

2m11.2846.4

Université de Montréal

Le dévoilement de la vérité dans trois romans de Marie Laberge

par

Andréanne David

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

septembre 2000

© Andréanne David, 2000



PQ

35

454

2001

v.008

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Le dévoilement de la vérité dans trois romans de Marie Laberge

présenté par:

Andréanne David

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Martine Léonard : présidente-rapporteuse

Micheline Cambon : directrice de recherche

E. Nardout-Lafarge : membre du jury

Mémoire accepté le:

SOMMAIRE

L'être humain est depuis toujours en quête de vérité. Il cherche à se connaître et à comprendre le monde qui l'entoure. Marie Laberge, auteure québécoise contemporaine, place cette quête au centre même de ses trois premiers romans: *Juillet* (1989), *Quelques adieux* (1992) et *Le Poids des ombres* (1994). Le but de notre recherche est donc de cerner l'influence de cet élément fondamental qu'est la vérité sur la structure du récit.

En effet, nous croyons que chacun des romans est construit comme un passage de la non-vérité à la vérité et ce, tant sur le plan de l'*histoire* que du *discours* (Todorov). Nous verrons, dans un premier temps, que ce passage s'articule autour d'événements-clés qui prennent la forme de rencontres dont l'analyse s'inspirera du modèle de la «scène de première vue» (Rousset). Ces rencontres permettent aux personnages d'accéder à la vérité en transformant leur vision des choses, allant de l'illusion et du mensonge à la réalité et à la sincérité. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la façon dont le narrateur permet au lecteur de vivre aussi ce passage. L'étude du contrat de lecture établi par le paratexte et par l'appartenance à un genre littéraire particulier, ainsi que le repérage de certains procédés narratologiques et stylistiques nous permettront de mieux comprendre la manière dont se construisent les personnages et l'intrigue tout au long du texte, construction qui permet au lecteur d'effectuer le passage de la non-vérité à la vérité.

Enfin, tout en éclairant, par notre travail, le sens d'une partie de l'oeuvre romanesque de Marie Laberge, nous espérons contribuer à une réflexion plus large sur les modes possibles du dévoilement de la vérité dans l'oeuvre littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I. L'histoire comme dévoilement de la vérité.....	4
1.1. Analyse de l'histoire de <i>Juillet</i>	8
1.1.1. La vue.....	8
1.1.2. L'aveu.....	12
1.1.3. L'acte.....	17
1.2. Analyse de l'histoire de <i>Quelques adieux</i>	21
1.2.1. La naissance du désir.....	22
1.2.2. La découverte d'une trahison.....	28
1.3. Analyse de l'histoire de <i>Le Poids des ombres</i>	35
1.3.1. La rupture.....	35
1.3.2. La re-connaissance.....	38
1.3.3. La réconciliation.....	41
CHAPITRE II. Le discours comme dévoilement de la vérité.....	46
2.1. Analyse du discours de <i>Juillet</i>	48
2.1.1. L'expression de la pensée intérieure.....	48
2.1.2. L'extériorisation de soi par la parole.....	57
2.2. Analyse du discours dans <i>Quelques adieux</i>	63
2.2.1. Variation sur le modèle du roman rose.....	64
2.2.2. Variation sur le modèle du roman policier.....	68
2.3. Analyse du discours de <i>Le Poids des ombres</i>	75
2.3.1. Entrée dans un univers trouble.....	75
2.3.2. Une voix unique et confuse.....	77
2.3.3. La multiplication des points de vue.....	89
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	99

Je voudrais témoigner ici de ma profonde reconnaissance envers ma directrice de mémoire, Madame Micheline Cambron, qui a su, tout au long de ce travail, me guider par ses précieux conseils et me soutenir par ses encouragements.

Mes remerciements les plus sincères vont aussi à ma mère, ma première et précieuse lectrice, et à mon conjoint Patrice, patient et compréhensif soutien de chaque jour.

INTRODUCTION

À travers l'oeuvre romanesque de Marie Laberge, certaines obsessions se manifestent: des événements et des thèmes apparaissent de façon récurrente donnant une couleur particulière aux divers romans. La vérité est l'une de ces obsessions. Toute l'oeuvre de Marie Laberge «[met] en scène des personnages qui veulent savoir, qui veulent découvrir leur vérité, replongeant parfois dans un passé douloureux pour comprendre¹». Toujours présente, bien que sous des formes multiples, la vérité s'infiltré à tous les niveaux du récit. Notre objectif est donc de démontrer comment cette donnée fondamentale constitue le point d'assise de la structure même des trois ouvrages à l'étude: *Juillet*, *Quelques adieux* et *Le Poids des ombres*.

Notre analyse s'effectuera sur deux niveaux auxquels correspondent les deux chapitres de ce mémoire: l'*histoire* et le *discours*. La distinction entre ces deux aspects de l'oeuvre littéraire a été établie par Todorov de la manière suivante: l'oeuvre est *histoire* dans la mesure où «elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle²» et elle est *discours* puisqu'il «existe un narrateur qui relate l'histoire et qu'il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit³». Ainsi, le premier niveau s'intéresse à ce qui

¹ LAPIERRE, Laurent, «Marie Laberge: la lucidité et l'intensité», *Lettres québécoises*, no 81 (printemps 1996), p.11.

² TODOROV, Tzvetan, «Les Catégories du récit littéraire», *Communications*, no 8, Paris, Seuil, «Points», 1981, p.132.

³ *Ibid.*, p.132.

se passe, à la logique des actions et aux rapports établis entre les personnages qui les vivent, tandis que le second se questionne sur la manière dont ces actions sont racontées.

À ces deux niveaux correspondent donc deux rapports à la vérité. Le premier concerne le personnage dans sa dimension existentielle, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Certes, le personnage n'est, comme on l'a souvent relevé, qu'un «être de papier». Les événements et les émotions qui composent sa vie ne sont pas réels. Pourtant, à partir du moment où nous acceptons d'entrer dans la fiction, de nous laisser leurrer par l'illusion romanesque, le personnage se transforme en un individu qui pense, qui ressent, qui se meut... De ce point de vue, nous croyons pouvoir envisager de la part du personnage la quête d'une vérité, toute fictive qu'elle puisse être. Nous n'entrerons pas ici dans les débats philosophiques sur La Vérité par opposition aux vérités, débats qui nous éloigneraient de notre propos. La validité et l'universalité de la vérité recherchée nous importent peu. Nous adoptons simplement comme présupposé à notre analyse que les personnages des romans à l'étude sont en quête d'un savoir sur eux-mêmes, sur les autres, sur la vie, savoir qu'ils sont amenés à acquérir progressivement au fil de l'histoire. D'ailleurs, ce n'est peut-être pas tant le résultat, la vérité en elle-même, que le cheminement vers elle qui nous intéresse ici.

Le second rapport à la vérité que nous nous proposons d'étudier à travers l'analyse du discours concerne la façon dont le narrateur livre l'histoire au lecteur. Tout roman, voire toute oeuvre, est en quelque sorte dévoilement d'une vérité. Dans cette perspective, la lecture est acte de découverte. Plus que simple spectateur, le lecteur, à partir du moment

où il entre en contact avec le livre, s'engage lui aussi dans une quête. Mais cette quête de vérité ne pourrait être sans le support du narrateur avec lequel il établit un contrat de lecture. Ce dernier met en place des dispositifs permettant l'acquisition d'un certain savoir, l'atteinte d'une certaine compréhension de l'oeuvre. C'est sur ces procédés narratifs qui supportent la quête de vérité du lecteur que nous nous pencherons dans la seconde partie du mémoire. Encore une fois, c'est le parcours plus que l'aboutissement qui retient notre attention. Car, peu importe le niveau où elle se situe, la vérité est toujours une construction.

CHAPITRE I

L'HISTOIRE COMME DÉVOILEMENT DE LA VÉRITÉ

Dans un premier temps, nous aborderons chacun des romans sur le plan de l'histoire en tentant de dégager le rôle joué par la vérité dans la progression des événements racontés. Pour ce faire, nous nous attarderons aux événements-clés de chacun des récits en les replaçant dans l'ordre chronologique. Cette reconstitution permet de mieux saisir l'évolution de la quête des héros et de mettre en valeur l'élément déclencheur de cette quête: la «scène de première vue», séquence fondamentale dont l'importance est parfois atténuée par la place qui lui est accordée dans le récit.

La scène de première vue est définie par Jean Rousset comme «le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois⁴». Elle comporte un ensemble de traits majeurs se regroupant en deux séries: la mise en place et la mise en scène. La première inscrit la scène dans un cadre spatio-temporel particulier et détermine l'insertion des personnages dans le récit par l'esquisse de leur portrait et par l'attribution de leur nom. La seconde, plus dynamique, décrit les trois étapes de la rencontre: *l'effet*, *l'échange* et le *franchissement*. L'effet «contient la charge affective qui propulse le récit et porte la lecture⁵». Selon Rousset, il comporte généralement trois aspects: la

⁴ ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p.7.

⁵ *Ibid.*, p.44.

fascination, qui fige le personnage dans un état d'étonnement, d'admiration béate; la *commotion*, ensemble des manifestations physiques du trouble causé par la rencontre; la *mutation*, qui marque une rupture entre l'avant et l'après faisant de la rencontre le lieu d'une décision déterminante. Pour sa part, l'échange correspond à toute communication «d'un message qui peut être manifeste ou latent, direct ou oblique, volontaire ou non⁶». Enfin, le franchissement est défini comme l'annulation de la distance qui sépare initialement les deux partenaires. Il s'agit donc du premier contact physique.

Le caractère codé de la scène de première vue en fait «une figure qui a sa place consacrée dans la rhétorique romanesque⁷». Or, suite à l'analyse de cette séquence dans divers romans, Rousset a noté plusieurs écarts possibles vis-à-vis du modèle qu'il a établi. Ces écarts, manifestations de la liberté et de l'originalité des auteurs, ne détruisent en rien le modèle. Au contraire, ils enrichissent la scène de première vue, permettent une certaine diversité dans ses manifestations et lui donnent une plus grande puissance d'évocation. Ainsi, Rousset affirme que «le code, en littérature, dans la mesure où il agit, agit secrètement; il soutient l'invention de l'écrivain, comme il oriente le comportement du lecteur. Mais il fait mieux: il autorise les déviations, il provoque les transgressions qui seront à leur tour donatrices de sens⁸».

La scène de première vue est aussi traitée par Rousset «comme une fonction, étant donné son pouvoir d'engendrement et d'enchaînement⁹».

⁶ *Ibid.*, p.44.

⁷ *Ibid.*, p.7-8.

⁸ *Ibid.*, p.46.

⁹ *Ibid.*, p.7.

