



PROJECT MUSE®

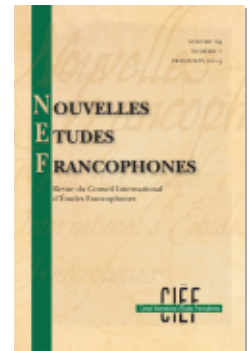
---

## Le Cimetière marin d'Andrée Christensen: Variations sur un thème connu

François Ouellet

Nouvelles Études Francophones, Volume 29, Numéro 1, Printemps 2014,  
pp. 15-26 (Article)

Published by University of Nebraska Press  
DOI: [10.1353/nef.2014.0043](https://doi.org/10.1353/nef.2014.0043)



➔ For additional information about this article  
<https://muse.jhu.edu/article/576327>

## Le Cimetière marin d'Andrée Christensen

Variations sur un thème connu

François Ouellet

Importante poète franco-ontarienne, Andrée Christensen a publié un premier roman en 2007, *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Roman extrêmement dense, riche, étonnant, il emprunte à un discours mystique et cosmique, où la sensualité et l'émotion guident les personnages dans une quête d'identité qui les dépasse, et où la mort a préséance sur la vie, puisque vivre, c'est ici faire l'apprentissage de la mort et du retour à la mer/mère. Dans cette perspective, Christensen accorde au signifiant maternel une antériorité inaliénable sur la métaphore paternelle.

D'abord poète,<sup>1</sup> et plus récemment auteure de deux romans, Andrée Christensen occupe une place singulière dans le champ de la pratique romanesque contemporaine en Ontario français. Pourtant, d'un certain point de vue, ses préoccupations ne sont pas différentes de celles des autres romancières franco-ontariennes. Si nous devons procéder par exemple à un examen de son premier roman, *Depuis toujours, j'entendais la mer*,<sup>2</sup> auquel le présent article sera consacré, en identifiant les mots-clés du roman, nous arriverions au même résultat que pour les œuvres des romancières franco-ontariennes les mieux établies comme les moins connues. Quels seraient ces mots-liens? L'écriture, la mémoire, l'amour, la mort, la mère. J'ai nommé l'écriture d'abord parce qu'elle est un point de départ: les personnages féminins écrivent tous. Dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, nous retrouvons plus spécifiquement la forme en abyme du roman dans le roman, puisque le récit que nous lisons est celui écrit par la narratrice. Cette forme caractérise aussi *Le Livre de déraison* (Gabrielle Poulin), *La Soupe* (Marguerite Andersen), *Le Roman d'Éléonore* (Rachelle Renaud) et *La Vie empruntée* (Estelle Beauchamp). La pratique scripturaire est ce qui lie

1 Elle a publié une douzaine de recueils de poésie, dont la trilogie *Miroir de la sorcière: La Femme sauvage; Sacraprivata; Le Livre des ombres*. Le deuxième de ces recueils a reçu le grand prix du Salon du livre de Toronto.

2 Ce roman reçut le prix Christine Dimitriu-Van-Saenen et le prix Le Droit en 2007, le prix du livre d'Ottawa et le prix Émile-Ollivier en 2008.

entre eux les autres thèmes. Ainsi, ce sont des romans obsédés par le temps, mais le passé est habituellement lié à un amour dont il s'agit de faire le deuil pour réapprendre à aimer; et la mère, la mémoire maternelle, sont habituellement un adjuvant dans cette quête. Souvent, aussi, le "deuil" amoureux s'accompagne d'un deuil au sens premier du mot: par exemple, dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* de Gabrielle Poulin et *Où dansent les nénuphars* d'Agnès Whitfield, le personnage doit en découdre avec la mort avant de pouvoir être libre d'aimer. Or, par rapport à ces thématiques habituellement abordées de manière réaliste (sauf chez Agnès Whitfield), l'écriture et la vision du monde d'Andrée Christensen sont profondément originales, singulières, car elles sont surchargées de significations symboliques, saturées de "correspondances," au sens baudelairien du terme, la mort venant par ailleurs unifier l'ensemble de cette prose foncièrement onirique et initiatique.

