

ROMANS DE LA NOUVELLE

Ils sont nés autour de 1960 et ont pu jusqu'en 1990; ils représentent la nouvelle génération central semble les regrouper sous l'identité, ou son corollaire plus généralisé dans le renouvellement logique d'un roman des Aquin, Blais, Bessette, Godbout.

Bien qu'il soit quelque peu présomptueux de porter, sans recul, un regard généralisant sur le roman de la nouvelle génération, force est de constater que la problématique de l'identité, exacerbée par le discours social sur fond de crise constitutionnelle et de débat linguistique, prédomine dans l'ensemble de la production romanesque. En un sens, les conditions sociales n'ont guère changé depuis trente ans, même si l'autonomie toujours plus assurée du discours culturel s'est accompagnée d'un désengagement massif de l'écrivain. Si l'identité qui s'exprime dans le *roman des jeunes* est surtout personnelle (problèmes amoureux, amicaux, familiaux), ce roman nous rappelle parfois que l'identité personnelle a des origines socio-historiques. On ne sera donc pas surpris de retrouver, chez les jeunes romanciers, l'altérité nationale d'un Jacques Ferron liée à celle plus intime d'un Jacques Poulin, par exemple.

On ne saurait se comprendre sans un rapport à autrui, se définir autrement que par l'intermédiaire de l'autre. Le roman manifeste cette réalité en instaurant une dynamique de l'identité conflictuelle entre des personnages, reflet de l'expérience personnelle et sociale de l'écrivain, de sa vision du monde. Le couple identité

/ altérité¹ s'exprime sous plusieurs modes: par la différence (se reconnaître différent d'autrui), par l'identification (se reconnaître en autrui), par rapport à soi (être étranger à soi-même). Il prend souvent des formes diverses selon que le roman est masculin ou féminin. Plus social chez les romanciers, il dénonce l'autorité, que ce soit celle de l'Institution ou celle du père. Chez les romancières, la relation privilégiée est celle entre la fille et la mère; l'enfance et l'amour sont omniprésents. Dans tous les cas, la jeune génération écrit très majoritairement un roman du «moi», à la fois selon son mode d'énonciation (presque tous écrits à la première personne) et en fonction d'une sorte d'autodéfinition de l'individu, grandi aux dimensions de la ville chez Christian Mistral, du cosmos chez Louis Hamelin, de Dieu chez Emmanuel Aquin. Une fois sur deux, la mort clôt les conflits.

Le père

Louis Hamelin s'impose d'emblée par la richesse et la grandeur du contenu thématique de ses romans. Chez lui, l'identité s'inscrit dans la réalité socio-politique québécoise (le conflit francophones / anglophones dans *La rage* et le conflit francophones / Amérindiens dans *Cow-*

L'IDENTITÉ GÉNÉRATION

**iblié un premier roman autour de
énération de romanciers. Un thème
ne bannière commune, celui de
al : l'altérité. Ils s'inscrivent de la sorte
discours inauguré par la génération**

boy). Ce sont des romans de l'expropriation et de la fragmentation de l'identité, que la difficile construction de la personne à travers les relations amicales, amoureuses et familiales, met en relief. Le protagoniste de *La rage* (1989) vit au carrefour de ces diverses relations, tâchant tant bien que mal de se définir dans un Québec en lequel il ne croit plus, où le père, absent ou singulièrement lâche, et le pouvoir décisionnel, représentent l'ennemi. Dans *Cowboy* (1992), roman d'initiation à soi-même par le biais de l'autre, la recherche aliénante du père par le narrateur se double d'une quête mythique de l'Indien qui fonde à la fois l'identité mémorielle (l'amitié entre le narrateur et Cowboy inscrite dès la première page sous la forme d'un pacte silencieux) et la différence contemporaine. Dans *Ces spectres agités* (1991), l'auteur utilise, avec moins de succès, la métaphore du « vampire » du roman gothique pour définir les relations amoureuses d'une femme qui refuse l'identité étrangère en l'assimilant à la sienne. « Dorianne n'acceptait, en fait d'hypothèse de bonheur, que le vaste nivellement d'un univers noyé par elle et en elle. » La mort, inscrite au cœur des relations dans chacun des romans, laisse ouverte la problématique d'une identité qui n'est pas encore parvenue à se constituer pleinement face à autrui. Louis Hamelin

s'impose sans aucun doute comme un pur romancier, au sens classique du terme, celui qui campe des personnages étonnamment consistants dans une aventure de longue haleine. L'imagination est débordante, la langue explosive, truffée de néologismes, de mots rares, d'onomatopées, et défie avec brio les frontières des niveaux de langue.

