

**Université de Montréal**

**Recyclage et transformations du religieux dans le roman québécois contemporain  
(*Maleficium* de Martine Desjardins et *L'âge de Pierre* de Pierre Gariépy)**

**Par Brigitte Wagner**

**Département de littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître en littératures de langue française

Janvier 2016

©, Brigitte Wagner, 2016

L'influence de l'Église catholique sur la vie des Québécois, autrefois dominante, s'est beaucoup amenuisée au cours des dernières décennies. Si tel est le cas, les signes, les motifs, les images et les mots de la religion n'ont pas, quant à eux, déserté l'espace symbolique. Ils sont les traces d'un héritage et squattent l'imaginaire social (Pierre Popovic) du Québec contemporain. À ce titre, ils peuvent être mobilisés, maniés, détournés, resémantisés par la littérature. Ce mémoire a pour but d'étudier ces reliques imaginaires de la religion chrétienne, laquelle est considérée en tant qu'Église et en tant que mythologie, dans deux romans québécois publiés en 2011 : *L'âge de Pierre* de Pierre Gariépy et *Maleficium* de Martine Desjardins. Dans une perspective sociocritique, il analyse les rapports à l'autorité, à l'érotisme, à la morale, aux étrangers et à l'écriture tels qu'ils sont travaillés par les « mises en texte » (Claude Duchet) dans ces œuvres. L'étude démontre que les deux romans thématisent la religion et la tiennent pour un matériau familier et malléable à merci, non pour entretenir un patrimoine ni par nostalgie, mais afin de porter un regard critique sur la société québécoise contemporaine. D'une certaine manière, ils disent que celle-ci est toujours pieuse, mais que les croyances qui la traversent sont à chercher désormais du côté de la politique, des médias et du commerce.

Mots clés : sociocritique ; imaginaire social ; roman québécois contemporain ; religion (christianisme) ; Martine Desjardins ; Pierre Gariépy.

The influence of the Catholic Church on the lives of Quebecers, once dominant, has greatly diminished in the last decades. If that is the case, the signs, patterns, images and words of religion, for their part, have not deserted the symbolic space. They are traces of a heritage and they squat the “imaginaire social” (Pierre Popovic) of contemporary Quebec. As such, they can be mobilized, handled, twisted and transformed by literature. This thesis aims to study these imaginary relics of the Christian religion, which is regarded as a Church and as a mythology, in two Quebec novels published in 2011: *L'âge de Pierre* by Pierre Gariépy and *Maleficium* by Martine Desjardins. In a perspective of sociocriticism, it analyzes the relations to authority, eroticism, ethics, foreigners and writing as they are processed by the “mises en texte” (Claude Duchet) in these works. The study shows that both novels thematize religion and use it as a familiar and readily malleable material, not to maintain a legacy nor out of nostalgia, but to take a critical look at contemporary Quebec society. In a way, they say that it is still pious, however the beliefs that run through it are now found on the side of politics, media and business.

Key words : sociocriticism ; « imaginaire social » ; contemporary Québec novel ; religion (Christianity) ; Martine Desjardins ; Pierre Gariépy.

## Table des matières

Introduction.....	1
1. Quand le christianisme est d'époque.....	12
a) Les âges de <i>L'âge de Pierre</i> .....	13
b) Du contemporain dans <i>L'âge de Pierre</i> .....	20
c) Les mutations du XIX <sup>e</sup> siècle dans <i>Maleficium</i> .....	28
2. Les mises en scène du péché.....	37
a) Le péché de chair.....	37
b) Une violence hégémonique.....	43
c) Les plaisirs des sens.....	51
3. Le Messie transformé.....	59
a) Pierre, ou la réécriture des Évangiles .....	60
b) La femme dans <i>Maleficium</i> : un être divin, mais proscrit ...	66
c) La bonté des étrangers .....	70
4. Les pouvoirs de la fiction.....	79
a) L'écriture comme prise de pouvoir.....	80
b) La mise sous silence des adversaires .....	88
c) L'échec de l'écriture .....	95
Conclusion .....	104
Bibliographie.....	i

## **REMERCIEMENTS**

À Pierre Popovic pour ses précieux conseils et ses questions qui m'ont aidée à aller plus loin dans ma réflexion.

À Olivier et à ma famille pour leur soutien lorsque les heures de travail prenaient le pas sur d'autres aspects de ma vie et me rendaient d'humeur maussade.

## Introduction

L'influence de la religion catholique sur la culture québécoise est bien connue. Impliquée dans toutes les sphères de la vie sociale durant des décennies, l'Église imposait un code de conduite strict à la population. Les écrivains n'y échappaient pas plus que les autres. Leurs œuvres couraient toujours le risque d'être condamnées et mises à l'Index si elles étaient jugées immorales. Autant par son influence idéologique que par son pouvoir pragmatique concret, le clergé encourageait l'écriture de romans à thèse qui magnifiaient l'idéal chrétien et célébraient des valeurs inspirées de la vie simple des paysans, dont la dévotion n'a d'égale que leur attachement à la terre et à leur famille. Même les œuvres écrites en dehors de cette visée précise ne pouvaient l'ignorer. La mention d'éléments religieux était pour ainsi dire inévitable pour tout auteur souhaitant représenter la société québécoise, avec ses communautés bâties autour de la paroisse et sa vie rythmée par les rites chrétiens. Et pourtant, l'Église avait beau être très présente, ses idées ne faisaient pas l'unanimité et, le Québec s'ouvrant peu à peu au monde, sa mainmise sur les conduites et les esprits allait progressivement être remise en question.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un processus de déconfessionnalisation et de décléricalisation s'est enclenché qui devait graduellement réduire son influence tentaculaire. Cette transformation, qui atteignit son point de non-retour lors de la Révolution tranquille quand l'État prit définitivement sur lui la mission sociale précédemment dévolue à l'Église, était déjà amorcée avant le XX<sup>e</sup> siècle. Dans le domaine de la littérature et de la culture, certains auteurs, comme ceux de l'École littéraire de Montréal, tentèrent d'éviter le sujet, comme ils évitaient d'autres sujets délicats. D'autres, de plus en plus nombreux au fur et à mesure que le pouvoir du clergé s'amenuisait, poussèrent l'audace jusqu'à créer des

personnages religieux ridicules ou détestables. Bientôt, dans le prolongement de la rupture causée par les automatistes des années 40 et leur manifeste *Refus global* (1948), réclamant pour l'art et la littérature une entière liberté de création, des écrivains brisèrent ostensiblement les interdits moraux dans des textes provocateurs et subversifs. Au tournant des années 60, des intellectuels, des poètes, des penseurs et des journalistes enthousiastes engagèrent un mouvement d'émancipation culturelle, politique et sociale. La force de ce vent de liberté se laisse encore entendre dans les noms couramment donnés aux périodes marquées par les règnes de Maurice Duplessis et de Jean Lesage : la *Grande Noirceur* et la *Révolution tranquille*.

Aujourd'hui, l'influence de l'Église catholique paraît presque inexistante pour la majorité de la population. Les cours d'éducation religieuse ont été éliminés dans les écoles. Les établissements d'éducation, de santé ou d'assistance sociale sont laïques. Il reste à peine quelques clercs dans certaines écoles privées. Des églises ferment parce que les paroisses ne comptent plus assez de fidèles pratiquants. La charité chrétienne gérée par les paroisses a été remplacée par des organismes de bienfaisance, religieux ou séculaires, associés chacun à des causes spécifiques, et par des politiques sociales. Les quartiers ne se délimitent plus en fonction de territoires paroissiaux. Les rites de passage naguère encore obligatoires, tels le baptême et la confirmation, sont de moins en moins célébrés ; les mariages se font souvent au civil ; les mœurs sont plus libres ; le divorce, la contraception, le droit à l'avortement existent de même que les «familles recomposées» ; les blasphèmes et les sacres font partie du langage familial. En d'autres termes, n'en déplaise à Maria Chapdelaine, les choses ont changé<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour cette courte synthèse sur l'évolution du pouvoir de l'Église au Québec, voir Lucia Ferretti, *Brève histoire de l'Église catholique au Québec*, Boréal, 1999, 208 p. ; Jean Hamelin, *Histoire du catholicisme*

Si tel est le cas, la relation du Québécois contemporain au christianisme n'en est pourtant pas moins complexe et problématique. Il en connaît toujours les histoires et les préceptes de base. Il en célèbre les principales fêtes – Noël et Pâques – sous une forme plus commerciale où l'histoire religieuse passe au second plan sans pour autant disparaître totalement<sup>2</sup>. Il en reconnaît quelques lieux et objets de culte comme des éléments de son patrimoine. Les médias se sont faits l'écho de ce sentiment de familiarité soit pour relayer des polémiques revenant à plusieurs reprises au fil des dernières années, soit pour rendre compte de confrontations de nature sociale ou politique. Des églises vendues à des individus pour une utilisation commerciale ont provoqué bien des discussions sur la conservation du patrimoine. Les débats sur les accommodements raisonnables ont créé une dualité factice entre des Québécois de souche « raisonnables » et des étrangers représentés comme des envahisseurs exigeants. Ceux sur la charte de la laïcité ont opposé des partisans de la modernité et du progrès à des réactionnaires attachés aux signes du passé. C'est du moins ce que laissent paraître les médias de grande diffusion. De façon générale, ils ont entretenu et exacerbé les dissensions, et mis en exergue des objets susceptibles de spectaculariser les différends et d'engendrer des effets de fascination. Les sapins de Noël, les cantiques et la croix à l'Assemblée nationale sont autant de symboles chrétiens autour desquels se sont cristallisés les débats. Fallait-il les faire disparaître du milieu public, ou les conserver pour afficher et protéger « l'identité québécoise » ?

---

*québécois : le XX<sup>e</sup> siècle. Tome 1 : 1898-1940*, 1985, 508 p.; Jean Hamelin, *Histoire du catholicisme québécois : le XX<sup>e</sup> siècle. Tome 2 : De 1940 à nos jours*, 1985, 426 p.

<sup>2</sup> Les médias de grande diffusion, le cinéma, maints sites internet se chargent de perpétuer cette mémoire historique partielle : la naissance ou le martyr de Jésus de Nazareth sont ainsi inévitables en décembre et au printemps.



Qui ferait remarquer que les thèmes mêmes des affrontements qui viennent d'être rapidement résumés sont liés à la religion, se ferait éconduire. Qu'on lui fasse remarquer qu'il traîne là quelque attachement, et le Québécois moyen s'en défendra. La raison en serait que la religion est une chose ancienne, périmée, morte. Dans cette logique, le maintien de ses symboles n'est qu'une question de principe ou de décor, et le christianisme n'est plus que l'affaire de lointains idéologues de droite — républicains conservateurs états-uniens ou conservateurs de l'Ouest canadien — aux idées archaïques et oppressives. Il évoque la censure au nom de la pudeur, les sermons accablants et les groupes militants contre l'avortement ou les droits des homosexuels. Ne pas être religieux est devenu une qualité, une supériorité qu'il faut annoncer haut et fort à qui veut l'entendre pour se différencier des superstitieux qui croient que tout arrive selon le bon vouloir d'un être supérieur. Le christianisme est ainsi relégué dans le passé, et ce qui en reste ne serait que des ruines symboliques dépouillées de leur sens initial, des vestiges culturels dévitalisés, des fétiches collectifs. Le Québec, champion bien connu de la table rase, aurait radicalement rompu «avec tout cela».

Or, à la suite du relevé des bases doxiques des affrontements discursifs récents, dont nous venons d'esquisser le portrait, nous ne croyons pas qu'une telle rupture, aussi nette et décisive, ait été possible dans les circonstances. On n'efface pas le passé si facilement, et le nier ou le haïr ne revient pas à l'oublier. Un détachement s'est produit, mais l'influence de l'Église sur la société québécoise, tant dans son organisation que dans les mœurs, a été trop importante et trop longue pour qu'il n'en reste rien dans notre imaginaire. De la même manière que certains signes religieux sont restés associés à l'identité québécoise et sont restés chers aux individus, d'autres images ont gardé une charge symbolique, et certaines idées

héritées du passé ont pu subsister, transformées et adaptées, mais toujours présentes, ce dont témoignent des textes littéraires contemporains.

Dans ces œuvres, les personnages religieux, bons ou mauvais, se font plus rares. La religion n'est certes plus un enjeu qui préoccupe frontalement les écrivains d'aujourd'hui. Néanmoins, des images, des expressions, des motifs d'obédience religieuse demeurent utilisés et sont recyclés, soumis à un travail nouveau de sémantisation. L'étude qui suit a pour but de montrer, à partir de deux exemples, comment le roman contemporain peut intégrer, réinterpréter et retravailler des éléments directement liés à l'héritage culturel et symbolique du christianisme et du catholicisme québécois.

Avant de nous avancer davantage dans la réflexion, il nous faut définir plus précisément la façon dont nous considérerons la religion et sa présence dans les romans à l'étude. Le phénomène de la croyance religieuse est en effet un objet très vaste, qui peut être abordé de bien des manières. Nous partirons d'un point de vue proche de l'anthropologie. La puissance et la durée de l'influence passée de l'Église catholique au Québec s'expliquent par le fait que les circonstances historiques lui ont permis de développer les quatre rôles qu'une religion complète permet d'assumer. En ce sens, une religion comprend à la fois la définition d'une organisation sociale (plan social et collectif), la mise en place d'une gestion de la vie affective (plan érotique au sens large, à la fois individuel et collectif), l'élaboration d'un langage et d'une symbolique (plan culturel et linguistique) et l'octroi d'un sens à la vie humaine consécutif au sens accordé à la mort (plan métaphysique et généralement théologique). Le choix des deux romans qui constituent notre corpus se justifie par le fait

qu'ils thématisent la religion en traitant de ces quatre plans, ce qui permet de leur accorder au moins par hypothèse heuristique une valeur exemplaire.

L'organisation sociale fondée sur la religion implique une hiérarchie des rôles et des statuts sociaux, ainsi que la désignation de figures d'autorité. Dans le cas du catholicisme au Québec, ce sont les prêtres, chargés de guider leurs ouailles, qui incarnent un pouvoir dont les formes et les pratiques sont déterminées par la hiérarchie ecclésiastique. Nous observerons en conséquence la manière dont les prélats sont représentés et leur rôle dans les récits, ainsi que celui d'autres personnages religieux s'il s'en trouve. S'ils ont une autorité, ce qui est généralement le cas, nous examinerons leurs décrets et leurs lois, les principes qu'ils exigent de respecter et les rites qu'ils imposent d'accomplir, ainsi que les péchés qu'ils condamnent et les vertus qu'ils recommandent. Nous tenterons de comprendre la raison des interdits qui sont bravés ou respectés et le mobile des actes de soumission ou de défi représentés, non sans porter attention aux sorts des valeurs traditionnelles et de la morale dans les univers romanesques considérés.

Il n'est guère de textes qui, dans l'histoire du roman, négligent ou ignorent la dimension érotique de la vie humaine, le mot érotique étant ici pris en son sens étymologique et couvrant tout le spectre de l'affectivité, de la tendresse filiale aux affinités électives et à la passion physique. Qu'en est-il dans les romans étudiés ? Comment traitent-ils ce grand écart entre une sexualité traditionnelle sanctifiée par le mariage et uniquement légitimée par la procréation et une permissivité contemporaine valorisant le plaisir sous toutes ces formes, qu'il soit recherché dans la vie réelle ou dans la vie virtuelle ? L'examen des relations entre les personnages, mais aussi celui des réseaux sémantiques, nous permettra de répondre à ces questions.

Nous guetterons aussi l'apparition et le réemploi de symboles, de signes, de formules linguistiques figées et de mots tirés de la religion. C'est aux traces de tout le sociolecte religieux que nous prendrons garde, expressions latines comprises, mais aussi à la mobilisation des intertextes. Le christianisme est branché sur son «Grand Code»<sup>3</sup>, la Bible, et surtout Le Nouveau Testament, dont des personnages, des histoires, des épisodes peuvent réapparaître et être remotivés dans les textes contemporains. Des images peuvent en être réutilisées, des formes narratives, reproduites et des mots célèbres, cités. En plus de ce répertoire intertextuel, le christianisme a aussi toute une série de formules, de prières, d'opuscules et de récits en réserve (catéchismes, livres de prières, hagiographies, histoires d'évangélisation, etc.).

Quant aux conceptions corrélées de la mort et de la vie, elles sont dans la religion chrétienne fortement reliées à une conjonction de foi dans le surnaturel et de principes moraux. La vie après la mort, celle de l'âme libérée de son enveloppe charnelle, est dans cet esprit considérée comme comptant plus que la vie terrestre parce qu'elle est éternelle et sanctifiée par la foi. Or, elle dépend d'un nombre de vertus qui doivent être respectées sur terre afin d'obtenir la victoire de l'esprit sur le corps et de s'assurer une place au paradis. C'est pourquoi nous porterons également attention aux rapports entre le corps et l'âme et entre la vie et la mort tels qu'ils sont illustrés dans les textes.

Nous nous intéresserons donc à la représentation du christianisme autant comme Église — avec ses personnages religieux en relation avec les laïcs, fidèles ou pas, ses lieux, ses lois, ses rites et sa philosophie — que comme mythologie — avec ses personnages, ses histoires, ses symboles et ses modes de transmission.

---

<sup>3</sup> L'expression est empruntée à Northrop Frye, *Le grand code : la Bible et la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 338 p.

Notre étude se fera dans la perspective de la sociocritique. Elle visera, grâce à l'analyse des procédures de «mise en texte» (Claude Duchet), à mieux comprendre les tenants et aboutissants du recyclage du christianisme et de la réinterprétation d'éléments du religieux dans le roman contemporain, ce qui permettra de mesurer ce qu'une telle reprise dynamique dit de la société québécoise contemporaine et de ses fondements symboliques. Pour ce faire, nous emprunterons à Pierre Popovic sa théorisation du concept d'imaginaire social. Elle pose que l'imaginaire social est

le résultat de l'action de cinq modes majeurs de sémiotisation de la réalité : 1. une *narrativité* qui, d'une part, conduit à l'émergence de fictions latentes et, d'autre part, à l'édification de héros, lesquels peuvent être mythiques, transformés par «leur» légende ou tirés de la vie réelle ; 2. une *poéticité* qui multiplie les figures de sens, métaphores, métonymies, synecdoques (*et al.*), et diffuse des signifiants-phares, ainsi que des rythmes de mise en parole ; 3. des *régimes cognitifs*, c'est-à-dire des façons de connaître et de faire connaître, qu'elles soient diffusées par la presse ou par des traités académiques, qu'elles soient d'ordre mythologique ou religieux, qu'elles appartiennent ou non à ce qui est appelé «science» ou reconnu comme savoir légitime à tel ou tel moment de l'histoire ; 4. une *iconicité*, car l'imaginaire social, c'est aussi tout un imposant matériel d'images, de caricatures, de photos, de peintures, et aujourd'hui de films, de clips et de sites, dont l'ère moderne ou contemporaine assure la reproductibilité sur grande échelle ; 5. une *théâtralité*, visible dans le cérémonial privé, politique, culturel, militaire, dans les célébrations, les rituels, les parades, les gestuelles, les scénographies sociales. La distribution en cinq modes – narrativité, poéticité, cognitivité, icônicité, théâtralité – signifie que l'imaginaire social est empreint de *littérarité*. De là découle une façon particulière de reposer la question nodale de la sociocritique. Ce qui est appelé «littérature» est ce qui résulte d'une formalisation problématique de l'imaginaire social, aussi bien au niveau du système générique qu'au niveau des textes : un roman est en interaction dynamique majeure avec la narrativité ambiante, c'est-à-dire avec les façons de raconter l'histoire de la société et les événements qu'elle vit. La mise en texte peut sans doute simplement calquer ces façons de raconter, mais elle vise plus souvent — dans les sociétés qui le permettent — à les détourner, à les critiquer, à les transformer. Toute mise en forme vivace est alors dite problématique parce que les textes littéraires sont susceptibles d'installer une distance sémiotique à l'intérieur et à l'égard de cet imaginaire social justement pour la raison qu'ils activent, individualisent les cinq modes de sémiotisation prédécrits. Ils sont clairement dans un continuum sémiotique avec lui. Ils en dérivent, ils le travaillent, ils le pourvoient. L'objectif

propre de la sociocritique consiste à mesurer cette distance sémiotique sur le fond de ce continuum et à la comprendre<sup>4</sup>.

Notre volonté d'étudier l'interaction entre des textes et des représentations héritées du religieux s'inscrit dans ce cadre heuristique. Dans l'étude des procédures de «mise en texte», nous mobiliserons les ressources de plusieurs méthodes de description des textes. Les principales d'entre elles sont les suivantes : l'analyse de texte classique (recherches des effets de sens), l'approche bakhtinienne de l'interdiscursivité<sup>5</sup> (attention portée au dialogisme, au plurilinguisme, à la polyphonie et aux chronotopes des textes), études narratologiques et poétiques<sup>6</sup> (points de vue de narration, type de narrateur, structure des récits), lecture rhétorique et sémantique<sup>7</sup> (principaux tropes utilisés, repérage des isotopies et des champs sémantiques).

Dans le cadre d'une maîtrise, il n'est pas possible de faire un travail exhaustif sur l'ensemble de la production littéraire québécoise des dix dernières années afin d'y repérer toutes les traces du religieux. Nous avons choisi notre corpus en fonction de deux critères. Premièrement, nous avons retenu des romans où la religion chrétienne est très présente et où elle est thématisée comme une religion complète (voir ci-dessus). Deuxièmement, nous les avons retenus en raison de la résistance que leur écriture offrait à l'analyse (il n'y a en eux ni rejet ni reconduction pure et simple du religieux) et du fait qu'ils intégraient dans leur

---

<sup>4</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 151/2 (2011), p. 7-38, p. 29-30.

<sup>5</sup> À ce sujet, voir Mikhaïl Bakhtin, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p. et Mikhaïl Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

<sup>6</sup> Voir Mieke Bal, *Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 162 p. et Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du seuil, 1970, 187p.

<sup>7</sup> Voir GROUPE  $\mu$  (coll.), *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, 206 p.

développement narratif une multiplicité de représentations. Dans la mesure où, fidèlement à la sociocritique des textes, nous voulions effectuer une lecture attentive et précise des textes, ce qui limite nécessairement le nombre des objets, notre choix s'est arrêté sur *Maleficium* de Martine Desjardins et sur *L'âge de Pierre* de Pierre Gariépy<sup>8</sup>.

*Maleficium* est un roman fantastique où sept hommes se succèdent dans un confessionnal pour avertir le prêtre de la présence d'une démonsse dans son église, démonsse qui leur aurait jeté à chacun une malédiction après qu'ils l'ont tour à tour rencontrée dans des pays d'Afrique et du Moyen-Orient. Une dernière confession est prononcée par la femme en question, qui vient avouer les maléfices et révéler la cause de sa haine, puis maudire le prêtre lui-même. En plus de mettre en scène un personnage de prêtre et de détourner le rite de la confession, le roman soulève régulièrement la question de la nature du péché. *Maleficium* fait aussi référence à la sorcellerie et à des superstitions qui, sans avoir appartenu à l'histoire québécoise, trop récente, en ont nourri les contes fantastiques et les récits inquiétants. De plus, l'écriture riche et sensuelle du roman est truffée de brèves références à divers épisodes bibliques et personnages chrétiens.

Dans *L'âge de Pierre*, un narrateur orphelin écrit un roman jusqu'à ce qu'il soit expulsé de l'orphelinat afin de se marier et de donner des enfants à l'État. Il n'a qu'une fille, ce qui ne suffit pas à l'État, qui le protège uniquement parce qu'il écrit les discours d'un politicien important. Lorsqu'il tue ce dernier pour venger sa fille violée, il est condamné à finir

---

<sup>8</sup> Ces deux romans n'ont pas, à notre connaissance, fait l'objet de recherches spécifiques. Quelques recensions en ont été faites dans des journaux ou des revues. Voir Frances Fortier, « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et images*, vol. 36, no 1, 2010, pp. 97-112. ; Suzanne Giguère, « Littérature québécoise – Alléluia! », *Le Devoir*, 5 mars 2011, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/318098/litterature-quebecoise-alleluia>, consulté le 21 mars 2014 et Elsa Pépin, « *Maleficium* de Martine Desjardins : Parfum de soufre », *La Presse*, 27 novembre 2009, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/200911/27/01-925686-maleficium-de-martine-desjardins-parfum-de-soufre.php>, consulté le 21 mars 2014.

ses jours dans un logement sans toit, à la merci de l'hiver. Ceci constitue le récit-cadre pour l'autre moitié des chapitres, qui sont consacrés au roman qu'écrit l'orphelin. Il s'agit d'une réécriture des Évangiles où le personnage du Christ est un alcoolique qui devient chef d'une secte fondée sur le libertinage et qui atteint la célébrité à la télévision pour quelque temps. La présence du christianisme est évidente et importante puisque le récit enchâssé emprunte des épisodes des Évangiles et les transforme. Le récit-cadre a aussi sa part de religieux, puisqu'il crée un univers qui évoque la collaboration de l'Église et de l'État sous le régime de Duplessis. De surcroît, nombre de jeux de mots créent des doubles sens en alliant des termes religieux à des termes banals, voire vulgaires.

L'étude sera structurée comme suit. Un premier chapitre explorera les univers représentés et les époques historiques auxquelles ils se rapportent, en portant une attention particulière aux représentations des rapports sociaux propres à chacun d'eux. Le deuxième chapitre portera sur les divers défis lancés à la morale chrétienne, par la mise en scène du péché, entre autres sexuel et violent, mais aussi par la description de plaisirs sensuels et de leur recherche. Le troisième chapitre visera à observer les personnages problématiques qui correspondent, dans leur récit respectif, au Christ, et à ceux qui incarnent la vertu là où les personnages principaux échouent. Le dernier chapitre, quant à lui, examinera tout ce qui concerne l'idée du Verbe, laquelle repose sur une légitimation de l'usage de la parole et de l'écriture comme prise de pouvoir. Nous aurons ainsi une vision globale de ce que recouvre le recyclage de la religion dans les deux romans, et nous nous efforcerons de déterminer son sens et son efficacité.



