pudeur efficace et toute intellectuelle, illustre ce dernier aspect.

S'insensibiliser en se multipliant avec les effets désastreux que l'on sait. S'insensibiliser encore en ne bougeant pas. Les exemples décrivant cette espèce de paralysie d'insecte traqué abondent¹³. Cet immobilisme craintif suffit à expliquer l'hésitation qui caractérise toute la première partie de *Quelqu'un pour m'écouter* et surtout la longue nouvelle qu'est *Mes voisins*. Dans le second cas, il faut ajouter encore une absence au concret — l'embarras devant le réservoir en fait foi — qui prive le narrateur des réactions premières, sans suppurations. Me voilà bien loin de la pensée critique... La remarque que je viens de faire n'est toutefois pas inutile puisqu'on peut noter que la maladresse physique, chez Benoit, est traitée soigneusement, dorlotée presque, avec cette réciproque (conséquence ?) que la seule forme d'adresse acceptée sera celle de l'esprit ou plus généralement de la culture. Benoit écrivain est né de la musique et de la littérature. Comme Golaud¹⁴. Une caricature bête et méchante de l'écrivain pourrait le représenter en homme du monde à qui il arrive volontiers de jouer au petit Proust. C'est là un côté agaçant chez Benoit, ce snobisme infiniment mince qui fait, entre autres, que l'auteur ne peut être à l'aise en parlant de la Bolduc, qu'il doit faire, en ce cas, autant de réserves. Et pourtant quel plaisir pour le lecteur à qui on n'a donné qu'un petit indice de découvrir qu'il s'agit ici d'un film d'Agnès Varda et là, d'une allusion rapide à telle pièce d'Albert Camus ! Quelle joie de constater qu'on a toute la culture qu'il faut pour bien comprendre l'écrivain (évidemment puisque, les clins d'œil culturels portant sur ce que nous ignorons, nous n'en sommes même pas conscients : méthode habile, en vérité...) ! Quelle satisfaction pour le lecteur ! Que Benoit, par le ton qu'il emploie, demande qu'on l'excuse, tout au long des cent vingt pages du livre, de devoir parler de la Bolduc, on passe l'éponge. Qu'il nous flatte, qu'il nous rassure dans nos connaissances sur l'art, sur la musique, nous voilà charmés. Soufflés. Bon, j'exagère. Reste quand même à examiner la nature et le rôle des références culturelles, car il n'y a pas que dilettantisme dans ce jeu.

13. *Mes voisins*, p. 87.

14. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 87 sq.

Au-delà de la gratuité calculée, il faut reconnaître la nostalgie qui se dégage de l'ensemble. Quand Benoit parle d'un peintre ou d'un poète, c'est la plupart du temps pour regretter la période 1940, celle des amis fous, selon sa propre expression¹⁵. *Nézon* est publié en 1945. Qu'on se replace un peu dans l'époque et l'on comprendra l'importance dans ce livre des coups de chapeau aux amis qui apprécient les mêmes choses, l'importance dans un climat culturel anémique de se sentir près les uns des autres. Un passage du recueil où justement il est question d'un ami du temps nous éclaire sur l'un des procédés favoris de Benoit¹⁶ ; l'extrait est assez long mais vu son importance, je le cite intégralement :

« Et si je voulais faire comme un ami que j'ai et qui *rapporte* un art [*vs* une sensation, une émotion : nous sommes bien loin de la synesthésie] à tous les autres : une poésie de Baudelaire qui lui *rappelle* une musique et une peinture et de même pour une peinture et une musique qui lui *rappellent* une poésie et une musique et une peinture et une poésie, je dirais donc, si je faisais ainsi, que ses yeux pour un peintre représentent du vert sur du vert... »

Ce séduisant jeu d'associations, s'il n'est pas toujours intellectuel chez Benoit est rarement purement sensitif. C'est là un des recours les plus constants de l'écrivain. Pour cesser d'être jeu, pour toucher, pour troubler vraiment, ce procédé devra se tourner vers la musique. « Seul, au mur, Ravel, avec sa tête d'oiseau taillée au couteau, lui souriait. La musique venait encore à la rescouste de Rémy¹⁷. »

Mais la voie culturelle demeure ; sans elle, dirait-on, pas d'émotion possible.

