

PRÉFACE

Une esthétique de l'identité en construction

VOILÀ UNE VINGTAINE D'ANNÉES que Daniel Poliquin construit une œuvre narrative de première force. Le vent dans les voiles, elle en est déjà à l'étape réjouissante des premières rééditions et de la reconnaissance institutionnelle, et heureusement, elle aura encore beaucoup à offrir et à faire découvrir. L'œuvre est portée par de puissantes qualités d'écriture (les dons du conteur, l'habileté à camper les personnages, la finesse de l'humour) et marquée par une unité structurale tout aussi séduisante qu'impressionnante, qu'il convient avant tout de saluer. Cette unité, dont participe éloquemment l'écriture des recueils *Nouvelles de la capitale* (édition originale de 1987) et *Le Canon des Gobelins* (édition originale de 1995), réunis ici en un seul volume, est constituée de multiples renvois thématiques, idéologiques ou formels entre les ouvrages qui composent l'œuvre.

Au premier titre, l'on pensera au principe balzacien du retour des personnages d'une histoire à l'autre. Les personnages de Poliquin circulent entre les romans (par exemple, Roland Provençal figure dans *L'Obomsawin* et dans *L'écreuil noir*), entre les romans et les nouvelles (par exemple, Léonard Guoin, le narrateur de *Temps pascal*, revient comme personnage secondaire dans *Nouvelles de la capitale*), ainsi qu'entre les nouvelles d'un recueil. Ce trait d'écriture si particulier réduit les différences génériques de façon notable. Notons, sans insister, que ce rapprochement entre les genres se manifeste à divers degrés. Ainsi, la parfaite maîtrise du romancier pour développer une « tranche de vie » a souvent pour effet d'isoler et de faire accéder à une autonomie narrative des épisodes romanesques. Inversement, le recueil recherche une continuité propre au temps du roman lorsque Poliquin donne la parole à un narrateur unique dans *Nouvelles de la capitale* et confie à une narratrice anonyme du *Canon des Gobelins* la prise en charge de trois nouvelles. En outre, récemment, l'auteur a introduit des personnages fictifs dans son essai *Le roman colonial*. Manifestement, Poliquin se donne toute latitude créatrice pour fabriquer une œuvre qui énonce ses propres lois esthétiques.

Dans ces conditions, le recueil de nouvelles ne sera pas un « sous-genre », et la preuve en est d'abord une structure finement orchestrée. Voyons d'abord comment Daniel Poliquin a composé *Nouvelles de la capitale*. Le personnage-narrateur, Jocelyn Joannis, raconte chacune des nouvelles du recueil, ce qui favorise la reprise de certains thèmes, le retour des personnages (ses parents, ses amis), la mise en place récurrente d'une ambiance et d'un cadre urbain bien précis (les cafés du Marché By, le milieu universitaire, le quartier de la Côte de Sable). La nouvelle initiale couvre plusieurs années de la vie du narrateur (de son adolescence à Ottawa jusqu'à son retour dans cette ville après un « exil volontaire » à Notre-Dame-de-Waxville). En revanche, les nouvelles qui suivent, malgré qu'elles contiennent parfois des allusions à des événements relatés dans la première nouvelle, sont d'une portée thématique plus ciblée et ne touchent plus qu'indirectement le narrateur : il raconte essentiellement la vie des autres. Quant à la neuvième nouvelle, qui clôt le recueil, elle fait écho à la première, ouvrant de nouvelles perspectives de vie pour Jocelyn Joannis.