## **1. Quand le christianisme est d'époque**

Lorsqu'un roman traite d'un sujet d'une telle importance historique que celle de la religion chrétienne au Québec, les façons dont il construit le rapport au temps et dont il représente l'époque où se situe son action comporte des enjeux cruciaux. Inévitablement le regard posé par la narration est à la fois modelé par l'imaginaire social contemporain – qui est aussi celui de l'auteur et celui du lecteur – et traversé par une conscience historique, la mémoire collective. Personne ne vit en vase clos dans sa seule génération. L'imaginaire social se transforme au fil du temps, c'est-à-dire au fil du devenir des sociétés. En l'occurrence, la fiction pense le passé à partir du présent, et réciproquement, c'est-à-dire qu'elle transforme et retravaille cet héritage religieux plus ou moins distant pour produire un résultat neuf en interaction avec l'imaginaire social actuel.

Il n'y a pas de choix insignifiant dans la création. Représenter le phénomène religieux dans le présent ou dans un passé distant, comme le font encore nombre de romans historiques, influence la vision du monde élaborée par le roman. Lorsque Martine Desjardins choisit le début du XIX<sup>e</sup> siècle pour contexte de ses récits, elle ne relègue pas la religion dans le passé, pas plus que ne le fait Pierre Gariépy lorsqu'il crée un univers qui a toutes les apparences du Québec précédant tout juste la Révolution tranquille. Leurs romans créent un univers propice à la comparaison de l'ancien et du nouveau, où les ressemblances et les contrastes entre hier et aujourd'hui favorisent une réflexion sur des réalités qui sont soit nouvelles, soit toujours d'actualité.

### a) Les âges de *L'âge de Pierre*

Le récit-cadre de *L'âge de Pierre* met en place un univers post-apocalyptique qui ressemble sous bien des aspects à ce qu'était le Québec sous le régime de Duplessis. Il s'agit d'un pays dominé par une alliance de l'Église et de l'État, où plusieurs éléments rappellent les politiques conservatrices de l'ancienne *Union nationale*. *A priori*, le point de vue adopté sur le plan narratif pourrait être similaire à celui d'un roman écrit au moment de la Révolution tranquille, comme s'il s'agissait d'arrêter rétrospectivement l'histoire passée et de reprendre le cours des choses là où il peut sembler avoir été arrêté. Mais ce n'est là qu'une illusion. L'histoire en effet ne se déroule pas au siècle passé, puisque plusieurs indices révèlent la contemporanéité de l'univers. En fait, le récit s'apparente à une uchronie.

L'orphelinat dans lequel habite le narrateur est un condensé de ce qui a caractérisé la Grande Noirceur, une synecdoque historique. L'identité même de l'établissement, à la fois orphelinat et asile – les mots sont utilisés de façon interchangeable dans le récit –, rappelle la période, puisque les orphelinats ont disparu au Québec en 1971 et que leur institution a été remplacée par de nouveaux programmes sociaux<sup>9</sup>. L'asile/orphelinat a ici une valeur symbolique. Une grande partie de la population – toute la jeunesse qui devra repeupler le pays après l'épidémie de peste qui l'a ravagé – y habite. Or, la double fonction de l'établissement fait d'eux à la fois des aliénés et des orphelins. Les orphelins, qui représentent la population québécoise, n'ont ni racines ni passé. Ils ont été isolés de leur famille – de leurs ancêtres – et leur propre pays leur est étranger, inconnu. Leur isolement est tant spatial que temporel (*cf. infra*).

---

<sup>9</sup> Mathieu Peter, « La métamorphose des orphelinats québécois au cours de la Révolution tranquille (1959-1971) », *Recherches sociographiques*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 285-315.

La référence au siècle dernier s'appuie sur d'autres éléments. L'Église et l'État sont liés dans l'administration du pays. Si l'État est tenu pour responsable de la vie du narrateur, ce sont des membres du clergé qui dirigent l'orphelinat pour lui, selon des règles qui ressemblent à celles des orphelinats et pensionnats du passé. À la grandeur sauvage du « fleuve comme un océan<sup>10</sup> » s'oppose « la chapelle tous les matins à 5 heures<sup>11</sup> », qui exige discipline et routine. Même si le rituel qui se répète est en réalité la confession, la routine vient de l'endroit lui-même, que le narrateur retrouve tous les jours. L'enfermement dans la routine l'empêche de s'échapper vers l'inconnu, mais le protège aussi, puisque le fleuve est grand « comme pour s'y noyer<sup>12</sup>. »

Dans l'enclave que constitue l'orphelinat, tout rappelle les valeurs traditionnelles agricoles et religieuses. À défaut d'encourager les valeurs familiales chez ces enfants qui n'ont plus de famille à laquelle s'attacher, l'orphelinat valorise un retour à la terre et au travail manuel et agricole par sa « ferme, attenante [sic]<sup>13</sup> » où le narrateur a lui-même « parfois assommé le bœuf ou l'agneau<sup>14</sup> » destiné à l'abattoir. Malgré la violence de ce geste qu'on a exigé de lui et malgré la proximité du lieu, la ferme constitue une évasion presque idyllique pour l'adolescent. En effet, lorsqu'il décrit les lieux en disant « il y avait, derrière notre chez nous, un cap, un fleuve, le ciel et comme une ferme, attenante<sup>15</sup>, » il place celle-ci au-delà du fleuve immense où il pourrait aller s'il n'y avait pas la confession quotidienne à cinq heures. Il la place même au-delà du ciel, plus haut que la promesse de bonheur éternel dans l'au-delà. La ferme, comparée au ciel, est petite. Le suffixe « -ette » la rend plus petite encore.

---

<sup>10</sup> Pierre Gariépy, *L'âge de Pierre*, Montréal, Les Éditions XYZ, coll. « Romanichels », 2011, p. 14.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Idem.*

Pourtant, elle est aussi plus habitée et, puisqu'elle est accessible dans la *vie*, elle est placée au-dessus de tout le reste dans cette gradation étrange.

L'orphelinat est aussi un lieu fermé et figé. Il constitue l'univers entier du narrateur. Puisqu'il devient bientôt « aussi immense que son passé de péchés<sup>16</sup> », sa grandeur résulte d'une histoire fondée sur le mal. Il est assez grand pour mériter une majuscule lorsqu'il est appelé « l'Enfer de l'Orphelinat<sup>17</sup> » et atteint la dimension d'un pays. Pourtant, il reste fermé. C'est une « enceinte<sup>18</sup> » où se trouvent « des croix, des escaliers trop immaculés et des corridors sentant l'indifférence, des statues aussi, un petit cimetière dans la cour<sup>19</sup>. » Cette énumération d'éléments architecturaux donne l'impression d'un milieu froid, figé dans le temps, malgré les personnages qui y déambulent. Ceux-ci sont généralement sans visage et sans nom. L'orphelinat, avec sa discipline et ses traditions, annihile le temps comme l'individu. Pour garder le contrôle sur les pensionnaires, l'État – car c'est lui qui contrôle et qui gère, qui « pens[e] à tout<sup>20</sup> », pas l'Église – les garde sous médication, ce qui interrompt quelquefois le fil de la narration.

Cet enfermement dans l'orphelinat n'est pas que géographique et mental. Il est aussi temporel. Si les aspects religieux et agricole ainsi que l'immobilité apparente du milieu en sont déjà un indice, cette impression est confirmée dans un passage où la télévision est soudainement rallumée dans une salle commune. En effet, lorsque le narrateur rejoint les autres pensionnaires rassemblés devant la télévision, ce sont des images des premiers pas sur

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 22.

la Lune qui sont diffusées. Cela exaspère le narrateur, et il commente la chose ainsi : « Après tout ce temps, on nous remettait la télé, et c'était des reprises qu'on nous passait. / Vraiment beau, le progrès<sup>21</sup>! » La rediffusion d'images historiques qui datent de 1969 l'irrite. Les pensionnaires sont abrutis par des images du passé qui servent à les impressionner, poussés à se féliciter des accomplissements de la race humaine, alors qu'ils ignorent tout du monde extérieur présent. Le narrateur, lui, se sait « seul à savoir ça<sup>22</sup>. » Le pronom « ça, » utilisé tout de suite après son commentaire sur le progrès, permet de laisser planer une ambiguïté quant à l'objet de son savoir. Il sait que l'homme a déjà marché sur la Lune depuis longtemps et que les images à l'écran n'ont rien de nouveau, certes, mais il est aussi en quelque sorte le philosophe qui reconnaît et désapprouve l'immobilisme pendant que les autres s'y complaisent.

Le manque de progrès le dérange lorsqu'il concerne l'ensemble du groupe, mais le narrateur a lui aussi ses habitudes dans lesquelles il préférerait ne pas être dérangé. Il est facile d'écrire et de critiquer dans la relative sécurité de l'orphelinat. Ainsi, le fait que l'État décide de vider l'orphelinat et d'envoyer les résidents dans le monde extérieur pour qu'ils se marient, qu'ils fondent une famille et qu'ils contribuent au rétablissement de la société, le rend anxieux. L'État nomme la démarche « Le Bon Retour<sup>23</sup> », dans une formule qui rappelle la Bonne Nouvelle, comme un message à porter à tout le monde pour annoncer un avenir meilleur. Par cette formule, l'agenda politique devient une nouvelle mission religieuse. L'État crée un objectif à l'atteinte duquel tous ses fidèles doivent contribuer.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 61.

Pourtant, aucun pensionnaire de l'orphelinat « ne [veut] retourner où que ce soit<sup>24</sup> », puisqu'ils n'ont rien connu d'autre que cet endroit clos qu'est l'orphelinat et, par synecdoque généralisante, la Grande noirceur. La nouveauté, c'est aussi l'inconnu, et c'est inquiétant. L'État devient une sorte de figure maternelle à laquelle l'adolescent s'accroche. Le narrateur préférerait « rester en son sein, [se] lover dans son enceinte<sup>25</sup> », ce qui fait de l'État et, par extension, de l'orphelinat, à la fois une mère et une forteresse. C'est assurément un milieu sécurisant, mais pas pour autant rassurant.

Le narrateur a cependant accès à plus d'information que ses congénères, puisqu'il est gardien de l'Enfer, une bibliothèque où se retrouvent des livres et des DVD qui ont été interdits et mis sous clé – c'est-à-dire à l'Index. C'est ainsi qu'il sait que les premiers pas de l'homme sur la Lune relèvent de l'Histoire. L'Enfer est une « pièce labyrinthique à l'écart de tout<sup>26</sup> » qui « débord[e] par tous ses recoins<sup>27</sup> » ; elle se trouve à l'opposé de « la bibliothèque en haut, droite et sèche, [...] à peu près vide – à part la propagande de l'État<sup>28</sup>. » Ces hyperboles, qui ne peuvent qu'être prises à la lettre dans un univers fictif aussi outrancier que celui créé ici, laissent à penser que l'État interdit toute information à ses citoyens, ou du moins qu'il exerce un contrôle absolu des idées. Un vide est ainsi créé dans l'univers du récit-cadre, tandis que celui du récit enchâssé est caractérisé par le désordre et l'abondance d'un lieu auquel seul Pierre a accès. Il est aussi à noter que ce qui est conservé dans la bibliothèque accessible est plutôt politique que religieux. L'Index remplit la même fonction de contrôle de la population, mais sert la politique plutôt que la religion, et ne semble plus intéresser

---

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>28</sup> *Idem.*

personne, puisque le narrateur, qui assume son rôle de cerbère, dit qu'il n'est « plus gardien de rien désormais. Plus personne n'essay[ant] même de violer [son] espace<sup>29</sup>. » L'État continue à diffuser sa propagande et à exercer sa censure, mais il n'a plus guère à fournir d'efforts, puisque ses citoyens aliénés ne cherchent pas à se rebeller pour quelque cause que ce soit.

Lorsque Pierre quitte enfin l'orphelinat, au terme du sursis obtenu, on peut s'imaginer que le « fol espoir d'un meilleur avenir<sup>30</sup> » perçu par le narrateur chez ses lecteurs imaginaires se réalisera enfin. Pourtant, après un premier moment dominé par un sentiment d'émancipation et de liberté, le tableau redevient assez rapidement morose. Le rapprochement entre « signer » et « saigner » lorsque l'homme d'État ordonne « *Saignez ici, Pierre*<sup>31</sup> » pour qu'il accepte de quitter l'orphelinat et de se marier l'indiquait déjà. La simple procédure notariée devenait là acte de violence. Hors de l'orphelinat, l'État reste aussi abusif et sournois. Les orphelins deviennent une marchandise, un bétail dont le devoir sera en premier lieu de se reproduire. Il s'agit d'une « course pour la race<sup>32</sup> » qui les fait se sentir « aryens, vu la domination prochaine qu'[ils] se souhaitai[ent] tous, la Nation...<sup>33</sup> » Le rapprochement, au terme d'une longue énumération de « races » admirées auxquelles s'identifient les orphelins, fait soudainement apparaître le nazisme dans ce monde déjà choquant. Le narrateur annonce alors qu'il va « dégueuler, devant tant de patriotisme idiot<sup>34</sup>. » Il affirme son dégoût par un langage vulgaire, tout en dépréciant le sentiment d'abord glorieux de ses compatriotes, qui risque de mener au malheur si le nationalisme se mettait vraiment à imiter le nazisme. Pierre

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 116.

n'a toutefois pas d'autre choix que de se soumettre devant l'État, « comme un esclave devant son maître<sup>35</sup> », même lorsqu'il tente de se rebeller. Il est inférieur devant l'homme qui incarne le gouvernement, lequel dirige tout dans ses moindres détails. Le monde ne s'est pas amélioré. Il ne s'est pas réellement libéré. Le changement n'est que superficiel. Malgré la technologie, les individus sont toujours aussi mal traités par l'autorité présente.

L'univers du récit-cadre dans *L'âge de Pierre* est donc fortement imprégné des valeurs et des pratiques de la Grande noirceur, coincé dans une sorte de boucle où les malheurs du passé se répètent. Au départ, le narrateur s'accroche à l'orphelinat, incarnation de la tradition révolue, comme à son seul refuge familial. Pourtant, lorsque la sclérose de l'asile se fait trop évidente ou lorsqu'elle persiste même après que le narrateur ait choisi de s'en libérer et de commencer une nouvelle vie, il devient oppressant. Si Pierre semble incapable de s'adapter à son nouvel environnement, ce sont toutefois des éléments rétrogrades comme le devoir de repeuplement, la soumission à l'autorité – poussée à ses plus extrêmes conséquences, auxquelles nous reviendrons plus loin – et la misogynie qui provoquent sa colère et qui l'empêchent de s'intégrer tout à fait, ce qui le mènera à une fin tragique. Le narrateur évolue dans un monde réactionnaire et hostile, où le contrôle du peuple est la priorité des autorités. L'État, avec son ingérence abusive dans la vie des individus, n'est pas religieux à proprement parler, mais d'une part il s'associe au clergé, entre autres pour élever les fous et les orphelins, puis les marier, et d'autre part il a tout d'une religion (au sens où nous en avons parlé en «Introduction»), se donnant lui-même pour une nouvelle transcendance, avec des serviteurs, des institutions, des valeurs, des obligations, une attitude doctrinaire. La coopération

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 125.



Église/État, qui rappelle la Grande noirceur, permet un ascendant plus grand sur la population. Pourtant, même si les idées traditionnelles conservées dans ce monde imaginaire étaient autrefois encouragées par l'Église, les membres du clergé ne sont ni les plus présents, ni les plus détestables dans le récit. Ils ne sont en fait ciblés que lorsqu'ils sont associés au gouvernement, ce qui légitime la corrélation entre État et religion que nous venons de suggérer. En créant un tel univers, le roman ramène ses lecteurs vers une époque sombre de leur histoire, mais il décale l'objet de la rancœur. Au lieu que la religion soit à l'origine d'un gouvernement trop conservateur, c'est plutôt ce dernier qui est le principe du mal, et qui, se substituant à l'ancienne religion, exploite les religieux au même titre que toute autre personne. Cet univers, pourtant, n'est pas un retour vers le passé. Le rapport au temps construit par le récit indique que c'est la politique, d'obédience nationaliste, qui est devenue une nouvelle religion, avec ses dogmes et ses lois ; pour ce faire, elle reprend d'anciens motifs, mais leur donne de nouvelles formes tandis que la population majoritairement placide se laisse faire.

### **b) Du contemporain dans *L'âge de Pierre***

Si la trame principale de *L'âge de Pierre* est située dans un univers où la modernité est étouffée par des relents de Grande noirceur, la contemporanéité du texte est plus sensible dans le récit enchâssé. Le narrateur, privé – par l'enfermement comme par la catastrophe – du monde extérieur, qu'il ne connaît qu'à travers les médias, crée dans son roman une caricature de la société actuelle. En celle-ci, le discours médiatique domine le paysage culturel, la célébrité et la visibilité sont recherchées à tout prix, la réflexion posée est délaissée au profit de l'assouvissement des pulsions. C'est dans ces conditions et conscient de ces travers qu'il récrit les Évangiles et permet à une version toute nouvelle de Jésus de se tailler une place.

L'univers que crée Pierre dans son roman n'offre aucune place à la culture et encourage sa disparition. Ainsi, la littérature et les films, qui ont pourtant nourri l'imaginaire du narrateur, brillent par leur absence. Pas de trace de « Lautréamont, Selby, Sade, Kerouac, Villon<sup>36</sup>. » On peut compter sur les doigts de la main les références directes à l'art sous toutes ses formes dans le récit enchâssé. Si Pierre fredonne par deux fois (lors de leur première rencontre initiale, puis juste avant l'arrestation de Pierre, après sa dernière Cène) à son Judas féminisé la chanson « *Hey, Jude*<sup>37</sup> » des Beatles, il s'agit là de la seule référence à la culture – populaire ou savante – qui vient directement d'un personnage. Hors quoi, il n'y a que du médiatique et des pratiques de consommation qui ne visent que l'alimentation et le sexe. Il n'y a pas de livres, pas de films, pas d'arts visuels, pas de fictions.

Dans l'ensemble du récit ou presque, les référents religieux (*cf. infra*) que Pierre intègre à l'histoire qu'il écrit sont dénaturés. Les mots sont déformés. Le texte joue sur le double sens ou la polysémie des signifiants pour faire des rapprochements entre les événements narrés et les chapitres des Évangiles.

Ce n'est qu'avec la dernière Cène qu'apparaissent quelques références culturelles, alors que la religion a été abandonnée par la majorité de la population, au grand dam de Pierre. La dernière Cène est comparée au tableau de Léonard de Vinci du même nom. Après l'exécution de Pierre, le narrateur compare les lèvres d'Apéro, une *star* de la télévision, à « l'Art Nègre dans un tableau de Picasso<sup>38</sup> » puis, pour défendre son propos, il cite un vers de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 33 et p. 96.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 108.

poésie médiévale : « *Mais qui meurt a le droit de tout dire, c'est Villon qui l'a dit*<sup>39</sup>. » La proximité de ces références isolées donne l'impression qu'il y a un surgissement de la culture. Il a fallu que la religion – ou le Christ lui-même – disparaisse pour que l'art puisse prendre un peu de place dans la perception du monde. À partir de ce moment, de telles références auraient certainement pu se multiplier, si ce n'avait été de la fin brutale du récit.

Les autres éléments précis qui servent de repères ou de référents apparaissant dans le récit enchâssé sont en général commerciaux. Ainsi, le narrateur emprunte des métonymies au langage courant et parle de « la Marlboro [que Pierre] s'allumait<sup>40</sup> » plutôt que d'une cigarette et du « kodak<sup>41</sup> » plutôt que d'une caméra qui filme l'exécution. Dans ces emprunts, la distinction entre l'objet et la marque de commerce s'efface complètement. Les compagnies de publicité ont atteint leur objectif. Leurs sigles, leurs signes, leurs expressions s'immiscent jusque dans l'onomastique : Marie-Madeleine est surnommée « *M&M*, comme le chocolat<sup>42</sup> » dès le premier abord. Les initiales ne sont plus celles d'un prénom féminin, mais celles d'un produit, d'un bien de consommation. La chose est exemplaire : dans la société du récit, tout être humain peut être subordonné au commerce.

Le même pouvoir de séduction économique éclipse jusqu'à la religion et la souffrance. Durant l'exécution de Pierre, diffusée en direct à la télévision, la scène est interrompue trois fois par des publicités. Celles-ci sont d'abord annoncées par des phrases courtes et isolées.

---

<sup>39</sup> *Idem*. Le vers exact : « Qui meurt, a ses loix de tout dire » termine la strophe « LXI » du *Testament* et justifie par l'imminence de la mort le fait que le poète vienne de médire de l'amour.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 108. On notera que le mot « kodak » est tellement entré dans le langage courant qu'il en a perdu sa majuscule.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 30.

Lorsque le narrateur écrit qu'« On a pu passer aux pubs<sup>43</sup>, » c'est comme si l'exécution était un contretemps qui empêchait de visionner des publicités, et non l'inverse. La deuxième pause publicitaire, introduite par la phrase non verbale « Vite aux pubs!<sup>44</sup> » est une échappatoire pour Apéro devant l'embarras que constitue son incompréhension face aux derniers mots de Pierre. La troisième s'éternise et éclipse le moment crucial, la mort du pseudo-Christ, tandis que « Les pubs se sont attardées sur mille conneries, infiniment...<sup>45</sup> »

Si ces publicités prennent le pas sur l'événement à la télévision, elles ne retiennent pas l'auditoire pour autant. Lorsque la première pause se termine, le narrateur demande : « *Au fait, c'était bon, votre petite collation? / Votre petit pipi?*<sup>46</sup> » L'intérêt des téléspectateurs tient donc bien plus du voyeurisme et de la curiosité que de la perception de l'importance historique du moment. Il faut à la fois les divertir et les ménager, satisfaire leurs caprices. L'attention du public est sporadique et fragile. Rien ne peut le retenir très longtemps.

Au sommet du système social trônent les médias. Ils dictent ce qui est digne d'attention. C'est pourquoi Pierre, pour atteindre un public plus large et rassembler plus de personnes dans sa nouvelle religion, doit passer par « les *News*<sup>47</sup> », puis par l'émission d'Apéro, une Oprah Winfrey au nom transformé<sup>48</sup>. Apéro, par son nom comme par son rôle, est un début, une première entrée en scène (publique) pour la religion de Pierre. Pourtant, son importance dans l'univers du récit est capitale. Si elle est d'abord désignée comme « la star des stars<sup>49</sup>, » ce qui est déjà flatteur, elle devient rapidement « Notre déesse de la TV<sup>50</sup>... »

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>48</sup> «Apéro» est en effet à une lettre près l'anagramme de «Oprah».

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 55.

Les trucages, les stratagèmes publicitaires deviennent, entre ses mains, la « magie des ondes<sup>51</sup> », une expression courante, mais qui prend ici son sens littéral. La télévision permet les nouveaux miracles. Ses éléments factices, comme par magie, transforment la réalité pour la rendre plus impressionnante et alléchante aux yeux du public. Apéro est détentrice de ce pouvoir de transfiguration cathodique.

Au lieu de parler de l'immortalité au ciel telle qu'elle est proposée par le christianisme, la narration nous indique que « de simplement passer à son show, c'était l'immortalité<sup>52</sup>. » En conséquence, l'objectif pour Pierre consistera à rester longtemps dans la mémoire du plus grand nombre de personnes possible grâce aux médias de masse. L'émission grand public est en quelque sorte un rituel, où les téléspectateurs dispersés sont rassemblés devant leurs écrans à heure fixe, selon un horaire précis qui régit leur vie comme le calendrier journalier et hebdomadaire des messes le faisait autrefois.

Si les médias sont un outil pour l'ascension de Pierre, ils risquent cependant d'entrer en concurrence avec la religion si elle ne sert plus leurs intérêts. Pierre semble remporter la compétition lorsqu'Apéro abandonne sa carrière pour se joindre à ses fidèles. « Et puis, il ne pouvait pas y avoir deux Dieux<sup>53</sup>, » nous dit le narrateur. La télévision et la religion de Pierre sont deux cultes engagés dans une lutte pour le pouvoir.

Le monde oublie rapidement. Nous en avons déjà parlé. Il faut garder le public diverti en tout temps et il n'y a à peu près pas trace d'une culture ou d'une Histoire dans cet univers. Malgré le moment de gloire de Pierre, il chute assez rapidement, et ce sont les médias qui

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 56.

reprennent le pouvoir qu'ils lui avaient cédé. Jadis, des foules suivaient le calvaire du Christ ou le martyre de saint Pierre. Pierre aussi aura son public. Il est exécuté en direct à la télévision, avec « le monde entier [...] rivé à son petit écran pour voir ça.<sup>54</sup> » Tout est orchestré par Apéro et son équipe pour produire un spectacle digne de ce nom. À la fin, après la mort de Pierre, c'est Apéro qui prend toute la place. « Ses négresses lèvres [crèvent] l'écran »<sup>55</sup>, s'imposent au milliard de téléspectateurs. Par cette métonymie, l'animatrice de télévision est résumée à sa sexualité et à sa parole, les deux grands axes sur lesquels était fondée la religion de Pierre. Apéro est de nouveau déesse.

Il importe de porter attention au chronotope du plateau de tournage tel qu'il est présenté dans *L'âge de Pierre*. Le lieu est en fait assez peu décrit, mais il n'en est pas moins sémiotiquement très important puisque « La télé, c'est la terre<sup>56</sup>. » Le monde entier se résume à ce dispositif qui imbrique l'espace (le plateau en tant que tel) et le temps (l'horaire de l'émission et les pauses publicitaires) et où « la caméra vals[e]<sup>57</sup> » autour d'une table sur laquelle est attaché le condamné et autour de l'animatrice qui se penche au-dessus de lui, tandis que des personnages invisibles, la « technique<sup>58</sup> », sont laissés hors-champ. Tout y est factice, à telle enseigne que même le condamné, alors qu'il « se prépare à avoir l'air mort<sup>59</sup> », a « droit à sa retouche de *blush*<sup>60</sup> », ce qui le laisse perplexe. Le direct n'empêche d'évidence pas la manipulation de l'image et de son contenu.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>60</sup> *Idem.*

Le plateau de tournage est également la cause d'un aveuglement qui provoque le repli sur soi, loin du monde. Pierre y est aveuglé par « les spots<sup>61</sup> » qui l'empêchent de voir autre chose que le plateau. La vitre derrière laquelle sont installés ses disciples et les journalistes s'embue, l'isolant plus encore. Lorsque le poison fait son chemin dans ses veines, il voit « Juste de la lumière, trop<sup>62</sup> », comme si plus rien d'autre n'existait autour de lui. L'espace, déjà rendu flou et abstrait par sa distance avec les téléspectateurs, et le temps s'effacent peu à peu pour lui, comme si le chronotope avait lui-même pour fonction d'imploser jusqu'à annuler la vie elle-même.