« Un accord, un bout de phrase le rendaient soudain disponible, ouvraient chez lui toutes les soupapes, le désarticulaient pour en faire un clown en caoutchouc transparent à travers lequel passaient les grandes idées universelles, les beaux sentiments (la tendance classique...). C'était *son état de grâce*¹⁸. »

15. Voir, entre autres, *Mes voisins*, p. 73-74 ; *Nézon*, p. 54-55, 121 ; *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 25-26, 46 sq.

16. *Nézon*, p. 54-55. [C'est moi qui souligne.]

17. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 40, 42-43, 79-80 ; *Nézon*, p. 59, 84 ; *Mes voisins*, p. 74. Et cette liste n'a rien d'exhaustif.

18. *Ibid.*, p. 44. [C'est moi qui souligne.]

Avant de voir jusqu'à quel point le mot *disponible* est ici proche synonyme de *vulnérable*, il est bon de noter que ce qui *provoque* généralement l'écrivain, c'est une œuvre qui existe en tant qu'œuvre, c'est l'œuvre d'un autre, comme si la vie seule était insuffisante. Sur ce point, la suite du passage est révélatrice :

« Il bâtissait alors des pièces de théâtre, des romans, des films surtout dans lesquels se bousculaient hommes, paysages, sentiments. Certaines images revenaient avec insistance ¹⁹. »

Ainsi, le narrateur va souvent préciser une situation grâce à son bagage de connaissances littéraires ²⁰, grâce à ce qu'il sait de préférence à ce qu'il sent. Dans *Nézon* d'ailleurs, il ironise volontiers sur ce point, sur cette impossibilité ²¹, mais jamais plus par la suite il n'osera se permettre pareille critique : nommer les choses aura beau ternir l'émotion, Benoit continuera de préférer au donné de la vie cette forme d'imaginaire des autres, d'imaginaire appris, il continuera de soigner ses goûts littéraires. À remarquer, dans le même sens, que l'auteur devra faire appel au rêve pour introduire la violence dans son récit : il le faut bien puisque la vie quotidienne est incapable d'en assumer tant.

Ce recours à la culture participe au jeu : c'est un écran protecteur. Grâce à lui, voilà le narrateur bien préservé des gerçures de l'habituel, de ce temps brut si loin des raffinements de la conscience. Une analyse des relations entre *regard* et *parole* dans toute l'œuvre de Benoit me paraît devoir être révélatrice quant à la conception finale de l'écriture ; le reste de ce travail y sera donc consacré. Sur ce point, les dernières lignes de *Mes voisins* valent la peine d'être citées :

« Lorsque je pars pour de bon, François est encore dehors, près de la galerie. Il m'attend presque, on dirait. Je ne sais pas quoi lui dire. Il a les deux mains dans ses poches, il me regarde : C'est peut-être mieux comme ça pour elle, dit-il ²². »

Bien que ce qu'il dise ne soit pas très rassurant en soi, c'est comme si le paysan entrant enfin dans le jeu du narrateur, comprenait sa responsabilité. Il n'a pas fait que fixer Benoit, il a parlé. Parole rassurante, elle. Réconfort. Soulage-

19. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 44.

20. *Ibid.*, p. 73, 125.

21. *Nézon*, p. 84, 87, 89.