De façon plus précise, les nouvelles 1 (« Four Jays ») et 9 (« Les beaux dimanches ») posent un cadre narratif qui concerne directement le narrateur quant à la réflexion qu'il mène sur sa propre vie, au sein duquel les nouvelles intermédiaires paraissent disposées en fonction de la qualité des liens qui rattachent le narrateur aux autres. Les nouvelles 2 (« La fable de Jacques ») et 3 (« Pour Anne ») se rapportent à des membres de sa famille, respectivement son oncle Jacques et sa fille Anne. Les nouvelles 4 à 8 relatent la vie d'amis du narrateur au temps de ses études universitaires : Rita (« Rita d'Islande »), les poètes Willard McIlharghey et Roger Deslauriers (« Wasteland »), Bizarrio (« Bizarrio bilingue »), Solange (« Histoires de Solange ») et Serge Théberge (« Théberge quidam ») ; mais ce dernier groupe de nouvelles se subdivise, puisque la nouvelle 7, dans laquelle Jocelyn éprouve pour Solange un sentiment qu'il n'ose lui avouer, et la nouvelle 8, où Jocelyn souscrit au désir de son ami Théberge d'écrire sa vie, sont sentimentalement plus proches du narrateur que les nouvelles 4 à 6. Autrement dit, plus la structure se referme sur les nouvelles centrales, moins le narrateur s'y trouve personnellement engagé. Les épisodes les plus intimes du narrateur se situent aux extrémités du recueil (les nouvelles 1 et 9), tandis que les nouvelles avoisinantes le concernent

personnellement, mais dans une moindre mesure (les nouvelles 2 et 3, puis 7 et 8), et que les nouvelles qui gravitent autour du centre (« Wasteland ») font place à des histoires vis-à-vis desquelles le narrateur prend ses distances (nouvelles 4 à 6).

De plus, on notera le lien formel entre les nouvelles 2 et 3 d'une part, et 7 et 8 d'autre part. Ainsi, « La fable de Jacques » se termine sur ces mots, qui font allusion à l'histoire de Jacques que la famille se raconte à chaque année à Noël : « On la raconte pour Anne, ma petite fille, qui chaque fois rit aux larmes. » Dès lors, la nouvelle qui suit s'intitulera « Pour Anne ». Quant à « Histoires de Solange », c'est grâce à Théberge, dont il sera question dans la nouvelle subséquente, que le narrateur, qui a perdu son amie de vue depuis des années, continue d'avoir de ses nouvelles ; c'est plus précisément sur ces informations glanées à Théberge que se termine « Histoires de Solange » : ne restait en somme qu'à introduire Théberge, qui, incidemment, est de tous les amis du narrateur celui dont le nom revenait le plus fréquemment d'une nouvelle à l'autre. Ajoutons que l'amitié du narrateur pour Théberge le place dans un contexte d'écriture (« Théberge quidam »), ce qui annonce la mise en scène de la dernière nouvelle, où Jocelyn est attablé au café Wim pour écrire.

C'est au portrait du narrateur en situation d'écriture qu'aboutit la structure d'ensemble de *Nouvelles de la capitale*. De quelle écriture s'agit-il alors ? Théberge se reconnaît mal dans le récit que Jocelyn Joannis fait de sa vie, parce que, à l'instar de plusieurs personnages de Poliquin, il est un parfait mythomane, il n'y retrouve pas celui qu'il aurait voulu être et que, dans une certaine mesure, il croit être. Pour sa défense, le narrateur réplique à Théberge : « J'invente ce que je vois. » Belle définition de l'écriture. L'écriture ne reproduit pas le réel mais le construit, ce qui fait d'ailleurs sa force subversive.

Dans cette perspective, le lien qui unit les deux dernières nouvelles de *Nouvelles de la capitale* n'est pas seulement scripturaire (passage du récit de la vie de Théberge au récit de l'écrivain par lui-même), mais identitaire, puisque à la vision du narrateur (« J'invente ce que je vois ») vient s'ajouter celle de sa fille, Anne. Ainsi, dans « Les beaux dimanches », Anne, maintenant enceinte, et son père, qu'elle a rejoint au café Wim, sortent se promener dans les rues du Marché By. Jocelyn clôt fièrement la

nouvelle sur ces mots : « [...] Anne et moi, elle, pleine de vie, qui serre ma main sur son épaule, elle, qui désormais voit pour moi ». Le regard de la fille, qui relaie celui du père écrivain, soutient l'écriture. Reconnaissons que, depuis qu'on lui racontait l'histoire de l'oncle Jacques, la jeune fille a bien appris sa leçon.