Le plateau est en opposition totale avec l'église désaffectée où Pierre et ses apôtres avaient trouvé refuge au début de leur aventure. Si cette mesure en ruine n'est décrite que brièvement, comme une « putain de cathédrale<sup>63</sup> » et comme le « triste squelette d'une foi bafouée et de la folie des hommes<sup>64</sup> » à quelques lignes d'intervalle, elle a en tout cas encore un aspect tangible. Dans sa fragilité même, elle est le seul témoin du passé, une trace de l'Histoire où « l'ère [a] un poids<sup>65</sup>. » Ces vestiges du passé donnent aux disciples de Pierre quelque chose à quoi s'accrocher, de plus palpable et concret qu'un plateau de télévision qui peut disparaître des écrans, pour céder la place à des publicités ou à la fin du temps d'antenne.

Cette situation crée une lutte de pouvoir particulière entre les médias et la religion dans l'univers du récit. Tout en ayant besoin l'un de l'autre pour briller et gagner l'intérêt du public, chacun essaie de prendre la place dominante dans la relation. Pierre, devenu une célébrité,

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 46.

cherche d'abord à rassembler le plus grand nombre de gens autour de lui. Les médias deviennent alors pour lui à la fois un outil et une menace, qui peuvent autant accroître sa réputation que la détruire. La religion de Pierre n'est à première vue qu'affaire de popularité et de visibilité à l'ère des médias de grande diffusion, mais elle semble créer des liens plus serrés entre les personnes que ceux, temporaires et fragiles, que permettent les médias. Le *talk-show* tient lieu de rituel observé par la masse anonyme et volage des téléspectateurs. L'équipe de tournage devient ainsi maître d'une Église dominante, qui dicte ses règles à ses fidèles et désigne pour eux ce qui est impressionnant ou minable, louable ou exécration. Avidé de profit, elle choisit ses sujets afin de satisfaire l'auditoire. Pierre et sa nouvelle religion sont alors à la merci des caprices des médias et du public. Un culte en remplace inévitablement un autre.

### **c) Les mutations du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Maleficium***

*Maleficium* entraîne ses lecteurs dans une époque antérieure à celle de *L'âge de Pierre*. Les récits rapportés dans les huit chapitres du livre se déroulent vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et sont narrés au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. La convention romanesque pose ainsi que les narrateurs des récits vivent à une époque où la production littéraire québécoise avait le terroir pour thème principal, mais ils adoptent un angle différent et racontent des choses qui concernent non seulement la ville de Montréal, mais aussi des pays exotiques. Ils explorent un univers moins connu, une société moderne en pleine transformation, où l'influence de la religion reste très présente, mais où la science gagne en légitimité et en importance.

Contrairement à l'univers de *L'âge de Pierre*, celui de *Maleficium* est clairement situé tant au plan spatial qu'au plan temporel. Dès sa première phrase, « L'avertissement au



lecteur » signale que c'est à « l'archevêché de Montréal<sup>66</sup> » qu'auraient été recueillies et conservées les huit confessions qui constituent les chapitres du livre. Si les personnages principaux et narrateurs de ces récits viennent de la métropole québécoise, c'est toutefois dans des lieux beaucoup plus exotiques que se déroulent les histoires qu'ils racontent. Les noms de villes et de personnages historiques se multiplient afin de donner une apparence de témoignage et de vraisemblance aux récits.

En ce qui concerne le temps, seul le narrateur du deuxième récit stipule avec précision l'année durant laquelle se déroule l'histoire qu'il raconte ; il s'agit de « l'été de 1899 – le dernier [qu'il a] passé à Zanzibar.<sup>67</sup> » Les dates de mort et de naissance de « l'abbé Savoie (1877-1913)[...] [entré] dans les ordres à vingt ans [et devenu] peu après vicaire de la paroisse Saint-Antoine<sup>68</sup>, » donnent, quant à elles, une idée du moment de la narration, très rapproché des événements racontés. La mention de personnages historiques connus permet également de donner des repères temporels au fil des récits. Le deuxième narrateur habite ainsi dans une villa « construite dix ans auparavant en commémoration du jubilé de la reine Victoria<sup>69</sup>. » Le troisième fait référence à l'extinction des locustes en Amérique du Nord et à Alfred Ilg, un ingénieur qui a eu un rôle important dans le développement d'Addis-Abeba. Ménélik II est mentionné au passage dans ces deux récits. Le quatrième narrateur s'intéresse aux premiers bâtiments de dix-huit étages construits à Chicago vers 1890, et étudie auprès de Stewart Capper, un architecte écossais qui a enseigné à l'Université McGill jusqu'en 1903<sup>70</sup>. Le cinquième vend des lunettes au gouverneur général Aberdeen et voyage sur le *SS Ophir*, un

---

<sup>66</sup> Martine Desjardins, *Maleficium*, Québec, Éditions Alto, 2011, p. 7.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>70</sup> « Stewart Henbest Capper », *Wikipedia*, [en ligne], [https://en.wikipedia.org/wiki/Stewart\\_Henbest\\_Capper](https://en.wikipedia.org/wiki/Stewart_Henbest_Capper), consulté le 28 juin 2015.

bateau qui porta ce nom de 1891 à 1901<sup>71</sup>. Le sixième va jusqu'à faire un compte-rendu précis de la situation politique à Chiraz à l'époque où se déroule son histoire. Il explique ainsi qu'à « cette époque, le shah Mouzaffer-ed-Din venait à peine de monter sur le trône de son père assassiné [...] » et avait « mis son royaume au bord de la faillite.<sup>72</sup> » Par ces détails, ces allusions, ces rappels historiques factuels, les textes se donnent un cadre de référence et reprennent à leur compte quelques traits scripturaux indexés sur la liste des contraintes de la convention réaliste<sup>73</sup>.

L'image de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle profilée dans *Maleficium* ne se limite pas à ces éléments — citations des régimes politiques, évocation de figures politiques et de savants, allusions à des événements historiques connus, mentions des dates et des lieux — qui produisent un effet de réel. De façon plus ou moins directe, plusieurs écrivains du siècle de Victor Hugo font leur apparition dans les récits. *Les Fleurs du mal* de Baudelaire semblent ainsi prendre une nouvelle forme, plus littérale, dans la description du stigmaté de la mystique : « au centre de sa corolle : un long pistil en forme de trompe, musculeux, charnu, de ce rouge foncé qu'on appelle cramoi<sup>74</sup>. » Le rapprochement de la sexualité féminine et de la botanique, dans une scène inquiétante et malsaine qui entraînera la chute du narrateur, ne peut que rappeler les thèmes du recueil de Baudelaire. De même, le tapis d'Eram, constitué de cheveux humains et comparé par le narrateur à « une femme endormie<sup>75</sup> » qu'il caresse pour « éveiller ses sens, susciter un frisson<sup>76</sup> », rappelle la chevelure de la nouvelle du même nom de Maupassant. Il produit en tout cas la même fascination obsédante, dirigée vers

---

<sup>71</sup> « RMS Ophir », *Wikipedia*, [en ligne], [https://en.wikipedia.org/wiki/RMS\\_Ophir](https://en.wikipedia.org/wiki/RMS_Ophir), consulté le 28 juin 2015.

<sup>72</sup> Desjardins, *op. cit.*, p. 127.

<sup>73</sup> Cf. Philippe Hamon, «Un discours contraint», dans [Collectif], *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>76</sup> *Idem.*

soixante-douze femmes à la fois. Les images de la poésie moderne s'infiltrèrent ainsi dans les histoires des narrateurs masculins.

Arthur Rimbaud est mentionné par un ingénieur, mais en tant que « trafiquant d'armes français<sup>77</sup> », non comme poète. Le fait historique est juste, mais le narrateur ne relève pas qu'il s'agit d'un poète. Ce clin d'œil n'est accessible qu'au lecteur. Le nom est laissé là au détour d'une phrase, comme un nom parmi tant d'autres entendu au fil d'une conversation. Le narrateur, en tant que personnage, ne fait aucun cas de la poésie, malgré les images poétiques qui s'infiltrèrent dans son propre langage.

Les emprunts à la Modernité ne se limitent pas à ces références et symboles, puisque l'écriture elle-même s'en rapproche. Les narrateurs s'expriment dans une langue soignée – tout le contraire de celle de *L'âge de Pierre* – et colorée, au vocabulaire riche. Ils ont recours à certains termes aujourd'hui vieilliss, tels que le mot « croup »<sup>78</sup>, qui désigne une maladie que craignent plusieurs personnages croisés au fil des récits. Leur langue ne ressemble donc guère à celle de personnages contemporains du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle donne l'impression de viser la représentation du langage d'une époque plus éloignée, mais il s'agit plus d'une langue littéraire que du langage courant de ce temps. Les belles lettres s'infiltrèrent dans le monde sans être remarquées par ses habitants.

L'univers du roman est celui d'une société en transformation. Les narrateurs croisent une photographe et un ingénieur capable de fabriquer des carabines. Le télégraphe leur permet de communiquer rapidement à distance. Ces progrès technologiques leur sont déjà familiers et

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 62. Le nom de cet ingénieur est celui d'Alfred Ilg qui fut effectivement en rapport avec Rimbaud lors des aventures de ce dernier au Harar.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 50.

ils en parlent sans s'émouvoir. Pourtant, dans les pays qu'ils visitent, ils semblent impressionner les gens. Les dirigeants consultent des savants occidentaux tels que l'ingénieur Ilg pour introduire certaines technologies dans leurs contrées. Ces dernières frappent les imaginations, ainsi que le montre le fait qu'un bâtiment est appelé le « "palais des merveilles" [...] non pour son architecture grandiose ou son faste prodigieux, mais simplement parce qu'il [est] équipé d'un ascenseur électrique<sup>79</sup>. » Ce commentaire dénote une disparité entre le point de vue du narrateur montréalais et celui de ses hôtes tanzaniens. Pour ces derniers, la nouveauté est étonnante et digne d'intérêt, mais le narrateur, lui, n'est pas surpris du tout. Il semble plutôt vouloir marquer la distance entre lui et les habitants locaux. Par le seul adverbe « simplement », il insinue qu'il n'y a pas là de quoi faire cas, et il se place au-dessus de ceux qui n'ont pas autant de familiarité avec la technologie que lui. Les adjectifs donnent cependant à comprendre qu'il est stupéfié par la richesse et la beauté du lieu.

Dans les pays que visitent les narrateurs, les innovations côtoient toujours des techniques traditionnelles et artisanales. Ce contraste n'est pas strictement négatif, mais il place les Occidentaux dans une position avantageuse d'un côté comme de l'autre. Certes, le deuxième narrateur décrit des villages « habités par d'anciens esclaves Wahadimu, dont le seul moyen de subsistance était la fabrication de cordages en fibre de coco<sup>80</sup> » et qualifie le lieu de « cloaque immonde<sup>81</sup> », mais certaines formes d'artisanat, profitables aux Occidentaux, recueillent des élans d'admiration, à l'exemple de la fabrication des lunettes en écailles.

Les narrateurs, persuadés de leur avantage technologique sur les peuples qu'ils visitent, osent souvent des commentaires désobligeants sur le mode de vie traditionnel. Pourtant,

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>81</sup> *Idem.*

lorsqu'ils bénéficient de celui-ci – par profit ou pour leur confort – ils n'hésitent pas à exploiter les divers talents des gens qu'ils croisent. Le produit des longues heures de travail de certains artisans est convoité par la haute société montréalaise. C'est le cas de l'Ardabil étoilé que se procure le narrateur du sixième chapitre, lequel traduit sa stupéfaction en ces termes : « La première fois que j'y touchai, je manquai m'évanouir tant son velours était dense et touffu. Imaginez : le tapis comptait pas moins de trente-deux millions de nœuds – une somme de travail phénoménale même pour un artisan capable d'en nouer dix mille par jour<sup>82</sup> ! » Le travail manuel peut donc donner des produits de luxe qui apportent du prestige et du plaisir à leur propriétaire. À cette époque marquée par le colonialisme, seuls les Occidentaux – et des monarques orientaux – bénéficient du travail des artisans orientaux et africains.

Plus que le luxe, dont ils s'assurent toujours d'être entourés, c'est surtout la technologie qui crée une démarcation géographique entre les Occidentaux favorisés et les peuples étrangers. Les voyageurs prennent ainsi d'abord des paquebots et des trains pour se rendre dans les pays qu'ils visitent, mais leurs trajets se terminent sur des boutres, des charrettes ou des chameaux, des moyens de transport traditionnels beaucoup plus lents. Ainsi, lorsque le narrateur du premier chapitre raconte son périple en ces mots : « Je me rendis d'abord à Delhi, puis à Simla, d'où je rejoignis Jammu. Là, j'appris que le train n'allait pas plus loin et que, si je voulais atteindre Srinagar, il me faudrait trouver une charrette pour m'y conduire »<sup>83</sup>, il décrit en fait son arrivée en terrain inconnu. Il a quitté les milieux mieux équipés où il a l'habitude de commercer. Tous les narrateurs masculins se trouvent dans des situations similaires. Forcés de ralentir le rythme, ils rencontrent des inconnus et deviennent

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 16.

alors vulnérables aux maléfices de l'inquiétante femme sur laquelle sont centrées leurs histoires.

Dans cet univers où se rencontrent tradition et nouveauté, la science devient la nouvelle vérité à enseigner, la Bonne Nouvelle à propager. La religion chrétienne est déjà bien implantée dans les régions que visitent les personnages. Des missionnaires les visitent, des églises ont été bâties sur leur sol ou par-dessus les anciens marchés d'esclaves. Sans atteindre toute la population, le christianisme a pris racine. Les personnages venus d'Occident ont une attitude de colonisateurs, et se font missionnaires à leurs heures, mais au lieu de convertir les peuples et leurs souverains au christianisme, c'est leurs connaissances scientifiques et technologiques qu'ils viennent affirmer, et parfois imposer, même si elles sont généralement bien accueillies.

Langue du christianisme, le latin est utilisé dans les titres des récits pour désigner toutes les formes que prend le maléfice, ainsi que dans les propos des savants. Les narrateurs l'empruntent par exemple pour désigner le *Crocus sativus*<sup>84</sup> ou le *Boswellia sacra*<sup>85</sup>. Certes, la chose est normale, puisque le latin était encore la langue du savoir sous toutes ses formes à l'époque représentée. Mais ce qui l'est moins, c'est le fait que ses occurrences sont accompagnées d'exposés scientifiques détaillés, qui n'ont pas vraiment leur place au milieu d'une confession. Il sert alors aux personnages à affirmer leur supériorité, qu'elle soit d'ordre moral ou intellectuel. Avec ou sans latin, tous les narrateurs font preuve de rigueur scientifique dans la mobilisation des domaines de connaissances où ils puisent pour expliquer leur histoire. Ils utilisent les mots justes et se lancent carrément dans un discours magistral chaque fois

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 79.

qu'ils en ont l'occasion. Ils s'emparent ainsi à la fois du lieu et de la langue de la religion pour faire étalage de leurs connaissances.

Ces narrateurs sont aussi des sceptiques. S'ils se gardent bien de parler ouvertement contre la religion et ses principes, ils restent prudents devant tout prétendu miracle et tentent d'expliquer ce dont ils ont été témoins par la science. Ainsi, lorsqu'il est confronté aux stigmates de la mystique, le premier narrateur cherche un trucage. Il affirme avoir « vu assez de fakirs rester des heures sous le sable, se transpercer de poignards ou se laisser mordre par des cobras pour ne plus croire aux miracles<sup>86</sup>. » Il cherche à expliquer ce qui, pour lui, ne peut être qu'une supercherie. Il suppose que le sang est faux et qu'il sent le safran parce que c'est avec cet aromate que son fabricant en a obtenu la couleur. Il dit vouloir démasquer la mystique, non pour son hérésie, mais parce qu'il ne peut pas « admettre que quelqu'un détournât l'usage d'un tel aromate pour tromper les honnêtes gens<sup>87</sup>. » Il décline ainsi la religion au profit du produit dont il fait le commerce. De même, le dernier narrateur masculin, comme « tout savonnier<sup>88</sup>, » peut expliquer rationnellement la conservation parfaite de certains corps – ainsi que l'« odeur suave associée à la sainteté<sup>89</sup> » –, qui passe pour un miracle. Il prétend garder « Loin de [lui] l'idée d'attaquer [les] croyances [du prêtre]<sup>90</sup> », mais c'est pourtant ce qu'il fait aussitôt en rationalisant un phénomène qui a attiré des dévots, auxquels il refuse de se joindre.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 153.

L'univers de *Maleficium* est donc portraituré par sept personnages masculins occidentaux qui se font valoir par leurs connaissances, leur richesse et leurs compétences professionnelles. Dans les récits qui font état de leurs pratiques et de leurs efforts de colonisateurs, la science a toutes les allures d'une suite logique à la religion, qu'ils pratiquent essentiellement par intérêt. Il n'y a *a priori* là rien à redire à leur comportement.

Mais le dernier récit révèle que ce sont de fieffés menteurs, des misogynes cupides et égocentriques qui usent des acquis d'une certaine éducation pour justifier leurs méfaits contre tous ceux qu'ils jugent inférieurs. Le nouvel objet de dévotion auquel ils sacrifient se nomme le progrès. Il faut se comporter par rapport à lui d'une façon bien spécifique pour être compté parmi leurs égaux. Ils jugent le manque de technologie ou sa méconnaissance barbares. Ils sont en tous points similaires aux missionnaires venus convertir les « sauvages » en Amérique, sinon qu'à leurs yeux la foi s'est transformée en raison commerciale et que l'intérêt économique a relégué « l'amour du prochain » dans les oubliettes de l'histoire.

La femme mystérieuse, narratrice finale du roman, disperse les doutes qui pourraient rester sur leur perversité. Sa juvénilité la distingue de tous les autres personnages. Contrairement à eux, elle n'a pas un sujet spécifique qui l'obsède – qu'on pense aux sept garçons avec leurs baves à l'époque où ils rencontrèrent initialement leur cousine ou à chaque narrateur individuel obnubilé par son champ d'expertise. Elle s'intéresse à tout ce qui lui tombe sous la main, des contes de fées aux ouvrages scientifiques.

Les deux romans couvrent à eux seuls toutes les grandes périodes de l'histoire du Québec depuis la Confédération. Dans des contextes très variés allant d'un univers exotique étonnant à un monde de technologies et de médias étrangement familier, la religion est



présentée de façons différentes et sous divers aspects. Pourtant, il y a une constante. Dans les deux cas, le christianisme fait face à un autre grand discours qui tient lieu de nouvelle religion, qui est loin d'apporter le bonheur ou un projet d'émancipation aux hommes. La politique de l'État et les médias dans *L'âge de Pierre*, les lois du marché et la science dans *Maleficium* désignent de nouvelles formes de culte, que les deux écritures décrivent en recyclant des signes et des motifs appartenant à la religion d'autrefois. Les fictions signalent la rémanence d'un pouvoir oppressant, fondé sur des hiérarchies artificielles, où des représentations circulant dans l'imaginaire social sont instrumentalisées pour asseoir une domination et justifier des abus.

## 2. Les mises en scène du péché

En tant que religion et principe d'organisation sociale au Québec, le catholicisme a longtemps imposé ses règles. La référence à la censure que fait Pierre Gariépy dans *L'âge de Pierre* en est un rappel. Il y a certaines choses qu'il ne faut pas faire, et il y en a qui ne peuvent même pas être représentées. Tout en attirant l'attention sur le code de conduite que chacun devrait suivre, les récits de Pierre Gariépy et de Martine Desjardins brisent ostensiblement les interdits qu'il comporte. Le péché sous toutes ses formes s'y manifeste. Les pages qui suivent viseront à observer la façon dont sont abordés le mal et le péché.

### a) Le péché de chair

La luxure est l'un des sept péchés capitaux, et lorsque la religion s'immisce dans la vie privée des fidèles, c'est souvent au sujet de la sexualité, aujourd'hui comme hier. C'est aussi celui des péchés qui suscite le plus de débats dans la société contemporaine, malgré la libération des mœurs. Certains groupes et individus, surtout chez nos voisins du Sud, gardent une vision très traditionnelle de la sexualité, centrée sur la formation du noyau familial, et s'affirment haut et fort contre tout ce qui en déroge. Des phénomènes tels ceux de l'hypersexualisation des jeunes et de la culture du viol inquiètent la population et provoquent nombre d'interrogations. Il n'est donc pas surprenant de voir la sexualité présente et problématisée dans deux textes qui abordent la justice religieuse et le péché. Les deux romans présentent toutefois la luxure de façon très différente.

Dans *L'âge de Pierre*, c'est une sexualité débordante qui est à la base du nouveau culte fondé par les personnages du récit enchâssé. Elle a un pouvoir rassembleur et permet d'attirer

les foules « en cette ère frigide d'impuissance<sup>91</sup>. » Lorsque le narrateur raconte les débuts de la secte dans l'amour libre, il décrit la situation par cette expression courante : « Le paradis sur terre<sup>92</sup>. » Le sexe est abordé sans ambages dans la prose romanesque, et généralement par le biais d'un vocabulaire très cru. Au verbe « aimer », qui selon les moments prend un sens sexuel ou platonique, se substitue par exemple le verbe « baiser<sup>93</sup>. » Le personnage qui fait office de narrateur n'a aucune gêne à parler crument, dans son roman comme dans son journal.

Il n'a pas de gêne ni de préjugés négatifs par rapport aux prostituées non plus. S'il reste aussi vulgaire en parlant d'elles, il fait montre d'un relatif respect à leur endroit lorsqu'il parle, dans son journal, de son travail de rédacteur de discours pour un politicien comme d'une action typique de « [...] toute notre putasserie ambiante », et qu'il poursuit en ces termes : « je m'en excuse aux putes. C'étaient elles, mes vrais héros, les héroïnes dans nos veines, alors, pour la putasserie on pouvait repasser<sup>94</sup>. » Le parallèle créé avec la drogue par le double sens du mot « héroïne » peut sembler négatif, mais le jeu de mots est plus incisif : la mère de Pierre était une prostituée<sup>95</sup>, son sang coule donc dans ses veines. Par suite, il voue une certaine admiration aux prostituées, et au-delà de sa vulgarité, il tente régulièrement de témoigner de son estime pour elles et, plus généralement, pour les femmes, qui à ses yeux font don d'elles-mêmes.

En plus de procurer « un peu de chaleur humaine<sup>96</sup> », la sexualité doit selon lui être intrinsèque au pouvoir. Ce passage en donne un bon exemple :

---

<sup>91</sup> Gariépy, *op. cit.*, p. 46.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>95</sup> Éditions XYZ, « Lomer Odysée », <http://www.editionsxyz.com/catalogue/476.html>, [consulté le 14 juillet 2015].

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 46.

Il me donnait de la force, notre roman. Grâce à lui, j'aurais pu monter l'Everest à reculons, si l'Everest n'avait pas été rasé jadis, triste histoire. J'aurais pu coller ma langue au fer d'hiver de la clôture dehors en entonnant, trois fois plutôt qu'une et dans tout son resplendissement, l'hymne de l'URSS, puis l'*Internationale* en italien, et vous auriez trouvé ça beau et tout compris. J'aurais pu faire jouir chacune des femmes de l'asile, et les hommes aussi, puis les religieux, tous les animaux, la même nuit. J'aurais pu être quelqu'un, quoi.<sup>97</sup>

La sexualité ne donne sans doute pas le pouvoir, mais au-delà des exploits sportifs ou artistiques, elle en est l'ultime preuve. Dans le récit qu'il écrit, il pousse cette idée jusqu'à donner aux prouesses de son personnage le pouvoir de recréer le miracle de la résurrection de Lazare : « il avait suffi que Pierre l'encule dans son trépas pour que l'étincelle se refasse, l'électricité dedans son système nerveux, comme un char qu'on survolte et qui repart.<sup>98</sup> » La démesure de cette image et sa vulgarité, auxquelles s'ajoute l'objectification, par la comparaison avec une automobile, de la femme qui remplace Lazare, transforme le miracle divin et le rabaisse. Il n'est plus aussi extraordinaire, ni aussi noble. Si la sexualité présente jusque-là une dimension positive, ce n'est qu'à cause de l'illusion de valorisation dont se berce le narrateur.

De fait, c'est elle qui provoquera la première épreuve affligeante rencontrée par le pseudo-Christ. Une infection transmise sexuellement, désignée comme « ce Diable maudit<sup>99</sup> » ou « le Démon<sup>100</sup> », l'oblige à abandonner la débauche. Il recommence à prêcher, « Pur Esprit [...] Sans sexe Ange. Ex-Diable [...] Rien d'autre que Dieu. Un esprit pur<sup>101</sup>. » Cette énumération, précédée de la phrase « Il était enfin bien au delà de toute préoccupation

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 75.

bassement humaine<sup>102</sup>», est un retour à une façon traditionnelle de penser la vertu, qui l'associe à la pratique de l'ascétisme.

Un autre passage du roman soutient la pensée traditionnelle. La seule relation sexuelle décrite sans cruauté ni frénésie est la première entre le narrateur et Tan, son épouse. Le narrateur, sans faire preuve de pudeur pour autant, inclut quelques images poétiques éculées dans sa description du moment : il dit être « aveugle comme l'amour l'est<sup>103</sup> » et s'éclairer « à la lueur des braises de ses yeux<sup>104</sup>. » Il tombe dans des lieux communs, jolis et rassurants. Cette relation a pourtant une certaine beauté, une douceur peu caractéristique du texte, et c'est la seule, de tout le roman, qui a pour résultat la conception d'un enfant, Lili, le « petit ange<sup>105</sup> » du narrateur, sa nouvelle raison d'être.