Dans cet ordre d'idées, il faut rapprocher *Depuis toujours, j'entendais la mer* du "Cimetière marin" de Paul Valéry. On se souvient que, dans ce célèbre poème, un poète s'assoit sur un banc, parmi les tombes du cimetière de Sète, face à l'étendue infinie de la Méditerranée illuminée par l'éclat du soleil. Dans les cent quarante-quatre vers de ce poème (il est composé de vingt-quatre sixains formés de décasyllabes), il ne se passe rien d'autre que la prise de conscience par le poète de sa condition mortelle. D'abord, le poème témoigne d'un apprivoisement de la mort, laquelle rend les hommes égaux entre eux: "Sur les maisons des morts mon ombre passe / Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir" (Valéry 101). Ensuite, il révèle une acceptation lucide de la mort: "La vie est vaste, étant ivre d'absence, / Et l'amertume est douce, et l'esprit clair" (103), comme le dit le poète, avant de considérer sa condition mortelle face à l'absolue perfection du soleil de Midi. On sait que la poésie de Valéry, à l'enseigne de Mallarmé, reste marquée par un certain symbolisme. Dans ce contexte, le syntagme "cimetière marin" montre bien de quel ordre symbolique est ici la mer. Gardienne fidèle des tombeaux, elle s'écrit évidemment sous le signe de la mort éternelle, de son recommencement perpétuel, la mer étant définie comme une "[h]ydre absolue, ivre de [s]a chair bleue" (105) et "[q]ui de la mort fait un sein maternel" (104).

*Depuis toujours, j'entendais la mer* ne raconte pas autre chose que "Le cimetière marin," sauf qu'Andrée Christensen fait de la mort tout un roman. Le pari poétique de Valéry était de témoigner le moins possible, de ne rien raconter, de manière à ce que la forme détermine entièrement le poème, et que ce poème se résume donc aux signifiants. En prenant la mort comme unique sujet du poème, Valéry a su broder magnifiquement autour du signifié par excellence de l'absence comme allié du signifiant. Nous sommes dans une sorte de degré zéro à la fois de l'existence et du langage. Or, le pari de Christensen semble être de tout raconter de la mort, d'en faire une figure première et active du récit; d'illustrer ce qui chez Valéry est de l'ordre de la conscience philosophique, la

mort, chez Christensen, occupant tout le champ de la connaissance sur terre et des expériences de vie des personnages du roman.

À cet égard, la profondeur du discours de la romancière la conduit à recouper ce qu'enseigne la psychanalyse. On sait que chez Lacan, le père sert à séparer la mère de l'enfant, de sorte que, par son intervention (il est reconnu comme loi fondée symboliquement), l'enfant passe du statut d'objet à celui de sujet, donc dépasse la relation duelle à la mère et accède ainsi à l'univers du langage, de la culture, des signes. Pour devenir sujet, l'enfant doit donc renoncer au signifiant maternel, bien que ce signifiant soit un objet imaginaire, puisque ce dont il s'agit, c'est d'une structure psychique du mécanisme par lequel s'acquiert la subjectivité individuelle. Mais, paradoxalement, l'enfant renonce sans renoncer, si l'on peut dire. Car l'opération du Nom-du-Père s'effectue au prix d'un ébranlement psychique qui refoule le signifiant maternel au lieu de l'Autre, lequel est en propre le lieu de l'inconscient. Dans ces conditions, l'exercice du langage ne fera jamais que nommer métaphoriquement cette expérience psychique, que désigner, dans l'entrelacs des mots, l'objet refoulé et éprouvé comme manque symbolique.

Par rapport à ce discours théorique, deux aspects de l'écriture fictionnelle de Christensen doivent attirer notre attention. D'abord, en puisant dans le langage symbolique, l'écrivaine se trouve, d'une certaine manière, à prendre le métalangage de la psychanalyse à la lettre, comme si, dans l'histoire qu'elle raconte, elle parvenait à donner à voir les catégories lacaniennes, à les incarner par les situations et les lieux qui sont décrits. Ensuite, mais précisément en raison de cette "incarnation," l'écriture de Christensen renverse ou "pervertit" le propos lacanien: tandis que chez Lacan l'opération du Nom-du-Père est un processus psychique irréversible et que le lieu de l'Autre, qui est fondé par le refoulement du signifiant maternel, est un espace irréprésentable, Christensen nous donne accès à cet espace en le matérialisant, ce qui permet dès lors au sujet de retrouver l'objet perdu, de redonner au signifiant maternel son antériorité primordiale sur la métaphore paternelle.

### L'épreuve de la mort et du manque

Dans *Depuis toujours, j'entendais la mer*, le lieu de l'Autre, incarné, c'est la mort. Ce lieu, comme l'indique le titre de ce "roman-tombeau" (selon le néologisme générique créé par la romancière), s'entend très bien: c'est la mer infinie, la mer toujours recommencée, qui gronde, hurle, se déchaîne, mais qui se repose aussi, brassant ses vagues éternelles; cette mer est féconde, puisqu'elle nourrit les hommes, mais aussi prend d'une main ce qu'elle donne de l'autre, car aux hommes elle ravit la vie.

C'est depuis cet espace de mort que le roman articule le signifiant ma-

ternel. Cette corrélation entre la mort et la mer/mère affecte les personnages féminins du roman, qui paraissent condamnés à mourir prématurément. En effet, leur fonction narrative est au service de cette vérité première, ils servent en somme à désigner l'expérience ultime à laquelle est soumis tout être humain. En revanche, les hommes vivent longtemps, car ce sont essentiellement eux qui, en vivant auprès des femmes, et donc en fréquentant la mort, servent en quelque sorte d'émissaires pour traduire en expérience de vie ce que la mort enseigne.