Située le plus souvent au début de l'histoire, elle en est l'élément déclencheur. Elle propulse le récit en transformant le destin des protagonistes et en les engageant dans une nouvelle quête. La scène de première vue constitue donc «une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches ou lointaines: autres rencontres, séparations et retours, quête et attente, perte momentanée ou définitive, etc...¹⁰».

Ces «autres rencontres» Rousset ne les aborde pas dans son ouvrage préférant s'en tenir à l'analyse des séquences d'apparition, premier maillon de la chaîne narrative. Néanmoins, il mentionne la possibilité d'établir quelques modèles fondamentaux de structure narrative découlant de la scène de première vue, par exemple: apparition – disparition + quête, ou encore, apparition – conjonction + quête. De nombreuses combinaisons sont ici possibles, l'auteur nous laisse le soin de les explorer. Ainsi, l'étude de Rousset nous fournit non seulement les éléments nécessaires à l'analyse de la scène de première vue, mais nous invite aussi à envisager celle-ci dans sa relation aux autres événements-clés formant le parcours narratif d'un récit donné.

À l'intérieur de notre corpus, nous pouvons observer que ces «autres événements-clés» constituent aussi des scènes de rencontre. En effet, la structure même des romans semble s'appuyer sur une série de face à face qui bouleversent la vie des héros et marquent les tournants décisifs de leur quête. La logique des actions se trouve ainsi renforcée par la reprise du motif de la rencontre à chaque moment fort de l'histoire. Bien entendu, toutes les rencontres n'ont pas le même poids à l'intérieur du récit,

¹⁰ *Ibid.*, p.7.

certaines s'avérant plus déterminantes que d'autres. Nous avons donc considéré chacune d'elles à partir de critères semblables à ceux du modèle de Rousset afin de dégager les paradigmes qui permettraient d'établir la définition d'une «rencontre significative».

D'abord, il apparaît évident que la condition première de toute rencontre est qu'il y ait contact entre deux individus, que celui-ci soit réciproque ou à sens unique. Bien qu'une partie de l'étude de Rousset démontre qu'il est possible de rencontrer sans voir, la figure du regard demeure la plus utilisée par les auteurs pour introduire deux personnages l'un à l'autre. L'échange et le franchissement doivent aussi être envisagés du point de vue du contact, l'un auditif et l'autre tactile. Ils permettent tout deux l'approfondissement de la relation conduisant les personnages vers une plus grande intimité. La rencontre idéale serait donc celle qui comporte ces trois types de mise en présence.

Par ailleurs, plusieurs rencontres présentent ces trois genres de liens sans pour autant constituer des événements-clés du récit. Pour qu'une rencontre soit réellement significative, elle doit éveiller une émotion singulière chez l'un ou l'autre des héros, elle doit «avoir de l'effet» que ce soit dans l'immédiat ou à retardement. Bien que le plus souvent associé à l'éveil d'un désir amoureux, l'effet peut, selon nous, embrasser une gamme infinie de sentiments: peur, admiration, dégoût, etc. La seule émotion que l'on doit rejeter d'emblée est l'indifférence «qui annulerait purement et simplement la scène comme fonction¹¹». En effet, un entretien banal n'a pas ce pouvoir de porter la scène au-delà de ses propres limites, de propulser le récit vers de nouveaux horizons. Le pouvoir d'engendrement de la séquence est un

¹¹ *Ibid.*, p.78.

critère essentiel pour pouvoir la considérer comme une «rencontre significative». Bref, les rencontres que nous retiendrons ici comme les événements-clés de chacune des histoires auront toutes cette particularité d'établir entre deux personnages un contact qui les transforme et qui, par le fait même, agit au niveau de leur quête.

1.1. Analyse de l'histoire de *Juillet*

Juillet raconte la passion amoureuse partagée par une jeune femme et son beau-père, passion interdite qui, par une journée chaude de juillet, tente de s'exprimer, de s'actualiser. Mais cet amour, une fois démasqué, sera condamné par leur conjoint respectif, condamnation qui coûtera la vie à la jeune amante. Nous retiendrons de cette histoire trois face à face, marquant la progression de la quête amoureuse de Simon et Catherine et du combat de ces derniers contre Charlotte et David soit: la rencontre initiale entre les deux amants, l'agression de Catherine par son mari et la mort tragique de celle-ci dans les bras de celui qu'elle aime.

1.1.1. La vue

Bien qu'antérieure à l'action du récit, la scène de première vue entre Catherine et Simon constitue l'élément déclencheur de l'histoire. Pourtant, le contexte dans lequel elle s'inscrit s'avère des plus anodins: David présente sa nouvelle amie à ses parents qui accueillent celle-ci chaleureusement. Son père apprécie particulièrement Catherine dont il admire le charme et la vivacité. Une complicité s'établit rapidement entre eux à travers les

discussions et les rires. S'ajoutant à la vue et à l'échange, nous pouvons aisément imaginer un franchissement aussi précoce que naturel à travers les poignées de mains et embrassades conventionnelles. Le premier contact est ainsi ancré dans une série de gestes rituels qui semblent dépourvus des émotions singulières accompagnant habituellement la scène de première vue. Aucun symptôme, aucun indice ne laisse transparaître une passion naissante. De plus, l'absence de description du cadre spatio-temporel contribue à la banalisation de la scène. La rencontre, en apparence, se démarque à peine du quotidien.

Ce qui fait de cet événement une rencontre significative ne relève donc ni du contexte ni des paroles échangées et des gestes posés. Pour bien saisir l'impact de la scène, il faut plutôt regarder du côté de l'effet qu'elle provoque chez les protagonistes, même si celui-ci demeure, pendant longtemps, imperceptible tant aux êtres mis en cause qu'aux témoins de la scène. Rousset précise d'ailleurs que «l'effet peut être invisible, échappant à la conscience du personnage, il n'en existe pas moins, actif et immédiat¹²». Dans *Juillet*, le fait de présenter la scène de première vue à l'état de souvenir – l'action du récit se situe trois ans après la rencontre – permet de mettre en évidence l'instantanéité et la puissance de l'effet. Avec le recul du temps, les personnages sont davantage aptes à analyser les émotions qu'ils ont alors ressenties et, dans un processus d'auto-confession, ils parviennent à s'avouer à eux-mêmes ce qu'ils ont d'abord réprimé: leur amour pour l'autre. En effet, Simon a été séduit par Catherine «tout de suite ou presque¹³» et celle-ci avoue que son désir l'habite «depuis le début, depuis avant David¹⁴». Qu'est-ce qui explique alors que la mutation des héros soit si

¹² *Ibid.*, p.84.

¹³ LABERGE, Marie, *Juillet*, Montréal, Boréal, 1989, p.24.

¹⁴ *Ibid.*, p.80.

lente, qu'il faille remonter de plusieurs années le fil du temps pour trouver l'élément déclencheur du drame qui éclate en cette chaude journée de juillet?

Le ralentissement de l'effet est essentiellement dû ici aux contraintes extérieures. En effet, les personnages évoluent dans un milieu bourgeois où le souci du bien paraître et la maîtrise de soi sont placés au rang de vertu. Les principes y prédominent sur les émotions et l'équilibre social passe avant le bien-être personnel. Dans ce milieu régi par les convenances, l'amour ressenti par Simon et Catherine, amour adultère voire même incestueux, constitue une grave infraction aux normes établies, un réel sacrilège qui ne peut qu'être puni. La première rencontre se déroulant en famille, les héros subissent inconsciemment la pression de leurs conjoints qui agissent comme témoins et juges. Prisonniers du cadre familial et conscients des attentes du milieu envers eux, ils ne peuvent que refouler leurs émotions en adoptant une attitude de négation et de fuite. D'ailleurs, David et Charlotte emprunteront la même attitude préférant fermer les yeux face aux signes avant-coureurs de la passion que d'affronter la réalité qui risque de briser leur existence bien rangée.

Pourtant, même refoulée, même combattue, la passion est bien présente. Le portrait esquissé des héros témoigne de la fascination propre aux premières rencontres. Catherine est troublée par Simon, par «sa voix chaude et grave¹⁵» tandis que celui-ci est séduit par le regard de sa bru, par «ses yeux foncés, ses yeux brillants, brûlants. Ses yeux noirs de femme fatale. Ses yeux de gitane¹⁶». Or, cette passion chaude et enivrante inscrite dans le corps même des amants suscite à la fois le désir et la peur. Un peu

¹⁵ *Ibid.*, p.81.

¹⁶ *Ibid.*, p.24.

plus loin dans le récit, constatant l'effet paralysant que Catherine a sur lui, Simon affirmera «que cette femme a des effets de méduse¹⁷». Catherine se présente donc comme un être à part qui, par son regard, attire et enflamme, mais conduit nécessairement à la pétrification, à la mort.

La passion étant perçue comme une émotion condamnable et menaçante, Simon et Catherine devront mener un réel combat contre eux-mêmes et contre le système de valeurs en place pour parvenir à vivre véritablement leur amour. Ce n'est que progressivement que Simon se laissera habiter et transformer par son désir pour Catherine, commençant à penser pour elle et par elle et se laissant imprégner par sa jeunesse et sa liberté. Pour sa part, la jeune femme résistera longtemps à son désir, continuant d'évoluer dans le faux couple qu'elle forme avec David. Ce n'est que lorsqu'elle acceptera la vérité de ses émotions, qu'elle constatera à quel point elle n'a fait, depuis son mariage, que «l'apprentissage du faux, du vulgaire, sous couvert de générosité, d'altruisme¹⁸».

Dès la scène de première vue, racontée rétrospectivement, une scission déchire en deux l'univers de *Juillet*. D'une part, nous trouvons un monde dominé par les sentiments, incarné par Simon et Catherine qui cherchent à vivre leur amour avec une certaine authenticité. D'autre part, se dresse un monde régi par la loi de la raison dont David et Charlotte se font les défenseurs tentant par tous les moyens de maintenir l'ordre et l'équilibre familial. D'ailleurs, le fossé entre ces deux groupes ne cesse de se creuser à mesure que l'histoire avance. C'est ainsi qu'au début du roman, Simon, David et Catherine se retrouvent à la maison de campagne pour

¹⁷ *Ibid.*, p.113.

¹⁸ *Ibid.*, p.81.

préparer la fête de Charlotte qui se joindra à eux en après-midi, mais surtout, avec le profond désir de faire bouger les choses dans leurs relations dominées par la tension et le mensonge.