22. *Mes voisins*, p. 89.

ment. Le regard est plus troublant. Ou en tout cas peut l'être. On pourrait sans doute dresser un tableau des références au regard contenues dans l'œuvre de Benoit ; par la fréquence des allusions, je ne serais pas surpris qu'on doive conclure à l'évidence d'une véritable obsession. S'ils sont actifs, les yeux observent, explorant les autres, les objets, recevant des impressions. Dans la passivité, ils se contentent d'être de conventionnels miroirs de l'âme. Ainsi, en gros, le regard présente deux aspects, sinon deux tranchants : charme et percée. Les yeux grands ouverts d'Yvonne, à l'image de son âme offerte, ne seront pas, loin de là, ni l'indice ni le modèle du comportement de Rémy. La méfiance est trop forte. Voilà plutôt que le personnage principal se sent continuellement épié — il y a partout des rétroviseurs —, soit par le vieux Francis et par sa femme de leur fenêtre, dans *Mes voisins*, soit encore par quelqu'un d'inconnu caché dans la maison qui sera bientôt propriété d'Emmanuel dans *la Saison des artichauts*, épié par des yeux qui violent, qui s'approprient l'être, son intimité ; des expressions comme « tes yeux grands ouverts ont l'air de... on dirait que tu vas nous passer aux rayons X et que rien ne t'échappe de ce qu'on pense ²³ » ou « l'œil pointu ²⁴ » traduisent efficacement le redoutable pouvoir de percée, le morfil vif attribué au regard des autres.

À cette hantise de la dénonciation de soi, à cette crainte paranoïaque d'être observé et jugé sans qu'on le sache, répond bien sûr une tendance à vouloir passer inaperçu. C'est le recours à l'immobilité d'insecte — « Rémy baissa aussitôt le store et resta sans bouger comme pour éviter que son ombre le trahit ²⁵. » — et les manifestations en sont multiples. Emmanuel, dans *la Saison*, alors qu'il se fait marchand, réussit pour un temps cet exploit. Mais cela ne peut durer. Une autre réaction à l'usurpation des autres sera la tentative de répliquer au regard par le regard. Le rituel des yeux que pratiquait déjà Rémy, c'est-à-dire celui de la simple reconnaissance ou de l'apprivoisement (les trois rencontres de la jeune fille dans *Quelqu'un pour m'écouter*, la tendresse à l'endroit de madame de Chou) ou celui de la conjuration face au malaise, ce rituel va se transformer en manège plus offensif : en société, le regard circulaire neutre va devenir, par une légère distance verticale, par un décalage à peine affirmé, un panoramique méprisant ; Rémy va, de plus, chercher à

23. *Le Marin d'Athènes*, p. 14-15.

24. *La Saison des artichauts*, p. 61.

25. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 70.

examiner les autres en se dissimulant, en se protégeant, à épier sans être vu ou encore à gêner les gens par sa façon de regarder, à les troubler. Rendre la monnaie de la pièce. Mais il doit bientôt mettre fin à ce jeu car il en sort beaucoup plus meurtri que soulagé. D'où cette résolution :

« ...ferme les yeux un peu, cesse de dévisager ainsi tout le monde, cela ne t'aidera pas à voir clair, ne fais pas ainsi confiance à chacun, même à ceux que tu chéris le plus, ferme les yeux et ne tente pas de tout voir, de tout comprendre ²⁶. »

Comme la tentative de répondre au regard par le regard n'aboutit en somme qu'à intensifier le malaise, le persona, en réaction, recourra au pouvoir de la parole. Le mot pouvoir n'est pas trop fort. Rémy, par exemple, possède du moment qu'il parle, une réelle emprise sur les êtres, emprise dont il est juste assez conscient pour mener le jeu en conséquence. La parole est son lieu, son élément, son eau. Sa confiance. La parole écrite aussi. Elle lui permet de conjurer le malaise par la litanie des mots d'esprit, d'entraîner son auditeur dans un labyrinthe étourdissant qu'il croit connaître à fond puisqu'il sait où sont les sorties, et surtout de se griser lui-même dans cette atmosphère. Il est intéressant de remarquer que, dans *Mes voisins*, le bavardage du narrateur s'apparente à l'émotion alors que c'est le mutisme des paysans qui se rapporte à une certaine froideur. Les moindres douleurs sont devenues bavardes, la psychanalyse est là pour le constater. La parole correspond tout à fait à la nature de Benoit, elle lui appartient, elle est son privilège, sa jouissance. La conclusion de *Quelqu'un pour m'écouter* (« hypocrite, dur, avec un cœur en guimauve qui fondait au premier vrai mot de bonté... ²⁷ ») en est l'illustration parfaite. Benoit s'invente alors un témoin mais non pas quelqu'un pour me voir, un témoin attentif auquel il impose son strip-tease patient et calculé de l'écriture, effeuillage rassurant et confortable qui permet, à l'enseigne de la névrose, ce subtil jeu de cache-cache qui fait le charme du livre. Dès l'instant où les mots deviennent une drogue indispensable, dès l'instant où le narrateur se trompe lui-même fort complaisamment, la dérision n'est pas loin. Elle apparaîtra dans l'érotisme.