C'est ainsi que le héros du roman, Thorvald Sørensen, a été toute sa vie marqué par la mort. Sa naissance même est triplement placée sous ce signe: d'abord, parce que sa mère, Kirstine, meurt en accouchant; ensuite parce que la jumelle de Thorvald, appelée Freya, ne survit pas à l'accouchement; enfin parce que Thorvald a été retiré du ventre de sa mère *in extremis*, alors que le corps de celle-ci, après un recueillement rapide, avait été déposé dans un cercueil qu'on s'appêtait à fermer. Thorvald naît donc d'une mère morte. Cette naissance est accompagnée du désordre des éléments: "Au même moment, un orage s'éleva dans un tumulte de tonnerre et d'éclairs. Au loin on entendait rugir et gronder la mer, furieuse parturition" (Christensen 36), raconte Thorvald. Ces lignes montrent bien l'espèce de baroquisme romantique et symbolique de l'écriture de Christensen, qui ne craint pas les représentations stéréotypées. Mais ces représentations sont précisément commandées par l'incarnation dont je parlais précédemment. C'est la mort qui gouverne le monde, et il faut bien qu'elle manifeste sa présence, par exemple ici, à la naissance d'un enfant, de la vie.

"Naître, c'est se séparer" (43), résume Thorvald. Cette vérité, il la connaît si intimement que jamais ne s'effacera de sa mémoire ce lien avec la mère morte. Son sentiment oriente même la perspective narrative, puisque le récit de la naissance de Thorvald nous est raconté à partir du point de vue de celui-ci depuis l'intérieur du ventre de sa mère. Cet espace intra-utérin est un espace de mort, car la vie naît de la mort. Thorvald gardera en lui la mémoire de la mort tout spécialement par l'empreinte maternelle de ses mains, car Thorvald avait agrippé la déchirure du ventre de sa mère au moment d'en être extirpé.

Cet événement inaugural induit deux conséquences pour Thorvald, si intimement liées qu'elles se confondent, mais qu'il faut tout de même nommer distinctement: celle de la mort et celle du manque. Le manque est l'effet, au sein de la communauté des vivants, de la mort, et vient donc rappeler, dans la perspective de Christensen, la présence de la mort sur la vie. Être en vie, c'est fondamentalement éprouver un manque. C'est pourquoi la romancière a ici introduit la figure de la jumelle décédée lors de l'accouchement. Pour Thorvald, elle incarne ce manque, sans toutefois qu'il sache exactement ce que la jumelle signifie pour lui. Elle est pour lui la forme qui donne un sens à sa vie, mais ce sens reste à construire.

Thorvald fera toute sa vie l'épreuve du manque, et donc d'une série de deuils.

Chacun des deuils le fera grandir, le rapprochera du manque originel et de sa propre vérité. Il devra traverser quatre autres deuils féminins avant d'y arriver.

Premièrement, la mort de sa mère adoptive, Ingelise, avec qui Thorvald entretenait une relation privilégiée. Le jour, il la suivait jusqu'à la plage où, après s'être dévêtue, Ingelise jouait du violoncelle "en duo avec la mer" (54). Ingelise faisait vibrer la lumière, son corps était lui-même "habité par un mystérieux éclat" (58). Quant à Thorvald, il *écoutait* les mains d'Ingelise, qui, aveugle de naissance, avait développé une sensibilité particulière au toucher: "En silence, immobile et recueilli, presque médusé, j'écoutais les mains d'Ingelise. [. . .] Je me laissais bercer par cette voie lumineuse, qui me semblait venir du fond de la mer. Dans les sons liquides, j'entendais ma mère et ma jumelle Freya, leur langoureux appel" (58). Ingelise est une sorte de relais qui maintient Thorvald en contact avec les disparues. Mais par cette appartenance, elle est aussi condamnée au même sort, si je puis dire, si bien qu'un matin, en se levant, Thorvald ne la trouve plus, ne la reverra jamais plus. Ingelise a été simplement avalée par la mort.

Deuxièmement, la mort de Lisbeth, un premier amour d'adolescent vécu dans la naïveté, quelques années plus tard. Cet amour ne durera que le temps des vacances, mais Thorvald y attachera beaucoup d'importance, car c'est le premier événement qui le détourne de la peine du décès d'Ingelise.