1.1.2. L'aveu

La deuxième rencontre significative retenue survient donc à un moment bien particulier de l'histoire. Comme Rousset le souligne, le caractère inhabituel du jour et du lieu choisi pour une rencontre n'est jamais innocent. Tout d'abord, c'est une journée d'anniversaire. Dans l'oeuvre de Laberge, «la fête marque un moment doublement inhabituel dans le train-train quotidien. Loin d'être une date banale, elle se trouve voulue et organisée par l'un des membres de la famille avec un projet bien en tête. De manière plus ou moins avouée, il s'agit d'amorcer un changement dans le statu quo morose¹⁹». En effet, Simon a une attente bien définie face à cette journée: «Cette fête, il l'avait élaborée pour se trouver seul, ne fût-ce que trente minutes, avec Catherine²⁰». Consciente de cette éventualité, Catherine, elle, voudrait fuir à toutes jambes. Incapable de quitter David parce qu'éperdument amoureuse de Simon, elle souhaiterait pourtant ne plus «revenir dans cette maison, dans cette famille parfaite où son désir devenait une incorrection mondaine²¹». Quant à David, il poursuit lui aussi un but précis: il rêve depuis longtemps d'avoir une conversation sérieuse avec son père ce qui représente à ses yeux un défi insurmontable, la gêne et la peur du jugement paternel le figeant à chaque tentative d'échange.

¹⁹ Naudin, Marie, «La fête familiale chez Marie Laberge», *Études canadiennes / Canadian Studies*, no 36 (juin 1994), p.39.

²⁰ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.24.

²¹ *Ibid.*, p.57.

Pourtant, il croit qu'en parvenant «à être reconnu par son père, ou enfin distingué par lui, il réussirait peut-être à l'être ensuite par Catherine²²».

Le climat confirme également le caractère exceptionnel de cette journée qui commence. «Pas un souffle de brise dans le petit matin. Pas un nuage, pas même un minuscule début de brume chiffonnée à l'horizon: ce serait la journée de l'été, la journée exemplaire, l'étalon de l'année 87, la référence obligée, celle qui résumerait à elle seule toute la saison²³». La température ici se présente comme le baromètre des émotions des personnages. Ainsi, cette matinée ensoleillée, pleine d'attentes et d'espoir se transformera rapidement en après-midi de canicule où la rareté de l'air et la chaleur étouffante s'harmoniseront avec la montée continue de la pression à l'intérieur du climat familial pour se terminer, en soirée, dans un violent orage.

C'est ainsi que, le soleil se trouvant au zénith, la deuxième rencontre significative a lieu, marquant un tournant décisif dans l'histoire. Cette rencontre est l'aboutissement d'une série de vues, d'échanges et de franchissements secondaires qui ont permis à chacun des personnages de se faire une certaine idée de la situation. Après avoir ressenti les vertiges du désir tout l'avant-midi au contact de Simon, Catherine est décidée à partir pour de bon, car «elle ne tient pas à l'amour si c'est cette mort constante, cet affolement de tout son être, cette avidité désespérée pour une peau, une odeur, un regard et des mains, ses mains²⁴». De plus, la vue des bouquets de roses préparés par Simon pour sa femme la rend folle de jalousie et lui donne la conviction que fuir cette famille constitue la seule issue possible

²² *Ibid.*, p.31.

²³ *Ibid.*, p.13.

²⁴ *Ibid.*, p.80-81.

pour survivre. De son côté, David est ébranlé par la vue du désir dans le visage de Catherine au contact de son père, émotion qu'il tente de rationaliser en la justifiant par les effets de leur longue période d'abstinence. Il est aussi démolé par les paroles de Simon qui le traite d'imbécile lorsqu'il tente d'aborder avec lui ses problèmes conjugaux. Mais «la honte, l'humiliation de sa conversation avec son père, ce n'est que devant Catherine qu'il la ressent et c'est avec elle qu'il a envie de la vaincre. Il se sent soudainement obligé de lui prouver à elle qu'il n'est pas le sous-homme que son père croit²⁵».

C'est avec ce désir de prouver qu'il est un homme que David aborde Catherine dans le sous-bois où elle s'est enfuie, détruite par le trop plein d'émotions de la matinée. La mise en présence des personnages s'effectue sous la bannière de la violence. La vérité qui s'exprime entre eux, à ce moment-là, a pour effet de faire surgir une agressivité trop longtemps contenue. L'auteure exploite ici les trois types de contact possibles lors d'une rencontre. David, désireux de clarifier leur rapport, exige le regard de Catherine qui tente de se détourner de lui. Le fait d'accepter de regarder l'autre en face constitue un gage de franchise pour la discussion qui s'amorce. Le visage muet et glacé de Catherine affronte donc le visage violet de colère de David dans un duel où violence verbale et violence physique se répondent. David, qui a quémanté la vérité, se la fait cracher en pleine face dans un discours rempli de haine et de dégoût. Bien que Catherine n'avoue pas en aimer un autre, elle dépouille son mari de ses attributs d'homme et met sur son incapacité à assumer sa sexualité la responsabilité de leur échec conjugal. Humilié par cet échange castrateur, David se rue sur sa conjointe pour lui prouver qu'il n'est pas l'impuissant

²⁵ *Ibid.*, p.87-88.

misérable qu'elle se plaît à décrire. Le franchissement, qui se fait sous forme de viol, constitue la première action concrète posée pour faire obstacle à la quête amoureuse des héros. Les éraflures sur la poitrine de Catherine et la morsure sur sa bouche, premières marques de la mort sur son corps, témoignent de l'incapacité de l'autre à accepter la vérité. En s'attaquant spécifiquement à ces deux parties du corps, David tentent de neutraliser la puissance de la féminité et de la parole de l'héroïne. Après la scène, il hoquettera à son père: «C'est à cause des mots, à cause des mots sales, à cause des maudits mots. C'est parce que c'est sale. Y faut pas en parler. Dis-lui, dis-lui de se taire²⁶».

Cette deuxième rencontre occasionne également un second face à face entre Catherine et Simon, lequel se vit dans une infinie tendresse, marquant ainsi l'opposition radicale entre les deux hommes et entre les deux scènes constituant cette rencontre. Encore une fois, les trois types de contact sont mis en valeur. La vue d'une Catherine mutilée accentue les émotions de Simon, fasciné par la force de cette femme qui conserve, même à travers l'épreuve, «sa capacité de vivre, de réagir, de combattre²⁷». La détresse qui se lit alors sur leur visage éveille en eux une autre blessure beaucoup plus profonde, celle d'un amour muet qui voudrait crier. Cette détresse leur permet non seulement d'accéder à leur sentiment intérieur, mais aussi, leur donne le courage de l'extérioriser. Contrastant avec le flot de paroles que la jeune femme a déversé plus tôt sur son mari, l'échange est ici des plus dénudés. Les seuls mots prononcés par Catherine sont: «Simon...Simon...», auxquels celui-ci répond: «Pardonne-moi mon amour²⁸». Par ailleurs, ces quelques mots suffisent à chacun des personnages pour

²⁶ *Ibid.*, p.104.

²⁷ *Ibid.*, p.97.

²⁸ *Ibid.*, p.96.

donner à l'autre un nouveau statut, lui avouant ainsi l'importance qu'il a dans sa vie. Nommer l'autre à travers ses larmes, c'est le rebaptiser, lui donner une existence nouvelle. Cet échange amène aussi les amants à franchir la distance qui les sépare dans une caresse qui se veut tendre et réconfortante.

L'effet de cette double rencontre située au coeur du roman est puissant. Le regard fou de David durant l'agression exprime son état d'égarement qui se traduit dans sa violence, dans son excitation (il a éjaculé pendant la lutte) et finalement, dans son hystérie. Aussi, la terreur qui se dessine sur le visage de Catherine, sa course folle vers la maison, ses tremblements, sa gorge brûlante et ses larmes qui finissent par jaillir sur l'épaule de Simon sont autant de manifestations de la force de l'effet produit sur la jeune femme par le choc qu'elle vient de subir. Même Simon ne sort pas indemne de cette rencontre: la fixité du regard atterré qu'il pose sur sa bru et les sanglots qui l'étreignent témoignent de son ébranlement profond. Sous l'impact de la rencontre, les personnages sont ainsi plongés dans un état de fascination et de commotion dont ils sortiront transformés.

En effet, ayant acquis une certaine connaissance de la réalité, les personnages sont forcés d'agir différemment. Ils ne peuvent plus se comporter comme s'ils ne savaient pas. «Fini le hasard, finie la coïncidence inconsciente²⁹». Maintenant que le voile a été levé sur la vérité par la parole, les personnages doivent faire des choix et poser des actions concrètes. Cette rencontre constitue pour eux un point de non-retour. Or, la mutation profonde des personnages se fait attendre encore une fois. Bien qu'ils se parlent maintenant avec plus de franchise, Catherine et Simon,

²⁹ *Ibid.*, p.114.

toujours victimes de la pression du milieu, n'osent pas encore aller au bout de leur quête amoureuse. «Paralysés l'un comme l'autre par l'ampleur du sacrilège, ils demeurent figés comme deux poids d'une même teneur dans une balance et ils savent bien que, s'ils changent de plateau, ils vont faire basculer tout l'équilibre³⁰». Quant à David, il sait que son couple se meurt, mais honteux et toujours incapable de s'assumer, il compte sur le secours de Charlotte pour parvenir à mettre fin à son enfer.

1.1.3. L'acte

L'arrivée de Charlotte dans l'arène rééquilibre en effet les forces puisque celle-ci, aveuglée par son amour maternel, ferait n'importe quoi pour le bonheur de son fils. Frappée par l'abattement de David et par la tension qui règne à l'intérieur de la famille, elle tente de mener une petite enquête pour mieux comprendre les causes du malaise, mais se heurte au silence général, chacun préférant se taire que de mettre à jour une vérité humiliante ou menaçante. Ce n'est qu'au souper, lorsque «le soleil mourait au bout de son sang³¹», que David, sous l'emprise de l'alcool, crache son venin, dénonçant violemment la froideur de Catherine ainsi que le charme et la soif de pouvoir de Simon. Une fois son fils endormi, Charlotte parvient à obtenir des aveux de sa belle-fille – elle aime un autre homme et va quitter David – ce qui lui permet de blanchir ce dernier en reportant tout le blâme sur cette femme dangereuse, étrangère à la famille et à la bourgeoisie, sur cette putain venue de nulle part pour souiller et détruire la vie de son fils.

³⁰ *Ibid.*, p.113.

³¹ *Ibid.*, p.156.

La troisième rencontre significative constitue en quelque sorte une scène de «dernière vue» dans la mesure où elle marque à la fois l'aboutissement de la quête amoureuse des héros et leur rupture, conséquence des choix de Catherine, mais surtout de la condamnation des tiers. Encore une fois, la rencontre entre les amants est indissociable d'un face à face avec l'opposant, le désir amoureux des héros et le besoin de contrôle des opposants s'alimentant l'un l'autre. Cette double scène nous rappelle une fois de plus le lien étroit existant entre la passion et la mort.