C'est aussi que le don de la parole est affaire de famille. Dans « La fable de Jacques », Jocelyn cède la parole à sa grand-mère et à son oncle Robert afin qu'ils narrent l'histoire de Jacques ; plus tard, ce sera au tour de la mère de Jocelyn, encouragée par celui-ci dans « le rôle de mon oncle Robert », de raconter cette histoire à Anne. Dans la nouvelle qui suit, « Pour Anne », l'enfant, ayant compris que le comportement de la famille Lecuyer (autrefois L'Écuyer) est dicté par un profond sentiment d'aliénation culturelle, fait la fierté de son père. Jocelyn et Anne vibrent d'un commun accord. À l'acquisition du don de la parole se joint une compétence d'ordre identitaire, propre à déjouer le complexe du colonisé. La parole circule : de Jocelyn à la grand-mère et à l'oncle, puis à la mère, puis à la fille, laquelle cependant tient une place privilégiée, car elle est sollicitée pour guider le regard du narrateur, pour maîtriser ce qui se donne à voir au profit de l'authenticité de l'imaginaire identitaire. Le lien langagier, appelé à devenir écriture pour Jocelyn, renforce le lien identitaire ; nul doute que la littérature construit l'identité.

La première nouvelle nous en dit un peu plus à ce sujet, car elle expose les circonstances dans lesquelles Jocelyn est devenu écrivain. Nous apprenons qu'il s'est mis à écrire à Notre-Dame-de-Waxville, quand les événements se sont précipités : il se sépare de sa femme, il est congédié de son poste d'enseignant, puis la mineure qu'il a séduite, Charlène, et lui se mettent en ménage. Dans la dernière nouvelle, il y a plus d'un an que Charlène a quitté Jocelyn, lequel ne travaille plus, sans que l'on sache très bien quelle maladie l'en empêche. Les circonstances l'ont néanmoins ramené chez ses parents, qu'il a ensuite quittés pour habiter avec son ami Gouin. Mais cette situation elle-même est temporaire, car après être enfin parvenu à se soustraire à l'influence de ses parents, il faut maintenant qu'il « apprenne à [s]e débrouiller seul ». Alors que, dans la première nouvelle, Jocelyn avait appris à devenir un homme dans sa relation avec son ami Binette, il semble, dans la dernière nouvelle, qu'il lui faille tout réapprendre : les difficultés sentimentales qu'il a vécues l'ont conduit à une

régression psychologique. L'âge d'homme est à reconquérir. Mais en plus devenir un homme, c'est savoir accepter que l'on revient toujours au point de départ (telle est en effet la leçon que le narrateur tire à la fin de la première nouvelle).

En fait, nous revenons doublement au point de départ, dans la mesure où la situation d'écriture dans laquelle se trouve Jocelyn dans « Les beaux dimanches » nous ramène à « Four Jays ». On voit encore une fois comment l'identité (la difficulté d'atteindre l'âge d'homme) et l'écriture sont indissociables chez Poliquin, comment l'une se pense obligatoirement en référence à l'autre. Aussi la structure même du recueil met-elle en évidence ce qui en apparaît comme le thème central : un personnage devenant écrivain (et le recueil que nous lisons serait peut-être celui que Jocelyn Joannis a commencé d'écrire à Notre-Dame-de-Waxville et qu'il termine assis au café Wim à Ottawa), selon un mouvement de proximité et de distance (regard du narrateur sur soi, puis sur les autres, avant d'opérer un retour sur sa vie), qui trouve son point d'équilibre dans la nouvelle « Wasteland ». Du coup, cette structure dévoile sa dimension cathartique, puisque Jocelyn ne devient pas écrivain sans raison. À l'instar des narrateurs dépressifs de *L'Obomsawin* (Louis Yelle) et de *L'écureuil noir* (Calvin Winter), Jocelyn Joannis devient écrivain par nécessité morale. La complexité des événements, les épreuves qu'ils ont traversées, en ont fait des écrivains. Ce sont tous des personnages qui, grâce à l'écriture, à la suite d'une séparation, surmontent la dépression dans laquelle ils ont sombré et redonnent un sens à leur vie. L'écriture est foncièrement « réparatrice ». Il se pourrait bien que Poliquin ait fait de ce déploiement exemplaire d'une écriture le propos central de son œuvre.