Troisièmement et quatrièmement, la mort de sa femme, Katla, et celle de sa fille, Freya, laquelle porte le nom de la jumelle décédée. Katla est aussi marquée dans sa chair par le manque: elle n'a qu'un sein, ayant subi une ablation à la suite d'un cancer. Il en reste une cicatrice, dont Thorvald s'éprend profondément, car elle est pour lui le signe d'une richesse intérieure. Les cicatrices, explique-t-il à Katla, sont "les marques extérieures de nos expériences humaines" et, au lieu de les détester, il faut "apprendre à les accepter" (133). Thorvald et Katla sont ainsi faits l'un pour l'autre, car ils sont tous les deux marqués par une forme de perte; ils sont "deux manques d'être," elle étant une enfant "mutilée," lui un enfant "noyé" (145).

En outre, les métiers de Thorvald et de Katla traduisent leur rapport à la mort et au manque. Thorvald est archéologue: il s'est toute sa vie intéressé à des visages de statues, à travers lesquels il cherchait en vain sa sœur jumelle; aux momies, qui "laissaient encore voir la morphologie d'un être vivant et avec lesquelles il avait le sentiment de renouer avec l'absence, d'entrer en contact avec le Visage de l'absence" (117). Quant à Katla, elle est entomologiste, spécialiste des scarabées momifiés. Ils se sont rencontrés pour la première fois sur un site archéologique. Mais après un bref échange verbal et l'examen par Thorvald du visage troublant de Katla, ce dernier, victime d'un phénomène "étrange," le "cannibalisme intra-utérin" (123-24), perd connaissance et est conduit à l'hôpital et opéré d'urgence. Cette maladie, explique le médecin à Thorvald, se développe dans le cas de "conceptions

qui commencent par des jumeaux et se terminent par un seul fœtus” (124). Dans un tel cas, “le fœtus survivant dévore littéralement les restes de son jumeau dans l’utérus” (124). Nous comprenons que si ce phénomène se déclare au moment où Thorvald rencontre Katla, c’est parce que celle-ci marque une étape de plus dans sa quête pour combler le manque. Enfant, après la mort d’Ingelise, Thorvald avait souffert pendant plusieurs années de maux de ventre: il prétendait avoir un scarabée dans le ventre. C’était évidemment une réaction psychosomatique, mais l’image du scarabée dont se servait Thorvald pour expliquer sa souffrance traduisait très bien le phénomène de la dévoration de ce qu’il restait en lui de la jumelle. La rencontre de Katla inscrit donc un progrès notable dans le travail de deuil de Thorvald. Par rapport à la jumelle, Katla semble porter en elle la solution au manque de Thorvald. C’est pourquoi, lorsqu’ils auront une fille, ils la nommeront Freya, du nom de la jumelle, selon cette tradition de certaines sociétés qui veut que l’on donne à l’enfant le nom d’un défunt dont il serait la réincarnation. Malheureusement, quelques années plus tard, Katla et Freya se noient lors d’une tempête, tandis que Thorvald assiste, impuissant et profondément meurtri, à leur disparition.

### Erland et l’apprentissage du deuil

Une dernière mort marquera profondément Thorvald. Celle de son père adoptif, Erland. Cette mort est particulière, car outre le fait qu’il s’agisse de la première fois que Thorvald perde un être cher qui ne soit pas féminin, la disparition d’Erland n’est suivie d’aucun sentiment de tristesse ou de révolte, comme s’il n’y avait aucun deuil à faire. Ce n’est pas que Thorvald n’a pas aimé son père. C’est que, dans l’économie du roman, le rôle du père n’est pas de susciter le deuil (c’est le rôle de la mère), mais d’aider à le surmonter. C’est ainsi que le décès d’Erland permet à Thorvald de faire le deuil des morts féminines accumulées.

Erland est un entrepreneur de pompes funèbres. Mais la conception qu’il se fait de son métier, bien qu’il lui fût imposé par son père (lui aussi était embaumeur), témoigne d’une véritable vocation. Il est un personnage profondément silencieux et rempli de vénération pour les morts. Il a “élevé la thanatopraxie au rang d’un art” (46). En outre, il fait des dessins des dépouilles, préservant une dernière étincelle de vie, comme s’il redonnait aux morts, par la magie de son art, une âme (46–47). “Je suis leur mémoire vivante, et mes dessins sont les monuments qui en témoignent” (89), explique-t-il à Thorvald. Car les âmes des défunts, comme les corps, ont besoin d’une sépulture. Son art est par ailleurs habité par l’expérience maternelle, car sa main est “habitée de forces mystérieuses” (47). Il n’y a donc rien de macabre dans la pratique d’Erland; au contraire, il immortalise la vie à travers la mort. Erland a d’ailleurs peint en lettres dorées, sur le linteau de la porte de la morgue, l’inscription sui-

vante: "Les morts enseignent aux vivants" (86). Plus tard, vers la fin de sa vie, Erland aménagera un petit studio de photographie dans le salon de sa maison. Il prend des photos de famille à la suite du décès d'un enfant ou d'un bébé: il travaille le visage du défunt en lui donnant un air de vie et le photographie avec sa famille. Le travail d'Erland aide ainsi la famille à faire son deuil.