C'est peut-être d'ailleurs ce qui explique l'indécision de Simon lorsqu'il se retrouve en face de Catherine avec la possibilité de s'unir à elle. «Ce n'est même plus l'idée du sacrilège familial qui l'arrête, c'est de plonger au coeur d'un vrai désir, sans l'occulter, en le regardant dans les yeux. Le risque prodigieux de vivre et que cette exaltation lui manque ensuite pour toujours³²». Le refus de faire l'amour de Simon dévoile ici une autre facette de sa personnalité qui le place, pour un instant, dans le camp des opposants. Quoique très différent de David, le héros demeure uni à son fils par sa lâcheté et son incapacité à vivre avec ses émotions. Catherine doit donc le secouer en lui montrant le ridicule de la situation, en l'exhortant à mettre sa raison de côté pour écouter son coeur et en le suppliant d'oser poser, une fois dans sa vie, un geste authentique et conséquent. Devant le regard livide et les paroles tranchantes de sa belle-fille, Simon reste figé par la fascination et la peur qu'elle éveille en lui: «Il a peur d'elle, de son courage, de cette invincibilité que revêtent pour lui ces femmes capables de vivre dans leur corps, au sein de leurs désirs sans flancher, sans faiblir.[...]La noblesse de ces femmes qui savent qui elles sont et qui vivent avec³³». Ce

³² *Ibid.*, p.213.

³³ *Ibid.*, p.213.

n'est qu'un peu plus tard qu'il va la rejoindre dans la roseraie, qu'elle est en train de saccager, pour consommer leur désir dans un ultime franchissement qui marque enfin l'obtention de l'objet de leur quête.

Une fois de plus, le contexte spatio-temporel est porteur de sens. La roseraie, oeuvre de dix ans de travail, symbolise la passion: pour Simon, la roseraie est une «femme», un «rêve d'évasion». Cependant, elle représente aussi la mort du couple qu'il forme avec Charlotte – il avait entretenu la roseraie comme pour «fleurir un immense tombeau³⁴» – et constitue donc un lieu de profanation. Tout comme l'espace, le temps revêt aussi une double signification. La nuit, devenue orageuse, est intimité, passion, secret, mais porte aussi en elle le germe du danger et de la violence. Le cadre spatio-temporel illustre, en fait, les deux pôles de cette rencontre finale: celui de l'amour et celui de la mort.

En effet, dans ce décor singulier, la relation sexuelle vécue par les amants comme l'acte d'accomplissement final appelle une condamnation suprême et définitive. Charlotte, témoin des ébats amoureux des amants, élimine sa bru d'un coup de fusil marquant une fois de plus, sur le corps de Catherine, l'incapacité des opposants à accepter la vérité et le désordre qu'elle engendre. L'unité familiale, valeur suprême de Charlotte, semble ainsi encore possible. C'est pourquoi, malgré la gravité de son geste, Charlotte garde tout son sang-froid. Elle refuse sèchement de donner à Simon la mort qu'il réclame et ne pense qu'à trouver une explication plausible pour camoufler les faits, croyant ainsi pouvoir rétablir l'équilibre familial en évitant de trop affecter David.

³⁴ *Ibid.*, p.218.

Malgré la charge d'émotions qu'elle contient, la dernière rencontre significative possède donc un effet négligeable sur les personnages. La vue du cadavre de Catherine hypnotise Simon et le plonge dans une commotion intense, mais le héros semble toujours incapable de réagir et de combattre. Simon apparaît ici comme un être passif qui attend que quelqu'un décide de son sort. Charlotte, en refusant de le tuer, montre une fois de plus le pouvoir qu'elle détient sur lui. Par ailleurs, la suite des événements n'étant pas relatée, un doute demeure quant à l'issue de l'histoire. Simon sortira-t-il de sa torpeur? Charlotte sera-t-elle condamnée pour le crime qu'elle a commis? Dans quel camp David se rangera-t-il à son réveil?

Ainsi, la fin du roman n'accorde la victoire à aucun camp. Le temps s'arrête simplement nous laissant avec un portrait figé des personnages: David, «couché en chien de fusil³⁵», sommeille à l'abri, protégé par sa mère et par son inconscience; Charlotte, debout, «livide, droite et rigide sous la pluie³⁶» apparaît comme un personnage d'outre-tombe dont la soif de contrôle s'apparente à la démence; Simon, «damné, pétrifié, serrant la main de Catherine contre son coeur fou³⁷», a perdu toute capacité de réagir; finalement, Catherine, réduite à l'état de cadavre, représente, du moins aux yeux de son amant, la beauté et la pureté offertes en sacrifice.

L'histoire de *Juillet* constitue en somme un combat entre deux forces: celle de la raison, associée à l'idée du faux, du mensonge, du souci des apparences, et celle de la passion, liée à l'idée du vrai et de l'authenticité. Ce combat s'actualise à travers les trois rencontres significatives constituant

³⁵ *Ibid.*, p.204.

³⁶ *Ibid.*, p.219.

³⁷ *Ibid.*, p.221.

les points d'assise de la structure événementielle, rencontres qui marquent une progression allant de la négation du désir amoureux par les deux partis au face à face avec la vérité. La transition entre ces deux états se fait d'abord par une démarche d'acceptation personnelle de la part des héros, démarche qui trouve sa source dans le fait de voir la vérité, d'en être témoin. Puis, la deuxième rencontre, centrée sur la parole, donne lieu à l'aveu des émotions ressenties à l'égard de l'autre. Enfin, la scène finale marque le passage à l'action, atteinte ultime de la vérité, l'amour étant consommé d'une part et le meurtre mettant fin au combat d'autre part. L'ensemble du roman reproduit donc en quelque sorte les étapes du modèle que Rousset a élaboré pour la scène de première vue: la vue, l'échange et le franchissement. La structure du roman constitue en fait une reprise de la structure de chacune des rencontres significatives composant la trame événementielle du récit, renforçant ainsi l'importance du rôle joué par les motifs fondamentaux de la vision, de la parole et du contact physique. En effet, le dévoilement de la vérité ne peut s'effectuer que par le passage d'une rencontre mensongère, la première vue, où tous les personnages impliqués camouflent ou rationalisent leurs émotions, à une rencontre plus authentique dans laquelle le contact établi est guidé par un souci de cohérence face à soi et face aux autres.

1.2. Analyse de l'histoire de *Quelques adieux*

Quelques adieux est formé de deux histoires se partageant également les six chapitres du roman: la quête amoureuse de François et Anne et la quête de vérité d'Élisabeth, la femme trahie. De la première, nous ne retiendrons que la scène de première vue, la naissance de cet amour

conduisant à une mort qui résume à elle seule toute l'histoire des amants. Pour la seconde, nous suivrons davantage le lent cheminement de l'héroïne vers la rencontre déterminante qui conclut le roman: son face à face avec Anne, rencontre la menant du deuil le plus profond à l'espoir d'une vie nouvelle.

1.2.1. La naissance du désir

La scène de première vue entre François et Anne a lieu à l'université, lors du premier cours de septembre 1972. François, professeur de littérature, est pris dans le désordre de la rentrée: tous les étudiants le pressent et le questionnent. Cependant, son regard glisse vers une jeune étudiante assise, immobile «dans un rayon de soleil, le seul, l'unique de toute cette salle de cours³⁸». Les yeux fermés au désordre, Anne a le visage animé par l'ennui et le désir d'être ailleurs. Dès le début du roman, nous pouvons sentir que l'héroïne est d'une classe à part. La place qu'elle occupe dans la salle de cours et le contraste entre l'atmosphère générale décrite et sa propre attitude la distinguent immédiatement de la masse. De plus, le portrait qui est fait d'elle révèle un caractère ambigu et mystérieux qui lui confère un statut privilégié: Anne est à la fois lumière et fermeture, immobilité et fuite, détachement et fragilité.

L'effet produit par ce visage différent des autres est puissant. Il comporte d'ailleurs tous les éléments que Rousset lui attribue. Fasciné par cette vision, François est «tombé comme balourd dès le premier assaut

³⁸ LABERGE, Marie, *Quelques adieux*, Montréal, Boréal, 1992, p.14.

«sidéré» par «cette découverte foudroyante³⁹» qui l'oblige à réévaluer ses certitudes sur sa conception du corps féminin. Soudainement, il doute de lui-même, de ce qu'il est, de ce qu'il pense, dit et fait. L'émotion éveillée par cette rencontre transparait également dans l'humidité et l'agitation de ses mains et dans l'anxiété habitant son regard. Malgré l'apparente passivité du personnage féminin, le héros vit la rencontre comme une attaque qui lui fait perdre tous ses moyens. Il est apeuré par cet être qui contient à la fois et avec la même force la vie et la mort. Il ne sait trop comment l'aborder.

Le seul contact direct établi durant cette rencontre s'effectue lors de l'appel. En prenant les présences, François nomme la jeune fille qui ne répond qu'un «ouais» sans même lui accorder un regard. Bien qu'il soit difficile de qualifier ce contact d'échange, la situation est fort significative. Pour François, le prénom «Anne» convient parfaitement à la jeune fille, mais le nom de famille «Morissette» le surprend: «il se serait attendu à quelque chose de beaucoup plus poétique, de plus suave, de moins... moins comme tout le monde⁴⁰». Le nom de l'héroïne devient une confirmation du paradoxe qui est en elle. Aussi, son caractère commun replace la jeune fille parmi la masse et donne l'occasion à François de nier l'effet qu'elle a eu sur lui, considérant qu'il s'est trompé sur son compte, que cette fille est comme les autres. Pourtant, à sa sortie du cours, le mot «Anne» résonne dans son esprit, montrant bien que l'effet, même refoulé, s'avère réel.

La scène étant décrite du point de vue de François, nous ne savons pas si cette rencontre a eu un quelconque effet sur l'héroïne. L'indifférence qu'elle affiche durant le cours et même après, lorsqu'elle commente que

³⁹ *Ibid.*, p.14.

⁴⁰ *Ibid.*, p.17.

François est «grand⁴¹» et le cours, «ordinaire⁴²» nous laisse croire qu'elle n'a pas été touchée. Par ailleurs, l'attitude hostile d'Anne qui refuse la séduction et se referme sur elle-même n'apparaît pas comme étant réellement passive. L'animosité qui habite la jeune fille et son désir d'être ailleurs sont des éléments dynamiques qui nient l'indifférence apparente qui est décrite. Nous pouvons voir dans cette attitude de faux détachement un profond besoin de protection qui annonce sa fragilité et sa difficulté de s'abandonner aux émotions qu'elle ressent.