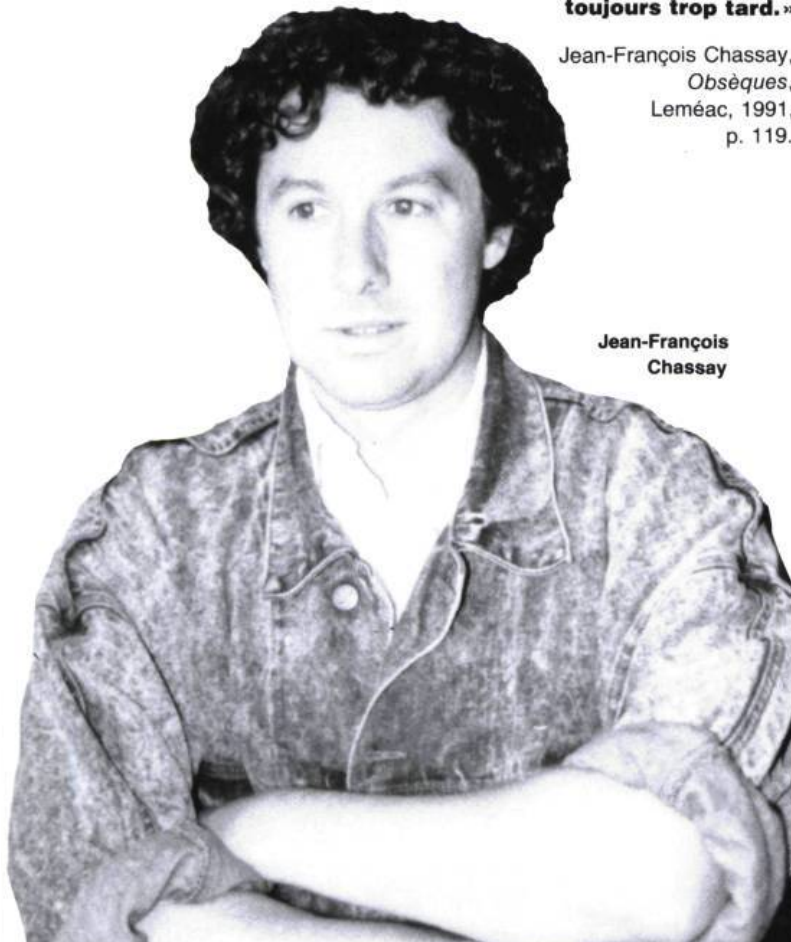
C'est encore la relation fils et père qui préoccupe le plus Jean-François Chassay dans *Obsèques* (1991), Emmanuel Aquin dans sa trilogie *Incarnations* (1990), *Désincarnations* (1991), *Réincarnations* (1992), Jean-François Bélisle dans *Annie-la-rousse* (1991) et Claude Vaillancourt dans *La déchirure* (1992).

Obsèques, premier roman de Jean-François Chassay, raconte l'apprentissage intellectuel et existentiel d'un étudiant dans la vingtaine, membre d'un groupe de libres penseurs plus âgés que lui, dont le mentor le subjugue. Dès leur première rencontre, le narrateur voit son univers basculer : « [...] j'ai su que quelque chose changeait. Qu'à partir de cette nuit, je devais apprendre peu à peu à apprivoiser en moi quelque chose de nouveau. » Le personnage emblématique du mentor, père spirituel (que l'étudiant désigne toujours par le dénomi- ▶

natif «lui», marque significative d'une saine distance qui préserve l'identité personnelle), se double de la présence épisodique du père biologique, pour qui il conserve aussi peu d'estime qu'il éprouve une vive admiration pour son maître, même si elle est critique. Par ailleurs, comme son titre l'indique, c'est un roman sur lequel la mort — essentiellement celles du mentor et du père — plane à pleines pages. Apprentissage violent de soi à travers la reconnaissance ou la différence de l'autre; il n'y a que la mort qui ne se laisse pas apprivoiser. «Il n'y a jamais de fin heureuse. Que des constats qui alourdissent l'atmosphère.» Texte lucide, engagé, *Obsèques* rejoint les romans de Louis Hamelin par sa toile de fond socio-politique; et pas plus que celui-ci, Jean-François Chassay ne revendique (contrairement au roman nationaliste des années 60); il se contente de dénoncer, d'éclairer un mal social (la dérive politique de la décennie 80) pour lequel il n'a pas de solution à proposer. Ne reste qu'une sorte d'impuissance viscérale qui se mue en rage chez l'un et en haine désespérée chez l'autre.

«Peut-être devrais-je retourner auprès de ceux qui vivent encore, de ceux qui se contentent de vieillir en essayant de s'arranger pour que ça ne paraisse pas trop. Retourner à la haine. Il suffira qu'un d'entre eux ouvre la bouche et affirme quelque chose qui me déplaît pour que je sente mes boyaux se tordre. Je n'aurai rien à répondre. Et puis dans une heure ou deux, ou dans deux jours, j'aurai pour des heures et des heures d'arguments à apporter en réponse, à cracher au visage de mon interlocuteur maintenant absent. Mais ce sera trop tard. C'est toujours trop tard.»

Jean-François Chassay,
Obsèques,
Leméac, 1991,
p. 119.



Jean-François
Chassay



Emmanuel Aquin

photo: Jean-François Gratton

«Mon problème, jusqu'à présent, avait été le manque d'harmonie entre mon cerveau très avancé et mon corps retardé. Ce fossé, incontournable, pouvait peut-être être franchi en trichant un peu, en changeant les cartes. Il suffisait tout simplement d'éliminer, chirurgicalement, la source du problème: la trop grande intelligence de mon esprit. En détruisant scientifiquement quelques points spécifiques de mon cerveau, je pourrais retrouver le délicat équilibre initial avec ma chair et vivre au rythme de mon corps, et lui à mon rythme.»

Emmanuel Aquin, *Désincarnations*,
Boréal, 1991, p. 189.