Le Canon des Gobelins reproduit partiellement la structure auctoriale qui caractérise *Nouvelles de la capitale*. Cette fois-ci, la narratrice principale du recueil raconte trois nouvelles : la première (« Les trois sœurs »), la dernière (« Anonyme nue »), ainsi qu'une nouvelle centrale (« Les bonnes sœurs »). Elle a une fille, qui est la narratrice de « Avoir su », et elle se fait un nouvel ami à la fin de « Anonyme nue », qui se trouve être le narrateur de « L'art avunculaire en trente-neuf leçons ». Enfin, la nouvelle « L'Anglaise » raconte une histoire dont la narratrice principale entendait parler lorsqu'elle était petite. Ainsi se trouve tissée une nouvelle série de liens

narratifs qui cependant n'offrent pas la parfaite unité du premier recueil. Toutefois, non seulement les personnages reviennent d'une nouvelle à l'autre, comme dans *Nouvelles de la capitale*, mais ces personnages deviennent narrateurs ; si un ensemble langagier circule pour permettre à Jocelyn Joannis de « mieux voir », cette vision hiérarchique est cette fois-ci fragmentée et partageable. Dans un sens, nous pourrions dire que *Nouvelles de la capitale* est, par rapport au *Canon des Gobelins*, ce qu'est *L'écureuil noir* par rapport à *La Côte de Sable* (nouveau titre du roman *Visions de Jude*). À la structure du narrateur unique de *Nouvelles de la capitale* et de *L'écureuil noir* s'oppose une structure aux narrateurs – narratrices – multiples dans les seconds.

Mais il y a plus. D'une part, ce sont essentiellement des femmes qui prennent en charge la narration dans *Le Canon des Gobelins* (six nouvelles sur dix), tandis que *La Côte de Sable* repose sur les récits de quatre narratrices ; structure par ailleurs très proche de la composition et de la thématique de la nouvelle « Victoria », où trois narratrices, logeant dans la même maison de pension, alternent pour raconter les déboires amoureux de Micki. D'autre part, aucune de ces narratrices n'écrit, contrairement à Jocelyn Joannis, Calvin Winter ou Louis Yelle. À ce propos, nous apprenons, dans « Anonyme nue », que la principale narratrice du recueil refait sa vie avec le narrateur de « L'art avunculaire en trente-neuf leçons », qui est... un écrivain. En d'autres mots, lorsqu'il s'agit par amour d'écrire, le regard est masculin ; lorsqu'il s'agit de décrire l'amour, le regard est féminin : l'écrivain « voyeur » est un amoureux exhibé.

Indéniablement, l'écriture de Poliquin est une écriture du regard. Une écriture de théâtre, de la scène, de la parade, qui révèle un aspect fondamental de l'identitaire : le paraître. On songe aux comédiens qui jouent une « Passion » dans *L'homme de paille*, et qui vont jusqu'à endosser le rôle de chacun des autres personnages du roman. En quelque sorte, Poliquin renouvelait là brillamment le principe du retour des personnages : au lieu d'un personnage qui tient un seul rôle dans plusieurs textes, *L'homme de paille* offre des personnages qui tiennent plusieurs rôles dans un même roman. Jocelyn Joannis et les personnages dont il raconte des portions de vie sont tous profondément marqués par la question de l'identité, laquelle s'incarne très souvent dans une surenchère des poses, des décors, des façades. Rita d'Islande vit dans un véritable univers de fiction, sa vie

tient du cinéma. Il était couru qu'il en vienne un jour à financer un film dans lequel il s'est donné un petit rôle ; et c'est sur l'écran que le narrateur le voit pour la dernière fois. Jocelyn est amoureux de Solange et de son visage d'actrice de cinéma, qui lui rappelle « les images des premières héroïnes à moitié saintes de la Nouvelle-France ». La dernière fois qu'il la rencontre, elle est habillée « à la manière des héroïnes de la Résistance française qu'on voyait autrefois, dans les films du Cinéma international, à la télévision ». Ce que nous enseigne le traité avunculaire qui forme la troisième nouvelle du *Canon des Gobelins*, c'est qu'un oncle aura du succès auprès de ses neveux et nièces s'il accepte de jouer la comédie, s'il préfère l'invraisemblance et l'imaginaire à la stricte vérité. Dire la vérité aux enfants ? « À quoi bon ? Vous pourriez leur faire de la peine », conclut-il.