Un jour, Erland décide d'initier Thorvald à son métier. Il lui dit: "Aujourd'hui, tu deviendras un homme" (84). Erland a choisi le moment de la "première mue [de Thorvald], celle de la voix, de plus en plus raboteuse, son passage de l'aigu au registre gauche et inégal, comme un instrument de musique mal accordé et aux cordes distendues" (83). L'image qui sert ici de comparaison évoque Ingelise et sa maîtrise du violoncelle, par lequel elle était en communication avec les forces de la nature, avec la mer devant laquelle elle jouait. Ce jour-là, Erland laisse Thorvald seul avec un corps à embaumer: il s'agit de Lisbeth. Thorvald ne peut s'empêcher d'aimer le corps de Lisbeth, comme s'il faisait avec elle ce qui n'avait pas eu lieu dans la réalité. C'est avec un amour mort qu'il se livre à des actes amoureux, à "ces rites initiatiques de puberté hors du commun" (111) qui lui font quitter l'enfance. "Initiatrice, toujours fidèle au rendez-vous, la mort m'avait introduit à la connaissance des choses secrètes de la vie" (111), dit-il.

On voit que toutes les premières expériences fondamentales de la vie s'expriment, pour Thorvald, à travers la mort: la naissance et la découverte du corps féminin ne font que redire en somme la supériorité de la mort sur la vie, et donc nous ramener à la primauté du corps mort de la mère, mais encore du fœtus de la jumelle qui redouble chez Thorvald le manque premier, celui de la mère. L'écriture de Christensen est au service d'un symbolisme mystique qui vise essentiellement à exprimer une vérité, celle du manque. La romancière en manifeste toute la force en entourant le personnage de Thorvald de morts féminins. Or, le rôle du père, on le voit bien avec le travail d'Erland, est d'initier à la mort, de préparer ceux qui vivent à faire le deuil d'un être disparu, d'en venir à apprivoiser la mort pour ne plus la craindre. Il s'agit de ne plus voir la mort comme le contraire de la vie, mais d'accepter la mort en tant qu'elle donne et nourrit la vie. Erland explique à Thorvald que sans la mort il n'y aurait pas la vie:

Si tu pénètres beaucoup plus loin, jusqu'au fond de mon regard, tu verras des visages, des centaines de visages. Les traits de ceux qui nous ont précédés. Nous parlons des langues qu'ils ont inventées, nous vivons dans des villes et des villages qu'ils ont construits. Tout être est le porte-flambeau de ceux qui se sont éteints, la voix de ceux qui se sont tus. On ne vit jamais seul. Lorsque nous parlons, nous le faisons avec la voix de millions de disparus. Celui qui s'exprime sans ses morts a la voix éteinte. Le visage qui refuse la parole à ses défunts est un visage fermé



et sans histoire. Tu ne dois pas avoir peur d'être vivant et d'inviter tes ancêtres à te parler. Ne les ignore pas, ils font partie de qui tu es. (91)

Cet extrait essentiel illustre, en quelque sorte, l'espèce de renversement symbolique auquel procède le roman, et par lequel le Nom-du-Père est supplanté par la mère morte. Selon Erland, la transmission du savoir, la filiation des millions de disparus, se trouvent assujetties à la mort. Ce qui se transmet, entre les générations, ce n'est pas la vie, ou plutôt la vie se transmet parce qu'elle est habitée par la mort. La mère morte est un principe d'éternité, comme l'indique le titre du roman, alors que le père (vivant) est un principe de pérennité, donc limité au domaine temporel.

### Trouver son identité première

Dans cette perspective, Erland s'efface derrière la vérité qu'il sert. Son propre nom n'est d'ailleurs que ce qui le désigne superficiellement, car il voile une identité plus fondamentale. Le nom de famille d'Erland est Mortensen. Ce nom, si bien choisi, il ne l'a pas transmis à Thorvald (il porte le nom de Sørensen), car Erland est son père adoptif. Mais grâce à sa connaissance à la fois intime et esthétique de la mort, Erland lui a transmis mieux qu'un nom: il lui a légué le sens de l'expérience même de la mort, donc une identité profonde, primordiale. De la même manière, Erland exerce le métier d'embaumeur, comme son père avant lui. Ce qui se transmet de père à fils, c'est donc la mort. Le nom est un marquage de filiation; la mort est plus que cela, elle est au-delà du Nom-du-Père, puisqu'elle s'énonce depuis le lieu de l'Autre, qui est le lieu de la mère. D'ailleurs, en adoptant Thorvald, Erland a choisi de quitter le fjord de Horsens, que sa famille habitait "depuis plusieurs générations" (45), pour emménager sur l'île d'Endelave, d'où Kirstine est originaire. Cette île entourée d'eau, dans la mer du Nord, est bien le lieu maternel d'élection. Du reste, le prénom Erland fait évidemment songer à Island.