Les romans d'Emmanuel Aquin ne font pas l'unanimité, en partie parce que la critique confond l'auteur et le texte, dans lequel l'auteur se met lui-même en scène en se prenant pour un autre. Il y a chez lui de la provocation, de la prétention, certes, mais l'autre, c'est peut-être lui. Ses romans sont brillants, pétillants d'intelligence (au sens le plus abstrait du terme); on peut, en revanche, lui reprocher un monde sans émotions et une prose dénuée de valeur esthétique, assez égale en dépit des excès thématiques, propres par ailleurs à l'univers d'Aquin père (mort, meurtres, violence, viols, érotisme, lucidité, schizophrénie, etc.) La figure de l'autre y occupe une place de choix, tant à l'intérieur de la fiction (par l'affirmation de soi, élevé au rang d'auto-géniteur, au détriment des figures hiérarchiquement supérieures du père et de Dieu) que dans l'espace intertextuel qui s'établit avec l'œuvre d'Hubert Aquin. Intertextualité assez fascinante, puisqu'elle semble s'imposer davantage à l'auteur qu'il ne la recherche systématiquement, ce qui témoigne d'une angoisse réelle (de la mort, du temps), d'un malaise existentiel, malgré un cynisme de ton et un appel à

l'humour. Gare au lecteur paresseux : il risque de perdre le fil des époques et de rater l'imbrication brillante mais complexe que forment les trois romans en bout de ligne. L'auteur semble s'être inspiré d'une phrase de *Prochain épisode*, d'Hubert Aquin qui résume parfaitement l'aventure alambiquée qui attend le lecteur : «L'ennui me guette si je ne rends pas la vie strictement impossible à mon personnage».

L'humour est beaucoup plus présent dans le premier roman de Jean-François Bélisle, *Annie-larousse*, mais au détriment de la dimension existentielle de la relation qui en est le sujet, la relation entre un adolescent et son deuxième père (ici aussi la figure de Dieu n'est pas loin). À coups de jeux de mots, le narrateur désarmore le quotidien traumatisant qu'habite son père, un raté, violent, le seul personnage consistant, et encore ; il ne semble servir que de faire-valoir au narrateur (qui n'y gagne pas en consistance), ce dont témoignera son suicide, petite note noire dans un roman trop rose : «Parfois quand on aime, on ignore à quels périls on s'expose. Il est si facile de croire que l'autre veut votre bien, alors qu'au mieux, il ne cherche qu'à s'assurer, par votre entremise, qu'il existe en bonne et due forme».

«La mort précoce et imprévue de son père est le malheur de sa vie. Daniel aime ce malheur malgré toutes les peines qu'il en a ressenties et en ressent encore; il l'aime parce qu'il reste indispensable à l'être qu'il est aujourd'hui devenu et, si Daniel ne souffre pas d'amour-propre, il frémit à l'idée qu'il aurait pu devenir un être différent de ce qu'il est, un étranger, un homme du genre qu'il déteste. S'imaginer différent, pour Daniel, aussi absurde que cela puisse paraître, signifie devenir identique à une de ces personnes qu'il voit de l'extérieur, à qui il ne parvient pas à attribuer de véritable vie intime.»

Claude Vaillancourt, *La déchirure*, l'Hexagone, 1992, p. 113.

Un père qui se suicide et abandonne son fils, c'est aussi le sujet du second roman de Claude Vaillancourt, *La déchirure*. Deux mondes incompatibles : celui du père, sorte de «géant lumineux au rire d'ogre», fêlard, volage, et celui du fils, chétif, «craintif et sage», qui ne vit que par les livres, auxquels il subordonne toute réalité. La mort sanctionnera l'incompréhension entre eux, laissant au fils l'héritage d'un deuil, éprouvé ici comme «une expérience intime de reconstruction de l'autre». L'univers schizophrénique du fils rejoint celui de *Conservatoire* (1990). Dans ce premier roman, les cinéphiles se donnent rendez-vous dans une salle de cinéma de répertoire, où l'écran, support de leur identité, est le lieu privilégié d'émotions qui se confondent avec celles de leur vie. L'identité se construit à la fois par l'autre fictif (le personnage de cinéma) et l'autre réel (la personne aimée). Malgré la qualité thématique de ces romans, l'écriture est curieusement monocorde, elle transpire un ennui que les événements les plus inattendus n'arrivent vraisemblablement pas à dissiper.

Ce rapport à l'autre, éprouvé plus ou moins sainement par la reconnaissance de l'univers imaginaire de la fiction, déstabilise carrément le moi dans le premier roman de Rober Racine, *Le mal de Vienne* (1992), dont le personnage, atteint de «thomasbernhardovite», souffre d'un trouble aigu de personnalité : «il vit, pense



Claude Vaillancourt

photo : Charles Émond

et ressent ce que vivent, pensent et ressentent Thomas Bernhard et ses personnages». Délire ou folie qui fragilisent l'identité font aussi l'objet des premiers romans d'écrivains qui appartiennent, par l'âge, à la génération précédente : *Fou de Cornélia* (1988) de Norman Descheneaux et *La dérive et la chute* (1991) de Marcel Bélangier.

Le voyage

Le voyage, élément formateur privilégié de la jeunesse, engage l'individu à sortir de soi pour mieux éprouver sa particularité et l'incite à une mise en perspective de ses préjugés, de ses valeurs. L'étudiant d'*Obsèques* fait son petit séjour en Europe, alors que le héros du récit de Louis Jolicœur, *L'araignée du silence* (1987), est pris dans une affaire de contrebande en Espagne. Louis Hamelin promet un prochain roman qui sera une sorte de voyage initiatique vers l'ouest d'un jeune de dix-huit ans. Dans le premier roman de Michel Dallaire, *Terrains vagues* (1992), l'héroïne, n'ayant vécu des années durant que dans les livres, cherche désespérément un sens à sa vie en parcourant l'Europe. Elle voyage avec un homme ; ils forment un couple de flâneurs impénitents, incertains. Dans une prose poétique, elliptique, efficace, c'est un roman de l'identité au sens le plus étroit du terme, qui se présente comme un journal de voyage. C'est sans doute en voulant trop respecter la gratuité de cette forme que l'auteur n'est qu'à demi parvenu à camper des personnages substantiels. ▶



photo: Rachel Bergeron

Michel Dallaire

«Découverte progressive du je. Tout ce qu'il peut y avoir de banal et de significatif.