L'exhibitionnisme devient ainsi le comble de la réussite. Rita, qui a fait fortune dans la restauration, obtient son plus grand succès lorsque le vendredi soir il ferme son restaurant et offre à ses clients « sa version islandaise des *Feuilles mortes* en imitant Yves Montand ». Dans « Histoires de Solange », la femme de Raymond Saikaley, une Québécoise originaire de Pointe-Gatineau, devient « une danseuse célèbre au Moyen-Orient ». Willard McIlharghey, qui selon le narrateur est « le plus grand poète canadien-anglais de notre époque », se saoulait, bien qu'il supportât mal l'alcool, pour avoir l'air d'un poète. Serge Théberge a d'abord cherché la gloire dans la chanson, puis dans la politique, qu'il considère toutes deux comme « du spectacle ». Cependant, il aura échoué après avoir « frôlé la gloire » comme valet du gouverneur général : Théberge restera toujours un « quidam ».

En fait, le paraître est fondamental chez Poliquin en vertu de la théorie selon laquelle ce sont toujours les autres qui construisent notre identité. C'est la logique identitaire du précepte de l'écrivain, « j'invente ce que je vois » : nous sommes ce que le regard des autres fait de nous. Dans *L'Obomsawin*, cette vérité était révélée par l'entreprise biographique de Louis Yelle : « On ne s'en sort pas, on ne s'exprime jamais, on reste toujours soi-même par les autres, on devient soi par autrui. » C'est l'idée centrale de la nouvelle « Le Canon des Gobelins », mais cette fois-ci sur un mode ludique. Un Français décide sur un coup de tête, à dix-neuf ans, d'émigrer en Amérique pour devenir acteur. Or, il comprend assez

vite que les possibilités de travail sont, en ce qui le concerne, liées à l'image stéréotypée que les Américains se font d'un Français : le narrateur sera d'abord garçon de café, maître d'hôtel, cuisinier, puis professeur titularisé de langue et littérature françaises à l'Université de l'Iowa, obligeant ses étudiants à lire des auteurs que lui-même ne lira jamais. Le cinéma devient réalité : « je ne serais pas Charles Boyer mais au moins, j'avais un rôle et un bon ». Qu'il ait tenu le rôle de professeur diplômé de la Sorbonne pendant une trentaine d'années, c'est dire combien ce rôle « existait déjà dans la tête de ces sympathiques universitaires » qui l'ont embauché. C'est en amour que cette théorie de la représentation surgit avec le plus d'évidence : on aime l'image qu'on se fait de l'autre, on aime celui ou celle qui correspond à l'image recherchée. Non seulement le faux professeur en fait l'expérience, mais aussi la principale narratrice du *Canon des Gobelins* (« Les bonnes sœurs »).

Bref, à la question « qui suis-je ? », les personnages de Poliquin répondent non pas tant « celui qui paraît », que « celui que le regard des autres a construit ». L'identité est un principe actif qui échappe à celui qui est concerné.

Cependant, c'est aussi le discours inverse que paraissent véhiculer les personnages de Poliquin. Car les personnages revendiquent une entière liberté individuelle, réclament le droit d'accès à une identité qui n'est pas donnée par essence, mais qui se construit. J'invente ce que je vis, pourrait-on dire. Chacun, à la manière de l'écrivain, s'invente, et du coup invente le monde dans lequel il vit. Et ce monde, comme l'univers de fiction, se structure. C'est bien le mythe de « l'écureuil noir », qui caractérise le parcours existentiel de Calvin Winter, mais aussi celui de la communauté. En décidant de s'assimiler aux écureuils afin d'éviter de disparaître, les rats noirs d'Ottawa choisissent collectivement de « se réinventer en une nouvelle race » (« Pourquoi les écureuils d'Ottawa sont noirs »). À la fin des « Trois sœurs », la famille de la narratrice vend sa ferme au cousin Yrénée afin de s'installer en ville pour « se faire une autre vie ». Nous serons tenus au courant, dans les nouvelles ultérieures, de la réussite urbaine des parents des trois sœurs. La nouvelle « Avoir su » expose de façon excessive, mais par cela particulièrement efficace, cette idée essentielle. La narratrice, assassinée par un motard à l'âge de treize ans, est en attente de son retour à la vie. « J'ai hâte à ma vie après la mort. » Il serait