Le combat que mènent les protagonistes contre la vérité explique le délai séparant la scène de première vue de l'échange et du franchissement, qui constituent un prolongement externe à la scène. Rousset note en effet qu'il est possible que «la rencontre se décompose en deux ou plusieurs séquences distinctes⁴³», la prise de conscience des personnages s'effectuant de façon progressive. Ici, le contact sera même dédoublé en une scène privée et une scène publique. Ce dédoublement montre bien la singularité de ce qui se vit entre les personnages. De façon semblable à la situation vécue dans *Juillet*, la vérité ne peut être dévoilée au public sans risque, le monde extérieur n'étant pas apte à comprendre et accueillir une réalité aussi particulière.

Ainsi, le premier échange a lieu en classe sous la forme d'un débat entre François et Anne au sujet des soeurs Brontë. Le professeur défend Charlotte comme «il l'aurait fait de sa femme⁴⁴», tandis que l'étudiante plaide passionnément en faveur d'Emily. Or, le débat débouche sur un

⁴¹ *Ibid.*, p.20.

⁴² *Ibid.*, p.19.

⁴³ ROUSSET, Jean, *op.cit.*, p.191.

⁴⁴ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.22.

exposé dans lequel Anne cite un article louangeur sur Emily Brontë écrit il y a plusieurs années par François lui-même démasquant ainsi son jeu. Cet échange révèle plusieurs traits de la relation entre les protagonistes. D'abord, en défendant une position qui n'est pas la sienne et en apparentant ce débat à la défense de sa femme, François associe celle-ci au mensonge, à quelque chose de faux dans sa vie. Il montre aussi son incapacité à assumer son attirance pour Anne à un point tel qu'il se sent obligé de s'opposer au point de vue de l'étudiante malgré son sentiment réel, dont témoigne l'article ancien. Enfin, le changement de position des personnages (l'étudiante debout à l'avant, le professeur assis à l'arrière) permet à chacun de découvrir l'autre sous un angle nouveau modifiant ainsi la dynamique de leur relation. Bien qu'ils soient effrayés de s'être dévoilés, de s'être mis à nu par le biais de la littérature, les héros ressortent de cette expérience avec une complicité nouvelle qui marque le premier pas vers l'acceptation de leurs sentiments véritables, premier pas qui sera approfondi dans l'intimité.

Suite à ce premier échange, François rencontre Anne dans son bureau et encore une fois, celle-ci le met à nu par l'observation attentive qu'elle fait de la pièce de travail. Une gravure offerte par sa femme attire particulièrement la jeune fille. Elle représente un arbre qui lutte contre le vent et qui semble craquer de l'intérieur. Ici encore, la fragilité de la position d'Élisabeth est mise au jour par Anne. Cette conversation les amène aussi à parler de Salinger et par ce biais, de l'amour impossible. La littérature apparaît une fois de plus comme un puissant intermédiaire qui leur permet de se rejoindre. Tout au long de l'histoire, la communication verbale entre les deux héros s'avère d'ailleurs restreinte et détournée. Les livres parleront parfois pour eux, mais les mots semblent le plus souvent superflus.

Le franchissement se déroule de façon semblable à l'échange. D'abord en public: Anne est amenée par son amie Hélène à embrasser François pour son anniversaire, situation qui la bouleverse et lui donne l'impression que cet homme va la tuer. Puis en privé, lorsque dans le bureau du professeur, les amants s'avouent leur désir. Leur premier baiser est rempli de violence et suscite en eux plus de peur que de soulagement. Anne sort de cette expérience avec la conviction qu'elle doit fuir si elle veut survivre parce que François contient sa mort. Après l'avoir embrassé, elle reste là «haletante, terrorisée par l'ampleur du séisme, désertée, abominablement seule, et elle sait que cette sensation sera toujours liée à cet homme, que l'un appelle l'autre, que s'allier à François veut dire hurler de solitude après⁴⁵». Tout comme dans la scène de première vue, le contact avec l'autre est ressenti comme une attaque, un danger contre lequel il faut se protéger.

L'association amour-mort à l'intérieur du franchissement est présente dans l'esprit des deux personnages, mais ne se traduit pas de la même façon. L'héroïne, ayant perdu son père dans son enfance, est incapable de s'abandonner aujourd'hui à l'amour, qui rime toujours pour elle avec perte et souffrance. Ceci explique son mensonge envers François à qui elle affirme que son père est bien en vie. Regarder la vérité en face rendrait le franchissement impossible pour elle. Au contraire, pour François, la perte récente de son père entraîne une disparition momentanée de son sens des responsabilités – le père étant une figure morale – disparition qui permet le franchissement, l'abandon total à une passion dont il a soif, même s'il la sait dangereuse. Cette passion lui procure «le sentiment puissant d'atteindre sa

⁴⁵ *Ibid.*, p.149.

vérité⁴⁶» et c'est pourquoi il y consent. Or, cette vérité entre en conflit avec une autre vérité: son amour pour Élisabeth. Déchiré de l'intérieur, il ne peut concilier les deux réalités qu'en les reléguant à deux univers distincts, chacune des deux femmes répondant à une partie de son être et la vie totale, entière ne pouvant être que par la présence de ces deux femmes.

«L'amour d'Élisabeth n'a pas la brûlure d'Anne et François s'y rafraîchit, s'y apaise. Il ne sait pas où il est le plus vrai, le plus exactement lui-même. [...] Avec Élisabeth, la vie s'épanouit comme une pivoine trop pleine, trop ouverte. Avec Anne, la mort guette, l'aigu s'insinue, l'extrême se consume [...]. Anne contient la fin, Élisabeth la durée. Et il se doute que jamais il n'aurait pu se consumer en Anne si Élisabeth n'avait pas existé⁴⁷».

La suite de la relation entre François et Anne constitue une série de moments passionnés et de ruptures illustrant à la fois la force de leur désir et leur difficulté à assumer pleinement cet amour ravageur qui les unit. Si nous replaçons les événements dans l'ordre chronologique, cette chaîne de rencontres nous conduit à la rupture finale, sept ans plus tard. Or, nous ne savons que peu de choses sur cette dernière rencontre. Toujours incapable de s'abandonner à l'amour, Anne choisit de ne pas garder le bébé qu'elle porte et rompt définitivement avec François. Suite à la séparation, elle se plonge dans le silence pendant environ six mois, mutisme voisin de la mort, alors que François meurt d'un cancer sans avoir manifesté aucune combativité.

Ce face à face final, en apparence très important, ne possède pourtant pas ici le statut de rencontre significative. Rien ne nous est dit sur le contexte de la rencontre ni sur la façon dont le contact s'est établi. Nous ne connaissons que l'effet qu'elle a produit sur les protagonistes, effet certes puissant, mais qui semble relever de l'ordre naturel des choses, la dernière

⁴⁶ *Ibid.*, p.153.

⁴⁷ *Ibid.*, p.233-234.

vue ne nous apprenant rien que la première vue ne contenait déjà. La rencontre n'est en fait que l'aboutissement de l'incapacité d'aimer d'Anne et de la déchirure de François, amoureux de la vie, mais irrémédiablement attiré par l'extrême de la passion qui conduit à la mort. Aussi, le décès du héros n'est-il qu'un élément de transition entre l'histoire d'Anne et celle d'Élisabeth.

1.2.2. La découverte d'une trahison

Lorsque s'ouvre la seconde partie du roman, nous ne connaissons rien de la fin tragique des amants, la première partie ne relatant que la première année et demie de leur relation. Nous nous retrouvons donc subitement en 1983, deux ans après la mort de François, devant une Élisabeth qui refait à peine surface. L'histoire de celle-ci s'apparente en quelque sorte à celle d'un roman policier comme nous le verrons dans le second chapitre de ce mémoire. En faisant du ménage dans les vieux documents de son mari, Élisabeth découvre une petite alliance très simple ainsi qu'un travail présenté par Hélène Théberge sur lequel a été inscrit avec une sorte de rage le nom «Anne» à l'encre rouge. «C'était si violent, si brutal, impossible de reconnaître François dans cette déchirure⁴⁸». Cette découverte, élément déclencheur de la quête, soulève maintes questions chez Élisabeth et l'entraîne dans une véritable enquête qui la conduira, à la toute fin du roman, devant cette jeune femme prénommée Anne, devant toute cette part de la vie de François qu'elle ne connaît pas. Comme dans un roman policier, l'héroïne doit parcourir un long chemin avant d'arriver à la réelle première vue, qui constituera un face à face avec la vérité. Ainsi,

⁴⁸ *Ibid.*, p.258.

Élisabeth accumule de nombreux indices et passe par plusieurs rencontres, qui permettent, chacune à sa façon, de construire une image de ce que pourrait être la réalité «Anne», avant d'aboutir à la scène de première vue. Il est bon de noter que, parmi les écarts possibles face au modèle de la scène de première vue, Rousset soulève la question des rencontres anticipées notant que, dans ces situations, la rencontre «n'est plus tout à fait *première*; elle sera, selon les cas, promesse plus ou moins tenue ou, au sens strict, répétition d'une scène préalablement rêvée». Il ajoute que «l'attente se manifeste sous des formes diverses: crainte ou espérance, rêverie ou quête active⁴⁹». Dans tous les cas, l'image construite relève de l'imaginaire, du fantasme, de la subjectivité et doit par la suite être confrontée à la réalité objective. Ainsi, avant d'en arriver à la scène finale, l'histoire d'Élisabeth se bâtit autour de quatre pré-rencontres: la lecture des travaux d'Anne, les aveux d'un couple d'amis, la rencontre d'Hélène Théberge et la visite chez la tante d'Anne.

La première pré-rencontre, la lecture de la prose d'Anne, joue deux rôles dans l'histoire. D'abord, elle constitue le premier contact d'Élisabeth avec sa rivale, contact duquel se dégage un premier portrait d'Anne: c'est une fille jeune, brillante, passionnément amoureuse de François et qui s'exprime avec intensité, sans aucune retenue. «Oui, on aurait dit un texte privé, pas une dissertation, une sorte de lettre. [...] Un aveu terrible, terrifiant parce qu'entier, sans réserve et presque sans défense⁵⁰». Ensuite, la scène insinue un premier doute dans les certitudes d'Élisabeth quant à la perception qu'elle a de François. Le fait qu'il ait conservé précieusement tous les travaux de l'étudiante, la marque violente sur le texte d'Hélène

⁴⁹ ROUSSET, Jean, *op.cit.*, p.191.

⁵⁰ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.260.

Théberge, l'alliance trouvée dans la boîte de documents et l'extrait souligné dans un des travaux d'Anne comparant l'amour à un cancer qui ronge l'être de l'intérieur et le conduit à son inévitable fin sont autant d'éléments qui bouleversent Élisabeth lui laissant croire qu'une certaine intimité unissait Anne à son mari. À ce stade-ci de l'histoire, l'image de François n'est pas encore déconstruite, elle est simplement remise en question comme en témoignent les nombreuses interrogations qui ponctuent les réflexions d'Élisabeth. Or, l'effet de cette pré-rencontre n'en demeure pas moins important. Il se manifeste à travers diverses émotions dont l'intensité croît au fil du récit: agacement, inquiétude, malaise, trouble, panique... et qui se concrétisent d'abord dans l'agitation de l'héroïne et dans ses fabulations, puis dans l'insomnie et l'immobilité qui la figent. Ce n'est qu'au matin qu'Élisabeth réagit vraiment en appelant une amie, Mireille, à qui elle se confie.