«— Je suis venue de loin...

«La phrase incomplète.

«Et tout finit par signifier.

«Jeter le désordre sur papier pour mieux comprendre. Mieux saisir l'imprévu. La femme ou l'homme désabusé qui se retrouve dans le corps d'un autre pour échapper. Mieux pénétrer sa réalité.

«Pays natal du je. Retours constants. Voyages plus ou moins douloureux qui remontent le temps, tracent la voie des transformations possibles.»

Michel Dallaire, *Terrains vagues*, VLB, 1992, p. 68.

«Charles dirait cette malédiction romantique qui pousse les êtres à se regarder regardant et à interroger les interrogations, nous condamnant à ne jamais être là où nous sommes mais aussi derrière nous-mêmes, comme notre propre ange gardien, comme notre ombre allongée sur le sol froid — et la vie appartient autant à cette ombre qu'au corps qui la projette et à la lumière qui la crée. La vie est écartelée et irréconciliable et pourtant n'existe pas en dehors de cette déchirure.»

Jean Barbe, *Les soupers de fête*, Boréal, 1991, p. 84.

photo: Yves Médam

Jean Barbe



«Reconnaissant l'un dans l'autre un double, ou plutôt un dédoublement renversé d'une même racine, nous respectons profondément ce qu'en l'autre nous ne pouvions comprendre; il s'effaçait devant moi et moi devant lui. J'étais athée, il se disait agnostique, mon âme donnait asile à des légions de démons et la sienne vibrait de fulgurantes lignes de puretés diverses et parfois contradictoires. Il me reconnaissait exactement pour ce que j'étais, sans pourtant avoir l'air d'y croire: un être violent et tourmenté, plein d'un orgueil immense que je voulais maîtriser et vaincre. Il me connaissait beaucoup mieux que lui-même, se croyant 'instable émotionnellement' alors que ses états houleux n'étaient que les états des tempêtes mystiques qui l'agitaient.»

Christian Mistral, *Vamp*, Québec / Amérique, 1988, p. 48.

Le voyage est à la base d'une métamorphose qui bouleverse l'univers des personnages de *Vamp* (1988) de Christian Mistral. Si la critique a essentiellement été sensible à l'écriture jubilatoire et au rythme de vie effrené que décrivait l'auteur, c'est pourtant l'amitié entre le narrateur et Blue Jean Balfus, perçu «comme une sorte de Christ», qui est au cœur du roman. «Depuis longtemps déjà, dit le narrateur, j'avais renoncé à expliquer l'irrationnalité de mes réactions en ce qui le concernait, si tant est qu'on puisse expliquer l'irrationnel.» Le roman raconte leur amitié après le retour de Blue Jean d'un long séjour en Europe, séjour qui a changé Blue Jean, ce que déplore le narrateur. Bientôt, celui-ci se met à l'écriture d'un roman, *Vamp*, qui racontera leurs derniers mois de fragile entente. L'histoire de *Vamp* exprime surtout la faillite, puis la mort d'une amitié, à laquelle le roman rend néanmoins hommage à travers des moments de complicité euphoriques; idée que reprendra le second roman de Mistral, *Vautour* (1990), où la mort intervient au sens propre, cette fois-ci dans une économie d'écriture. On pourrait ranger ces textes sous la bannière de cette phrase de Jean-Marcel Paquette: «Ce que l'on recherche à travers l'affirmation d'identité, c'est moins la connaissance de soi que la reconnaissance de l'autre»². Sur le plan strictement littéraire, Christian Mistral semble avoir donné le coup d'envoi à une écriture de l'excès, explosive, endiablée, dont Louis Hamelin, un an après *Vamp*, nous donnera un autre exemple tout aussi réussi; écriture qui épouse les débordements du narrateur qu'illustre cette image remarquable de *Vamp*: «[...] cette simple vérité qu'on ne mérite pas de vivre si on est incapable de meurtre». De la «vamp-littérature, immédiate et réfléchie», parce que le «vamp-narrateur» accumule «comme une vessie» et lâche «d'un seul coup». Notons encore que Christian Mistral, comme Emmanuel Aquin, se met lui-même en scène; cependant, le second développe un monde invraisemblable, qui dilate le moi aux dimensions d'un temps-espace qui va de l'antiquité jusqu'à nos jours, en passant par le néant, auquel s'oppose, chez le premier, un monde profondément réaliste, enraciné dans l'est de Montréal.