évidemment simpliste de déduire de cette nouvelle que Poliquin croit en la réincarnation : l'idée ne sert qu'à mettre en évidence ce qui est foncièrement le pivot esthétique de toute l'œuvre. S'il y a, en effet, une situation qui lie les nouvelles entre elles et les recueils aux romans, bref qui traverse l'ensemble de l'œuvre, c'est bien le désir obsessionnel des personnages de changer de vie. C'est encore ce trait qui explique la présence du personnage velléitaire et mythomane, que Poliquin, avec un impitoyable sens de la drôlerie, excelle à peindre : c'est Roland Provençal dans les romans, c'est Bizarrio et Serge Théberge dans *Nouvelles de la capitale*, auxquels le narrateur de « L'année prochaine » dans *Le Canon des Gobelins* donne magnifiquement la réplique. C'est tout l'art de Poliquin de faire de l'extraordinaire avec de l'ordinaire.

De nombreux personnages croient même qu'il suffit de changer de nom pour produire de nouvelles perspectives de vie. Ils se forgent un autre nom tout d'une pièce (Rita Albertsson au lieu de Gaston Giguère, Benbow Sartoris à la place de Roger Deslauriers), modifient légèrement le nom d'origine (Yrénée à la place de Fernand-René), adoptent un surnom (Bizarrio à la place de Raymond Verrette, Gwendoline au lieu de Judy ; Rita a d'abord été un surnom, et Roger Deslauriers se faisait appeler Max avant d'émigrer au États-Unis), anglicisent leur nom (Binette devient Bennett) ou le « déjudéisent » (Max Lasky à la place de Sheldon Cohen, Leon Corbie à la place de Leon Feinkorb). Quant à Serge Théberge, qui aurait pu préférer un surnom pour éviter l'effet homophonique qui d'ailleurs le dérange, il désire qu'on l'appelle simplement Théberge. Toutefois, il multiplie à souhait les versions sur ses origines.

Y aurait-il donc un paradoxe entre l'idée d'une identité construite par le regard des autres et l'idée d'une identité que l'on choisit de se donner ? En réalité, l'une n'exclut pas l'autre ; au contraire, l'une se nourrit de l'autre, et le faux professeur du « Canon des Gobelins » en est peut-être le meilleur exemple. Ayant finalement dû abandonner son poste, il ne s'en fait pas outre mesure, car il s'estime doué pour le bonheur et une nouvelle vie s'offre à lui, comme autrefois lorsqu'il avait émigré aux États-Unis. « Ce n'est qu'un nouveau départ de plus. » Refaire sa vie, dans ces conditions, c'est aussi savoir reconnaître que ce sont les autres qui tiennent votre destin entre leurs mains. Tel Serge Théberge sous la plume du narrateur. Les autres décident de ce que j'ai moi-même décidé de devenir,

pourrait-on dire. La représentation identitaire des livres de Poliquin n'est pas paradoxale, mais certainement complexe.

En témoigne assurément la question de la paternité, qui problématise de façon particulièrement féconde la nécessité de faire peau neuve ; auquel cas ce sera le regard de l'enfant qui redéfinira l'identité du père. Or, la paternité n'est jamais complètement assumée chez Poliquin. Ici, la quête identitaire avorte. Solange ayant couché à la fois avec Raymond Saikaley et Ismaël Kuritzky, il est impossible de savoir lequel des deux est le père. Jocelyn Joanisse lui-même a une fille dont il n'a pas la garde, laquelle, dans « Les beaux dimanches », attend un enfant qui n'aura pas de père. « On s'arrangera bien », pense Jocelyn. Gwendoline Corbie (« L'Anglaise ») s'est fait faire un enfant par un marin qu'elle ne reverra jamais.