La deuxième pré-rencontre est centrée sur François: Élisabeth connaît déjà l'amour d'Anne, c'est la réaction de son mari qui la préoccupe maintenant. L'échange avec Mireille et plus tard celui avec Jacques, ex-mari de cette dernière et meilleur ami de François, complètent la scène précédente levant le voile sur l'autre côté de la réalité: l'amour de François pour Anne. Une toute nouvelle image du héros est créée: il se présente comme un être ravagé, torturé, malheureux parce que déchiré entre deux femmes. Malgré la sincérité de son amour pour Élisabeth, c'est le mensonge, la trahison qui ressort et qui, cette fois-ci, détruit réellement l'image du François qu'Élisabeth a aimé. François est déjà mort, mais «là, c'est un autre François qui meurt⁵¹». Encore une fois, la montée des émotions est graduelle: Élisabeth passe de l'énervement et du trouble

⁵¹ *Ibid.*, p.305.

– Mireille lui ayant parlé d'une simple aventure de trois jours n'en sachant pas plus – à l'état de choc le plus intense – la version de Jacques transformant l'aventure en une relation de sept ans.

C'est à ce moment que «l'enquête» débute vraiment: Élisabeth veut voir Anne Morissette malgré l'opposition que ce projet soulève autour d'elle. Trois raisons justifient son souhait: elle ne peut accepter la destruction de l'image de François sans chercher à comprendre, elle désire se réapproprier sa vie qui lui a été volée afin de pouvoir poursuivre son existence sans être prisonnière de son passé et elle a besoin de confronter sa perception d'Anne avec la réalité, certaine que de vivre avec l'image fantasmée lui est plus néfaste que de vivre avec la vérité, car elle ne peut s'empêcher d'imaginer Anne belle, intelligente, pure et François, mille fois plus heureux et plus libre avec sa maîtresse qu'avec elle.

Pour trouver sa rivale, Élisabeth se voit obligée de passer par une des amies de celle-ci, Hélène. Cette troisième pré-rencontre transformera l'image d'Anne conçue antérieurement par l'héroïne. Celle-ci devient un être paradoxal, à la fois extrêmement vivante et toujours en contact avec la mort. Forte et froide en apparence mais brisée de l'intérieur, Anne est incapable d'amour et d'abandon, fuyant toujours devant ceux qui l'aiment. L'image de François, quant à elle, demeure inchangée. Tout comme Jacques et Mireille, Hélène le décrit comme une personne aimante et déchirée ayant tenté en vain de fuir la passion qui le tirait. Par ailleurs, l'incapacité d'Hélène à raconter la relation des amants et son refus de l'aider à trouver Anne placent Élisabeth dans une situation sans issue. Cette pré-rencontre a donc pour effet de plonger l'héroïne dans un état de fatigue, de tristesse,

de déception et d'intense solitude. Ce n'est qu'un peu plus tard que Jacques parviendra à lui dénicher l'adresse d'une tante d'Anne nommée Jacynthe.

La dernière pré-rencontre constitue un face à face avec la réalité. Jacynthe jugeant qu'Élisabeth a le droit de savoir lui raconte tout ce qu'elle connaît à propos de François et d'Anne. Elle tente de dépeindre la situation avec une certaine objectivité, donnant à chacun ce qui lui revient. L'image d'Anne devient celle d'une jeune fille faible et fragile, jamais remise des deuils de son enfance ce qui l'a amenée à laisser François après un avortement. Quant à ce dernier, il se présente comme un homme passionnément amoureux de deux femmes, incapable de renoncer à l'une d'elle et par là, à la fois profondément sincère et terriblement menteur. Jacynthe insiste aussi sur le fait que ces deux êtres sont morts en quelque sorte: «Cette Anne-là est aussi morte que François et vous devez vivre pour vous maintenant, avec vos souvenirs à vous, votre vie à vous⁵²». Bien que les paroles de Jacynthe se veuillent une invitation au pardon et à la vie, l'effet de la pré-rencontre relève de la colère, de la haine et du désir de vengeance contre le monstre d'égoïsme que représente Anne aux yeux d'Élisabeth. La rencontre oblige aussi l'héroïne à faire face à la réalité: son mari l'a trahie, l'image qu'elle avait de lui est bel et bien brisée. Sa rage et son incapacité à pardonner la poussent donc à revenir épier la maison de Jacynthe toujours dans le but de voir Anne de ses propres yeux.

La scène de première vue entre Anne et Élisabeth s'avère peu conventionnelle. Loin de se produire dans un lieu hors du commun, ce qui est la norme selon Rousset, la scène se déroule dans la rue. Élisabeth voit Anne sortir de chez sa tante et la suit en voiture l'épiant tout au long du trajet

⁵² *Ibid.*, p.373.

allant de la maison de la rue Laurier à l'épicerie puis à l'appartement de la jeune femme. Les lieux, les gestes et les attitudes observés relèvent donc du quotidien, de la vie ordinaire. Par ailleurs, la scène a lieu dans un moment privilégié: elle se produit le 31 décembre, date marquant la fin d'une année, mais aussi la fin du délai que s'était donné l'héroïne pour trouver Anne. Nous savons donc que cette scène de première vue constitue la rencontre finale puisque le temps marque le passage entre deux vies, l'une centrée sur un passé tissé de souvenirs et de rancunes, l'autre sur un avenir animé de désirs nouveaux.

Le contact établi est également particulier dans la mesure où il se limite à l'observation à distance d'Anne. La jeune femme, elle, ne verra jamais Élisabeth. Aucun échange ni aucun franchissement n'auront lieu entre les deux femmes. La scène de première vue relève donc davantage du spectacle que de la rencontre. Or, la vue d'Anne n'en demeure pas moins déterminante pour Élisabeth. Le passage de la subjectivité à l'objectivité crée un état de surprise qui relève bien de l'effet d'une première vue, malgré que celle-ci ait été planifiée, préparée. C'est toute la perception qu'elle avait de sa rivale qui s'effondre laissant place à l'image d'«une femme lasse, une femme usée, fatiguée, sans aucune grâce. Une femme enceinte, épuisée par sa grossesse, revenue de tout, une femme qu'elle n'aurait remarquée nulle part⁵³». Ce portrait d'Anne désamorce la colère d'Élisabeth: elle n'a plus de rivale, la Anne jeune et passionnée est bien morte, le François qui l'a trahie aussi d'ailleurs. L'effet de cette vue est donc vivifiant pour Élisabeth. Elle ne ressent plus le besoin de se venger, mais désire plutôt profiter à plein de ce qu'elle possède de plus précieux: la vie. La scène de première vue, loin de faire naître une volonté d'approfondir une relation, crée ici une rupture,

⁵³ *Ibid.*, p.388.

provoque une séparation entre le passé et l'avenir, conduit l'héroïne vers un chemin nouveau. Le sentiment de libération éveillé la mènera au désir d'avoir un enfant, symbole de renaissance.

Les deux histoires de *Quelques adieux* proposent deux réactions différentes, voire opposées à un même problème, l'acceptation d'une vérité menaçante. Pour Anne et François, il s'agit d'accepter leur amour, pour Élisabeth, la trahison de François. L'opposition de leur démarche se manifeste dans la structure même de leur histoire respective. L'histoire de François et Anne s'appuie sur une seule rencontre significative, rencontre qui ne peut que créer un déséquilibre fatal puisqu'aucun autre événement semble pouvoir modifier leur destin. La rencontre est première mais aussi finale. D'ailleurs, la scène de première vue qui déclenche leur désir doit se déployer sur deux chapitres – soit le deux-tiers de la partie du roman qui leur est consacrée – pour traverser les trois étapes de la rencontre: vue, échange, franchissement. Ainsi, le combat qu'ils mènent contre la vérité ralentit considérablement le rythme de progression de l'histoire. Chaque rapprochement entre les amants est suivi d'une période de fuite, de repli sur soi et ce, jusqu'à la rupture finale, racontée rétrospectivement dans la deuxième partie du roman. En s'appuyant sur une seule rencontre significative, l'histoire témoigne de la fatalité, du destin tragique et inévitable de ceux qui refusent de vivre avec la vérité. À l'opposé des amants, Élisabeth combat le mensonge et cherche à comprendre plutôt qu'à fuir la réalité qui la blesse. Les nombreuses scènes de pré-rencontre qui composent l'histoire illustrent cette démarche d'apprivoisement progressif de la vérité. Elles préparent Élisabeth à la scène de première vue, rencontre finale du récit. La multiplication des rencontres est ici porteuse de vie, car

elle brise l'isolement du personnage et lui permet de réviser la première impression laissée par le face à face avec la vérité. Ainsi, le rétablissement de l'équilibre perdu lors de l'événement déclencheur de la quête devient-il possible.

1.3. Analyse de l'histoire de *Le Poids des ombres*

L'histoire racontée dans *Le Poids des ombres* est celle d'une jeune femme, Diane, qui apprend le suicide de sa mère, Yseult, avec laquelle elle n'a plus de contact depuis sept ans. Cette nouvelle constitue un véritable cataclysme dans son existence bien établie l'obligeant à remettre en question toutes les certitudes qu'elle possède à propos de cette femme qu'elle croit connaître et, par le fait même, à réviser l'ensemble de ses propres choix de vie. Son cheminement tout au long de l'histoire décrit donc l'évolution de la perception qu'elle a de sa mère et d'elle-même. Le récit est bâti autour d'une rencontre significative déterminante: la visite de Diane à la morgue pour identifier le corps d'Yseult. Cet événement constituant le point tournant de la vie de l'héroïne lui permet de faire le passage entre les deux autres rencontres significatives du roman: la rupture entre les deux femmes et leur réconciliation.

1.3.1. La rupture

Le premier face à face retenu est donc celui qui marque l'arrêt des contacts entre Diane et Yseult. Durant toute son enfance, l'héroïne, fascinée par la beauté de sa mère, perçoit celle-ci comme une fée devant

laquelle on ne peut être qu'en adoration. À côté de la blondeur d'Yseult et de la lumière qui se dégage d'elle, Diane est un «petit pou» à la tête noire qui s'efforce de retenir l'attention de cet être merveilleux. Cependant, déçue par cette mère qu'elle sent toujours lui échapper à cause de son attrait pour le plaisir et la passion («Toi, c'est le jour que tu m'as, jamais la nuit. La nuit c'est pour les autres⁵⁴») et de son réalisme qui brise ses rêves de jeune fille («Tu te racontes des histoires, toujours des histoires⁵⁵»), Diane en vient à transformer l'image de la fée en celle d'un ange démoniaque. Les conflits se multipliant avec l'âge, l'héroïne décide donc de mettre fin à cette relation destructrice.