Une autre forme de sexualité est, quant à elle, représentée de façon indubitablement négative : la pédophilie. Lorsque le narrateur, dans son roman, veut choquer ses lecteurs, il déforme le sens de la citation « laissez venir à moi tous les petits enfants<sup>106</sup> », tirée directement des Évangiles. Il annonce : « mon Jésus serait pédophile, tiens, tant qu'à rire, non, tant qu'à dire, la vérité s'entend, je ne lui faisais pas tant confiance que ça, au Christ<sup>107</sup>. » Cette dernière forme de sexualité a bien peu à voir avec la sensualité dont nous avons parlé jusqu'ici.

D'un point de vue plus global, nous nous contenterons pour le moment de remarquer que, malgré une crudité qui flirte avec la vulgarité, la sexualité est rattachée à des valeurs traditionnelles dans *L'âge de Pierre*. Recherchée pour le plaisir, elle finit par mener à l'excès

---

<sup>102</sup> *Idem*.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 49.

et à la chute, tandis que, rattachée à l'amour et à la famille, elle est digne d'émerveillement et de naïveté.

Dans *Maleficium*, il n'est aucune relation sexuelle consentie qui soit représentée. La luxure et le désir n'en sont pas absents pour autant. Le principal personnage féminin, malgré son bec-de-lièvre, a un physique avantageux. Les narrateurs des premiers récits s'intéressent tout particulièrement à la beauté de cette femme. Si le premier remarque d'abord sa jeunesse et « la parfaite innocence de ses traits<sup>108</sup> », les deuxième et troisième narrateurs, eux, sont immédiatement séduits. Le troisième narrateur remarque qu'elle porte « un seyant corselet de dentelle et une jupe amazone qui marqu[e] sa taille de guêpe<sup>109</sup>. » Le deuxième la trouve « plutôt jolie – assez en tout cas pour ne pas laisser un célibataire de [son] espèce indifférent<sup>110</sup>. » Son regard est attiré par « la chute de ses reins [...] une chute plongeante à vous donner le vertige, amortie par une croupe parfaitement galbée qui bouff[e] sa robe mieux que n'importe quelle tournure rembourrée<sup>111</sup>. » Plus que par le visage – associé aux émotions ou à l'esprit –, il est attiré par sa silhouette, dont les courbes avantageuses provoquent en lui maints fantasmes érotiques. Confronté à ce corps couvert, il pense « à cette fameuse toile d'Ingres représentant une odalisque allongée<sup>112</sup>. » L'art permet ainsi de prolonger le fantasme, en rapprochant la silhouette de la jeune femme de celle d'une concubine, nue et séductrice.

Dans les récits suivants, le corps de la femme est l'objet de moins de description, ce qui laisse entendre qu'elle est devenue moins séduisante avec le temps, mais elle reste

---

<sup>108</sup> Desjardins, *op. cit.*, p. 22.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 42.

désirable, jusqu'à un certain point. Ainsi, dans le sixième chapitre, le narrateur parle de « ses cheveux, dont les tons de bois de rose auraient joliment agrémenté le tapis du paradis<sup>113</sup>. » Cette phrase peut paraître innocente à première vue, mais considérant l'attitude des personnages par rapport au tapis – le gouverneur s'adresse à ses « soixante-douze houris du paradis<sup>114</sup> » et le narrateur l'approche comme s'il était une femme à séduire –, cette convoitise a un goût de luxure. Il est aussi intéressant de remarquer que la femme devient une fois encore un objet pour les narrateurs. Au lieu de s'intéresser à la personne entière, chacun n'a d'yeux que pour un élément, – la chevelure, la chute des reins – qu'il désire ardemment posséder.

En plus de lui trouver des formes séduisantes, les narrateurs donnent un aspect démoniaque à cette femme, ce que traduisent des métaphores fortement connotées. Son bec-de-lièvre est le seul attribut récurrent dans les descriptions. Il constitue « une balafre profonde venant raturer, de son trait impie, toute impression de pureté<sup>115</sup> » qui rend son visage repoussant. Plusieurs éléments de description, tels que ses lèvres qui ont « l'apparence acérée d'un bec de tortue prêt à vous happer le doigt<sup>116</sup> », la rapprochent de certains animaux, de manière à la rendre à la fois étrange et inférieure. Le choix de ces animaux la rend particulièrement inhumaine et inquiétante, puisqu'il s'agit toujours d'insectes – ou de parasites – et de reptiles, deux classes d'animaux souvent associées au mal. « Ses lèvres, qu'une difformité séparait en deux pièces buccales similaires aux mandibules tranchantes des mantes religieuses<sup>117</sup>, » en font un prédateur à l'affût. Sa queue aurait pu ressembler à celle des colobes rouges mentionnés dans le chapitre correspondant, en référence à la parenté des

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 64.

primates et des humains, mais elle est plutôt reptilienne, désignée comme un « apanage d'ange déchu<sup>118</sup>. » Sa voix, « susurrante, suspicieuse, avec des inflexions qui » portent le narrateur à « l'associer à un sifflement de serpent<sup>119</sup> », s'apparente à celle du serpent qui tenta Ève au jardin d'Éden et provoqua le péché originel. D'autres aspects moins bestiaux la rendent tout aussi inquiétante, tels que sa peau qui lui donne l'apparence d'une « sainte saponifiée<sup>120</sup> », c'est-à-dire d'un cadavre. Il y a jusqu'à ses organes sexuels eux-mêmes qui sont affublés d'un « stigmatte diabolique [...] [débordant] de caillots sanguinolents [...] immonde [...] [et au] parfum vénéneux<sup>121</sup>. » Cette femme, tout en provoquant le désir des narrateurs, est décrite comme un être monstrueux.

Malgré la réification initiale de l'étrangère à laquelle ils procèdent, les narrateurs masculins établissent une correspondance entre la sexualité et le péché et reprennent le *topos* de la femme tentatrice et dangereuse. Le point de vue de la narratrice finale nuance ce tableau sans pour autant réhabiliter la sexualité. Celle-ci se présente alors comme une victime de cette culpabilisation presque automatique de la femme dans tout ce qui implique le fantasme. Nous y reviendrons, mais remarquons d'emblée que ce récit implique lui aussi un rapport conflictuel avec la sexualité et le désir, mais sans l'ambiguïté de *L'âge de Pierre*.

## **b) Une violence hégémonique**

Avec ou sans la religion comme guide, un aspect du mal qui ne laisse généralement pas de doute est la violence. Physique ou psychologique, affirmée ou sournoise, elle inflige une douleur aux individus qui menace l'ordre social. Les médias de divertissement comme

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 30.



d'information en débordent au point de donner l'impression à certaines personnes d'être saturées ou désensibilisées. Jeux de guerre, films d'action et nouvelles sensationnalistes exposent le public à la violence et rendent cette dernière familière. La violence n'est ni normale ni bonne, mais elle ne surprend pas. Il reste toutefois des formes de violence qui choquent plus ou qui, souvent ignorées, dérangent lorsqu'elles sont mises en lumière. Dans les deux œuvres qui nous intéressent, c'est ce qui se produit quand la violence se combine à la luxure.

Dans *L'âge de Pierre*, la violence la plus dérangeante est celle où le désir sexuel est imposé à une victime sans défense. Elle est perpétrée par des adultes de l'entourage du narrateur et par la plupart des personnages de son roman. Le narrateur y est sensible, malgré son manque de réaction lorsqu'il en est témoin. Avant d'agir à l'encontre de cette tendance, il donne le rôle de défenseur à son *alter ego* romanesque, qui se sent alors « meilleur » et « mieux<sup>122</sup>. » Il se porte au secours d'une femme que ses fidèles comptent lapider. Ce chapitre est une réécriture d'un passage bien connu du récit évangélique, mais il opère un déplacement majeur de sa signification. En effet, au lieu d'une femme adultère, celle à qui on réserve cette violente condamnation est « la femme fidèle<sup>123</sup> », qui refuse de participer au libertinage religieux des autres. Le narrateur raconte que « cela s'était vite su, évidemment, par quiconque avait souhaité faire l'Amour Divin avec elle, comme avec tout le monde, comme c'était la Loi, la sienne de loi, à Pierre<sup>124</sup>. » Dans la société du texte, la femme n'est plus la propriété d'un seul homme, mais celle-ci n'est pas libre pour autant. Le groupe exige d'elle qu'elle se soumette à la loi d'un individu masculin. Il souhaite se l'approprier et la soumettre à son désir.

---

<sup>122</sup> Gariépy, *op. cit.*, p. 86.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 84.

Lorsqu'il intervient, le pseudo-Christ s'agenouille à côté d'elle et clame « Que ceux, putain, qui sont sans péché nous jettent la première pierre<sup>125</sup>! » Cette citation modifiée, en plus d'inclure son habituelle vulgarité, suggère que l'introspection et la conscience de leurs fautes ne suffiraient pas à dissuader les agresseurs. Les fidèles n'admettront pas leurs erreurs, mais la célébrité reste intouchable. Le Christ les met au défi de s'attaquer directement à lui, au lieu de mettre à l'épreuve leur sens moral.

Il y a aussi plusieurs mentions de faveurs sexuelles impliquant des enfants au fil du récit-cadre dans *L'âge de Pierre*. Le narrateur, assez jeune pour être encore à l'orphelinat, en profite d'abord plutôt passivement. Lorsque quelqu'un se faufile jusqu'à lui, il se laisse faire. Il écrit : « J'ignorais qui, je m'en foutais<sup>126</sup>. » Il « ferm[e] très fort les yeux<sup>127</sup> » comme pour ignorer ce qui se passe et faire l'autruche même s'il sait qu'il a « péché<sup>128</sup>. » Si ce genre d'allusion à la pédophilie peut donner l'impression de viser seulement à choquer les lecteurs, cette même pédophilie est problématisée de façon plus affirmée en approchant de la fin. À mi-chemin dans le récit, alors que le narrateur négocie avec un homme d'État pour obtenir un sursis avant de quitter l'orphelinat, une petite fille fait une fellation à ce dernier. Si elle reste anonyme, Pierre sait qui elle est, il sait qu'elle a eu onze ans la veille. Elle est identifiée, et le rapport est plus personnel. Le narrateur, sans agir, pleure pour elle, s'adresse à elle dans son texte, après qu'elle est partie on ne sait où :

[...] je pense que j'aurais couru te sauver avant que tu ne sois happée vraiment, si  
enfante, par l'Homme.  
Tu étais belle comme le jour, mais la nuit a été la plus forte.  
Et puis, il ne fallait pas compter sur moi.  
Pour quoi que ce soit.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 50.

Petit ange, pardon, je n'en vau pas ta peine.<sup>129</sup>

Ce surnom de « petit ange » est le même par lequel il désigne sa propre fille, vers la fin du roman. Les anges sont les enfants innocents qu'il ne peut pas sauver. Il ne peut qu'agir après le fait accompli. Ceci conduira à la violence finale et décisive du roman, lorsque Lili sera victime du patron du narrateur. Il est alors investi d'une « mission<sup>130</sup> », celle d'assassiner le violeur. Ce dernier viol est le seul méfait, de tout le livre, qui mérite une punition aux yeux du narrateur. Les abus de ses personnages fictifs, la trahison de Jude, l'abandon de l'État dans la réalité, tout cela a été accepté avec indulgence. Le viol de sa fille transforme le narrateur en personnage de tragédie, voué à sa perte, mais qui « n'[a] plus eu d'autre choix<sup>131</sup> » que de rechercher la vengeance. La violence et la colère deviennent alors viscérales. Le narrateur crie « NOUS TE HAÏSSONS!<sup>132</sup> » au nom de toutes les victimes du politicien. Même si l'homme est déjà mourant, qu'il « [perd] conscience, en jouissant une dernière fois de son état critique et syncopé<sup>133</sup> » après avoir tenté de se suicider, cela ne lui suffit pas. Il « lui [EXPLOSE] la tête, au mourant laid, D'UN COUP de barre de fer<sup>134</sup>. » Les majuscules expriment ici une colère farouche. Suit une description sanglante du résultat final, où le sang devient « sens<sup>135</sup> » et où le narrateur affirme : « J'avais la connaissance<sup>136</sup>. » Cette référence incongrue à la connaissance rappelle le péché originel, le fruit de la connaissance croqué par Ève et Adam qui furent exilés du jardin d'Éden. Le narrateur fait du bureau « [sa] grotte, [sa] caverne :

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> *Idem.*

Lascaux<sup>137</sup> », ce qui redouble l'idée d'un acte originel et le motif du commencement humain. La violence est ainsi donnée comme nécessaire, fondatrice et justifiée. Elle marque un nouveau départ pour lui et sa famille, malgré toutes les difficultés à venir.

Comme dans le cas de la sexualité, la violence n'est pas aussi exacerbée dans *Maleficium*. Elle se cache et prend plutôt des formes sournoises dans la majorité des cas. À la violence physique s'ajoutent des agressions psychologiques qui poussent les personnages dans leurs derniers retranchements. Si les narrateurs des sept premiers chapitres tâchent de se présenter comme des hommes respectables en proie à une créature maléfique mi-femme, mi-bête, la première victime qui apparaît dans le récit est pourtant précisément cette femme, et son bourreau, le premier narrateur. Ce dernier cède à la tentation à cause de l'enivrante odeur safranée de son sexe. Il profite de la pâmoison de la jeune fille pour s'emparer du pistil qui dégage cette odeur, pour « l'arrach[er] d'un coup sec<sup>138</sup>. » L'agression prend des allures de viol, voire d'excision. Si le terme n'est pas utilisé, après la métaphore filée qui fait du sexe de la mystique une fleur, il s'impose : le narrateur déflore la jeune fille. L'acte frôle le meurtre, puisqu'il file ensuite « sans prendre la peine de [s']assurer si [sa] victime respir[e] encore<sup>139</sup>. »

Si les autres narrateurs sont moins déchaînés que le premier, ils souhaitent tous posséder une partie de la mystérieuse femme, et leur convoitise mène généralement à sa souffrance. Pour ne donner que quelques exemples, mentionnons les troisième et cinquième narrateurs. L'un lui retire métaphoriquement son enfant lorsqu'il la convainc de lui confier la larve logée dans son nombril. Ce parasite, qui ne peut vivre qu'à la chaleur humaine et qui

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 128

<sup>138</sup> Desjardins, *op. cit.*, p. 31.

<sup>139</sup> *Idem.*

force son porteur à manger plus pour le nourrir tandis qu'il grandit et prend ses traits, ressemble à « un embryon hybride<sup>140</sup> » et provoque des symptômes semblables à ceux d'une grossesse. Lorsque le narrateur contraint la femme à le lui céder même si elle paraît « très attachée à sa larve<sup>141</sup> », la métaphore laisse entendre qu'il lui a enlevé son bébé. Quant à l'autre homme, il n'a aucun scrupule, alors que la femme a pleuré toute une journée pour lui fournir des écailles dorées, à ignorer « ses traits [...] tirés<sup>142</sup> », sa « lassitude<sup>143</sup> », « l'état d'épuisement dans lequel [elle] se trouv[e]<sup>144</sup> » et à lui en demander plus. Aucun des narrateurs n'a d'égards pour la souffrance de cette femme qu'ils exploitent et maltraitent à l'envi.

Même avant d'acquérir cet aspect inhumain qui déroute les narrateurs et les intrigue, la narratrice, encore adolescente, a souffert injustement, comme elle le révèle au dernier chapitre. Orpheline, elle est envoyée chez son oncle, qui l'accueille ainsi : « Voici le fardeau que m'a laissé sur les bras la sœur cadette de ma défunte épouse. J'ai accepté de m'en charger en dépit du fait que je ne tolère aucune présence féminine dans cette maison. Je ne veux jamais la voir ni l'entendre<sup>145</sup>. » Son seul crime jusque-là est d'être orpheline et de sexe féminin. Pourtant elle doit apprendre à se faire invisible, « plus discrète qu'une ombre<sup>146</sup> », pour circuler dans la maison. Elle découvre ensuite que la prétendue défunte épouse « croupi[t] dans la cellule capitonnée de quelque asile où [son mari] l'[a] fait interner<sup>147</sup>. » Les femmes sont ainsi systématiquement ostracisées par les personnages masculins.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> *Idem.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 172.

Lorsque la narratrice dévoile la vérité à ses cousins, ceux-ci la traitent de menteuse et tentent de se venger. Eux-mêmes habitués à la calomnie, ils l'accusent d'être « une enragée<sup>148</sup> » devant leur père. Celui-ci la punit en lui entaillant la lèvre supérieure, tout en lui disant : « Je te donne l'*osculum infame* [...] Le baiser de la honte. Celui par lequel le diable scelle ses allégeances<sup>149</sup>. » Ce geste et les paroles qui l'accompagnent ressemblent à un rituel. Le père devient alors diable et fait de sa nièce un être maléfique.

La confession de la femme révèle que le mal engendre le mal. Elle a beau fuir, elle est poursuivie par ses cousins, qui s'acharnent sur elle pour la « fai[re] disparaître<sup>150</sup> » et la « déshonor[er]<sup>151</sup>. » Ces actes de cruauté la transformeront, selon ses dires, en un « démon de la vengeance, la somme de leurs calomnies [dont elle] porte sur le corps les diaboliques reliquats<sup>152</sup>. » On remarquera ici que, s'il rappelle le terme « relique » qui se rapporterait au passé et à une réalité religieuse, le mot « reliquat » tient plutôt du domaine de la comptabilité, comme un ultime rappel des intérêts commerciaux envahissants des membres de sa famille adoptive. Le mot réfère aussi à l'existence d'une dette à payer. La mystérieuse femme réclame son dû au fil du roman jusqu'à ce que sa vengeance soit assouvie.

Ses malédictions se font aussi de plus en plus sournoises. Dans le premier récit, le narrateur se dit « brutalement tiré de [son] ravissement par une sensation de brûlure aux parois nasales<sup>153</sup> » dès qu'il approche son visage du stigmaté de la mystique. Si cette dernière est alors complètement passive, le maléfice est toutefois brutal, comme l'indique l'adverbe, et il

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>149</sup> *Idem.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 30.

mènera, après une série d'éternuements d'une « force<sup>154</sup> » exceptionnelle, à la désagrégation de son nez, blessure permanente et très apparente.

Dans le deuxième, la volonté de la jeune fille et la violence de son geste ne font pas de doute, puisqu'elle fouette le visage du voyeur avec sa queue. Les marques qu'elle s'est faites sur le dos et qui rappellent celles de l'autoflagellation, elle les impose au visage de son agresseur.

À partir du troisième récit, toutefois, les malédictions se font plus subtiles et sournoises, alors qu'elle ne fait qu'offrir à ses cousins les objets avec lesquels ils se plongeront eux-mêmes dans le malheur. Sa perfidie atteint son paroxysme au septième récit, où l'huile offerte n'affecte même pas le narrateur en sa présence, mais bien une fois qu'il est seul. Elle reprend toutefois son rôle d'agresseur lorsque vient le temps de punir le curé en utilisant la ruse pour cracher son venin dans son oreille, geste qui la rapproche autant que possible d'une vengeance contre Dieu lui-même.

La représentation de la violence prend ainsi de nombreux aspects au fil des romans, mais certains éléments rapprochent les épisodes les uns des autres. Ainsi, dans les deux textes, la violence vise d'abord des femmes ou des enfants – ou les deux à la fois – et elle est reliée à la sexualité, soit dans l'acte sexuel lui-même, soit dans les rôles attribués aux personnes en fonction de leur genre. La violence initiale est perçue comme une injustice à laquelle la seule réaction possible est le silence, qu'il s'agisse de l'adolescente condamnée à vivre comme une ombre, silencieuse et discrète, pour échapper aux tourments que lui imposent les hommes de

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 33.

sa famille ou du garçon qui se tait face aux sévices qu'ils ont subis, lui et ses camarades de l'orphelinat, ne les confiant qu'à un journal qui finira brûlé.

Lorsque le silence échoue à leur épargner la violence, l'option qui reste aux protagonistes est la vengeance. Les personnages, transformés par leur nouvelle détermination, passent alors à l'action et font souffrir les hommes qu'ils perçoivent comme responsables du malheur. Politiciens, prêtres ou cousins commerçants, ces personnages punis ont deux choses en commun : ce sont des hommes, et ils sont issus d'une société traditionnelle et paternaliste.

### **c) Les plaisirs des sens**

Si la satisfaction des désirs n'est pas un péché en tant que tel, elle est systématiquement associée à la tentation. Nombreux sont les commandements de la tradition catholique qui visent à contrôler le corps sous prétexte de garantir la pureté de l'âme et de favoriser l'accès à la vie éternelle, telle que les interdictions de danser ou de manger de la viande le vendredi. S'ils ne sont plus suivis dans le Québec d'aujourd'hui, ils sont des éléments connus d'un passé qui n'est pas si lointain. L'enveloppe charnelle – l'expression même le laisse paraître – a été longtemps dénigrée, la vie terrestre n'étant qu'un passage et la privation, une épreuve qui naguère donnait droit à plus de bonheur dans l'au-delà. Outre la violence et la sexualité communes aux deux romans, plusieurs autres aspects de ces récits font valoir le corps sensible dans sa relation avec le monde, dans la recherche du plaisir sous diverses formes.

*Maleficium*, en plus d'être un récit troublant sur le mal, la calomnie et la vengeance, appelle à ressentir pleinement le monde. Les descriptions et les récits des narrateurs évoquent



la recherche de la volupté. Lorsque, au contraire, les sens font défaut, cela occasionne une perte de repères.

Les descriptions y sont riches en adjectifs et en figures de style qui impliquent tous les sens. Les narrateurs ne décrivent pas que l'apparence des choses, ils en décrivent aussi souvent la texture, la sonorité, l'odeur et le goût. Par exemple, lorsque le troisième narrateur libère malencontreusement les locustes troglobies du Golgotha-Mikaël, il les décrit comme une « nuée blanche<sup>155</sup> », mais avant même d'ouvrir les portes, il avait déjà entendu « une clameur aiguë, scandée à un rythme régulier<sup>156</sup>. » Par la suite, il sent « leurs milliers de pattes [lui] passer sur le corps<sup>157</sup>. » Il ne perçoit pas les insectes qu'avec ses yeux, mais aussi grâce à leur son et à la sensation qu'ils lui procurent. Quant à la fumée que « crachot[e]<sup>158</sup> » la perle d'encens d'origine humaine au quatrième chapitre, elle est « opaque et presque visqueuse<sup>159</sup> » et « ses volutes noires s'immis[cent] dans [les fosses nasales du narrateur] avec une vibration tellurique qui [lui] chatouill[e] jusqu'au tréfonds des oreilles<sup>160</sup>. » La vue et le toucher sont ainsi convoqués, en plus de l'ouïe et de l'odorat par la mention du nez et des oreilles, pour alléguer une expérience troublante du monde sensible.

Les sens des narrateurs sont si sollicités qu'il leur arrive de se confondre. Plusieurs descriptions utilisent des métaphores et des métonymies pour créer des effets de synesthésie. Par exemple, la villa où habite le deuxième narrateur à Zanzibar est décrite comme « une pâtisserie élaborée, aux balcons festonnés, aux balustrades feuilletées, aux vitrages couleurs de

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>159</sup> *Idem.*

<sup>160</sup> *Idem.*

fruits confits et aux meringues de plâtre<sup>161</sup>. » En ces lignes, la métaphore et le champ lexical de la pâtisserie associent la richesse de l'architecture à la gourmandise. À l'image se mélangent les goûts et les textures. Le bâtiment donnerait presque faim. Le luxe ne peut se contenter d'une seule manifestation. Il appelle toujours plus de plaisirs.

Si la quête principale des narrateurs masculins consiste à atteindre le succès dans leurs carrières respectives, pour s'enrichir et pour gagner une certaine notoriété, ils sont cependant également à la recherche de choses agréables pour combler leurs sens : l'odeur du safran, la beauté d'une écaille très claire, la douceur d'un tapis ou d'un savon, par exemple. Le luxe dans lequel ils évoluent leur permet de déguster les mets les plus délicats, de vivre dans le confort, d'admirer la beauté de paysages exotiques, d'apprécier l'odeur d'épices raffinées et le son de multiples musiques. Une fête est décrite ainsi par le deuxième narrateur : « Un orchestre jouait sur la pelouse, parmi les paons aux queues épanouies et une foule pépiante de dames en soies chamarrées. À l'ombre des acajous, des boys en gants blancs servaient des sorbets à la rose et des petits fours aux fleurs d'acacia<sup>162</sup>. » Tout est mis en œuvre pour donner une impression de luxe et pour évoquer le plaisir et la légèreté. On remarquera qu'en plaçant côte à côte les robes des dames et les plumes des paons et en choisissant le verbe « pépier », le récit fait des femmes une espèce d'oiseaux présente pour le plaisir des yeux et des oreilles des hommes.

Les malédictions imposées par la femme étrange s'inscrivent dans la logique esthétique des récits. Plutôt que d'attenter à leur vie, elle empêche ses victimes d'apprécier le monde en anéantissant leurs sens ou en les aliénant. Vertige, impossibilité d'atteindre la satiété, surdité ou dégoût devant l'apparence des autres, elle provoque chez ses cousins et le curé des

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 41.

affections qui leur nuiront longtemps et qui les empêcheront de jouir du monde qui les entoure comme de mener leur carrière et de gérer leur vie sociale. Après avoir posé les écailles humaines sur ses yeux, un cousin découvre un monde affreux qui le porte à s'aveugler pour de bon parce que « ce dégoût de la vie [le] plong[e] dans un désespoir dont [il ne peut] même pas évaluer la profondeur<sup>163</sup>. » L'homme qui rêvait de construire de hauts bâtiments « souffre d'un vertige si débilitant [qu'il ne peut] même pas rester à genoux sans vaciller<sup>164</sup>. » Celui qui collectionnait les tapis les plus doux a des hallucinations qui lui donnent la sensation de toucher des plantes mortes quoi qu'il touche, « comme si quelque sculpteur infernal s'était amusé à gouger des horreurs végétales à la surface du monde entier<sup>165</sup>. » Toutes ces affections, dont l'hyperbole souligne leur indice morbide, deviennent des châtiments pires que la mort. Le corps devenu étranger est intolérable, il provoque la honte et l'angoisse. Pour vivre et connaître le bonheur, il faut pouvoir apprécier les choses qui nous entourent grâce à l'ensemble de nos sens. En créant un univers où ces sens sont constamment sollicités, mais où ils peuvent être aliénés, *Maleficium* exige de replacer le corps sensible au fondement de la vie et de déterminer les premiers contacts que les êtres humains ont avec le monde.