Dans « Anonyme nue », la narratrice convainc son ex-mari de lui faire un autre enfant, sans engagement mutuel de leur part. Elle espère refaire sa vie avec sa nouvelle fille, qui remplace en quelque sorte celle qu'elle a cruellement perdue dans « Avoir su » (il n'est pas impossible par ailleurs que ce soit la même personne réincarnée : le principe fertile du retour des personnages croise ici le motif de la nouvelle vie), et son nouvel ami, le narrateur-écrivain de « L'art avunculaire en trente-neuf leçons ». À cet égard, la structure familiale que propose la dernière nouvelle du recueil reproduit exactement l'idéal familial qui clôt *L'écureuil noir*, où le narrateur-écrivain, Calvin Winter, compte refaire sa vie avec Maud Gallant (qui avant d'être un personnage de *L'écureuil noir* était la deuxième narratrice de *La Côte de Sable*) et sa petite fille. Dans le cas qui nous occupe, le couple de narrateurs ne se forme pas par hasard. L'identité de chacun est problématique, car ils ont tous deux à effacer une certaine représentation d'eux-mêmes afin de s'abandonner à la nouvelle perception qui émerge du regard que l'un pose sur l'autre. La narratrice est aliénée par « son double d'autrefois », c'est-à-dire par la photo d'elle-même prise par Max Lasky avant qu'il ne devienne célèbre, et qui est affichée partout dans la ville d'Ottawa durant l'exposition Lasky. Cette photo, intitulée *l'Anonyme nue*, non seulement dépossède la narratrice de son identité patronymique, mais la réduit symboliquement à un paraître qui la rend extrêmement vulnérable : est-elle autre chose qu'une image ? Aussi la narratrice, dont nous ignorons le nom, doit-elle tout recommencer depuis le début, au premier titre une famille. De ce besoin naît

son amour pour le narrateur du traité sur l'avunculat, lequel narrateur, en contrepartie, trouve dans la narratrice l'image dont il est lui-même à la recherche. Car le choix de la narratrice dicte celui de ce narrateur. Ce qu'elle veut, c'est un nouveau père pour sa fille ; or, celui qu'elle choisit est précisément l'auteur du traité sur l'art avunculaire, qui offre donc l'image d'un écrivain qui s'est renfermé, par l'écriture, dans un second rôle, celui de d'oncle, faute sans doute de savoir être un père, faute de pouvoir écrire un traité du père. L'on écrit toujours, chez Poliquin, pour changer de vie, pour faire advenir une vie qui corrige les blessures du passé (ainsi les trois « tentatives biographiques » de Louis Yelle), peu importent la forme et les limites de l'écrit. Peut-être, auprès de la narratrice et de sa fille, ce nouveau personnage-écrivain saura-t-il passer de « l'état d'oncle » à « l'état de père », et éventuellement devenir une autre sorte d'écrivain... Alors la « vérité » serait possible.

Dans ce parcours identitaire, la ville d'Ottawa occupe une place centrale. Si Poliquin prend tant de plaisir à indiquer dans ses textes les transformations résidentielles et commerciales de la ville, où les habitants ne feraient jamais que passer, c'est parce que la ville est à l'image même du renouvellement que désirent les personnages pour eux-mêmes. Écrire sur Ottawa, écrire depuis Ottawa, ce sera, aux yeux du narrateur de *Nouvelles de la capitale*, la meilleure façon de se reconstruire une identité, de vaincre sa misère psychologique et de devenir écrivain. Donner aux lecteurs des nouvelles de la capitale, c'est du coup affirmer son existence, affirmer son droit à l'existence, consigner sa volonté, à l'instar de la jeune narratrice de *L'amélanchier* de Jacques Ferron, d'occuper le centre du monde. Dans la dernière nouvelle du *Canon des Gobelins*, la narratrice, née au Québec, rénove sa maison de la Côte de Sable, où elle va fonder une nouvelle famille. Le geste est symboliquement le même, la maison rénovée et la famille restaurée se complètent. De la même manière que se répondent la structure narrative, que j'ai mise en évidence avec son système de renvois, et la structure familiale. Dans tous les cas, l'écriture cherche à articuler une vision communautaire, plus précisément à faire en sorte que le personnage trouve sa place dans la communauté. Quant au personnage-écrivain, il semble que le café-bistrot tienne lieu, pour lui, de représentation métonymique par excellence de la satisfaction communautaire : dans *Nouvelles de la capitale*, c'est le Four Jays (première

nouvelle), où Jocelyn Joannis fait l'épreuve de l'amitié ; c'est le Wasteland (nouvelle centrale) ; c'est le Wim (dernière nouvelle) : autant d'espaces qui balisent, dans un juste équilibre, la structure narrative.

Les deux poètes de la nouvelle « Wasteland » « disaient toujours qu'Ottawa est une ville où les poètes ne font que passer ». Heureusement que Daniel Poliquin et ses narrateurs ne sont pas poètes...