L'ensemble des traits de la scène de rupture servent tous à illustrer une même idée qui correspond à la perception que Diane a de sa mère: Yseult est une putain dépourvue de sentiments maternels. Les éléments de la mise en place confirment d'ailleurs ce jugement qui sera porté par Diane à travers l'échange. Le décor, appartement coûteux de la rue Querbes au salon sobre et ensoleillé et au divan moelleux recouvert d'une couverture de mohair, témoigne du goût d'Yseult pour le plaisir et le luxe. La position même de celle-ci, «splendide chatte pelotonnée dans son plaid⁵⁶», la tête légèrement renversée par le rire, inatteignable dans son indifférence, illustre sa grâce et sa supériorité. Cette image sera renforcée lors d'une rencontre imprévue se déroulant dans un bar, deux ans plus tard. Encore une fois, par la description qui en est faite, la mère est associée à une putain au caractère un peu bestial. Reine du bar dont elle a fait son «terrain de chasse⁵⁷», elle est assise «les jambes racées, croisées⁵⁸», encadrée de ses

⁵⁴ LABERGE, Marie, *Le Poids des ombres*, Montréal, Boréal, 1994, p.84.

⁵⁵ *Ibid.*, p.163.

⁵⁶ *Ibid.*, p.56.

⁵⁷ *Ibid.*, p.40.

⁵⁸ *Ibid.*, p.39.

deux proies. «Yseult [a] aux joues le rose de la conquête, aux yeux le péttillement de la séduction. Yseult à son meilleur. Superbe animal attisant le désir, le portant à des sommets inégalés⁵⁹».

Cette image de la mère, construite dans la mise en place, s'avère d'autant plus signifiante qu'elle est mise en rapport avec celle de la fille, marquant ainsi l'opposition radicale entre les deux personnages. En effet, dans la scène de rupture comme dans celle des retrouvailles imprévues, la description de l'héroïne nous montre une jeune femme aux airs «d'enfant sage⁶⁰», «raide comme la justice⁶¹», qui gère mal ses émotions, mais qui est sûre de ses principes. Toujours prise dans un territoire qui n'est pas le sien, elle ressemble à petit animal piégé qui se débat avec rage et maladresse pour sortir de sa cage, preuve de son infériorité.

Le contact qui s'établit entre elles lors de la rencontre qui marque leur rupture est cependant incomplet dans la mesure où il n'intègre pas les trois types de contact définis en introduction (vue, échange et franchissement), un mur d'incommunicabilité se dressant entre les personnages. En effet, malgré les injures que sa fille lui lance rageusement, c'est à peine si Yseult la regarde, comme désintéressée par ce spectacle pitoyable. L'échange engagé par l'héroïne demeure aussi sans réponse. Plutôt que de répliquer aux condamnations qui lui sont faites, Yseult enregistre le discours envenimé de sa fille et lui remet l'enregistrement à la fin de la conversation, affirmant que de s'entendre aura des vertus thérapeutiques. Il n'y a pas non plus de contact physique dans cette scène, Diane se retirant après avoir lancé la cassette sur le mur. La

⁵⁹ *Ibid.*, p.40.

⁶⁰ *Ibid.*, p.41.

⁶¹ *Ibid.*, p.57.

semaine suivante, Yseult enverra une autre cassette à sa fille, mais celle-ci croyant que sa mère la relance avec l'enregistrement de la scène ne l'écouterà pas. Ainsi le contact établi dans cette rencontre significative est en fait une rupture de contact: la vue est quasi absente, la parole donne lieu à un échange de sourd et le franchissement s'avère inexistant.

Bien que l'effet immédiat soit intense du côté de l'héroïne (colère, violence, lividité...), la rencontre ne semble pas déboucher sur une quelconque mutation, outre le fait, pour les deux femmes, de ne plus se fréquenter. Yseult continue sa vie dans une apparente indifférence qui renforce son image de mauvaise mère alors que Diane organise son existence comme elle l'entend, mais continue tout de même à ressentir l'ascendant que sa mère a sur elle comme si seulement la mort de celle-ci pouvait lui apporter une réelle libération. Sept ans plus tard, lorsqu'elle apprend le suicide d'Yseult, Diane est étonnée de n'avoir rien deviné «alors qu'elle aurait été prête à jurer que, d'où que ce soit dans le monde, elle aurait pu sentir l'emprise se relâcher⁶²».

1.3.2. La re-connaissance

La deuxième rencontre significative constitue l'élément déclencheur du roman – la première n'étant relatée que rétrospectivement. Dans une pré-rencontre d'abord, Diane se retrouve devant une photo d'Yseult publiée dans le journal, accompagnée d'une note expliquant que l'on cherche à identifier cette femme retrouvée noyée dans le fleuve. Le trouble ressenti par l'héroïne et son incertitude quant à l'identité du visage qu'elle voit

⁶² *Ibid.*, p.11.

annoncent déjà la difficulté qu'aura Diane à affronter la réalité. Cependant, le moment décisif est vraiment celui où elle se retrouvera en face du cadavre de sa mère à la morgue.

Le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit la rencontre reflète bien l'atmosphère du roman. «Dans novembre gris fer où les arbres nus, tendus, ont l'air de vouloir griffer le ciel, où la terre explose sous le gel cru, boursoufle, fend. La terre terne, séchée, grumeleuse. La terre qui réclame sa neige, sa protection molle⁶³». Cette nudité, cette violence, cette froideur de la nature rappelle le cadavre d'Yseult, comme si le temps s'alliait à elle pour entonner son chant funèbre. Le lieu dans lequel se déroule la scène, la morgue, respire aussi la mort: sous-sol, murs gris, civière métallique recouverte d'un plastique raide et froid... La vitre qui sépare la salle où est placé le corps et celle où se trouve Diane pour l'identifier rappelle aussi l'impossibilité de contact entre les deux femmes.

Étrangement, cette rencontre entre l'héroïne et sa mère, dernière vue entre les deux femmes, emprunte la dynamique des scènes de première vue dont la norme est «la soudaineté, l'irruption, le foudroiement sans avis préalable; en d'autres termes l'inattendu et l'imprévisible⁶⁴». Rousset considère comme un écart toute rencontre qui suppose un déjà-vu puisqu'une attente est créée rendant la rencontre plus prévisible. Or, malgré qu'elle s'insère dans une relation longue de trente ans, la vue d'Yseult à la morgue constituera pour Diane une rencontre tout aussi saisissante – probablement même davantage – que s'il s'était agi d'une inconnue, d'une personne qu'elle verrait pour la première fois. Elle marque, dans l'esprit de

⁶³ *Ibid.*, p.20.

⁶⁴ ROUSSET, Jean, *op.cit.*, p.177.

l'héroïne, la fin d'une certaine image d'Yseult, mais aussi la découverte d'une autre Yseult qu'elle ne connaît pas et qu'elle mettra tout le roman à découvrir. Le portrait qui en est fait témoigne de cette dualité. Ainsi, les perceptions de Diane sont ébranlées par la vue du cadavre qu'elle doit identifier. Elle n'arrive pas à reconnaître sa mère à travers ce corps écartelé, brisé, à travers cette immobilité, cet abandon. Elle ne connaît que la femme au parfum envoûtant, au corps séduisant et sensuel, au caractère libre, volontaire et cruel qui domine les êtres et les choses. Ces contradictions perçues lors de la visite à la morgue constituent l'enjeu central du récit. Ce qui était une activité de reconnaissance devient le point de départ d'une démarche de re-connaissance. C'est ainsi que la scène de dernière vue se transforme en scène de première vue.

De poser son regard sur le cadavre de sa mère a donc sur Diane un effet puissant qui se traduit à travers les trois phases de l'effet définies par Rousset. La fascination qui fige l'héroïne l'amène à fixer le corps avec une intensité qui conduit même à des hallucinations – Diane croit voir la poitrine de sa mère se soulever et se persuade qu'elle va se relever et rire. Complètement bouleversée, elle passe par toute une gamme de sentiments: la peur, l'égarement, la colère, la panique, le refus... La commotion n'en est pas moins forte: regard fixe, battements de coeur, difficulté respiratoire, mutisme, chaleur, rougeur... La marque la plus intense de son trouble est sans doute le blocage de sa main qui entraîne, chez elle, une incapacité à écrire son nom de famille, blocage qui se manifeste lors de la signature d'un formulaire permettant à l'État de disposer du corps: «Diane consentait mais pas la Marchesseault. Pas la part familiale de sa mère⁶⁵». Le trouble subsistera d'ailleurs tant et aussi longtemps qu'elle n'aura pas réglé sa

⁶⁵ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.26.

relation à Yseult. Enfin, une certaine mutation s'annonce dans la décision de Diane de prendre des vacances pour réorganiser sa vie et pour décider de ce qu'elle fera du cadavre de sa mère.

1.3.3. La réconciliation

Cette période de congé permet à l'héroïne de faire une série de rencontres secondaires qui constituent la lente progression du personnage vers l'acceptation de la mort. D'une part, elle cherchera les responsables du suicide d'Yseult en tentant d'identifier l'homme qui se cache derrière chacune des sept bagues de sa mère. Cette recherche, plutôt vaine, la conduira finalement à Évelyne dont il sera question plus loin. D'autre part, sa difficulté à accepter la mort de sa mère l'entraînera à fuir dans l'alcool et le sexe, fuite qui lui permettra de rencontrer Gilbert, un homme qui l'aidera à passer à travers son deuil et à faire face à la réalité.

La dernière rencontre significative a lieu au terme de ce cheminement tortueux qui amène Diane à reprendre enfin contact avec sa mère: à la regarder comme elle est vraiment, à accueillir ses paroles et à la serrer dans ses bras. Cette rencontre fait donc écho à la scène de rupture renouant tout ce qui avait été brisé alors. En effet, avec l'aide d'Évelyne, une amie d'Yseult, Diane renoue avec sa mère. Évelyne lui remet d'abord la dernière série d'émissions de radio faite par Yseult qui travaillait comme pigiste, puis une boîte et une enveloppe laissées pour elle par la défunte contenant entre autre le texte lu sur la fameuse cassette envoyée lors de leur rupture. Or cette fois-ci, Diane est prête à écouter sa mère, à l'accueillir.