J'ai décrit déjà l'application dont Benoit fait preuve pour piquer à vif le puritanisme québécois. On est encore bien loin de la déroute mais cela amène bien quelques allusions savoureuses. Ces sorties sont toutefois trop passagères

26. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 120.

27. *Ibid.*, p. 125.

et trop culturelles pour qu'on puisse trouver là les bases d'un érotisme original. L'érotisme de Benoit, essentiellement visuel, se trouve d'ailleurs lié d'autant plus fortement au regard qu'il ne l'est jamais au geste : l'érotisme ici se limite à un voyeurisme fugitif. L'amour seul aurait pu venir à bout du mensonge involontaire et, par la suite, du jeu ; mais il demande un abandon que le narrateur, toujours sur ses gardes, est incapable de fournir. S'il arrive à Rémy d'être séduit, d'être charmé, c'est toujours par le biais d'une fascination liée au regard ; il s'empresse de résister immédiatement non seulement en vertu d'une culpabilité qu'il peut juger inhérente à la sexualité, mais bien davantage à cause du danger qu'il pressent déjà. S'il y a quelque chose de vicieux dans le sexuel, c'est bien la familiarité. Tout contact avec Yvonne apparaît incestueux — de là la fable du marin d'Athènes dans la pièce du même nom — en raison de la loyauté qu'il doit garder, non à l'endroit de sa femme, comme il cherche à certains moments à s'en convaincre, mais à l'endroit de lui-même, par une sorte de fidélité malade et déviée, sans objet véritable. Cette espèce de complexe de Pénélope fait en quelque sorte que, pas plus qu'à autre chose, ni Rémy ni Emmanuel ne se *livrent* à l'amour. Ce dernier ira cependant plus loin, mais pour ne sortir de l'expérience que plus anéanti encore. Il y aura dans *la Saison des artichauts* une ébauche d'acceptation du charme, une tentative d'assumer la gaucherie constante de la manifestation physique, mais malheureusement aussi une volonté d'intégrer la parole à l'érotisme, comme complément au regard et au geste. Cet essai de sensualisation des mots, que manifeste le bavardage sous les draps tel que pratiqué intellectuellement par Emmanuel, est voué à l'échec. La parole ne peut que démystifier, que rompre la fascination. Et pourtant, la femme de *la Saison* n'est sauvée que par une sensualité a-culturelle, pure et brute qu'Emmanuel retrouve enfouie en lui et livre avec méfiance et parcimonie. C'est sa présence ou plus exactement la proximité de son corps, c'est son être uniquement qui reconforte la jeune amante alors que, raillerie dernière envers son pouvoir, Emmanuel s'acharne à attribuer cette douce rédemption au seul effet de son interminable monologue.