Si, par contraste avec l'esthétique sensuelle de *Maleficium*, le récit de *L'âge de Pierre* est généralement avare de descriptions, le corps y est tout de même très présent. Pierre, les personnages qu'il crée et ceux qui l'entourent ne sont pas plongés dans leurs pensées. Ils ne sont pas de purs esprits, même si Pierre et son *alter ego* romanesque le prétendent parfois et aspirent à devenir Dieu. Les corps des personnages sont constamment occupés à absorber, de

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 139.

force ou par plaisir, des matières – alcool, nourriture, médicaments et poison – et à en expulser d'autres, par l'acte sexuel ou par vomissement. Nous avons déjà beaucoup parlé de l'aspect sexuel. Nous n'y reviendrons pas. Ce qui nous intéressera dans ce qui suit, c'est le rapport des personnages à l'ivresse.

Lorsque le narrateur nous présente son *alter ego*, c'est dans un bar où il se trouve dans un état d'ébriété tel que le barman refuse de le servir. Il vit « cette légèreté d'être en suspension dans l'alcool, comme un lézard dans le formol, un astronaute en apesanteur sur la Lune<sup>166</sup>. » L'ivrogne est dès lors présenté comme un être déjà hors du monde, mais qui oscille entre l'animal mort et le héros pionnier. À force de boire, il flotte, il est « de mieux en mieux, et déjà, il se sen[t] moins trou de cul<sup>167</sup>. » L'ébriété procure une possibilité d'évasion, d'oubli des soucis. Elle constitue le cadre de la première « Eucharistie<sup>168</sup> », où Pierre et ses apôtres se partagent « une cigarette et le goulot d'une bouteille de vin *cheap*<sup>169</sup>. » Le dernier repas de Pierre, quant à lui, dans une parodie noire de la dernière Cène, prend la forme d'un festin, parce que « de manger et boire leur ferait oublier, il l'espérait franchement, la désertion soudaine de son Église entière<sup>170</sup>. » De même, à la fin du roman, le narrateur oublie le froid qui le transit grâce à une bouteille de vodka.

S'il peut en avoir l'air par moments, *L'âge de Pierre* ne fait pas plus l'apologie de l'alcoolisme que du libertinage. Pierre abandonne l'alcool vers le début du récit « pour bien marquer la différence, entre tous et lui, maintenant qu'il n'[est] plus sous l'emprise de ce diable d'alcool<sup>171</sup>. » Cette substance est mauvaise au point d'être rapprochée du diable lui-

---

<sup>166</sup> Gariépy, *op. cit.*, p. 19.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>169</sup> *Idem.*

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 36.

même. Elle ne peut donner qu'un répit temporaire, toujours suivi par la fin d'une vie. Lors de la dernière Cène, Pierre boit sans souci. Le narrateur emprunte le point de vue de son personnage, puis ajoute une précision qui relève de la prolepse : « Demain verrait aux restes. Humains<sup>172</sup>... » En effet, cette beuverie précède l'exécution de Pierre. Elle annonce la mort, qui suit inmanquablement la gueule de bois.

Le narrateur, quant à lui, boit de la vodka pour la première fois lorsqu'il est sur le point de mourir d'hypothermie, à l'approche de la fin du texte. Même la première beuverie du pseudo-Christ conclut en quelque sorte une vie, puisque Pierre abandonne son humanité pour devenir Dieu. Il ne la retrouvera que lorsqu'il se portera à la rescousse de la femme fidèle, comme le révèle la phrase interrompue « L'innocence humanise<sup>173</sup>... » qui clôt le chapitre.

L'abus d'alcool précède donc toujours la fin de la vie humaine pour Pierre. Pourtant, l'ivresse est toujours recherchée, mais sous des formes moins destructives que celle provoquée par l'alcool. Toutes sortes de choses permettent de l'atteindre. Dans le récit enchâssé, l'abandon de l'alcool est ainsi toujours relié à la découverte d'une autre source d'ivresse. Par exemple, lorsque Pierre décide de devenir Dieu, il est « ivre de pouvoir [...] ivre sans rien<sup>174</sup>, » et ses fidèles en font autant plus tard parce qu'ils « aim[ent] mieux baiser que boire, faut croire. Mieux jouir qu'être soûl<sup>175</sup>. »

Pour le narrateur, alors que même lui et sa famille sont frigorifiés, c'est la danse avec celles qu'il aime qui permet d'oublier : « La danse soûlait, et nous n'arrêtons plus de danser, on valsait à trois, tout soûl qu'on était, et je pensais qu'on était si bien, soûl<sup>176</sup>. » Le texte joue

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 132.

sur le sens figuré des mots pour créer un rapport entre l'alcool, dont est fait un portrait très sombre, et d'autres sources de plaisirs qui semblent illusoire, même lorsqu'elles sont décrites de façon positive.

Que la recherche du plaisir vise à surexciter les sens ou à les endormir par l'ivresse, elle mène dans presque tous les cas à l'excès : elle anime une quête égoïste, poursuivie aux dépens des autres et suivie presque inévitablement par la violence. Ce n'est pas le plaisir qui est punissable, mais l'égoïsme aveugle qui lui est associé chez les opposants des personnages principaux. Seul le plaisir partagé est acceptable dans ces deux romans. Le partage des contes ou de la danse permet un répit dans les deux récits. Les personnages ont alors un sentiment de solidarité dont l'absence cruelle se fait régulièrement sentir dans le reste du texte. La vie sans plaisir, quant à elle, est intolérable et réclame une fin, une illusion salvatrice ou l'assouvissement d'une vengeance.

La tradition catholique est souvent associée à un certain ascétisme. Le clergé a longtemps encouragé les Canadiens français à accepter leur sort, à adopter un mode de vie frugal et à éviter toute forme de tentation. Le corps était jugé inférieur à l'âme immortelle. En conséquence, tout ce qui relevait des sens et du plaisir sans respect pour le dogme était traité comme une distraction potentielle nuisible et répréhensible, d'origine démoniaque. La sexualité et la violence étaient particulièrement réprimées, jusqu'à justifier, pour la première, l'ingérence du clergé. Ce que nous présentent ces deux romans, c'est un univers où le corps cherche frénétiquement à éprouver qu'il vit, où une constante recherche de plaisir et une sexualité exacerbée, vécues dans le plus strict égoïsme, mènent à des abus. Le corps, particulièrement le corps féminin, est arraché aux individus par ceux qui veulent le posséder,

quitte à lui infliger divers sévices. Dans cet univers où personne ne semble réagir, où le bonheur partagé est précaire et où le malheur est tu, la violence appelle la violence. Le silence devient intolérable, et les personnages, avides de réclamer justice pour leur innocence anéantie, cherchent une vengeance.

### 3. Le Messie transformé

En plus d'imposer un ordre social et de définir un paradigme moral, la religion cultive aussi un récit. Elle a ses personnages, ses événements racontés depuis des siècles – certains plus que d'autres selon les époques – et son mode de narration. Ainsi que l'a montré Northrop Frye, la Bible est l'un des textes fondamentaux qui a grandement influencé l'histoire et l'évolution de la fiction en Occident. Elle fournit des façons de raconter, des archétypes, des trames narratives et un grand nombre de symboles.

En cette matière, *Maleficium* et *L'âge de Pierre* ne font pas exception. Les deux œuvres réécrivent, détournent et citent en effet de nombreux passages et fragments bibliques. La vaste majorité des références chrétiennes auxquelles elles font appel sont cependant tirées du Nouveau Testament. Or, là où l'Ancien Testament multiplie les histoires et les personnages, le Nouveau Testament en tant que récit tourne autour d'un seul protagoniste, clairement identifié : le Christ. De même, malgré la multiplicité des personnages et des points de vue adoptés, *L'âge de Pierre* et *Maleficium* ont un personnage central autour duquel gravite l'ensemble du récit, Pierre (et son *alter ego* romanesque) pour le premier, la femme étrange pour le second. Ils sont comparés, de manières diverses et plus ou moins directes, à Jésus. Ce sont tous les deux, comme le Christ, des personnages surnaturels et charismatiques. Ils n'ont toutefois pas vraiment le même rôle de messie, ou du moins ils le détournent profondément. Tandis que Jésus est à la fois modèle de vertu, exemple de sagesse et sauveur de l'humanité, ils ont une morale plus que douteuse et sont repoussants sous bien des aspects.

Même dans des univers aussi sinistres que ceux de *Maleficium* et de *L'âge de Pierre*, des personnages plus positifs doivent exister, ne serait-ce qu'en tant que repoussoir pour rendre le mal plus évident. Puisque les personnages christiques eux-mêmes ne paraissent pas



pouvoir remplir cette fonction, elle est alors réservée à d'autres personnages. Ce rôle est dévolu à des étrangers, extérieurs aux sociétés problématiques représentées dans les romans.

### **a) Pierre, ou la réécriture des Évangiles**

Dans *L'âge de Pierre*, le récit enchâssé, que compose le narrateur, est une réécriture du Nouveau Testament. Son personnage principal, Pierre, est un Jésus actualisé, entouré de ses apôtres. Si sa place centrale dans le récit et dans le schéma actanciel ainsi que les événements qu'il provoque et subit ne laissent pas de doute quant à la correspondance entre les personnages, il a cependant une attitude bien différente. Il fait un bien piètre sauveur, et le narrateur insiste régulièrement sur ce sujet. Nous avons précédemment mis en évidence les perversions du personnage. Alcoolique, concupiscent et hypocrite, il n'a rien d'un modèle de vertu. Outre les événements qui font saillir ces défauts, les descriptions du personnage soulignent sa médiocrité.

Dans cette nouvelle version du texte sacré, l'histoire de Pierre ne débute pas à sa naissance. Il n'est pas question d'un enfant divin dont la venue aurait été annoncée par des anges parce qu'il aurait une grande destinée à accomplir. Pierre est et restera un homme plutôt quelconque qui n'a rien accompli : « Rien de grand, en tout cas, ni de moyen même, ni quoi que ce soit d'à peine petit. Rien, point<sup>177</sup>. » La gradation décroissante tend vers la nullité absolue. Le narrateur dénigre de plus en plus son héros, comme s'il était incapable de le faire valoir et qu'il cédait lui-même graduellement à cette difficulté. Ce personnage qui devrait être, selon son modèle, au centre d'une grande histoire n'est qu'un « homme faillible<sup>178</sup> » qui se perd

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 18.

dans l'alcool. À peine commencé, le projet d'écriture est presque avorté à cause de sa médiocrité, que le narrateur peine à concevoir. Le « défi<sup>179</sup> » de faire œuvre à partir de si peu est en quelque sorte trop grand.

Le pseudo-Christ devient ainsi un personnage dont même son créateur doute de l'intérêt, ce qui explique que, à quelques reprises, Pierre devienne « pierre<sup>180</sup> », sans sa majuscule. Le nom propre devient nom commun, la personne devient objet négligeable. Le personnage, petit et sans importance, est contrôlé lui-même par « quelqu'un d'autre, un fou en plus<sup>181</sup> », le narrateur. Le nouveau Christ n'est qu'une création à la merci de son inventeur. Il ne vaut pas grand chose, mais le narrateur ne pense manifestement pas à changer son personnage. Lorsqu'il écrit qu'« Il fallait qu'elle en vaille la peine, la vie, pour que son histoire en vaille la peine aussi<sup>182</sup> », l'idée s'imisce dans les pensées de Pierre, mais elle est aussitôt engloutie par le bien-être causé par l'alcool et la cigarette. Le récit biblique est ainsi dévitalisé et transformé en un texte d'un intérêt douteux.

Cela dit, il n'est guère étonnant que les miracles qui suivent aient « des airs de mirage<sup>183</sup> » et qu'il soit dit de « Dieu [qu'il est] bien au-dessus de toutes ces considérations futiles<sup>184</sup>. » Le récit est factice et illusoire, mais la réalité ne compte pas. Dans le monde du roman, le dérisoire et le médiocre sont l'important. L'homme sans qualité aucune est transformé en héros et en dieu. Ce dieu, d'ailleurs, se moque du sort des autres la plupart du temps. Pierre est blasé, il se fout des autres et de ce qui lui arrive, il est dit toujours « las<sup>185</sup> » de son rôle de Dieu. Lorsque ses apôtres le réveillent pour l'avertir d'une condamnation, à

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>181</sup> *Idem.*

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 17-18

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 59.

moitié réveillé, il a « juste l'air divin, avec les yeux flous<sup>186</sup>. » La divinité est tout au plus une attitude vague.

Pierre, de plus, est susceptible. Si une tolérance malsaine, substituant un simple silence au pardon, habite le roman, le personnage lui-même reste rancunier, enclin aux accès de colère. Lorsque le narrateur joue sur l'homophonie et écrit : « Mais la Cène qu'il leur a faite<sup>187</sup> », il fait du dernier repas une crise de colère. Pierre devient alors violent. Il « hurl[e]<sup>188</sup>, » il « ordonn[e]<sup>189</sup> » et il a une « colère à ébranler les colonnes d'un temple<sup>190</sup>. » L'hyperbole rappelle ici les représentations de la colère divine dans l'Ancien Testament et les désastres naturels qu'elle provoque.

Avant cette dernière scène où Pierre se sent abandonné et trahi, acculé au mur et conscient que la mort approche, il était déjà sujet à la colère. Lorsqu'un barman refuse de lui servir plus d'alcool au début du roman, il observe son verre d'eau dans une attitude que le narrateur résume par ces mots : « En Christ<sup>191</sup>. » Parce qu'il est orthographié selon la graphie correcte du terme religieux, le mot « Christ », tout en rappelant le juron qui indique la colère du personnage, réfère aussi au rôle de sauveur. Pierre est à la fois fâché et saisi dans l'attitude du Christ. Il agit – ou plus précisément, il subit – à la façon du Christ. Certes, ce dernier peut aussi afficher son courroux. La scène des vendeurs du temple, à laquelle réfère le passage cité ci-dessus, en est un exemple. Toutefois, ses moments de fureur ne sont pas le résultat de motifs aussi futiles que ceux de Pierre. De plus, le Christ est surtout associé dans le discours

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>188</sup> *Idem.*

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 27.

chrétien à une attitude paisible et résignée. Celle de Pierre s'avère ainsi une attitude de colère renfrognée et passive qui a remplacé le calme serein qui, en de semblables circonstances, aurait été la marque du Fils de Dieu. Agir comme le Christ, dans ce récit, c'est la même chose en somme qu'être *en crise*. La chose n'a rien de louable. C'est une frustration contenue, qui peut rapidement éclater. Lorsqu'un de ses disciples remet ses décisions en question, Pierre « [ne dit rien] », se met à « trembl[er] » en raison de « la peur ou [du] sevrage, peu importe » et affirme que « la loi divine exig[e] qu'on punisse tant d'irrespect<sup>192</sup>. »

Pierre redevient ainsi le Dieu vengeur de l'Ancien Testament, celui qui punit sévèrement ceux qui l'ont offensé. La « loi divine » est sa propre loi, décrétée et appliquée du fait de sa propre volonté. Pourtant, c'est la première fois qu'elle fait surface dans le récit, et elle est liée à la peur et au sevrage. La loi divine n'est donc pas un code strict préexistant. Elle n'est qu'un moyen de camoufler la faiblesse du pseudo-Christ.

Pierre en tant que figure christique est aussi caractérisé par sa singularité. Il a beau avoir rassemblé un groupe autour de lui, et chercher à créer une unité organique avec ses membres, la narration marque constamment la différence qu'il y a entre lui et ses apôtres. L'une des marques de cette différenciation est qu'il se montre incapable de ressentir l'allégresse des autres. Au lever du jour, « le chœur de Pierre *feelaient soul*, dans le sens d'âme pas d'ivresse. Tous *jazzaient*. Sauf lui, Pierre, il était loin de *groover*<sup>193</sup>. » Ce passage convoque le champ lexical de la musique afin de rendre palpable une atmosphère de fête. Le cœur de Pierre (l'expression évoque l'insensibilité du personnage) apparaît en transparence lorsque le narrateur parle du chœur de ses disciples qui jasant (jazz) en musique. Le genre

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 39.

musical *soul*, qui remplace l'ivresse (soûl), reprend son sens original « d'âme », mais il appartient seulement au groupe, dont Pierre s'isole en ne partageant pas la musique. Il ne *groove* pas, contrairement à ses apôtres.

Quand il décide de ne plus boire d'alcool, il s'empresse de faire « boire tous [les] autres [...] pour bien marquer la différence, entre tous et lui, maintenant qu'il n'[est] plus sous l'emprise de ce diable d'alcool<sup>194</sup>. » Il est à part du groupe par sa sobriété et tâche de faire valoir sa distinction. D'une certaine manière, sa devise détourne celle des mousquetaires de Dumas. Elle se lirait dans son cas comme suit : Un pour tous, tous pour lui.

Pierre n'est pas que l'équivalent du Christ. Il se rapproche aussi d'autres figures mythologiques. Dans le passage que nous venons de citer, il s'assure lui-même de se différencier des autres en prenant le rôle du diable pour encourager ses disciples à boire. Dans la logique tordue de *L'âge de Pierre*, tentateur et sauveur se confondent.

Le pseudo-Christ devient à d'autres moments « Éros<sup>195</sup> », dieu païen de l'amour, lorsque la célébrité lui attire de nombreuses conquêtes. Il remplace l'amour spirituel chrétien par la sexualité, et il en paie rapidement le prix. C'est la maladie, « son sexe pourrissant<sup>196</sup> » qui l'obligera à « *revoir un peu [sa] liturgie [...], question d'amour humain<sup>197</sup>*. » Il devient alors « Pur Esprit<sup>198</sup> » et « Sans sexe Ange<sup>199</sup> », des formules qui ressemblent plus à celles qu'utilise un certain catholicisme pour décrire un être divin.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>198</sup> *Idem.*

<sup>199</sup> *Idem.*

Rien de cela ne l'empêche cependant de devenir « un despote<sup>200</sup>. » La parole prend alors la place de la sexualité, par le biais d'une paronomase qui est l'un des traits rhétoriques fondamentaux du texte : « À défaut d'être en verge, il serait en verve<sup>201</sup>. » Le charisme du Christ prend une nouvelle forme, mais sans changer de sens ou d'utilité. Par le rapprochement opéré, la verve n'est qu'une autre manifestation d'une même intention. Nous avons déjà mentionné plus tôt le rapport de la religion catholique au corps, ainsi que l'importance du corps sexué et sensible dans les deux récits à l'étude. Or, tandis que Jésus est célibataire, et que l'âme immortelle et pure domine le corps physique dans la tradition religieuse, Pierre est quant à lui dominé par sa propre sexualité. Dès le premier chapitre où il nous est présenté, le narrateur affirme que « Son âme, c'est sa queue<sup>202</sup>. » C'est par elle que le nouveau Christ se rapproche de ceux qu'il aime. Son amour universel n'est pas un amour inconditionnel et protecteur de l'ensemble de l'humanité. Il est physique, libertin et réservé aux personnes de belle apparence.

Pierre est conséquemment un Jésus dont le pouvoir divin ressemble plus à celui d'un dieu païen tiré de l'antiquité grecque qu'à celui de la tradition judéo-chrétienne. Il ne mérite pas son statut. Homme sans intérêt, égocentrique et colérique, juste assez charismatique pour attirer les foules pendant quelque temps, il ne donne pas pour autant un bon exemple et, comme nous l'avons mis en évidence, ses idéaux sont si volatiles et versatiles qu'il change d'attitude et de principes pour n'importe quelle raison, aussi prosaïque soit-elle, par exemple l'impossibilité d'avoir des relations sexuelles. En d'autres termes, son pouvoir prétendument transcendant est trivial et ne sert que ses intérêts les plus immédiats.

---

<sup>200</sup> *Idem.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 19.

### **b) La femme dans *Maleficium* : un être divin, mais proscrit**

S'il n'y a pas de figure christique authentique dans *Maleficium*, il y a un personnage féminin qui est placé au centre des récits des narrateurs comme Jésus l'est dans ceux des évangélistes et qui ose plusieurs commentaires au sujet de Jésus, souvent de manière à se comparer à lui. Plusieurs éléments du récit et des descriptions apportés par les narrateurs masculins permettent également de la comparer au Christ. Il importe de les mettre en évidence pour dégager le rapport établi entre le messie de Nazareth et cette femme afin d'évaluer le rôle joué par cette dernière dans l'économie du roman.

Lorsque la mystérieuse femme parle du Christ, c'est à chaque fois pour le dénigrer. Elle mentionne spécifiquement son nom à deux reprises. Dans le deuxième récit, tandis qu'elle parle des esclaves fouettés sur la place du marché qui se trouvait à l'emplacement de la nouvelle église, elle demande si « Ce supplice n'était [...] pas plus terrible que l'anodine flagellation du Christ<sup>203</sup>? » Si son interrogation vise à exprimer de la compassion pour les esclaves africains, la présence de l'adjectif « anodin », péjoratif, la transforme en blasphème aux yeux du narrateur. Elle révèle que cette femme refuse de simplement désapprouver toute agression. L'une doit être supérieure à l'autre. Son attitude ressemble à celle de beaucoup de personnes aujourd'hui impliquées dans divers débats, et qui opposent leur cause à d'autres comme si une seule pouvait être soutenue. La femme opère aussi un renversement en jugeant une torture supérieure à une autre. En plaçant la souffrance humaine au-dessus de la souffrance divine, elle suggère que le martyre du Christ est normal, voire banal.

---

<sup>203</sup> DESJARDINS, *op. cit.*, p. 49.

De même, lorsqu'elle affirme que « l'asymétrie des stigmates est la preuve irréfutable que le Christ est enterré ici. S'il n'est jamais ressuscité, cela veut donc dire qu'il n'était pas vraiment le fils de Dieu. Sa place à la droite du Père est donc libre<sup>204</sup>! », elle lui refuse toute nature divine. Elle emprunte au langage scientifique pour expliquer son raisonnement et structure sa pensée grâce à de nombreux coordonnants et conjonctions, qui font irruption dans son discours d'une manière inhabituelle. Partant d'une « preuve irréfutable » – qui ne l'est pas nécessairement, d'ailleurs – elle construit une suite logique, où son « si [...] cela veut donc dire » rappelle le « si [...] alors » des preuves mathématiques. La logique s'oppose ainsi au culte établi, mais pas à la religion. L'individu l'utilise pour s'élever.

En effet, cette mystique veut surpasser celui qu'elle qualifie de « petit prophète<sup>205</sup>. » En plus de le rabaisser, elle surenchérit sur le plan de la douleur et de l'humilité. Dans le premier récit, elle porte tous les stigmates du Christ : les marques de la couronne d'épines, les traces des clous de la crucifixion et du coup de lance sous son cœur se remettent périodiquement à saigner. C'est déjà beaucoup, et par hyperbole « le sang ne [vient] pas comme un affleurement, mais comme une éruption<sup>206</sup>. » De surcroît, elle annonce qu'elle a « un stigmate de plus que lui!<sup>207</sup> » C'est un « stigmate secret, et les supplices qu'il [lui] fait subir sont simplement atroces.<sup>208</sup> » Alors que les autres stigmates ne valent pas la peine d'être nommés, ce stigmate supplémentaire, qui la rendrait unique et supérieure, est décrit à grands renforts de mots fortement connotés.

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>208</sup> *Idem.*



Elle fait aussi valoir sa douleur comme une vertu. Dans le même récit, un personnage secondaire remarque qu'elle « boit l'eau ayant servi à laver les pieds des lépreux<sup>209</sup>. » Ses actes et ses propos relèvent d'une logique de la surenchère et de la concurrence. Comme Jésus avait lavé les pieds de ses apôtres, des membres de certains ordres religieux lavaient régulièrement les pieds des pauvres et des lépreux. Quant à elle, elle fait mieux, plus fort, et va jusqu'à s'exposer à la maladie. L'acte de charité est oublié au profit d'un risque inutile à l'aspect sensationnaliste, par un geste qui abolit l'idéal chrétien d'humilité.

Malgré ses apparats démoniaques et inquiétants, la femme mystérieuse est parfois traitée avec déférence par les autres personnages qui, séduits, posent des gestes semblables à ceux posés en présence du Christ. Plusieurs événements du récit réfèrent directement à des épisodes des Évangiles et la mettent à la place du Christ. Le quatrième narrateur, par exemple, lui apporte en cadeau de l'encens « de la plus haute qualité<sup>210</sup> » pour lequel il a dépensé tout son argent. Il s'introduit chez elle sans s'être annoncé, à son réveil. Ce cadeau rappelle celui apporté par un des rois mages au Christ nouveau-né dans la crèche. Il n'est toutefois pas un signe de pieuse déférence, mais un simple moyen de gagner sa faveur, afin d'obtenir le droit d'observer librement ses oreilles étranges.

Le septième narrateur, quant à lui, « [se sert] de la lampe comme d'un calice<sup>211</sup> » pour recueillir l'huile qui s'écoule des pores de la femme. Ce geste de révérence emprunte au personnage de Joseph d'Arimathie tel qu'il fut interprété par la légende arthurienne, laquelle voulait qu'il ait utilisé le calice de la dernière Cène pour récupérer le sang du Christ après sa

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 158.

mort, créant ainsi le Graal. Toutefois, comme dans l'exemple précédent, les intentions du narrateur sont surtout égoïstes, puisqu'il souhaite s'enrichir en s'appropriant cette huile.

Nonobstant cette concurrence et ces raccords entre Jésus et elle, la femme mystérieuse se défend d'être un second Christ, même si elle aspire paradoxalement à prendre sa place au paradis. Ainsi, à la fin du roman, elle prend la peine de préciser que, au lieu de « guéri[r] [...] comme la salive du Christ<sup>212</sup> », sa salive agit comme un venin. Elle se dissocie de lui. Puisqu'elle refuse sa divinité à Jésus, mais qu'elle reste pieuse à sa façon, il n'est pas étonnant qu'elle place le Christ au même niveau que d'autres personnages et s'intéresse autant aux apôtres et aux saints qu'à lui. Ainsi, ses expériences de sainteté sont parfois calquées sur celles d'autres personnages religieux, tels que « saint Paul après sa conversion sur le chemin de Damas<sup>213</sup> », dont elle estime qu'elle est un précédent au phénomène de mutation de ses larmes en écailles dorées. La seule différence relevée est le fait qu'elle a connu les écailles avant sa conversion, et non l'inverse. Pour elle, la conversion est un résultat du filtre que forment les écailles, à travers lequel elle voit le monde. Loin de voiler la vision, elles révèlent – comme le narrateur l'apprend plus tard – la laideur du monde. Son expérience est donc soit très différente de celle de saint Paul, soit une bien sombre révélation sur la conversion de l'apôtre.