C'est ainsi que Katla a fait comprendre à Thorvald que son nom usuel est un simple nom de convenance qui ne reflète pas son identité première. Il faut *trouver* son nom pour connaître sa véritable identité. "Comment fait-on?" demande Thorvald à Katla. "Regardez l'intérieur de vos mains" (127), lui répond-elle. Ses mains, nous le savons, ont une forme maternelle. Ce n'est que longtemps après, grâce à la mort d'Erland, que Thorvald parviendra à nommer son identité. Il est revenu vivre auprès d'Erland, tandis que celui-ci se fait de plus en plus vieux et commence à perdre la mémoire. Thorvald comprend que son rôle est de préparer Erland à mourir, de l'accompagner dans la mort, de faire pour lui ce qu'il a fait pour les autres, selon l'enseignement qu'il lui a légué: "À mes yeux, son agonie serait en quelque sorte un accouchement à rebours, dont je serais la sage-femme" (242). Pour la première fois, Thorvald n'est pas

brutalement confronté à la perte, mais peut prendre la mesure de cette perte pendant les années du déclin physique et mental d'Erland. Il apprend à apprivoiser le deuil, à faire le deuil non pas d'un mort, mais d'un vivant, et donc à être la sage-femme de la mort. Il s'agit d'un "deuil blanc" (231), expression qui témoigne d'un deuil qui est résolu d'office. Que Thorvald prenne la relève d'Erland montre bien à quelle signification atteint la séparation des sexes chez Christensen. La mère *est* la mort, tandis que le père y prépare.

C'est là tout le sens du rituel auquel Thorvald se livre après l'embaumement d'Erland. Ayant fini son travail, Thorvald plonge sa main dans le sang qu'il a recueilli du corps d'Erland, et trace sur le mur des signes qui lui font pressentir la présence de sa jumelle; enfin prêt à dénouer ce qui depuis sa naissance l'étouffait, "prêt à toucher à la racine de [s]on être" (253), il verse du sang sur sa tête, comme s'il se baptisait, "fais[ant] l'expérience de la création" (253). Il renaît donc à lui-même, puisqu'il a enfin trouvé son identité originaire, une voix intérieure lui murmurant: "Tu es Freyr, jumeau de Freya" (254). C'est avec la mort du père que Thorvald trouve la forme de son manque, peut nommer ce manque et du coup le combler, donc se libère et prend enfin conscience de qui il est. Si les femmes meurent, le père reste en vie pour apprendre au fils comment devenir un homme et l'initier à ce que la vie doit à la mort, l'initier au sens de la vie, et donc à la mère, puisque c'est de cette figure qu'il s'agit en bout de ligne. Trouver son identité, c'est avoir accepté le manque, acceptation au sens de la connaissance la plus profonde qui soit, à savoir que la mort crée la vie.

### La mer retrouvée

C'est ici, à partir de ce moment épiphanique, que Thorvald rejoint la posture du poète de Valéry. Alors que Thorvald était un "être-pour-la-mort," la disparition d'Erland fait de lui un "être-pour-la-vie." Cette vie est forte de la mort, et c'est ce qui fait qu'elle entre dans une sorte de rapport d'opposition avec la portion de vie de jadis. Il y a un "avant" et un "après" Erland. *L'avant* nous montre un Thorvald ployant sous le deuil, bien qu'Erland ait entrepris, par l'initiation qu'il lui fait subir, de le placer sur la voie d'une connaissance qui mène à la libération du deuil. C'est cette libération qui rend possible la venue de *l'après*. Mais Thorvald descend en lui-même beaucoup plus profondément que le poète de Valéry. Alors que le poète s'exclame, à la fin, après avoir pris conscience de sa condition mortelle: "il faut tenter de vivre!" (Valéry 105), Thorvald est paré pour vivre. Avant la mort d'Erland, il a tenté de vivre. Maintenant, il peut et sait vivre. Mais cette vie n'est pas ce qui importe et c'est pourquoi, au chapitre de la mort d'Erland, succède celui de la mort de Thorvald, bien que, entre les deux événements, plusieurs années aient passé. Ces années, il n'est pas utile pour Christensen de les décrire, puisque ce qui compte, aux yeux de l'écrivaine, c'est la leçon

d'Erland. Une fois la leçon assimilée et le deuil réalisé, la vie va toute seule, elle ne se raconte pas. Les gens heureux n'ont pas d'histoire, dit-on. Ni non plus ceux qui ont surmonté le deuil d'être en vie.