À corps à demi-perdu ne peut correspondre que victoire à moitié satisfaisante. Puisque la proximité le gêne, le narrateur est résolu à accentuer la distance qui le sépare des autres. L'incommunicabilité est quasi posée en dogme, et ainsi le mépris que recèle l'isolement est plus subtil et plus douloureux que s'il se portait directement sur les autres. La distance appelle le dépaysement, le complexe d'Ulysse pour faire écho au complexe de Pénélope

relevé plus haut. C'est ainsi que la solution se présente aussi comme un recours à l'imaginaire. En poussant plus loin, comme un recours à l'écriture. Car l'auteur a toute puissance. Il peut cabotiner à loisir, le lecteur est loin, le lecteur est plus tard. Le ton frondeur et désinvolte de *Nézon* en fait foi ; le conteur peut tout, il peut surtout se moquer du public²⁸. Les apostrophes au lecteur sont multiples. Jeu du chat, de la souris. Belle mécanique. Et cela fonctionne comme pour l'humour : premier temps, distance prise sur le sordide par l'ironie ; puis, le détachement qui en résulte ; enfin, l'apitoiement rendu impossible. Si le persiflage est prohibé — *v. g.* la note au début et à la fin du *Marin d'Athènes* —, c'est qu'il porte en lui trop de mépris. L'humour se limite le plus souvent à une volonté de se tirer du malaise par une boutade. Après *Nézon*, Benoit deviendra sage. Il ne feindra plus le désintéressement. Écrire deviendra de plus en plus conçu en autodéfense : « ... j'aime autant ne plus rien écrire si je ne dois pas écrire la vérité ou plutôt ma vérité à moi²⁹. » Tromper le lecteur sera perçu douloureusement. Les pirouettes de *Nézon* se changeront en ingénieux et troubles raccords.

On a déjà remarqué que les éclats libérateurs, là où une violence passagère, soudaine, bénéfique est possible, ne se produisent que dans le rêve éveillé, par des sorties de l'imagination. Benoit ne réussit à trouver que dans l'imaginaire le caractère tranchant capable seul de l'immuniser contre la réalité subtilement nocive. Les moments de soulagement de Rémy, d'Emmanuel sont ceux où ils s'inventent un univers qu'ils dominent à leur guise et dans lequel ils peuvent réagir avec force, avec excès. On n'est pas très loin d'une création littéraire qui, chez Benoit, consisterait à dire continuellement sa vulnérabilité, dans l'espoir de la voir désamorcée par cette dénonciation insistante. Il y a encore un mot que j'aimerais apporter à la fin de ce travail et qui me paraît bien caractériser l'ensemble de l'œuvre : c'est le mot baroque. Sur le plan des thèmes, l'œuvre de Benoit apparaît résolument baroque. Traduisant le désarroi, l'hésitation, la recherche anxieuse de sécurité, l'individualisme, la contemplation, le déguisement et l'identité, l'effort de conquête de l'espace extérieur (voyages), la présence au monde, ou encore la pointe d'esprit, la fantaisie, l'humour, l'union des contraires (ne serait-ce que le cabotinage qui côtoie la volonté de passer inaperçu), les récits de Benoit se rapprochent indéniablement des préoccupations

28. *Nézon*, p. 18, 58-59, 84, 97, 110-111.

29. *Quelqu'un pour m'écouter*, p. 78.

des écrivains de l'âge baroque. Aussi curieux que cela puisse sembler. D'autre part, la forme même, l'écriture s'apparente aux procédés baroques : cette dimension de profondeur donnée par les associations — plus ou moins *farfetched* de l'aveu même de l'auteur — qui jalonnent et balisent le tracé narratif. Le livre se fait à mesure qu'on l'écrit, classique toutefois par la langue, polymorphe par sa structure implexe entièrement ouverte mais sur elle-même, dans l'infini du cercle vicieux.

JEAN-MARIE POUPART
romancier

Mars 1970

ŒUVRES DE RÉAL BENOIT

Néron, Montréal, Lucien Parizeau et C^{ie}, 1945.

La Bolduc, Montréal, Editions de l'Homme, 1959.

« Rhum Soda », dans *Ecrits du Canada français*, Montréal, *Ecrits du Canada français*, vol. 8, 1961, p. 91-164.

Quelqu'un pour m'écouter, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1964.

Le Marin d'Athènes, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966.

La Saison des artichauts suivi de *Mes voisins*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968.