En définitive, le personnage féminin au centre de *Maleficium* n'a que très peu à voir avec le Christ lui-même. Elle n'en est pas une représentation exportée des Évangiles, comme Pierre, mais plutôt un personnage parallèle, apposé au Christ pour le rabaisser. La femme dans ce roman possède à la fois des caractéristiques de la sainteté et des traits démoniaques. Elle est

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 113.

traitée en alternance comme une déesse et comme un monstre. De la sorte, elle ressemble plutôt à Lilith, personnage féminin séducteur et inquiétant qui ne colle pas au rôle de mère que souhaiterait lui donner un univers dominé par les hommes, et qui doit en conséquence être exclu, au risque qu'elle devienne démoniaque. Lorsqu'elle ressemble au Christ, c'est dans la souffrance et dans des situations où les narrateurs masculins souhaitent l'exploiter. C'est pour satisfaire les intérêts égoïstes de ces derniers que le personnage mythique est mis à profit ou mis à l'écart. La figure censée être supérieure au Christ est elle-même susceptible d'être reniée dès qu'elle n'est plus utile.

### **c) La bonté des étrangers**

Parce que les personnages pseudo-christiques ne peuvent pas assumer le rôle du sauveur en raison de sérieux défauts, il revient à d'autres personnages d'apporter une certaine bonté dans l'univers. Si l'existence du mal rend le bien mieux perceptible, l'inverse est ici tout aussi vrai. La présence de ces personnages excentrés, à l'attitude différente des autres, crée un contraste qui rend la perversion plus apparente – et rend la lecture de ces récits souvent consternants plus tolérable. Sans avoir un rôle divin ou religieux, ils se démarquent par leur valeur morale dans un univers perverti qui leur est étranger.

Dans *L'âge de Pierre*, un personnage en particulier remplit cette fonction : la femme fidèle. Nous l'avons déjà mentionnée au chapitre précédent, mais surtout en tant qu'objet – et victime – du désir et de la frustration des disciples de Pierre. Malgré la menace des pierres, cette femme reste « fière<sup>214</sup>. » Sa conviction de vivre un amour si grand et si profond qu'il ne

---

<sup>214</sup> Pierre Gariépy, *op. cit.*, p. 84.

lui permet pas de faire l'amour avec quelqu'un d'autre – peu importe avec qui et sous quelles circonstances – impressionne Pierre, qui « [se sent] humble devant tant d'amour humain<sup>215</sup>. » Elle échappe à la frénésie libertine des autres personnages. Dans une telle situation, le narrateur écrit : « Vous auriez dû voir le silence. / Et comme elle s'est sentie forte, d'être une femme fidèle, au sein d'une telle congrégation<sup>216</sup>. » Elle se distingue de et dans la communauté, non seulement par sa fidélité et son courage, mais aussi par son origine et sa religion. Dans un ensemble de personnages peu décrits dont les noms laissent présumer que ce sont des Occidentaux blancs qui font partie de la majorité québécoise, elle est clairement identifiée comme musulmane. Elle n'est pas le seul personnage du récit qui n'appartient pas à cette majorité blanche d'origine française ou anglaise. Apéro, l'animatrice-vedette de la télévision, est afro-américaine. Toutefois, la femme fidèle ne se conforme pas à l'ère médiatique américaine, dont Apéro est la figure de proue. Sa description renvoie à une tradition à l'opposé de l'époque représentée dans le récit enchâssé et de son appétit vorace pour l'exposition des chairs. La burka cache ce que la télévision veut révéler à tout prix pour mieux vendre. Pierre remarque aussi que « ses mains tatouées au henné, à elle, racontaient son histoire<sup>217</sup>. » Ainsi, à l'éphémérité et à la *mimèsis* propres à la télévision s'opposent la durabilité et l'abstraction du tatouage, qui porte tout de même assez de sens pour devenir un texte que Pierre prend le temps de lire.

La femme fidèle se distingue aussi du personnel du roman par son bilinguisme. Elle s'exprime en français comme les autres personnages, mais elle parle aussi arabe. Dans l'angoisse de la lapidation imminente, elle prononce une phrase qui est transcrite en arabe

---

<sup>215</sup> *Idem.*

<sup>216</sup> *Idem.*

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 87.

directement dans le texte, puis traduite : « Moi, je mourrai mais mon fils verra la Palestine<sup>218</sup>. » Cette phrase forme des « arabesques belles<sup>219</sup> » qui lui donnent des allures de poésie. Elle constitue un répit entre la peur des pierres et la réalisation de leur absence. Avant cette scène d'angoisse dans l'attente de la lapidation, le narrateur affirmait que « les seules terres saintes [...] sont illuminées d'un soleil pur et dur qui vous cloue la peau sur son sol, comme quand on tanne la peau des bêtes, la terre sainte est un désert qui serait plein d'âmes<sup>220</sup>. » Comme les paysages d'Arabie, la langue arabe devient divine, vecteur de purification. Alors que la femme lui parle « en langues de feu<sup>221</sup> », Pierre trouve « sa pureté renouvelée<sup>222</sup>. » Le contact avec cette étrangère et ses mots rend Pierre « meilleur<sup>223</sup>. » On remarquera que le motif du feu purificateur qui apparaît dans ce passage appartient également à la poétique du christianisme. Quant à l'obsession de pureté qui s'y impose, elle se retrouve sous diverses formes au fil du roman. Malgré ce passage particulièrement troublant, le texte ne tente pas de placer une race, une langue ou une religion au-dessus de toutes les autres. Seule la morale est traitée ainsi. L'idée de pureté reste très abstraite dans le roman. Les personnages la recherchent sans savoir de quoi il s'agit exactement, ce qui les pousse à la voir dans tout et n'importe quoi. Dans le cas de la femme fidèle, sa dichotomie avec le système médiatique oppresseur et manifestement néfaste la rend automatiquement vertueuse aux yeux du narrateur, qui ne perçoit que la fidélité et la beauté et omet toutes les autres valeurs associées au port de la burka.

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>219</sup> *Idem.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> *Idem.*

La phrase en arabe précitée est reprise deux autres fois dans le roman, sans traduction. La première fois, c'est le nouveau Christ qui la prononce alors qu'Apéro lui demande ses derniers mots pour la télévision, « histoire de *foutre le Babel*, de lui jouer *une Tour* et de finir sur une note d'espoir<sup>224</sup>. » Il refuse de s'adresser à elle dans la langue des médias de masse, l'anglais. La langue étrangère et la babélisation deviennent un outil de résistance contre le pouvoir oppressif. «Babel» et «bordel» se confondent autant au niveau du sens que de leur sonorité. L'introduction d'une langue inaccessible pour l'animatrice et la plupart de ses auditeurs cause la confusion, et Pierre s'en réjouit. À ses yeux, il a réussi à ébranler le système.

La deuxième occurrence figure dans le récit-cadre. Alors que le narrateur est au désespoir et que lui et sa famille meurent de froid, sa fille lui demande une histoire. Il ne sait que répondre, mais « ces mots arabes sont venus à [sa] rescousse<sup>225</sup>. » La phrase le transporte dans un monde autre, « tout s'éclaire comme un horizon qui s'illumine, dans la pluie<sup>226</sup> » et l'espoir renaît pour un instant. Elle devient une « belle histoire<sup>227</sup> » et un refuge pour les personnages. L'arabe, langue étrangère, mais associée à l'origine pour le narrateur, devient symbole de liberté.

Dans *Maleficium*, la vertu est toujours le lot des personnages étrangers. Elle n'a pas la même apparence presque divine que celle de la femme fidèle dans *L'âge de Pierre*, mais c'est surtout à cause du point de vue adopté. Pierre sait s'émerveiller, malgré tous ses déboires. Il est ouvert à l'influence des autres. Les narrateurs de *Maleficium*, eux, sont pour le moins

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>226</sup> *Idem.*

<sup>227</sup> *Idem.*

réticents à complimenter des étrangers, même lorsqu'il s'agit de souverains ou de collègues marchands, et ils font régulièrement des commentaires condescendants au sujet des habitants moins fortunés des pays qu'ils visitent. Cela n'empêche pas le premier narrateur de remarquer que « par un curieux paradoxe, dans les pays où la nourriture est rare, on n'hésite pas à la partager – surtout en période de disette –, alors que dans nos contrées où règne l'abondance, on engrange jalousement les provisions<sup>228</sup>. » Il souligne ainsi une contradiction ferme entre les Occidentaux et les autres – orientaux ou africains – qui rend apparente une faille des mœurs occidentales, le manque de solidarité ou de charité. Il ne s'en repent pas pour autant. Il enchaîne aussitôt avec un commentaire teinté d'humour cynique sur l'avantage que cela présente pour un commerçant comme lui.

Les personnages étrangers se révèlent aussi plus sagaces que les Occidentaux lorsqu'ils sont confrontés à des phénomènes étranges. Dans cet univers romanesque, ce qui passe pour de la superstition conduit à une meilleure compréhension du monde, qui n'est pas limitée par les certitudes trop arrêtées de la science occidentale. Ils tentent souvent d'avertir les narrateurs quant aux dangers qu'ils encourent en poursuivant la femme mystérieuse, mais les commerçants, trop pragmatiques et trop intéressés, ne les écoutent pas. Ils ne peuvent les protéger contre leur gourmandise. Ce qui les inquiète, c'est l'influence d'objets de pouvoir plus que la personne qui en est responsable. C'est sur les effets de ces possessions qu'ils avertissent les narrateurs. Ainsi, bien que le pêcheur de tortues du cinquième chapitre prétende qu'un djinn est responsable du comportement de son invité, il lui donne un seul conseil : « Ces écailles sont impies. Tu dois les brûler<sup>229</sup>. » Il ne profère aucune menace contre la femme,

---

<sup>228</sup> Martine Desjardins, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 116.

même s'il la compare à un démon. Ses intentions destructrices ne visent que le bien matériel qui représente le vice.

Les qualités des personnages vertueux sont en opposition visible avec les défauts des cousins. Le pêcheur de tortues en est un bon exemple. Son invité décrit leur première rencontre ainsi : « Non seulement il se montra fort aimable à mon égard, mais il insista pour que je loge chez lui durant mon séjour. N'osant refuser son hospitalité, je m'installai donc dans la pièce qu'il avait mise à ma disposition, un salon modeste [...]»<sup>230</sup> » En quelques phrases, un condensé des qualités qui manquent aux narrateurs masculins apparaît : l'amabilité, l'hospitalité, la modestie, la frugalité. Le pêcheur ne dédaigne pas celui qui est différent de lui, il lui offre de partager son bien. Le salon modeste, tout en étant convenable, est à l'opposé du luxe dans lequel les personnages occidentaux se plaisent habituellement. Ils ne sont pas attachés à leur richesse matérielle.

Même si la religion des habitants vertueux que rencontrent les narrateurs n'est pas aussi clairement définie que celle de la femme fidèle dans *L'âge de Pierre* et même si plusieurs récits présentent des lieux et objets de culte chrétiens, les pays où se déroulent les histoires ont tous une forte présence islamique, ce qui laisse penser que ces personnages dont la religion n'est pas nommée sont musulmans. En effet, si aucun personnage n'est identifié comme tel, ce qui est incongru dans de tels environnements, beaucoup d'autres personnages sont identifiés comme chrétiens. La religion occidentale dominante est donc affirmée, celle des indigènes, tue.

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 102-103.



Quant aux personnages chrétiens, la plupart sont muets et occupés à leurs dévotions. Un négus au rapport incongru avec le culte dit être guérisseur et « tir[er] son pouvoir [...] des hosties qu'il découpe dans la Bible et sous l'espèce desquelles il communi[e]<sup>231</sup>. » Quant aux sept cousins, ils ne sont chrétiens que pour les apparences et paraissent plutôt vils. Les bons samaritains n'appartiennent pas à une religion spécifique, et ils ne sont certainement pas chrétiens dans ce roman.

Comme le christianisme des deux romans, l'islam et les cultures étrangères qui y sont associées ne sont pas des transpositions directes de la réalité. Les éléments qui en sont représentés sont triés et resémantisés afin d'atteindre un but précis : dans le cas présent, créer un repoussoir pour les personnages égoïstes et pervers des romans et provoquer un décentrement.

La présence de personnages étrangers probablement musulmans qui sont des modèles à suivre ne pose pas nécessairement l'islam comme une religion supérieure, sans quoi il serait mieux identifié et plus amplement décrit. Il s'agit d'utiliser l'altérité par excellence dans l'imaginaire social contemporain et de la représenter autrement, à la fois pour démonter un préjugé et pour identifier clairement les maux présents dans la société du roman comme des problèmes de l'Amérique moderne. Si les Occidentaux restent l'incarnation du pouvoir dans cet univers romanesque, ils ne sont plus le barème et les détenteurs absolus de la rectitude morale. Les lecteurs sont obligés de repenser ce point de vue ethnocentrique.

À l'opposé des autres personnages, les personnages musulmans sont doux, et sensibles à la magie et à la poésie du monde. Ils forment un contraste avec le stéréotype véhiculé et

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 38.

amplifié par les discours haineux qui circulent dans certains médias depuis 2001. Sans être des sauveurs, ils sont sans conteste *humains*. Ils sont compatissants, ils aiment, ils ont peur et ils éprouvent de l'empathie, ce qui n'est pas le cas de la plupart des personnages qui les entourent.

Leur origine est aussi celle-là parce qu'elle constitue une allusion aux contes des *Milles et une nuits*, qui nourrissent l'imaginaire des narrateurs. Il y a là une beauté et une poésie qui s'opposent aux univers froids et hostiles des romans. Le conte, comme nous le verrons au prochain chapitre, est l'un des moyens de combattre l'isolement qui découle de ces univers. Les personnages musulmans des deux romans semblent en être directement sortis et constituent un rappel simultané de la tradition et de l'ouverture d'esprit associées à la littérature.

L'ensemble de ces représentations de la déchéance et de la vertu a pour effet de décentrer le pouvoir moral. Les personnages québécois ne sont pas moralement supérieurs aux étrangers qu'ils rencontrent, quoi qu'ils prétendent. Le pseudo-Christ créé dans la fiction de *L'âge de Pierre* est l'incarnation des vices de l'univers où il évolue. Il n'est pas un sauveur – pas plus que la femme dans *Maleficium*, qui est pourtant comparée à Jésus ou à des saints à plusieurs reprises. Il n'y a pas de personnage unique qui puisse assumer un rôle messianique dans ces romans. Les personnages qui pourraient le faire sont trop absorbés par leur propre quête égocentrique de célébrité ou de vengeance. Le bien ne fait surface – à des degrés divers et avec difficulté – qu'à travers de rares contacts avec les étrangers. Il faut que les personnages soient prêts à échanger avec ceux qui voient le monde différemment. Or cette ouverture est difficile. Les narrateurs de *Maleficium* en sont incapables et retournent inévitablement à leur attitude de jugement méprisant. Quant à Pierre, une telle rencontre est si exceptionnelle que la

seule qui a lieu prend des airs de miracle ou de révélation et a des échos dans la dernière scène et jusque dans le récit-cadre.

#### 4. Les pouvoirs de la fiction

Le dernier aspect majeur qui nous intéressera pour cette étude est le rôle de la parole – prononcée ou écrite – dans *Maleficium* et *L'âge de Pierre*. Les deux romans sont écrits du point de vue de narrateurs internes. Pour des raisons variables, ils manipulent la langue à leur avantage et se dotent d'un *ethos* de témoin pour raconter leur propre histoire, se justifier et calomnier leurs ennemis. Quand bien même cette manière de se présenter tend à faire de leurs récits une sorte de témoignage, il est clair qu'ils arrangent la réalité à leur convenance et dans un but précis.

Dans les romans à l'étude, si la parole, qu'elle soit rapportée ou citée, assume plusieurs rôles, elle permet toujours à ceux qui la prennent d'exercer une emprise sur le monde. C'est du moins ce qu'elle est censée faire pour les personnages, mais ce pouvoir peut rapidement leur échapper ou se révéler n'être qu'une illusion. Il a ses vertus et ses vices. Il peut être utilisé pour améliorer la vie ou pour nuire aux autres. Dans les pages qui suivent, nous analyserons la façon dont la parole et la fiction sont utilisées par les personnages principaux pour faciliter leur rapport au monde, mais aussi pour contrôler les individus et les réduire au silence.

Puisque les personnages principaux finissent par perdre le contrôle de la fiction, voire par en devenir les victimes, nous porterons attention à ce dérapage et à la fin tragique qui les attend. L'aspect religieux des textes peut paraître ici plus diffus, mais au fil des deux romans, un lien s'établit d'une part entre l'acte de création littéraire et l'acte de création divin, d'autre part entre le témoignage et l'écriture biblique. La parole est détentrice d'un pouvoir au même titre que la divinité, pouvoir façonné par la description même de l'univers environnant.

### a) L'écriture comme prise de pouvoir

Les personnages principaux des deux romans sont à leur manière des écrivains. Pierre écrit un roman dont le contenu constitue la moitié des chapitres de *L'âge de Pierre*. Quant à la femme mystérieuse, elle contribue à la littérature orale en inventant des contes qu'elle partage avec ses cousins. Dans les deux cas, un pouvoir qui se rapproche de la divinité est accordé à la création littéraire, comme si celle-ci était devenue la dépositaire assurée de l'incipit le plus célèbre de l'histoire de la fiction : « Au commencement était le Verbe. » Ce pouvoir est d'abord utilisé par les personnages principaux pour mieux faire face à la vie et pour combattre la solitude et l'isolement.

Dans *L'âge de Pierre*, le narrateur occupe son temps à l'orphelinat en écrivant un roman, du moins lorsqu'il est suffisamment lucide pour y travailler. Dès qu'il le peut, il utilise son œuvre en cours comme un exutoire. En tant que romancier, il offre à son personnage ce à quoi il n'a pas accès : la célébrité et une plus grande liberté plutôt que l'anonymat et de trop pesantes contraintes. Plusieurs chapitres du récit-cadre commencent par des commentaires qui se fondent sur la fin du chapitre précédent pour faire valoir la différence entre le narrateur et le personnage. Ainsi, lorsqu'il donne son nouveau statut à Pierre, il écrit : « Il a ri dans sa barbe qu'il aurait bientôt. / Question d'image divine<sup>232</sup>. » Au chapitre suivant, il indique que les pensionnaires de l'orphelinat sont rasés et dit « Moi, j'aimerais bien<sup>233</sup> » avant d'ajouter, en parlant des séances de rasage, que « chaque fois, [il] mourai[t] un peu sans savoir pourquoi<sup>234</sup>. » Le même redoublement de la première personne, qui accentue la particularité de

---

<sup>232</sup> Pierre Gariépy, *op. cit.*, p. 36.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>234</sup> *Idem.*

ce « je » différent des autres, apparaît plus tard lorsqu'il mentionne des olives dans son roman et commence le chapitre suivant en disant : « Je n'en avais jamais vu, moi, d'olives, à l'orphelinat. / Ni d'oliviers. / Ni d'oliveraies. / Encore moins de Jardin des oliviers. / Écrire, c'est ça. / Se faire accroire qu'on sait<sup>235</sup>. » En mettant l'accent sur la différence qu'il y a entre lui et le personnage, le narrateur fait apparaître des privations qui, prises individuellement, sont triviales, mais qui s'accumulent pour supprimer la liberté. Les connaissances de Pierre sont limitées par son isolement. L'écriture, telle qu'il la définit ici, lui permet d'ignorer ces lacunes.

Par l'écriture, le narrateur prend sa vie en main. Pour lui, écrire, c'est agir, ainsi qu'il l'annonce dès le départ : « C'était au moins ça, L'ACTION (écrire et lire), et l'action n'était-ce pas le secret du bonheur, comme le disait Aristote à Alexandre le Grand<sup>236</sup>? » Il se place ainsi dans la lignée des grands conquérants, se donne les mêmes références philosophiques que le roi de Macédoine, les réinterprète à sa manière, pour les mettre au niveau d'un adolescent enfermé dans un asile. Dans cette logique, l'acte d'écrire équivaut à celui d'explorer ce qu'il appelle « la lune de l'âme pleine<sup>237</sup>. » Son monde à découvrir et à conquérir est un monde intime, rien de moins que celui de l'esprit humain.

Cette quête ne doit pas seulement lui être profitable à lui, ce que traduit son emploi de la métaphore de la conquête de l'espace pour décrire son projet : « Juste un petit pas pour l'homme, mais un grand pas pour l'humanité<sup>238</sup>. » Cette citation indique que son projet d'écriture doit non seulement contribuer à son propre bonheur, mais aussi à celui des autres, lesquels sont rassemblés en un lectorat dont il espère qu'il sera suffisamment nombreux pour

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>238</sup> *Idem.*

que l'impact de ses écrits atteigne l'humanité entière. Il s'adresse aussi souvent à ses lecteurs pour leur rappeler que c'est pour leur bien qu'il écrit. Pierre est prêt à se sacrifier pour mener son projet à bien. Avec ses premiers mots qui détournent une célèbre parole du Christ, l'*incipit* du roman l'annonce on ne peut plus clairement :

C'est moi, Pierre, et sur cette pierre je vous en bâtirai une putain d'histoire, pour apaiser un peu vos peines avec mes agonies, et je travaillerai fort pour que vous soyez bien, juré craché, à coups de marteau et de ciseau, de tenailles et d'*entrailles* aux doigts, d'éclats de foi et de lumière et de poussière dans nos yeux rougis et qui pleurent sec, à coups de poulies et de leviers, de sang sur les mains, d'ongles arrachés.<sup>239</sup>

L'écriture du roman équivaut à la fois à la constitution d'une Église par les disciples de Jésus annonçant la Bonne nouvelle et à la construction architecturale d'une église. Les entrailles qui remplacent les entailles et les ongles arrachés ressemblent plus à de la torture qu'aux blessures subies lors d'un travail ardu. Le narrateur annonce ainsi son sacrifice pour le bien commun. Non seulement il fera un travail d'artisan et de guide spirituel – le maçon et l'apôtre –, mais il offrira également sa propre substance pour atteindre son but, assumant le rôle du Messie. Il prétend aussi à plusieurs reprises écrire avec son sang, au sens littéral ou figuré selon les cas. Ainsi, lorsqu'il manque d'encre pour écrire la fin de son roman, il remplit sa plume « directement dedans [ses] veines<sup>240</sup>. » De même, lorsqu'il doit signer le document attestant qu'il quittera l'orphelinat pour se marier, il cherche avec quoi écrire et quand quelqu'un lui indique qu'il a un stylo sur l'oreille, il commente en ces termes : « mon crâne saignait encre bleue, la plume m'avait comme lobotomisé, en coulant le long de ma tempe<sup>241</sup>. » Il déverse

---

<sup>239</sup> Pierre Gariépy, *op. cit.*, p. 11.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 64.

toutes ses pensées, ses craintes, ses désirs et ses espoirs, sur le papier. Il ne pourra mener son projet à terme qu'en se sacrifiant, en se donnant corps et âme.

Lorsque le narrateur déclare dès l'incipit : « C'est moi, Pierre, et sur cette pierre je vous en bâtirai une putain d'histoire<sup>242</sup> », il fait écho au « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église » de Jésus, cité en exergue. Il écrit par conséquent une histoire comme on fonde une religion. Le projet qu'il annonce est de créer une sorte de texte fondateur pour la société qui va bientôt renaître après l'épidémie. L'amorce de son récit récupère la formule classique du conte merveilleux : « Il était une FOI...<sup>243</sup> » L'homophonie (foi/fois) signale que le conte est plus qu'un simple conte et qu'il doit être lu comme un texte religieux. Très vaguement rimbaldien, le narrateur tient du divin : « Je est Dieu, Il suis moi<sup>244</sup>. » Les pronoms se confondent et les conjugaisons s'inversent sous la force de sa conviction.

Pourtant, sa foi vacille assez rapidement. Lorsqu'il parle des auteurs qu'il a lus dans son Enfer, il dit : « Je n'étais pas le seul ici à me prendre pour Dieu. On était une gang. Alors, avec ma plume et mon sang, je marquais mon territoire. J'étais Jésus, la gang des autres n'était que des fous<sup>245</sup>. » Il se joint à un groupe, en filiation avec « Lautréamont, Selby, Sade, Kerouac [et] Villon<sup>246</sup> », mais tente aussitôt de s'en dissocier. Puisqu'il ne peut y avoir qu'un Dieu, il doit dénigrer les autres et les reléguer au rang de fous. Il n'échappe pourtant à personne que la succession rapide du rapprochement et de la dissociation dévoile que la prétendue divinité du narrateur est très proche de la folie. Il suffirait qu'un autre le déclare pour le faire apparaître, mais cela ne se produit pas.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>246</sup> *Idem.*



Ce que Pierre considère comme la divinité est en fait très problématique. Lorsqu'il écrit, il dit souvent qu'il va « jouer à être Dieu<sup>247</sup>. » L'énoncé, répété au fil du roman, a une double signification. Il révèle, comme le passage que nous avons commenté ci-dessus, que Pierre fait semblant et qu'il n'est pas aussi divin qu'il souhaiterait l'être. Par conséquent, son roman ne peut pas accéder au statut de texte sacré. De plus, le verbe « jouer » renvoie à une activité puérile. Le narrateur ne prend pas son rôle au sérieux, fait ce qui lui plaît, s'amuse et tente d'amuser les autres. C'est un jeu parfois cruel, qui crée une vision désespérante du monde, mais qui est abordé avec très peu de sérieux. Il définit par ailleurs son rôle de Dieu ainsi :

[...] j'étais *Hauteur* et tant qu'à être auteur, Je serais Dieu, tiens, histoire de ne rien faire, mais RIEN vraiment, comme tout Dieu qui se respecte... Car Dieu fait toujours le rien, éternellement, le chanceux. Il laisse faire, c'est son rôle, son drôle d'avantage, et puisqu'Il ne prend jamais parti, tout le monde L'aime<sup>248</sup>.