Devenu un vieillard, Thorvald choisit le moment de sa mort: ce sera la nuit du 24 juin, la plus courte de l'année. Sa dernière journée, avant la nuit, il la passe sous une "lumière éclatante," profitant de "la clarté dans toute sa plénitude": "À midi, seul moment sans ombre, à l'image de l'éternité, le soleil me criblait de ses rayons crus" (Christensen 270). On pense évidemment au soleil de Midi de Valéry, mais aussi à cet autre vers dans lequel le poète expose son âme "aux torches du solstice" (Valéry 101). Puis Thorvald évoque ce que ce sera la nuit. On croirait ici aussi la mise en prose du "Cimetière marin," comme si y était condensée l'essence du poème de Valéry:

Devant l'océan, je serai seul. Seul, face à ma vie. Face à ma mort. [. . .]  
Je regarderai la mer accoucher des vagues, enfantement inlassable, le même sur toutes les grèves du monde. [. . .] Berceau de mon enfance, maîtresse de mes errances, elle sera le ventre insondable de ma mort, mon cimetière. Je célèbre l'intrigue de mon départ vers ses vastes ténèbres. Ma fin. Mon commencement. Mon commencement et ma fin, son éternité [. . .] J'attendrai minuit, l'heure sacrée, la culmination du soleil spirituel, où je serai entièrement moi-même, en harmonie avec l'univers, sans conflit ni contradiction. (Christensen 275)

La mort, dans ces lignes, est bien à l'image de ce que décrit "Le cimetière marin": apprivoisement et acceptation de la mort sous la lumière de "Midi le juste" (Valéry 100). Mais ce que Thorvald sait de plus que le poète, c'est que la mort est une figure réparatrice. Il ne sait pas la mort depuis le point de vue sur elle que donne la vie; il sait la mort comme principe de vie.

Vivre, c'est donc faire l'apprentissage de la mort et du retour à la mer/mère. Alors que, dans la psychanalyse, le refoulement du signifiant maternel dans l'inconscient, à la suite de l'opération structurale que Lacan appelle la métaphore paternelle, permet d'introduire l'enfant à la vie subjective, et donc d'en faire un sujet linguistique et culturel, dans le roman de Christensen, la vie se fait à rebours: on n'avance pas vers la vie, on recule vers l'objet perdu, le but étant de parvenir à réinvestir ce lieu de l'Autre, cet Autre maternel de la mort. Le roman fait état du refoulement du signifiant maternel pour mieux en dicter la loi. La vie, dès lors, ne s'écrit pas depuis le monde des vivants, mais depuis le lieu des morts. *Depuis toujours, j'entendais la mer* est un livre qui parle d'outre-tombe.

Il faut sans doute tenter de vivre; mais on vit mieux si on apprivoise la mort, telle pourrait être la leçon que livre Andrée Christensen. Cette leçon, il faut la rapporter ultimement à la narratrice du roman, Andrée, nom francisé d'Andrea.

Tout le récit dont je viens de rendre compte forme un récit second intitulé "Traces" (il forme la deuxième partie, qui, quantitativement, constitue le ro-

man presque à elle seule) et enchâssé dans un récit premier, lequel est composé d'une première partie baptisée "Genèse" et d'une troisième partie simplement identifiée comme "Épilogue." En effet, dans l'incipit du roman, la narratrice nous apprend qu'elle a reçu un paquet contenant une lettre et un cahier rédigés par Thorvald, un cousin dont elle avait jusque-là ignoré l'existence. Dans sa lettre, il lui explique que le cahier, dans lequel il a tardivement consigné, de manière désordonnée, des éléments de sa vie, est l'héritage qu'il lui laisse. Puisqu'Andrée est poète, Thorvald lui propose d'écrire le récit de sa vie à l'aide de ce cahier: "Je t'invite à le porter en toi, à le couvrir, et le mener à terme. [. . .] Sous ta plume, ma mort deviendra création" (20–21). Il ajoute cette prescription: il ne s'agit pas de chercher à dire la vérité sur sa vie, car ce n'est pas l'aspect proprement biographique qui est en jeu ici; ce qui importe, c'est plutôt le sens de toute vie, lequel, selon ce que découvre le lecteur au fil du roman, découle de la condition mortelle de l'être humain. Cette vérité n'est pas individuelle, propre à Thorvald, mais universelle: "Pour dire la vérité, il te faudra mentir. [. . .] Je voudrais que tu me racontes afin qu'ultimement c'est toi que tu saisis. À la fin de ta lecture, mon âme sera enfouie dans la tienne et il ne restera rien de tangible de ma personne" (22). À la lecture de ces lignes, Andrée est profondément émue. Elle y voit un signe fait pour elle, car, dans sa lettre, en faisant le récit de ses origines, Thorvald lui a appris la mort de sa jumelle Freya. Or, Andrée se souvient avoir déjà entendu une voix en elle qui disait: "Tu es Freya" (19). "Serait-il vrai que nous avons tous un nom secret et que si nous ne le réclamons pas, toute la vie durant, nous sommes la proie de ce nom? Quel est le lien entre cette Freya et moi?" (19), se demande-t-elle. Enfin, quelques mois plus tard, un homme lui apparaît en rêve, en qui elle croit deviner la présence de son cousin: "Tu es Freya" (26), lui dit-il. C'est alors qu'Andrée commence à écrire le récit que la deuxième partie du roman nous donne à lire.