Comme le Blue Jean de Christian Mistral, le François du premier roman de Jean Barbe, *Les soupers de fête* (1991), revient changé d'un long séjour en Europe. Nous retrouvons ici la forte personnalité d'*Obsèques* autour de laquelle les autres se groupent spon-

tanément. Le parti pris narratif de Jean Barbe est cependant opposé à celui de Jean-François Chassay: Jean Barbe ne montre pas l'interaction entre les personnages et la «tête» du groupe, mais nous fait part parallèlement d'aventures du voyage de François (par le biais de *flashback*) et du quotidien de ses amis se préparant à fêter son retour. Tous se rejoignent à la fin; mais la fête est ratée, les attentes sont déçues. On comprend que Jean Barbe a voulu montrer l'inadéquation entre ce qu'est devenu son personnage et la représentation que les autres se font de lui. L'intrigue est mince mais bien menée; l'écriture, proche de celle de Claude Vaillancourt, est peut-être un peu trop sobre, trop égale, mais avec un fond de tristesse qui assure un ton au roman. C'est là un parti pris littéraire, Jean Barbe voulant écrire «l'odyssée du banal»; nous sommes ici à l'opposé de l'écriture baroque de Christian Mistral et de Louis Hamelin.

«Elle fouille le corps de C'estungarçon, elle tâte, elle mesure, elle trie, elle aime. Et C'estungarçon prend à pleine bouche, sans relâche, même dans son sommeil il prend, il mange l'air, il dévore la nuit, il digère ses rêves et moi je ne dors pas, je le regarde, je l'écoute, je l'admire.»

Hélène Le Beau,
La chute du corps,
Boréal, 1992, p. 121.

L'enfance, la mère, l'amour

C'est un tout autre roman que nous abordons avec les jeunes romancières. Chez elles, l'altérité n'est plus sociale ou politique; la figure de la mère et le thème de l'enfance, à peu près absents chez les romanciers, occupent une place centrale. L'écriture, sensible et audacieuse, est détachée des préoccupations formalistes du groupe féministe, qui n'a pas moins manifestement ouvert la voie aux jeunes romancières vers une nouvelle forme d'autonomisation.

Dans trois premiers romans admirables parus en 1992, Hélène Le Beau, Réjane Bougé et Ninon Laroche campent un personnage de fillette dans le Québec des années 60. Dans *La chute du corps* d'Hélène Le Beau, la fillette, incomparablement lucide, nous raconte sa vie jusqu'à ses huit ans. Comme le narrateur-enfant de *Désincarnations* (mais Emmanuel Aquin ne met pas en scène un univers enfantin), elle a été témoin de sa naissance. «J'ai fait mal à ma mère. Je pressentais déjà, dans le tunnel étroit qui devait me conduire aux mains gantées du médecin de service, qu'on aurait des choses à se dire, elle et moi.» Ajoutez le fait que les parents, déçus d'avoir une fille, la baptisent du prénom masculin préalablement choisi: Stéphane. Pour un départ dans la vie, c'est un peu brusque, trop pour la petite Fanny sans identité, qui n'a plus pour elle que son imagination débridée faite de culpabilité, de violence mal contenues, et sa trop grande conscience qui creuse les vérités dissimulées par les attitudes, les paroles d'adulte. Le roman exprime ainsi un antagonisme de vie ou de mort entre la fille et les autres, la mère surtout. La chute est longue pour la petite, et le manque à combler est atteint à la dernière phrase du livre, par un cheminement logique propre à l'apprentissage de la vie par l'enfant: «Il est grand temps que je jette mon corps dans un trou». L'auteure excelle à traduire la sensibilité de l'enfance et cultive «un art de la déformation» que le regard subjectif de la fillette, elliptique et imagé, fait subir aux choses. Peut-être un brin trop d'intellectualisme qui étouffe les références quotidiennes et les émotions dans une ombre polaire.

On ne quitte pas vraiment *La chute du corps* en abordant *L'amour cannibale* de Réjane Bougé, qui manifeste aussi un parti pris du quotidien au service d'une écriture sèche et rapide, formaliste, calquée sur l'association d'idées: les yeux fermés de sa poupée rappellent à Catherine que ses cils «touchaient l'orbite de son œil, juste en dessous d'un sourcil qu'il avait fallu dessiner», lequel rappelle la ligne semblable que la tante Yolande trace au crayon, différente cependant de la cicatrice de la mère qui n'a «rien d'un tracé clair»; et c'est encore autre chose que ce T sur lequel Thérèse de Lisieux, dans le film, s'étend, «une lettre sur laquelle il semblait bon se reposer». On comprend que l'intrigue du roman est moins uniforme que celle que développe Hélène Le Beau; par ailleurs, le manque à combler n'est plus ici affectif, mais corporel. Le corps, la matérialité des objets fascinent Catherine: le dos du père, les jambes veinulées de la tante, un corps à gratter, à caresser, à masser; l'orange écrasée dans le presse-fruits, la chair d'un raisin mis à nu, la *smarties* déshabillée de son écale de couleur. La sensation de son propre corps, livré aux mains d'autrui, intensifie le sentiment d'exister de l'enfant. «Elle aurait laissé la tante fouiller les moindres recoins de son corps et défaire tous les plis de sa peau.» Seulement, les choses s'abîment, se dis-



Hélène Le Beau

Photo: Huro



photo : Huno

Réjane Bougé

« Elle mouilla de salive la jointure de son index. Une humidité réconfortante s'exhalait de cette peau plissée à dessein. Elle bougea le doigt. La peau se pliait et se déliait. Le mécanisme lui semblait si naturel qu'elle en éprouva une grande consolation. Toujours avec sa jointure elle ramassa le liquide qui s'était accumulé aux commissures de ses lèvres. Elle entreprit de faire bouger son doigt juste au dessous de ses narines. Elle trouva que sa peau sentait bon et ferma les yeux. »

Réjane Bougé, *L'amour cannibale*, Boréal, 1992, p. 75.

loquent, comme le père qui, amputé d'une jambe, meurt bientôt. Le dernier tiers du livre confronte Catherine, devenue adulte, à la fragmentation amoureuse; dans son désir de se perdre, de se diluer dans l'amour comme autrefois elle se perdait dans sa tante, elle recherche vainement à travers les hommes une unité corporelle. Le mouvement de l'écriture, orienté par des associations d'idées, ainsi que la ligne thématique de la vulnérabilité et du morcellement des choses, témoignent avec ironie, dans *L'amour cannibale*, d'une volonté insatiable de l'altérité et de la complétude.