Le narrateur, envieux de Dieu qu'il traite de « chanceux », le prend pour modèle. Dieu ne fait rien pour mériter l'adoration qu'il reçoit. Le narrateur l'affirme comme si c'était une évidence, un aspect fondamental de la divinité. Il souhaite en faire autant. Pourtant, l'adjectif « drôle » laisse paraître un sentiment d'injustice. Il y a quelque chose qui cloche dans cette possibilité d'un individu de tout obtenir sans rien faire. C'est à la fois étrange et amusant.

Le narrateur décide d'assumer ce rôle. Le pronom « je » gagne une majuscule au milieu de la phrase, ce qui transforme le « Je serais Dieu » en performatif. À partir de ce moment, Pierre réclame tous les avantages du rôle. La relation paradoxale entre son désir de divinité et son impression d'être un imposteur se condense dans ce court passage : « J'étais un

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 25.

clown. / Et je voulais être Dieu. / C'était ça, être écrivain<sup>249</sup>. » Il plonge dès lors dans l'autodérision. Son écriture est une tentative vouée à l'échec, il ne pourra prendre le contrôle de sa vie.

La narratrice finale de *Maleficium* n'a pas les mêmes prétentions que Pierre. Pour elle, la littérature, principalement incarnée dans les contes orientaux, est un héritage. Sa définition de la richesse est la suivante : « c'était le vieux piano désaccordé de notre salon et l'édition illustrée des *Mille et une nuits*, dont mon père me lisait quelques pages tous les soirs<sup>250</sup>. » La lecture est associée ici à la nostalgie et au contact humain. Elle devient un petit rituel, répété en soirée, entre le père et sa fille. Le conte rapproche les personnes parce qu'il passe facilement de l'écrit à l'oral et devient ainsi susceptible d'être partagé, de créer un lieu intime positif entre des être humains.

Parce que le loisir d'apprécier l'art avec ses parents et les objets qui lui sont associés définit pour elle la richesse, la jeune fille découvre rapidement l'écart entre son monde et celui de sa famille d'accueil. À son arrivée chez eux, le père coupe un rôti tandis que, « autour de la table dressée d'argent et de cristaux[,] attend[ent] en silence sept garçons<sup>251</sup>. » Le silence et l'attente donnent de la scène un portrait figé, immobilisé dans le temps. La description des matériaux précieux (plutôt que celle des objets fabriqués à partir d'eux) et le dénombrement des personnages présents rappellent l'esthétique du conte. Pour un très bref instant, la jeune fille semble avoir été propulsée dans un conte de fées. L'illusion tombe rapidement. Son oncle la condamne à l'isolement. Il subviendra à ses besoins, sans plus, et elle ne devra jamais se

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>250</sup> Martine Desjardins, *op. cit.*, p. 164.

<sup>251</sup> *Idem.*

montrer devant lui. Parlant de cette période de son existence, elle se demandera plus tard ce qu'elle aurait été « censée faire de [ses] journées<sup>252</sup> », « sans même un livre à lire<sup>253</sup>. » Une fois les besoins nécessaires à la survie comblés, la lecture est pour elle un besoin fondamental, dont l'importance est soulignée par l'adverbe « même. »

C'est toujours grâce à la médiation de la littérature que la narratrice entre en contact avec les êtres humains. Comme son père le faisait pour elle, elle racontera des contes à ses cousins. Son deuxième conte et tous ceux qui suivront sont ses propres créations. Elle s'efforce de composer des histoires qui les satisferont. Au sujet de sa première invention, elle note qu'ils « l'apprécièrent tellement qu'ils [lui] en demandèrent un autre pour le lendemain. C'est ainsi [qu'ils prirent] l'habitude de [se] retrouver tous les jours<sup>254</sup>. » C'est grâce à ses talents de conteuse qu'elle gagne sa liberté et qu'elle peut retourner à la société – quoiqu'il s'agisse d'une société limitée et déplorable. Les contes sont une monnaie d'échange qui lui assure le droit d'aller et de venir dans la maison et d'emprunter des livres, ce qui fait d'elle une nouvelle Schéhérazade. À défaut d'être divine, sa parole a un pouvoir destiné à la sauver, ou qui semblerait pouvoir le faire si le lecteur ne connaissait pas déjà la suite.

Il y a néanmoins deux occasions où le texte rapproche la création littéraire et le pouvoir divin – ou au moins surnaturel.

La première survient quand la narratrice s'attribue le blâme pour les péchés de ses cousins. D'après elle, ses fictions ont mené les garçons vers le mensonge, ce qu'elle décrit par

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>253</sup> *Idem.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 170.

cette phrase : « Malgré mes meilleures intentions, mes contes avaient agi sur eux comme un maléfice qui les avait transformés en monstre à sept gueules<sup>255</sup>. » La comparaison avec un maléfice accorde un pouvoir magique aux contes et à son travail d'écriture. Cela s'aperçoit quand apparaît la figure du monstre à sept gueules. Cette figure est tirée tout droit de l'Apocalypse, où une bête à sept têtes se voit conférer des pouvoirs par le diable et reçoit l'adoration du monde tandis qu'elle blasphème et s'engage dans une bataille contre tout ce qui est saint. La parole de la narratrice aurait ainsi créé un monstre et déclenché la fin d'un monde – le sien.

La seconde occasion concerne l'art en général et est à l'actif de l'oncle. Selon la narratrice, sa philosophie serait la suivante : « Pourquoi perdre son temps à se plonger dans les créations imparfaites de l'homme quand on avait l'insigne privilège d'observer l'Œuvre parfaite de Dieu<sup>256</sup>? » Si les expressions « créations imparfaites » et « Œuvre parfaite » sont antinomiques, elles sont composées selon la même structure, avec un effet de miroir qui, le temps d'une réflexion, permet de mettre le monde imaginaire et le monde réel au même niveau, comme deux œuvres offertes au regard des hommes.

Les deux romans associent ainsi de façon plus ou moins directe la création littéraire à la création du monde par Dieu. La parole a toutefois comme mission première de sauver ceux qui s'en servent en facilitant leur rapport au monde extérieur. Les personnages principaux créent de la sorte des histoires qui leur permettent d'entrer en contact avec d'autres individus, dans l'espoir d'obtenir leur approbation. Si ces tentatives ne sont pas des plus fructueuses, la

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 167.

littérature garde un certain pouvoir aux yeux de ceux qui font appel à elle, un pouvoir susceptible d'approcher le pouvoir céleste, sans toutefois l'atteindre.

### **b) La mise sous silence des adversaires**

Tout usage de la langue n'a pas nécessairement une visée aussi louable que celle de rendre la vie tolérable à des victimes. Dans leur façon de concevoir la création, les deux romans mettent aussi en scène des abus de pouvoir où la fiction ou le mensonge permettent d'imposer le silence et de modeler le monde au détriment des autres. Les personnages qui font ainsi valoir leur point de vue s'approprient souvent les mots de leurs victimes et les détournent à leur avantage.

C'est ainsi que les cousins de la jeune femme dans *Maleficium* s'emparent des contes qu'elle a inventés pour eux et les transforment pour la calomnier. « “Le crocus rouge de Srinagar” [...], “La queue de singe”, “La grotte aux insectes blancs”, “La tortue jaune d'Oman”, “L'aiguillon empoisonné”, “Le palais d'encens”, “Le crapaud des fontaines de Damas”, “Le trône en plumes de paon”<sup>257</sup> », chacun de ses titres de contes correspond également à un des chapitres précédents du roman<sup>258</sup>. Ils sont énumérés dans l'ordre des chapitres correspondants. Toutefois, ces titres divergent de ceux qui structurent le roman sous bien des aspects.

En premier lieu, ils sont en français. Ils n'ont donc pas la prétention savante des titres latins. Ils sont plus accessibles parce qu'ils sont en langue vernaculaire, mieux adaptés à un public juvénile et immédiatement compréhensibles.

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

<sup>258</sup> Hormis « Le trône en plumes de paon », qui n'apparaît nul part.

Ils annoncent également des sujets qui appartiennent aux mondes naturel et architectural – réenchantés par le conte –, tandis que les titres latins réfèrent à des maléfices, des phénomènes *a priori* surnaturels, dont le nom est de surcroît fortement connoté, contrairement aux désignations purement descriptives des titres de contes. Les uns servent à créer une image, les autres à créer un sentiment.

Les narrateurs masculins ont ainsi retourné contre la jeune femme ses propres contes, qu'ils transforment pour mieux la diffamer. L'objet du récit devient la femme, dont les attributs sont transformés pour correspondre aux sujets des contes. Par une métaphore qui, sous l'effet du récit fantastique, devient une réalité, son nombril prend la place de la grotte, ses oreilles se transforment en palais, et ainsi de suite. Lorsque l'objet ne leur convient pas, ils le transforment davantage pour le rendre encore plus diabolique. Ainsi, la queue de singe, peut-être jugée trop douce ou trop banale, devient reptilienne, ce qui fait d'elle un attribut démoniaque dont les coups seront en conséquence beaucoup plus douloureux.

Les narrateurs présentent leurs récits comme des témoignages. Les histoires usurpées et transformées traversent alors la frontière entre le conte fantastique et le mensonge – frontière qu'ils ne perçoivent d'ailleurs pas, sinon en terme de proximité. Pour eux, le conte est par nature un mensonge, et lorsqu'ils commencent à médire des personnes autour d'eux et sont semoncés par leur cousine, l'un d'eux lui répond : « Toi aussi tu dis des méchancetés dans tes contes [...] Quelle est la différence entre tes sornettes et les nôtres<sup>259</sup>? » Le terme « sornettes » indique qu'ils ne réalisent ni la violence ni l'impact de leurs médisances. Pour eux, contes et mensonges sont futiles, sans grande importance. Ils relèvent du simple divertissement. Seule la

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 173.

vraisemblance des histoires compte, et le choix de sujets réels n'est qu'une façon de la parfaire. Lorsqu'ils s'attaquent à leur cousine, ils le font volontairement et sont cependant conscients qu'ils vont lui apporter le malheur. S'ils soignent leur rhétorique, c'est uniquement pour nuire et pour se donner de l'importance.

Ils empruntent un mode de narration propre aux Évangiles, auxquels ils ont dû être exposés, étant donné l'univers du roman. Si aucun des quatre Évangélistes n'a assisté à la naissance de Jésus, ils la racontent néanmoins comme s'ils en avaient été les témoins. Les cousins adoptent la même stratégie. Imitant cette amorce de Luc : « Puisque beaucoup ont entrepris de composer un récit des événements qui se sont accomplis parmi nous [...] j'ai décidé, moi aussi, [...] d'en écrire [...] l'exposé suivi<sup>260</sup> », le premier narrateur entame son récit par ces mots : « Laissez-moi vous raconter comment ce malheur m'est arrivé<sup>261</sup>. » Ses collègues suivants déclareront leurs intentions avec des formules similaires.

La nature de leurs récits diffère cependant grandement de celle des Évangiles. La dévotion qui caractérise l'écriture des textes canoniques cède la place à une sorte d'obsession. Les liens familiaux s'effacent pour ne laisser place qu'à l'expérience individuelle. Les narrateurs, qui sont sept plutôt que quatre – le nombre des péchés capitaux et des anges de l'Apocalypse – se sont déjà côtoyés. Ce sont des frères, les sept « cousins un peu tarés<sup>262</sup> » de la jeune femme. Pourtant, la relation qui les unit n'est révélée qu'au dernier chapitre. Chacun d'eux évite soigneusement de mentionner l'existence des autres. Au lieu de rapporter leur parcours commun auprès d'un personnage qui les aurait réunis, comme le feront les apôtres

---

<sup>260</sup> Luc, 1.1

<sup>261</sup> Martine Desjardins, *op. cit.*, p. 13.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 170.

selon Marc, Mathieu, Luc et Jean, ils effacent leurs liens familiaux pour se concentrer sur l'objet de leur obsession et sur eux-mêmes.

Là où les Évangélistes ont tendance à s'effacer de leur récit, les cousins prennent une place centrale dans les leurs, qui dépasse celle de la femme. Chacun fait le récit égocentrique de ses propres mésaventures et s'assure de se mettre en valeur en tant que professionnel. Ils travaillent ainsi à la fois à leur propre élévation et à la dégradation de la réputation de leur cousine. L'accumulation de leurs témoignages, tous centrés autour d'un même personnage surnaturel, a pour seul but de rendre leurs accusations aussi accablantes que possible, d'autant plus qu'elles viendraient de témoins qui ne se connaîtraient pas.

La femme mystérieuse n'est pas leur seule victime. La parole et la fiction permettent également aux narrateurs d'asseoir leur domination sur l'abbé Savoie, quoique d'une manière très différente. En effet, bien qu'il soit présent tout au long du roman, il est réduit au silence. Sa fonction l'oblige à écouter les récits et il a « fait le serment d'être muet comme une tombe<sup>263</sup> », serment qui, dans l'expression empruntée ici par la jeune femme, le condamne par avance à la mort. Son mutisme est toutefois renforcé par des éléments qui lui sont extérieurs. La forme même du roman élimine sa parole. Dès qu'une confession est terminée, le chapitre s'achève avant que l'abbé puisse commenter le récit, prescrire une pénitence ou prononcer les paroles rituelles. Les narrateurs monopolisent la parole – et par extension, le pouvoir. Pour y arriver, ils vont jusqu'à parler à la place du prêtre. Ils anticipent ses objections et les réfutent aussitôt. Par exemple, le premier narrateur débute sa confession en ces termes : « Je sais, mon

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 180.



père, que nous devons accepter les épreuves que le ciel nous envoie, mais [...]»<sup>264</sup>. » La plupart des narrateurs utilisent des formules similaires à ce « je sais. » Par là, ils empêchent l'abbé de prendre la parole et revendiquent la connaissance comme leur. Quelques confessions commencent sur le mode de l'impératif – « Ne soyez pas insulté, mon père<sup>265</sup> » – et l'une mobilise le futur simple dans une tournure qui semble de politesse, mais qui, en fait, dicte à l'abbé ce qu'il doit faire : « Vous m'excuserez, mon père, si je garde mes gants pour me confesser<sup>266</sup>. »

Les narrateurs s'immiscent aussi dans les pensées intimes de l'abbé, qu'ils prétendent connaître. Par exemple, au quatrième chapitre, l'architecte s'adresse à l'abbé en ces termes vers la fin de sa confession :

Je sais combien vous aimez vous jucher pour faire valoir vos talents d'orateur. Vous éternisez vos sermons en multipliant les figures de style, vous prenez plaisir à menacer les fidèles, dont vous connaissez bien les visages pour les avoir maintes fois étudiés du coin de l'œil à travers la grille du confessionnal. Bénissez cet encens. [...] Vous ne céderez plus jamais à la tentation de la chaire<sup>267</sup>.

C'est ainsi que s'achève le chapitre. Les verbes et locutions verbales tels que « faire valoir », « éterniser », « prendre plaisir » ou « étudier du coin de l'œil » indiquent la duplicité et la dissimulation dont fait preuve l'abbé. Ce genre de passage, qui a pour fonction de révéler ses pensées plus ou moins secrètes, souligne toujours un défaut du prélat – un péché véniel, la plupart du temps, souvent relié à sa gourmandise ou à son intérêt pour la beauté féminine. Même dans ces lignes où il n'est question que de l'orgueil de l'abbé, un jeu de mots détourne le propos vers la luxure, puisque « la chaire » remplace « la chair » dans l'expression courante « tentation de la chair », en sorte de laisser comprendre que l'une et l'autre se confondent. Le

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

fait que le prêtre aime prendre cette place pour parler à un public en position d'autorité est rapproché d'un vice condamné par le clergé lui-même. Ce genre d'attaque sournoise permet aux narrateurs de miner l'autorité de leur interlocuteur, lequel pêche comme ses ouailles, mais ne le confesse à personne. Ceci le plonge plus encore dans le silence et l'oblige à se plier à leur volonté.

Les lecteurs imaginaires auxquels s'adresse le narrateur de *L'âge de Pierre* sont victimes d'une manipulation similaire. Bien sûr, le récit-cadre est présenté comme une sorte de journal, ce qui en fait nécessairement un discours unilatéral. Les lecteurs ne peuvent répondre. Toutefois, ce n'est pas le seul stratagème qui provoque leur silence. Pierre les manipule en les plaçant dans des situations embarrassantes. Par exemple, lorsqu'il profite des faveurs sexuelles d'un autre résident de l'orphelinat, il écrit : « Cela fait-il de vous mes complices? / Lire comporte aussi ses responsabilités...<sup>268</sup> » Le narrateur reporte ainsi une partie du blâme sur l'acte de lecture comme s'il impliquait de toute évidence une approbation silencieuse du récit.

Quelques chapitres plus loin, il n'hésite pas à sceller son union avec le lecteur : « Et je vous remercie presque de votre abandon, de votre foi, de votre amour finalement. / De votre oubli. / De moi. / Et de toute votre absolution, vu notre complicité<sup>269</sup>. » De cette façon, Pierre s'empare de la volonté de ses destinataires et les met de son côté. On remarquera toutefois que rien n'indique qu'il oblige son destinataire à lire son journal, contrairement aux narrateurs de *Maleficium* qui profitent du devoir et du serment de l'abbé. L'acte de lecture crée une

---

<sup>268</sup> Pierre Gariépy, *op.cit.*, p. 50.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 54.

connivence qui, par la suite, donne à l'écrivain le pouvoir de manipuler les sentiments de son lecteur.

Pierre n'est pas le seul personnage qui connaît et instrumentalise le pouvoir de la parole dans ce roman. Il existe aussi un usurpateur qui s'empare des mots de Pierre. Une fois sorti de l'orphelinat, ce dernier écrit les discours de ce politicien véreux. Quand bien même il s'agit de son emploi et du seul moyen dont il dispose pour avoir une vie tolérable bien qu'il n'ait pas de fils, c'est un travail qui lui nuit. Pendant que le politicien devient de plus en plus puissant et populaire, Pierre sombre dans l'anonymat. Dépossédé de sa parole – qui, ne l'oublions pas, est son pouvoir —, il devient « son nègre [...] son *fantômévrivain*, son *ghostwriter* rien qu'à lui<sup>270</sup>. » Même si le mot nègre est employé ici pour parler de l'écrivain anonyme qui se cache derrière une célébrité, il ne peut être lu sans penser à l'esclavage. Pierre est bien la propriété d'une autre personne. L'expression « rien qu'à lui », redondante et un peu enfantine, le transforme en possession gardée jalousement. Quant au « fantôme », il indique l'« invisibilité<sup>271</sup> » de l'écrivain. Tout ceci contribue à réduire Pierre à néant. Il perd sa liberté, son identité, son existence, et il en est conscient : « après tout, je n'existais pas (ni vous), ni quelqu'un d'autre que le laid, dans l'État, on aurait dit (ou non), parfois, vu mon verbe puissant<sup>272</sup>... » Le cas de Pierre a une valeur exemplaire. C'est la politique en tant que telle qui est visée. En s'emparant du pouvoir des mots, le politique s'élève au-dessus des autres, les réduit au silence et les dépouille de leur existence. La locution « on aurait dit », suivie de la possibilité d'une négation, reprend le sens premier du verbe « dire » et ramène l'idée de

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>272</sup> *Idem.*

censure déjà introduite dans le roman par la présence de l'Enfer que gardait le narrateur à l'orphelinat. Il n'est pas possible de se faire entendre et d'exercer son pouvoir en la présence d'un politicien qui, parce qu'il a accès au « verbe<sup>273</sup> » de Pierre, détient une manière de Verbe divin. L'influence de la politique a atteint un point critique.

Les mots n'acquièrent du pouvoir que lorsqu'ils sont partagés. Les personnages principaux de *Maleficium* et de *L'âge de Pierre* le savent et accusent en quelque sorte ceux qui lisent ou qui écoutent de permettre leur puissance par leur simple attention. La femme le reproche à l'abbé qui a laissé parler ses cousins. Pierre le fait remarquer à ses lecteurs. Les univers des deux romans donnent un pouvoir presque surnaturel aux mots écrits ou prononcés. Or, tout pouvoir dans ces romans conduit à un moment ou à un autre à des abus. Celui des mots, utilisé à mauvais escient, peut dépouiller les autres de leur propre parole et, par conséquent, les soumettre à la volonté de l'orateur. C'est ce qui arrive aux personnages principaux des deux romans. Ils fournissent les outils de leur propre chute. La parole se retourne contre eux lorsque des autorités nouvelles s'en emparent. Les romans deviennent un avertissement contre les dangers de laisser un discours dominant – celui de la politique ou du commerce – prendre le dessus sur la parole individuelle. Il suffit de porter attention à ces discours pour les avaliser et laisser l'institution écraser les personnes.

### **c) L'échec de l'écriture**

Les personnages principaux de *Maleficium* et de *L'âge de Pierre* se font gardiens de la littérature. Ils se distinguent des autres personnages par leur connaissance de la littérature et

---

<sup>273</sup> *Idem.*

par le simple fait qu'ils y ont accès. Ce sont des créateurs, qui tentent de faciliter leur rapport au monde par l'écriture. Selon eux, les mots détiennent un pouvoir nécessaire à leur existence. Pourtant, tous leurs efforts sont voués à l'échec. Les mots leur échappent et leur deviennent nuisibles une fois captés par des personnages désormais plus influents qu'eux. Désespérés, ils cherchent une issue ou un moyen d'obtenir justice. Ils ne trouvent comme solution que l'annihilation simultanée des mots et de leur identité.

Pour l'étrange femme de *Maleficium*, la perte de l'humanité est à prendre au sens littéral. Selon ses propres dires lors de l'ultime confession, elle s'est transformée et a développé tous les attributs étranges empruntés aux règnes animal et végétal dont ont parlé ses cousins. Nous avons déjà beaucoup parlé de cette transformation, mais notons à ce sujet un dernier détail : la transformation vient d'elle, pas des hommes. Si elle est « la somme de leur calomnies<sup>274</sup> », c'est par sa propre force, par sa volonté de vengeance, en sorte qu'elle désigne la cause de la métamorphose de cette manière : « La haine que je leur voue m'a transformée<sup>275</sup>. » C'est la détestation qui, selon elle, l'a poussée à se conformer aux rumeurs répandues à son sujet, motif même de sa vengeance. Elle en est l'origine, non une victime passive. Le nouveau pouvoir qui lui appartient est comparable à celui de la création littéraire auquel elle faisait appel dans son enfance. Puisque la fuite ne suffit pas et que ses mots ne font pas le poids contre ceux de ses cousins auprès des personnes qu'elle rencontre au fil de ses voyages, elle abandonne volontairement sa forme humaine normale – et plutôt charmante malgré la cicatrice à sa lèvre supérieure – pour devenir de plus en plus monstrueuse. Elle se tourne alors vers la violence.

---

<sup>274</sup> Martine Desjardins, *op. cit.*, p. 180-181.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 180.

Quant aux mots, elle les élimine un peu plus tard, ce qui indique que la souffrance infligée à ses cousins n'a pas suffi à l'apaiser. Il lui faut aller encore plus loin. Lorsque la jeune fille a perdu la camaraderie de ses cousins et qu'elle a fait face à leur malice, qui risquait de lui attirer les foudres de son oncle, elle a d'abord tenté de se défendre :

À genoux, j'implorai mon oncle de me prêter une oreille bienveillante, d'écouter ma version des faits. Je ne cachai rien des ignominies auxquelles s'étaient exposés ses fils. Lorsqu'il leur ordonna de s'asseoir à leurs places respectives, je crus que j'avais enfin réussi à le convaincre de mon innocence<sup>276</sup>.

Elle avait alors encore un peu d'espoir. La gémulation et l'imploration devant son oncle s'apparentent à l'attitude de la prière ou de la confession. C'est dire la crainte qu'elle ressent et l'autorité qu'il exerce. C'est aussi – et surtout – preuve de la *foi* qu'elle a encore dans l'existence d'une justice.

Cette prosternation n'est pas le seul acte apparent de dévotion que pose la femme dans le roman, mais c'est le seul qui n'est pas mêlé de blasphème. Malgré tout, son oncle préfère croire ses cousins, et elle est punie injustement. Étrangement, cette figure paternelle froide et cruelle ne sera jamais victime de la vengeance de la femme. Elle ne s'en prend qu'à ses fils, ses héritiers.

Après ces vengeances très personnelles, la narratrice souhaite se retourner contre Dieu lui-même, mais ne peut pas plus l'atteindre qu'elle ne l'a fait avec son oncle. Elle s'en prend encore une fois à celui qui s'en rapproche le plus pour elle, l'abbé. « J'aurais préféré cracher à la face de Dieu, obstinément sourd à mes prières. Je devrai me contenter de souiller son oreille

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 178.

sur terre<sup>277</sup> », dit-elle. Elle reproche la même chose à Dieu qu'à son oncle : de rester froid lorsqu'elle le prie de l'écouter et de lui venir en aide.

Afin de punir l'abbé, elle se prête au jeu de ses ennemis. Elle reprend sous bien des aspects la forme des récits de ses cousins lorsqu'elle se présente à lui. Elle prétend connaître ses pensées – « Habitué aux aveux sincères, vous n'avez pas hésité à les croire<sup>278</sup>, » – pour ensuite porter des accusations – moins voilées que celles de ses cousins – contre lui, qui aurait « laiss[é] le sacrement de la confession devenir une impure mystification<sup>279</sup>. »

Sa propre confession se distingue de celles de ses cousins par une absence de pédanterie et par une sincérité apparente. La narratrice ne tente pas de cacher le mal qu'elle a fait, ni de se donner le beau rôle. Le chapitre se termine toutefois de la même façon, par un avertissement. La narratrice, comme ses cousins, s'est d'abord présentée comme une pénitente, mais elle n'exprime aucun regret réel. La formule « C'est ma faute, c'est ma faute, c'est ma très grande faute<sup>280</sup> », traduction directe du « *Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa* » inclus dans le *Confiteor*, est suivie d'un constat absurde sur la faute qu'elle s'attribue. Elle ne peut être tenue responsable de ce dont elle parle, sa naissance. Le reste n'est que récit de son malheur et aveu de ses forfaits, sans repentir.