On voit que tout ce prologue, que le lecteur trouve évidemment intrigant, voire obscur, trouve non seulement son sens à la fin du récit "Traces," mais ne fait que répéter à un autre niveau le discours de ce récit. Car l'héritage de Thorvald à Andrée procède de ce que fut sa vie, ou plus exactement de ce qu'Andrée elle-même peut en dire, mêlant ses propres intuitions aux notes du cahier, "écrivant" Thorvald en s'écrivant elle-même, achevant *pour elle-même* le récit inachevé de la vie de Thorvald. Si bien que Thorvald, qui lui écrit depuis la mort (car il est mort quand elle reçoit son paquet, et il le lui dit d'ailleurs: "Oui, c'est bien un mort qui t'écrit," 17), la fait naître à l'écriture et au sens de la vie, comme il a lui-même été initié par la mort. Thorvald est pour elle dans la position d'initiateur que fut Erland pour lui; et comme Thorvald, en retour, a pu conduire Erland à traverser de la vie vers la mort, Andrée permettra à Thorvald d'entrer définitivement dans la mort.

Le roman est donc à l'image de son propos, il est recommencement. Toute chose est répétition, car la vie doit son autonomie à la mort, au retour au même,

ce qu'Andrée, trouvant son véritable nom (comme autrefois Thorvald), découvre au terme de son expérience d'écriture, dans l'épilogue. Devenue Freya, déesse scandinave de l'amour et de la fécondité, elle a incorporé dans la définition de son identité le signe d'une renaissance infinie, laquelle renaissance (ou fécondité) n'est possible que parce qu'elle est éternellement générée par la mort. "Vous m'avez laissé votre deuil en héritage, mais un deuil en cache toujours un autre, et ma propre mort m'est aussi apparue" (284), écrit-elle à la fin.

On vit mieux si on apprivoise la mort, écrivais-je précédemment. À cette leçon léguée par Thorvald l'épilogue ajoute ceci: écrire, c'est dévoiler la mort. Vivre et écrire: même combat.

*Université du Québec à Chicoutimi*

### Ouvrages cités

- Andersen, Marguerite. *La Soupe*. Sudbury: Prise de parole; Montréal: Triptyque, 1995. Imprimé.
- Beauchamp, Estelle. *La Vie empruntée*. Sudbury: Prise de parole, 1998. Imprimé.
- Christensen, Andrée. *Depuis toujours, j'entendais la mer*. Ottawa: David, 2007. Imprimé.
- . *Le Livre des ombres*. Ottawa: Le Nordir, 1998. Imprimé.
- . *Miroir de la sorcière: La Femme sauvage*. Ottawa: Le Nordir, 1996. Imprimé.
- . *Sacraprivata*. Ottawa: Le Nordir, 1997. Imprimé.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire V. Les Formations de l'inconscient*. Paris: Seuil, 1998. Imprimé.
- Poulin, Gabrielle. *Le Livre de déraison*. Sudbury: Prise de parole, 1994. Imprimé.
- . *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* Sudbury: Prise de parole, 1998. Imprimé.
- Renaud, Rachele. *Le Roman d'Éléonore*. Montréal: VLB éditeur, 1996. Imprimé.
- Valéry, Paul. *Poésies*. Coll. Poésie. Paris: Gallimard, 1985. Imprimé.
- Whitfield, Agnès. *Où dansent les nénuphars*. Ottawa: Le Nordir, 1995. Imprimé.



FRANÇOIS OUELLET est professeur titulaire de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il détient une Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Il est spécialiste du roman français de l'entre-deux-guerres, du roman québécois et de la littérature franco-ontarienne. Il a publié une quinzaine de livres. Son dernier ouvrage, *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, est paru aux Éditions Nota Bene en mars 2014, en même temps que la réédition en livre de poche (Nota Bene) de *Passer au rang de Père et Traversées* (essai écrit en collaboration avec François Paré). Il est directeur de la collection "Sillage" aux Éditions Nota Bene, membre du Centre de recherche Figura, du Conseil d'administration du CIEF, du Comité de lecture de la revue *Aden. Paul Nizan et les années trente* et du Comité de rédaction de la revue *Nuit Blanche*.