Une enfant et sa famille, plus particulièrement sa mère, un vide à remplir, c'est encore l'histoire de *Bouche cousue* de Ninon Larochelle. Cependant, l'auteure utilise fréquemment le dialogue (qui rend très bien la langue parlée) et son écriture est moins impeccablement intellectuelle que celles d'Hélène Le Beau et de Réjane Bougé. Une mère a abandonné sa fille aux soins de sa grand-mère afin de rejoindre l'homme qu'elle aime, un Américain. Or, la fillette ne peut vivre que dans un partage affectif avec sa mère, partage (auquel l'amant a pourtant droit) que ne permet pas même, autrefois, la mort de son père: «Parce que même si mon père m'avait laissé toute la place dans la maison, ma mère avait pas l'intention de l'oublier. C'était pas mieux. Même que je me sentais de trop des fois». Histoire d'une vie à perte, semée dans son quotidien par la mort (ses grands-parents) et la violence (ses oncles sont des criminels), que la petite Marie ne peut remplir que de sa propre culpabilité: «Si... si jamais ma mère revient me chercher, je vais lui raconter que j'ai pas eu le temps de m'ennuyer, qu'elle a bien fait de partir. C'est ça. Pis si elle commence à vouloir regretter, ou à me raconter qu'elle avait pas le choix, qu'elle voulait pas me laisser, je vais lui dire que c'est moi qui serais partie à un moment donné». Quand enfin sa mère reviendra, mais avec son Américain, mariée, portant donc un nom étranger au détriment de celui qui faisait la fierté de la fillette, un nom qui s'effrite dans les événements, avec lequel elle parvenait de peine et de misère à maintenir intact un semblant d'identité, alors ce sera trop. Comme dans *La chute du corps*, la mère ne rapproche pas, elle éloigne jusqu'à la mort.

photo : Marc Larochelle



Ninon Larochelle

«Une grande ombre noire découpée dans la porte vitrée. Grande, droite, ses cheveux bien lisses, tirés en arrière de sa belle tête. La porte s'est refermée sans bruit. Quand ma mère s'est avancée vers moi, on aurait dit qu'il faisait même plus chaud, que les clients avaient arrêté de respirer. On entendait rien que les plis de sa robe qui frôlaient le rebord des tablettes. Y'a juste les ventilateurs qui continuaient de tourner. Les hélices fouettaient l'air comme des ailes blanches. Quand ma mère s'est arrêtée devant moi, j'ai rien entendu qu'une espèce de bourdonnement au-dessus de ma tête.»

Ninon Larochelle, *Bouche cousue*,
Remue-Ménage, 1992, p. 16.

Tout à l'inverse est la relation extraordinairement complice entre la mère et sa fille que met en scène, dans une écriture très douce, personnelle (qui suscite pourtant une impression de déjà lu), tout à l'opposé du formalisme des précédentes, la poète Élise Turcotte dans *Le bruit des choses vivantes* (1991). Contraire aussi est le point de vue narratif, celui de la mère, qui dévoile autant le moi de la petite fille que le sien. Divorcée, Albanie ne vit que pour sa fille, Maria, qui a trois ans; l'auteure tisse, par de menus détails (elles cuisinent, dessinent, découpent des images, etc.), une relation affective à l'écoute du bruit des choses vivantes. C'est encore une écriture du manque (le vide de la vie amoureuse d'Albanie) et d'une altérité problématique: «Maria était



photo: Huno

Élise Turcotte

«Tout à l'heure, Maria va arriver avec son père, je vais la prendre dans mes bras, je vais l'aimer et le monde désolé ira s'étendre dans ce qui reste de ciel. Elle aura mis sa robe rose sans manches, elle aura des lulus attachées avec des rubans, son cœur battra trop fort, beaucoup trop fort pour une si petite fille. Et cela va durer toute sa vie.

«Nous allons entrer dans notre rêve d'une année, puis nous en sortirons. Plus tard, nous entrerons peut-être dans un autre rêve et, alors, l'espace s'agrandira dans notre corps. À la fin, nous en sortirons. Mais rien ne sera jamais tranquille en dedans.

«La vie est une chose volée, on ne sait pas pourquoi. Un jour, notre voyage sera oublié. Nos cartes postales disparues. Puis, nous. On ne sait pas pourquoi.»

Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*,
Leméac, 1991, p. 224.

déjà toute ma vie, mais je savais très bien qu'il ne fallait pas que je sois toute la sienne». Ainsi, le roman se présente comme l'apprentissage, par la narratrice, d'un meilleur partage des sentiments, des émotions, au profit d'une vie affective mieux équilibrée. À la fin, peut-être en raison même de l'accès à une certaine possibilité de bonheur, on sent mieux combien fragile est la vie et facilement triste le bonheur. Le souhait d'Albanie, dès les premières pages, d'«une chose tranquille et pleine qui serait la vie», ménage en marge de l'intrigue une angoisse très fine. L'émotion, à fleur de peau, suinte du quotidien même, parce que la vie déborde, parce que la relation affective transcende le réel: «Il faut aimer. C'est tout, c'est toujours trop et c'est toujours tout».