Elle prévient plutôt le prêtre contre les mensonges, et emprunte l'arme de ses cousins pour son dernier méfait. Ceux-ci étaient obsédés par les crachats, et c'est le moyen qu'elle utilise pour anéantir la parole à petite échelle. Comme un serpent, elle crache un « venin chaud et visqueux<sup>281</sup> » qui rend l'abbé sourd afin qu'il ne soit plus jamais exposé aux mensonges.

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 181.

Même si ce venin n'a rien de « la salive du Christ<sup>282</sup> » (qui guérit) et même si le dernier paragraphe est truffé de mots à connotation négative tels que « venin », « visqueux », « corrosif » ou « s'insinuer<sup>283</sup> », elle voit dans son geste une sorte de salut, ainsi que le montre cette phrase : « Peut-être retrouverez-vous la sérénité dans le silence qui bientôt vous emmurera<sup>284</sup>. » La sérénité suggérée détonne avec la notion d'enfermement qui la suit et avec l'amertume de l'ensemble du discours. C'est pourtant ce qui semble être la seule solution pour elle. Puisque les mots lui ont échappé et se sont retournés contre elle, elle doit recourir à d'autres méthodes pour les éliminer et faire taire les discours trompeurs qui ne peuvent que lui nuire.

Pierre, lui, abandonne les mots non parce qu'ils lui sont nuisibles, mais parce qu'ils lui paraissent inutiles. Lorsqu'il quitte l'orphelinat pour aller se marier, il cesse d'écrire son roman, mais ne les délaisse pas tout de suite. Les pages qu'il a rédigées sont ses « tripes en papier<sup>285</sup>, » elles font partie de lui. Il ne les traite pas avec ménagement, bien qu'elles soient son seul héritage au sortir de l'orphelinat. C'est pourquoi il en remplit sa valise. Son roman devient alors un matériau qui se dégrade de plus en plus. « En 1000 pages échevelées dans [sa] valise<sup>286</sup> », le livre est décomposé en morceaux. Les pages sont comme les mille miettes d'un objet brisé. Bientôt, il devient simplement « du papier<sup>287</sup> » qui manque d'utilité parce que « ça habille mal<sup>288</sup>. » Les mots sont oubliés au profit de besoins plus immédiats.

---

<sup>282</sup> *Idem.*

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> *Idem.*

<sup>285</sup> Pierre Gariépy, *op. cit.*, p. 112.

<sup>286</sup> *Idem.*

<sup>287</sup> *Idem.*

<sup>288</sup> *Idem.*



Plus tard, l'œuvre sera réduite en cendres lorsque Pierre et sa famille gèleront dans un appartement qui n'est pas fini : « Alors, j'ai mis le feu à mon roman et à toutes ses pages inutiles, histoire de réchauffer ma famille qui avait froid [...] et tout son réchauffement n'a duré qu'un infâme instant<sup>289</sup>. » La destruction irrémédiable du texte est accomplie, et même en tant que matériau, il ne vaut pas grand-chose. Le texte sacré – car n'oublions pas que c'est une nouvelle Bible que composait le narrateur – n'est d'aucun secours dans la misère. Pierre en conclut que « Ça ne vaut pas le cul, la culture<sup>290</sup>. » La phrase à elle seule peut ressembler à une façon vulgaire de déclarer la nullité de la culture, mais elle doit aussi être prise au sens littéral : pour se réchauffer, le contact physique avec sa femme est plus efficace, comme il le raconte au paragraphe suivant. Pour l'homme qui n'est plus qu'en mode survie, la littérature et le mythe n'ont aucune utilité. Ils lui procuraient du réconfort dans la solitude lorsqu'il vivait dans le confort relatif de l'orphelinat, univers clos et sécuritaire comparé à une matrice, mais ils ne lui permettent pas de nourrir sa famille et de faire face à la nécessité.

Après avoir écrit un roman, puis abandonné la création littéraire pour se consacrer aux discours politiques, Pierre abandonne l'écriture. Lorsque sa fille lui demande une histoire, il ne sait plus quoi lui répondre parce qu'il n'a « plus d'histoire en [lui], plus la moindre<sup>291</sup>. » *L'âge de Pierre* crée un portrait très pessimiste de la situation de la culture. Non seulement elle n'est pas utile, mais elle est aussi vouée à la disparition. Tandis qu'il divague au sujet du goût des poissons volants qu'il tente d'imaginer, et qu'il associe à celui du poulet, il accuse le monde d'un nivellement général du goût : « Étrange, quand on y pense, que tout ce qui était étranger, au lieu d'être étrange, était toujours pareil, avec fatalement la même saveur, le même goût

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>290</sup> *Idem.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 133.

stupide. *Chicken...* Une autre mort de l'imagination<sup>292</sup>. » C'est là une affirmation générale qui vise bien plus que le goût des aliments, ce que démontre l'adjectif « autre ». Chaque fois que surgit une chose nouvelle, elle est aussitôt dévitalisée, avalée par l'uniformisation générale.

À la toute fin du roman, lorsque tout espoir semble perdu, après avoir bu de l'alcool pour la première fois, le narrateur décide, plutôt que de se remettre à écrire et de « perdre [son] temps, [de se mettre] à souffler comme un âne, avec [sa] gueule et [ses] naseaux, de tout [son] souffle restant, sur [ses] deux anges<sup>293</sup>. » Il s'ensauvage, s'animalise sous prétexte que « les animaux sont si fidèles, eux<sup>294</sup>. » Il se rabaisse, tente de réchauffer celles qu'il aime, et compose une version de la crèche de la Nativité où une figure christique prend la place du bétail et réchauffe un enfant de son souffle. Son identité se dissipe ensuite pour recouvrir tous les personnages de la scène et il confond, comme à son habitude, des mots aux sonorités semblables : « Je suis le bœuf, je suis l'âme. / Je suis le veau du petit, / Et toute l'étable du commencement. / Jésus aussi, l'homme et la femme, / Juste humain, putain! / Le Sein, l'esprit, le vice et le père Noël<sup>295</sup>. » Dans ce passage découpé comme un poème, le haut et le bas se rencontrent. L'animal et l'âme humaine se mêlent, le Père, le Fils et le Saint-Esprit prennent une dimension à la fois sexuelle et maternelle (le sein), négative (le vice), commerciale et festive (le père Noël). Pierre est toute la création à la fois, le bien et le mal, le masculin et le féminin, l'humain et l'animal. Malgré la vulgarité de ses mots, il ne tente ni de provoquer, ni de rechercher la pureté absolue qui l'obsédait. Il atteint à peine une acceptation du monde dans sa totalité lorsque le roman s'achève : « Pierre se tut<sup>296</sup>. » Étant donné les jeux habituels sur la

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>294</sup> *Idem.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>296</sup> *Idem.*

sonorité, cette dernière phrase pourrait aussi être lue comme « Pierre se tue. » Le silence et la mort deviennent équivalents.

Malgré la fin de Pierre, un très mince espoir subsiste. Durant le passage précédant, il se réjouit de l'amour qui l'unit à sa femme et à sa fille. Il définit la période où il rêve, enlacé avec sa famille, comme « le commencement de [son] Âge<sup>297</sup> », idée qui reviendra à la fin avec la mention du « Big Bang<sup>298</sup>. » En effet, si rien ne confirme dans le récit que Lili survivra, il est persuadé qu'elle sera « fière de son père, [son] enfante, un jour exquis<sup>299</sup> » et qu'elle sera libre et « vivant[e] comme la Révolution qui jamais ne meurt<sup>300</sup>. » Il faut lire ces phrases comme un commentaire social qui va bien au-delà du noyau familial des personnages. Pierre, qui représente la génération des *baby-boomers*, n'a plus la force de se battre, mais il espère avoir marqué sa fille, la génération suivante à laquelle il confie le flambeau de la Révolution (tranquille) pour combattre les régimes oppressifs. L'échec de l'écriture ne sera peut-être pas total.

Les deux personnages principaux font donc appel à la littérature et à la fiction pour créer des liens avec l'univers qui les entoure et avec le reste de l'humanité lorsqu'ils sont condamnés à l'isolement. Ce travail de création leur donne un pouvoir comparé à celui de Dieu créant le monde ou le modelant. Toutefois, les mots ne sont pas leur pouvoir exclusif, et ils sont inévitablement retournés contre eux par ceux qui ont une place privilégiée dans les cercles influents de leurs univers respectifs : la politique pour l'un et le commerce ou la science pour l'autre. Les personnages principaux se voient privés de leur droit d'exister en

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 135.

société. Ils sont effacés et oubliés. Leurs derniers efforts pour s'en sortir comprennent quatre étapes : transformer leur identité ; devenir un peu plus que des humains ; abandonner la littérature telle qu'ils la connaissaient jusque-là ; faire taire les discours extérieurs pour se plonger dans un silence paisible – ou censé l'être – qui doit permettre au monde de se rétablir. Si cela paraît très pessimiste, il y a néanmoins une lueur d'espoir. En effet, même s'ils créent le silence, ce n'est qu'après avoir réclamé ce pouvoir de dire et d'écrire, soit en racontant enfin leur histoire, soit en se livrant à la poésie. Dans les deux cas, il y a une possibilité de transmission à la génération suivante, aussi peu probable soit-elle.

## Conclusion

L'étude des modes de thématization de la tradition chrétienne et de la religion dans *Maleficium* et *L'âge de Pierre* nous a permis de montrer qu'elles sont très loin de n'agir qu'à simple titre de prétexte ou de décor pittoresque ou patrimonial dans ces deux œuvres. Elles jouent un rôle central dans le dispositif sémiotique des romans, lesquels reprennent et déforment le rite de la confession, réécrivent l'histoire du Christ, remotivent et réinterprètent les images et les motifs religieux, déstabilisent par une écriture inventive et quelquefois choquante une morale chrétienne certes reconnaissable, mais profondément modifiée sur le plan de sa mise en pratique et de ses intentions. L'intérêt de *Maleficium* et de *L'âge de Pierre* est qu'ils prennent en écharpe les quatre rôles — social, érotique, culturel, métaphysique — de ce qu'est une religion, quatre rôles qui, par leur complétude et leur complémentarité, la distinguent d'une secte.

Avant de terminer cette conclusion sur une hypothèse heuristique pouvant animer des recherches futures de plus grande envergure, nous voudrions synthétiser ce que nos analyses ont mis en évidence à propos du travail de transformation scriptural exercé par les romans de Gariépy et de Desjardins sur l'héritage symbolique laissé par cette religion catholique qui fut si prégnante dans le Québec d'autrefois. Ce travail de transformation a touché six points importants.

1. *Le pouvoir de la parole et de la communication.* Les personnages principaux des deux romans, qui tiennent aussi lieu de figures d'écrivains, incarnent le pouvoir de la parole, à laquelle est accordée une puissance qui est celle d'un Verbe divin. Ils évoluent dans un monde où les luttes pour le pouvoir sont liées à la communication et à la persuasion ou à la séduction

par les mots et les images. Ils créent d'abord des récits à leur manière, mais ils sont mal reçus par les autres. Ils avalisent ensuite les diktats du pouvoir dominant dans l'espoir de s'intégrer dans le nouveau cadre social et de jouir de confort, d'aisance et de liberté. Ils en adoptent les formes et les idées, ils se conforment au modèle comme ils le peuvent. Mais cela ne suffit pas : ils n'arrivent ainsi qu'à perdre leur identité et leur humanité. Bientôt exclus du pouvoir, il ne leur reste qu'à le combattre pour venger leur échec ou à abandonner la lutte en reportant leurs espoirs de réussite sur les générations suivantes.

2. *La morale et les interdits.* Les deux romans mettent en jeu plusieurs éléments de morale hérités de l'Église catholique. Dans la plupart des cas, les personnages brisent systématiquement tous les interdits religieux et moraux. Ils ignorent la modération. Ils boivent et mangent à l'excès. Ce sont des orgueilleux, des avares et des envieux. Ils cèdent à toutes les perversions dans leur sexualité et la provocation est poussée, dans *L'âge de Pierre*, jusqu'à la pédophilie, tabou par excellence. Ils sont à la recherche de plaisirs égoïstes, dans des univers où les autres sont réduits à l'état d'objets utiles ou nuisibles. Cette quête effrénée de jouissances sensuelles mène à une violence destructrice dont les femmes et les enfants sont les victimes courantes, et à laquelle seule une autre violence peut répondre.

3. *Les avatars du Christ.* Les personnages principaux sont comparés, voire identifiés, à Jésus. Pourtant, ils n'ont rien de sauveurs. Ils sont impuissants face à la souffrance des autres, et s'ils donnent l'impression de les aider, c'est soit une illusion, soit un subterfuge pour mieux attirer une victime dans un piège. Ces figures christiques sont gangrenées de corruption. Elles manipulent ceux qui les entourent pour obtenir ce qu'elles veulent. Selon les cas, elles profitent des autres, sont jalouses d'eux, les instrumentalisent, envient et copient leurs plaisirs sensuels. Dans leurs tentatives de prendre leur vie en main et de se faire une place dans le

monde, elles font souffrir ceux qu'elles perçoivent comme leurs bourreaux pour la seule raison qu'ils sont sur leur chemin. Elles préfèrent l'ancienne loi du talion « œil pour œil, dent pour dent » à la proposition christique de «tendre l'autre joue». Puisque ces représentations du Christ tendent vers le démon ou le criminel, la valeur morale doit être l'apanage de quelqu'un d'autre. Des étrangers assument ce rôle : il s'agit de personnages négligés ou méprisés par ceux qui représentent le pouvoir, mais dont la position extérieure les protège des perversions identifiées et critiquées dans les romans.

4. *Des sociétés du texte dysphoriques.* Les deux textes offrent une vision plutôt nihiliste du monde. Sous couvert d'amour du progrès et de désir d'ordre, les univers romanesques sont désolants : par leur organisation et leurs pratiques, ils entravent les relations personnelles, annulent toute possibilité de relation interindividuelle authentique et dévalorisent l'existence humaine tout en priorisant la recherche de richesse, de plaisir et de notoriété. Les personnes, ainsi poussées vers une quête égoïste, s'isolent et oppriment les autres lorsqu'elles le croient nécessaire. La religion d'autrefois avait pour mission de créer un sentiment de communauté et de donner un code moral universel à ses fidèles. Les nouveaux pouvoirs en présence échouent à ces deux niveaux. Les rassemblements qu'ils créent ne sont que superficiels, artificiels et fragiles, et les lois qu'ils imposent ne s'appliquent pas pour certains individus privilégiés. Dans un tel contexte, la création de liens et la mise en place d'un vrai tissu social est impossible. Dans les deux cas, la société du texte confine à un lieu hors civilisation où aucune justice ne peut être rendue. Il ne reste aux victimes que la vengeance personnelle, à exécuter soi-même, en solitaire, avec tout au plus pour aide le silence de témoins sympathisants tels que la secrétaire du politicien dans l'*Âge de Pierre*. Dit d'un point

de vue narratologique, cela prendrait cette forme : les adjuvants sont faibles ou inexistantes dans les deux romans considérés.

5. *La délitescence culturelle.* Une autre raison qui explique la morosité des univers créés est la perte étale des repères culturels. Si nombre d'éléments rappellent l'influence de l'Église dans le passé, si sa présence est encore sensible dans la langue et les idées des personnages, elle n'agit plus concrètement dans la société des romans. Absente et désuète, elle n'a plus d'emprise sur les pratiques sociales, les mœurs et les lois. Ses concepts mêmes, à commencer par celui de Dieu, sont relégués dans l'ordre des représentations (en sorte que celles-ci sont disponibles à qui veut les prendre). On en voudra pour preuves que l'Église trouvée par Pierre et ses disciples est délabrée, que Pierre quitte l'orphelinat géré par le clergé (sous la direction de l'État malgré tout) et se place sous la protection de la politique, que le mariage est affaire d'État plutôt que de religion, qu'il n'y a pas trace de Bible dans la maison des sept frères dans *Maleficium*, que les églises mentionnées dans les textes sont anciennes et plus visitées par les touristes que par les indigènes. Quoique toujours visible, l'influence chrétienne se limite désormais à une curiosité ou à quelque «reliquat». Elle a été supplantée par l'émergence de nouveaux pouvoirs. Mais elle n'est pas la seule à être dans ce cas. D'autres repères culturels, littéraires et artistiques ceux-là, sont plus invisibles encore, qu'ils portent pour nom Rimbaud, Kerouac, Picasso ou les contes des Mille et une Nuits. Quand elles existent, les références à l'art ne sont accessibles qu'aux personnages principaux et aux conteurs d'histoires isolés. Ni ceux-ci ni ceux-là ne peuvent partager leur goût et leur savoir. Le lecteur assiste à un échec simultané du sacré et de la création artistique. L'art véritable est à l'Index, lequel prend souvent la forme de l'oubli ou de l'ignorance, double valeur de ceux qui le jugent comme une perte de temps. Ni le sacré ni l'art ne peuvent sauver les opprimés.



Néanmoins, tout espoir n'est pas absolument perdu pour les écrivains. Bien que cela finisse plutôt mal pour les narrateurs, les mots ont toujours un pouvoir quand bien même la perte des repères culturels les rend plus difficiles à manier. Lili, dans *L'Âge de Pierre*, incarne cet espoir d'une parole régénérée, qu'il faut protéger, car elle pourrait conduire vers un monde meilleur.

6. *La transmutation d'un héritage.* Nous venons de dire que les concepts et, si l'on veut, le concept même de la religion d'autrefois étaient renvoyés dans la sphère des représentations. Est-ce à dire que l'Église et la religion en tant que principe d'organisation social et que mode d'imprégnation moral et spirituel des consciences ont disparu? L'examen des textes indique que non. Ce principe et ce mode ne sont plus là en tant que tels, sous leur forme ancienne. Mais ils ont été l'objet d'une conversion et d'une reconversion, d'un recyclage sémiotique. Dans l'imaginaire social, les signes et les représentations ne disparaissent pas, ils se transforment. La religion d'hier s'est réincarnée dans deux formes de domination. Dans *L'âge de Pierre*, c'est la politique d'État et les médias de grande diffusion qui sont la nouvelle religion, reconduisant à leur manière l'esprit de commandement, de hiérarchie et de sacralisation d'autrefois. Dans *Maleficium*, ce sont les lois du marché et certaines utilisations oppressantes de la science qui sont à l'origine d'un nouveau culte, celui du capitalisme hégémonique. Par là, les deux romans montrent qu'ils passent par la thématization du religieux pour produire une critique de la société québécoise actuelle.

Est-il possible, à partir de nos analyses de deux seuls romans, de proposer une hypothèse heuristique qui pourrait servir de point de départ à une recherche de plus grande ampleur sur la représentation générale de la religion dans le roman québécois contemporain? Oui, si l'on observe que les écritures de Gariépy et de Desjardins entreprennent l'héritage

religieux de deux manières différentes. Le point d'attaque majeur dans *L'âge de Pierre*, ce sont les signifiants qui caractérisaient les discours, les images et les pratiques catholiques d'autrefois. C'est pourquoi ce texte multiplie les calembours, les paronomases, les aphérèses, les apocopes, etc. En ce sens, le texte aborde la religion comme le ferait un poème. L'angle d'attaque majeur dans *Malefium* par contre, ce sont les récits que pouvait inspirer la religion et sur lesquels elle s'appuyait. C'est pourquoi ce texte use d'une structure narrative sophistiquée et mobilise des pans narratifs de la Bible à titre d'intertextes. En d'autres termes, notre lecture des deux romans indique qu'ils considèrent que la présence du religieux dans le Québec d'aujourd'hui concerne deux des cinq dimensions sémiotiques identifiées par Pierre Popovic dans sa conceptualisation de l'imaginaire social : la poéticité et la narrativité, ce qui laisse à penser que cette présence est nulle ou moindre sur les plans de la cognitivité, de l'iconicité et de la théâtralité de l'imaginaire social. Cette hypothèse pourrait-elle être vérifiée sur un large corpus de textes ? S'appliquerait-elle aussi à d'autres religions thématiques dans des textes de fiction contemporains ? Ce serait là un autre projet de recherche que celui qui se termine ici.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

DESJARDINS, Martine, *Maleficium*, Québec, Éditions Alto, 2011, 185 p.

GARIÉPY, Pierre, *L'âge de Pierre*, Montréal, Les Éditions XYZ, coll. « Romanichels », 2011, 137 p.

### CORPUS SECONDAIRE

#### 1. Théorie, histoire et critique littéraires, sociocritique

BAKHTIN, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

BAKHTIN, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BAL, Mieke, *Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 162 p.

DUCHET, Claude, «Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», *Littérature*, 1971, n° 1, pp.5-14.

DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond : Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, 263 p.

FRYE, Northrop, *Le grand code : la Bible et la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 338 p.

FRYE, Northrop, *La parole souveraine : la Bible et la littérature II*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 355 p.

GAGNON, Claude-Marie, *La littérature populaire religieuse au Québec : Sa diffusion, ses modèles et ses héros*, Québec, Cahiers de recherche en sciences de la religion, 1986, 335 p.

GROUPE  $\mu$  (coll.), *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, 206 p.

HUNGERFORD, Amy, *Postmodern Belief: American Literature and Religion since 1960*, Princeton, Princeton University Press, 2010, 194 p.

INKEL, Stéphane, « La voix du fils. Le catholicisme au service d'une historicité de la langue dans *Le Saint-Élias* de Jacques Ferron », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol.10, no 1, 2007, pp. 147-170.

JACOB, François et Pierre NOBEL (dir.), *Entre dieu et diable : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, 2003, 248 p.

MILLET, Olivier, *Bible et littérature*, Paris, Éditions Champion, 2003, 240 p.

MOREY, Ann-Janine, *Religion and Sexuality in American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 276 p.

PEASE, Donald E., « The Laicization of American Literary Studies », *Contemporary Literature*, vol. 53, no 1, printemps 2012, pp. 174-187.

POPOVIC, Pierre, *La malédiction des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, 314 p.

POPOVIC, Pierre, «La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir», dans *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, pp. 7-38.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal », dans *Revue des sciences humaines*, n° 299 (septembre/octobre 2010), pp. 13-29.

POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, PUM, 2008, 377 p.

POPOVIC, Pierre, «La soupe aux choux : ingrédients et méthode», *Études françaises*, vol. 41, n°3 (2005), pp. 41-61.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.

RACINE, Claude, *L'antycléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise, 1972, 233 p.

ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.

ROBIN, Régine, *Kafka*, Paris, Payot, 1986, 347 p.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 196 p.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ Éditeur, 1997, 302 p.

ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 524 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du seuil, 1970, 187p.

VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile, *Mémoire d'y croire : Le monde catholique et la littérature au Québec (1920-1960)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, 149 p.

## **2. Ouvrages généraux, d'histoire et de sociologie**

BOCK-CÔTÉ, Mathieu, « Derrière la laïcité, la nation. Retour sur la controverse des accommodements raisonnables et sur la crise du multiculturalisme québécois », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10-2 et 11-1, 2007-2008, pp. 95-113.

FERETTI, Lucia, *Brève histoire de l'Église catholique au Québec*, Boréal, 1999, 208 p.

HAMELIN, Jean, *Histoire du catholicisme québécois : le XX<sup>e</sup> siècle. Tome 1 : 1898-1940*, 1985, 508 p.

HAMELIN, Jean, *Histoire du catholicisme québécois : le XX<sup>e</sup> siècle. Tome 2 : De 1940 à nos jours*, 1985, 426 p.

HAMON Philippe, «Un discours contraint», dans [Collectif], *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

LABELLE, Micheline et Jean-Claude ICART, « Lecture du débat sur les accommodements raisonnables », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, no 1, 2007, pp. 121-136.

LANIEL, Jean-François, *Dynamique d'une filiation sous tension. Catholicisme, nation et nationalisme dans le Québec contemporain*, mémoire de maîtrise en sociologie, Université d'Ottawa, 2010, 257 p.

MAGER, Robert et E.-Martin MEUNIER, « L'intrigue de la production moderne du religieux au Québec », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10-2 et 11-1, 2007-2008, pp.13-20.

MANCILLA, Alma, « Religion dans l'espace public et régulation politique : le parcours de la notion de laïcité dans le discours étatique québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 52, no 3, 2011, pp. 789-810.

MEUNIER, É.-Martin, « Présentation : catholicisme et laïcité dans le Québec contemporain », *Recherche sociographiques*, vol. 52, no 3, 2011, pp. 673-682.

MEUNIER, É.-Martin et Sarah WILKINS-LAFLAMME, « Sécularisation, catholicisme et transformation du régime de religiosité au Québec. Étude comparative avec le catholicisme au Canada (1968-2007) », *Recherche sociographiques*, vol. 52, no 3, 2011, pp. 683-729.

PETER, Mathieu, « La métamorphose des orphelinats québécois au cours de la Révolution tranquille (1959-1971) », *Recherches sociographiques*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 285-315.

PLAMONDON, Jean-François, Anne DE VAUCHER (dir.), *Les enjeux du pluralisme : L'actualité du modèle québécois*, Bologne, Éditions Pendragon, 2010, 236 p.

TANGUAY, Daniel, « Après la mort de Dieu. Quelques réflexions sur l'inquiétude spirituelle québécoise inspirées de *La Neuvaine* de Bernard Émond et de *Bureaux* d'Alexis Martin », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10-2 et 11-1, 2007-2008, pp. 21-37.

« RMS Ophir », *Wikipedia*, [en ligne], [https://en.wikipedia.org/wiki/RMS\\_Ophir](https://en.wikipedia.org/wiki/RMS_Ophir), consulté le 28 juin 2015.

« Stewart Henbest Capper », *Wikipedia*, [en ligne], [https://en.wikipedia.org/wiki/Stewart\\_Henbest\\_Capper](https://en.wikipedia.org/wiki/Stewart_Henbest_Capper), consulté le 28 juin 2015.

### **3. Études spéciales sur le corpus principal**

FORTIER, Frances, « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et images*, vol. 36, no 1, 2010, pp. 97-112.

GIGUÈRE, Suzanne, « Littérature québécoise – Alléluia! », *Le Devoir*, 5 mars 2011, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/318098/litterature-quebecoise-alleluia>, consulté le 21 mars 2014.

PÉPIN, Elsa, « *Maleficium* de Martine Desjardins : Parfum de soufre », *La Presse*, 27 novembre 2009, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/200911/27/01-925686-maleficium-de-martine-desjardins-parfum-de-soufre.php>, consulté le 21 mars 2014.

### **4. Divers**

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, 333 p.