Le premier roman de Marie Gaudreau, *Les âmes sœurs* (1991), s'inscrit aussi dans la foulée d'un roman de la quête de l'unité et de l'enfance, mais n'évite pas toujours l'écueil d'une certaine mièvrerie de ton. Lu- ▶

cie, danseuse nue par dépit, cherche désespérément à retrouver auprès de sa sœur la complicité affective de l'enfance. Elle lui écrit : «Depuis toujours, j'ai vécu enfermée dans une solitude de plomb et je m'en trouvais bien. Aujourd'hui, je pense qu'elle est responsable de mon impuissance à aller vers la lumière. Il me semble que la joie ne peut me venir que d'une communion, que l'impression de vie ne peut me venir que des autres, ou du moins de ce qui est en dehors de moi. Mais j'ai tellement vécu seule depuis toujours que je ne sais pas comment sortir de moi». Il n'y a pour ce personnage que l'alternative suivante : l'amour ou la mort. «Elle pensait qu'avec Suzanne, elle pourrait à jamais se soustraire à la lumière et au bruit [...]; que le baiser de leurs jeux d'enfance les unirait à la manière de Roméo et de Juliette, dans la mort. Aimer, mourir.» Mais l'amour est-il possible quand l'enfant en soi est marquée à jamais des promesses d'un partage sans égal? quand l'autre, par qui le moi se constitue, fait défaut? Le second roman de l'auteure, *Les faux départs* (1992), élargit le monde de l'enfance en traçant le profil d'une famille de la Révolution tranquille à nos jours. Le portrait est juste, en particulier celui du père, figure ambitieuse tragique, à la dérive, dont «les troubles de la personnalité» se confondraient, selon sa fille, avec l'absence d'une identité nationale.

«Ceux qui marchent s'aperçoivent de loin, ils ont le temps de s'éviter. Ils ont honte. Ils ne parlent pas. Je pense maintenant qu'ils marchent pour trouver un sens à leur vie. La femme qui marchait n'avait pas de mots. L'errance, c'est un mot qui est venu après.»

Lise Tremblay, *L'hiver de pluie*, XYZ, 1990, p. 20.

«Ceux qui marchent ne croient plus qu'ils existent. Ils sont en entier engloutis par ce qui les entoure. J'ai en mémoire des fissures de trottoir, le souvenir exact d'une clôture de fer forgé sculpté en bouquets de tulipes, le bois brun huilé des poteaux téléphoniques et les morceaux de papier déchirés qui pendent au bout des broches de métal.»

Lise Tremblay, *L'hiver de pluie*, XYZ, 1990, p. 37.

Avec le remarquable premier roman de Lise Tremblay, *L'hiver de pluie* (1990), nous quittons l'enfance et abordons la jeune vingtaine à la dérive. Une femme aime un homme, mais sans jamais parvenir à le lui dire; l'impasse amoureuse est étroitement liée à la difficile acceptation de sa personne. Honteuse de son corps, du corps des autres, elle entretient avec la sexualité un malaise qui éclaire discrètement un rapport ambigu à sa mère : «Chaque fois que je m'allonge auprès d'un homme, ma mère le sait. Il m'arrive de sentir son regard. J'ai honte, honte de l'odeur de l'homme, honte de l'accepter, de le prendre, d'y consentir». Elle apparaît prisonnière de sentiments qui la lient à l'homme aimé, à sa mère, trop présente; l'image de soi, dépendante de l'autre, est aliénante : «Je pense que l'enfer est dans l'absence de solitude, dans l'impossibilité de se débarrasser de son identité et de toujours être reconnu,



photo: Axel Rhod

Lise Tremblay

nommé, identifié. Les petites villes sont un enfer parce qu'elles obligent à tenir un rôle éternellement en sursis.» Cette histoire, écrite par la narratrice lors d'un hiver sans neige à Québec, un hiver d'errance dans les rues de la ville, fait de l'acte d'écrire la seule forme de communication qui puisse donner un sens à la vie : «Il y a dans ce texte une volonté de sens et une volonté de mémoire», écrit-elle pour nous introduire à son histoire. Dans ce roman de la perte, l'écriture se voit attribuer une fonction proprement cathartique, comme dans *Terrains vagues* (très proche de *L'hiver de pluie* par sa thématique) et les romans de Louis Hamelin.

L'écrivaine en herbe du très beau *Amor amor* (1992) de Christine Cormier cherche à se définir par rapport à son frère, plus âgé qu'elle. «J'aurais voulu tout partager avec Gratien. Je savais seulement l'écouter. Je voulais être pareille à lui. Toute pareille.» Gratien est son frère, il pourrait être son amant; il voudrait être écrivain, c'est elle qui le deviendra. Ce roman d'apprentissage, qui défile au quotidien des relations, respire une très belle sensibilité que renforce le parfait équilibre des phrases, des sentiments, des réflexions. On ne voudrait pas y déplacer un mot, de peur d'en briser «la petite musique».

L'altérité est à nouveau amoureuse et familiale dans le premier roman de Johanne Jarry, *Vers le sud* (1991). Susie éprouve pour Max un amour excessif, à tel point qu'il a sur elle «un pouvoir de vie et de mort»; il est comme «un parent substitut», jouant un rôle similaire aux parents de Susie, par rapport à qui elle n'a jamais su se définir sainement. Pour mieux vivre, pour apprendre à être elle-même, Susie doit quitter Max, apprivoiser une certaine distance. Ce sujet de la quête de soi, renouvelé avec bonheur dans plusieurs nouveaux romans, devient extrêmement banal pour peu que le talent manque; celui de Johanne Jarry est assez plat, l'émotion n'évite malheureusement pas l'écueil des formules toutes faites de journal intime d'une adolescente ordinaire.

Dans *Sarabande* (1991), son premier roman après un récit publié en 1986 (*Motel Plage St-Michel*), Guylène Saucier construit son intrigue autour de la figure absente d'Élise Borgia, dont la disparition inquiète, fait jaser. Elle est de ces personnages totémiques dont la force d'attraction conquiert un groupe, elle est une figure à partir de laquelle se forment les identités; mais qui en revanche paye le prix de sa propre identité: «Sauront-ils que c'est leur amour que je ne peux plus supporter? Comprendront-ils que ce n'est pas moi qu'ils aimaient, mais un être irréel, trop parfait, qui n'a jamais existé? Si les gens avaient été capables de me haïr rien qu'une seconde, rien qu'une fois, j'aurais pu rester». *Sarabande* rejoint *L'hiver de pluie* en mettant en scène une femme qui doit fuir la ville (dans ce cas-ci, Louisville) afin de redonner un sens à sa personne et à sa vie.

Cette compilation-lecture des premiers romans de la nouvelle génération n'est bien sûr pas exhaustive, mais certainement représentative du roman qui s'écrit en ce moment au Québec (du reste, le thème de l'identité est au centre des récents romans d'écrivains d'autres générations). Et, qui plus est, de qualité littéraire indéniable. Francine Bordeleau observait, en 1985, que «l'écriture des jeunes Québécois, à quelques exceptions près, tourn[ait] court³»; on ne perd rien pour attendre! ■

par François Ouellet

BIBLIOGRAPHIE

Emmanuel Aquin: *Incarnations*, Boréal, 1990; *Désincarnations*, Boréal, 1991; *Réincarnations*, Boréal, 1992.

Jean Barbe: *Les soupers de fête*, Boréal, 1991.

Marcel Bélanger: *La dérive et la chute*, l'Hexagone, 1991.

Jean-François Bélisle: *Annie-la-rousse*, Pierre Tisseyre, 1991.

Réjane Bougé: *L'amour cannibale*, Boréal, 1992.

Jean-François Chassay: *Obsèques*, Leméac, 1991.

Christine Cormier: *Amor amor*, Guernica, 1992.

Michel Dallaire: *Terrains vagues*, VLB, 1992.

Norman Descheneaux: *Fou de Cornélia*, l'Hexagone, 1988.

Marie Gaudreau: *Les âmes sœurs*, VLB, 1991; *Les faux départs*, VLB, 1992.

Louis Hamelin: *La rage*, Québec/Amérique, 1989; *Ces spectres agités*, XYZ, 1991; *Cowboy*, XYZ, 1992.

Johanne Jarry: *Vers le sud*, Remue-Ménage, 1991.

Louis Jolicœur: *L'araignée du silence*, L'instant même, 1987.

Ninon Larochelle: *Bouche cousue*, Remue-Ménage, 1992.

Hélène Le Beau: *La chute du corps*, Boréal, 1992; *Adieu Agnès*, Boréal, 1993.

Christian Mistral: *Vamp*, Québec/Amérique, 1988; *Vautour*, XYZ, 1990; *Léon, Coco et Mulligan (à paraître)*.

Rober Racine: *Le mal de Vienne*, l'Hexagone, 1992.

Guylène Saucier: *Motel Plage St-Michel*, VLB, 1986; *Sarabande*, Québec/Amérique, 1992.

Lise Tremblay: *L'hiver de pluie*, XYZ, 1990.

Élise Turcotte: *Le bruit des choses vivantes*, Leméac, 1991.

Claude Vaillancourt: *Le conservatoire*, l'Hexagone, 1990; *La déchirure*, l'Hexagone, 1992.

1. Notons que cette thématique, éminemment actuelle, préoccupe autant les critiques littéraires que les romanciers. En témoignent de nombreux ouvrages récents: *La deriva della francofonie? L'altérité dans la littérature québécoise*, collectif, Clueb Bologna, 1987; *Le voleur de parcours, Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, par Simon Harel, Le Préambule, 1989; *Autour de Ferron, Littérature, traduction, altérité*, par Betty Bednarski, Gerf, 1989; *Études littéraires, Dire l'hétérogène*, sous la dir. de Walter Moser et Régine Robin, Les Presses de l'Université Laval, 1990; *Études littéraires, Jacques Ferron en exotopie*, sous la dir. de Jean-Marcel Paquette, Les Presses de l'Université Laval, 1991; *Fictions de l'identitaire au Québec*, sous la dir. de Sherry Simon, XYZ, 1991; *L'étranger dans tous ses états*, sous la dir. de Simon Harel, XYZ, 1992; *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, par Anne Marie Miraglia, «L'Univers des discours», Balzac, 1993.

2. «Réflexion sur la notion d'identité», in *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, collectif, Presses de l'Université de Pécs, 1989, p. 15.

3. «Entre l'urgence de dire et le dur désir de durer», *Nuit blanche*, N° 20, oct.-nov. 1985, p. 47.