La lecture de ce texte permet enfin à l'héroïne de se forger une autre image du personnage de la mère, une image plus humaine qui réconcilie celle du corps écartelé aperçu à la morgue avec celle de la femme invincible qu'elle s'était construite. En effet, Yseult se présente non pas comme une putain, mais comme une femme qui connaît la dureté de la vie et qui, pour cette raison, n'hésite pas à profiter des plaisirs et des petits bonheurs fragiles qu'elle offre. Elle apparaît aussi comme une mère qui a voulu, tout en protégeant sa fille, la préparer à cette rude réalité à laquelle on ne peut échapper, une mauvaise mère peut-être, mais une mère aimante. C'est par cette réponse aux condamnations qui lui étaient faites lors de la première rencontre significative qu'Yseult rétablit l'échange par-delà la mort.

Ce nouveau portrait de la mère amène aussi la fille à se transformer, à se réconcilier avec une part d'elle-même qu'elle avait toujours refoulée par peur de ressembler à celle qu'elle condamnait. Ainsi, c'est une nouvelle Diane qui se présente dans le bureau d'Évelyne pour la remercier de son aide, une Diane «plus sûre d'elle, très soignée avec un chemisier qui ne déplairait pas à Yseult, presque belle, en tout cas moins enfantine⁶⁶». La mutation de l'héroïne ne se manifeste pas seulement dans son portrait, mais aussi dans sa façon de penser. Elle est désormais capable de regarder les choses en face: elle ne fuit plus le bureau d'Évelyne duquel on voit le pont Jacques-Cartier d'où Yseult s'est donné la mort, elle questionne Évelyne sur certains événements pour connaître la vérité sur sa mère et non pour trouver des coupables, elle emprunte des réflexions d'Yseult en essayant d'intégrer certaines leçons de vie, elle a même démissionné de son travail de peur d'y être «endormie jusqu'à la retraite⁶⁷».

⁶⁶ *Ibid.*, p.449.

⁶⁷ *Ibid.*, p.450.

Cette lente mutation enfin achevée lui donne aussi la force de renouer entièrement le contact. Si l'échange a été rétabli par la lecture de la lettre d'Yseult, la vue et le franchissement le seront par le biais d'Évelyne. Diane demande à celle-ci une photo de sa mère. Le regard dépourvu de toute agressivité qu'elle pose sur le nu qui lui est tendu montre bien que l'héroïne accueille sa mère dans tout ce qu'elle est allant même jusqu'à se reconnaître dans celle-ci: «En dehors de la main, c'est la partie [ses seins] de ma mère dont j'ai hérité. Pour une fois que j'en suis fière⁶⁸». Enfin, avant de partir, Diane demande à Évelyne de la serrer dans ses bras et l'embrasse sur les deux joues. Un réel franchissement étant impossible – le cadavre d'Yseult a été incinéré un peu plus tôt – cette caresse de la meilleure amie de sa mère, qui a permis la réconciliation, apparaît comme un franchissement symbolique marquant l'aboutissement de la quête du personnage principal. Ainsi, Diane a retrouvé sa mère et s'est retrouvée elle-même.

L'histoire racontée dans *Le Poids des ombres* est essentiellement fondée sur la construction du personnage d'Yseult. Chacune des rencontres significatives du roman sert à donner une image particulière de la mère, image dont la transformation progressive constitue la base de la mutation de l'héroïne. Celle-ci passe d'une attitude de fuite à une attitude de perception lucide de soi et du monde. Cette capacité nouvelle de faire face à la vérité n'est possible que par l'ouverture nouvelle aux autres de Diane, incarnation du rêve, permettant la prise de parole d'Yseult, incarnation de la réalité.

⁶⁸ *Ibid.*, p.457.

L'analyse que nous venons d'effectuer à partir des trois romans à l'étude nous permet de tirer certaines conclusions quant au type de structure privilégiée par Marie Laberge au niveau de l'histoire. Comme nous l'avions postulé au départ, la quête des personnages est toujours liée, d'une manière ou d'une autre, à la vérité. En effet, les trois romans s'ouvrent sur une situation conflictuelle née du fait que les personnages sont confrontés à une réalité qu'ils ne peuvent accepter. Le point de départ de leur cheminement relève donc invariablement de la négation d'un fait, du mensonge. De la même façon, nous pouvons affirmer que chaque roman trouve son point d'arrivée dans la mise au jour de la vérité, bien que celle-ci prenne parfois le visage de la condamnation.

Le passage entre ces deux états s'effectuant toujours à travers des rencontres, le modèle de la «scène de première vue» élaboré par Rousset nous a aussi permis d'explorer différentes facettes de ce motif pour mieux en saisir le fonctionnement et les possibilités sur le plan narratif. Suivant un schéma événementiel assez classique, la scène de première vue était (en replaçant les événements dans l'ordre chronologique) inaugurale dans *Juillet* et dans la première partie de *Quelques adieux*. Élément déclencheur de la quête amoureuse, elle engendrait une série de rencontres qui n'étaient en fait qu'un approfondissement de la première et ce jusqu'à ce qu'un franchissement vrai marque l'atteinte de l'objet de la quête. Dans cette perspective, l'histoire de *Juillet* complexifiait peut-être un peu la dynamique engagée par la scène de première vue en dédoublant les scènes pour en illustrer l'envers négatif: la réaction des pairs face à la vérité. Miroir inversé de la quête amoureuse, cet envers en calque néanmoins la démarche: constat d'une trahison par la vue, dénonciation à travers l'échange et condamnation par le «franchissement» indirect qu'est le meurtre.

Quant au roman *Le Poids des ombres* et à la deuxième partie de *Quelques adieux*, bien qu'ils possèdent les mêmes points de départ et d'arrivée que les deux quêtes amoureuses (soit le mensonge et la vérité), ils s'écartent peut-être un peu plus du modèle proposé par Rousset faisant de la rencontre le lieu d'une relecture plus que d'une découverte. Le concept de «scène de première vue» n'en demeure pas moins utile dans la mesure où il permet de saisir la dynamique de la rencontre surtout sur le plan de l'effet créé, celui-ci étant encore plus puissant puisqu'il force le personnage à déconstruire son image toute faite de la réalité.

Bref, ces trois romans présentent, malgré les variantes relevées au cours de l'analyse, une structure fondamentale commune sur le plan de l'histoire. Cette structure s'appuie sur la répétition d'un motif qui, à chaque fois qu'il se présente, tout en étant le même, se modifie. Aussi, ce type de fonctionnement permet-il à l'auteure de mettre en évidence les transformations psychologiques de ses personnages qui, placés devant une même réalité, une même vérité, réagissent différemment avec le passage du temps.

CHAPITRE II

LE DISCOURS COMME DÉVOILEMENT DE LA VÉRITÉ

Comme l'analyse de l'histoire vient de nous le démontrer, qu'il s'agisse d'une démarche d'acceptation personnelle, d'une recherche ou d'un processus de dévoilement, la quête des personnages a toujours partie liée avec la vérité. Catherine et Simon veulent actualiser leur désir de façon authentique malgré l'opposition de David et Charlotte; François et Anne tentent d'accepter la passion qui les habite alors qu'Élisabeth cherche à élucider les mensonges dans lesquels elle a été tenue de vivre; enfin, Diane essaie d'acquérir une certaine lucidité face à sa mère, à elle-même et à la vie. Grâce à diverses rencontres significatives, ils réussissent tous à atteindre une certaine connaissance de la vérité malgré le fait que certains d'entre eux la combattent.

Or, ce cheminement vers la vérité ne se fait pas exactement de la même façon pour les protagonistes de l'histoire et pour le lecteur à qui elle est racontée. En effet, la démarche de celui-ci est soumise aux caprices de la narration; sa perception est orientée aussi bien par le style du texte que par certains choix dans la manière de raconter l'histoire. C'est cette position du lecteur par rapport au dévoilement de la vérité que nous tenterons maintenant de définir à travers l'analyse du second niveau du récit c'est-à-dire le discours.

Pour ce faire, nous nous attarderons, dans un premier temps, à l'amorce de chacun des romans, à l'entrée en matière, laquelle ne correspond pas toujours au début de l'histoire telle que nous l'avons présentée dans le premier chapitre de ce mémoire. Nous accordons une attention spéciale au début parce qu'il «joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée⁶⁹». Grâce au paratexte – titre et épigraphe en particulier – , l'auteur «[prédispose] le lecteur au contrat de lecture qu'il s'apprête à engager⁷⁰» puis, par l'incipit, met en place «un ensemble de procédés narratifs [qui] s'assurent de son adhésion rapide à l'univers narratif⁷¹» par la création d'un horizon d'attente.

Cerner l'horizon d'attente créé par le début des romans nous permettra d'identifier la position initiale du lecteur face à l'histoire et de définir les mécanismes fondamentaux de dévoilement de la vérité mis en place pour guider celui-ci. Reste à savoir si la suite du texte confirme les intuitions premières et à montrer de quelle façon les procédés stylistiques et narratologiques privilégiés permettent en effet le dévoilement de la vérité pour le lecteur. Nous nous attarderons donc, dans un second temps, soit à la structure d'ensemble de l'oeuvre soit à divers extraits qui nous paraissent significatifs, analyse qui nous permettra de mieux cerner l'évolution de la position du lecteur face à l'histoire qui lui est livrée.

⁶⁹ DEL LUNGO, Andrea, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, no 94 (avril 1993), p.131.

⁷⁰ GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p.300.

⁷¹ Ibid., p.307.

2.1. Analyse du discours de *Juillet*

La quête amoureuse décrite dans *Juillet* est en fait, comme nous l'a révélé la première partie de ce mémoire, l'histoire d'une lutte entre la raison et la passion, entre le mensonge et l'authenticité. L'amour est là, il existe, mais il effraie les personnages qui le combattent farouchement. Pour Catherine et Simon qui connaissent la vérité, qui ont vu et ressenti ses manifestations, il s'agit d'oser la nommer et la vivre. Pour David et Charlotte qui l'ignorent, ou plutôt choisissent de ne pas la voir, il s'agit d'ouvrir les yeux pour mieux la dénoncer et la condamner. Mais qu'en est-il du lecteur? De quelle façon accompagne-t-il les personnages dans leur démarche d'acceptation de la vérité (passage de la vue à l'aveu) puis de son intégration (passage de l'aveu à l'acte)?

2.1.1. L'expression de la pensée intérieure

Dans la première partie du roman (avant la deuxième rencontre significative), les rapports entre les personnages sont marqués par l'incommunicabilité. On voit, on ressent, mais on se tait. Leur lien avec la vérité est donc tout intérieur; il constitue un combat contre soi. Voir la vérité et l'accepter ne vont pas nécessairement de pair. Le narrateur choisit donc de rendre ce combat sensible au lecteur dans son intériorité même. La focalisation interne⁷², privilégiée dans les quinze chapitres précédant le viol, permet d'entrer tour à tour dans la conscience des trois personnages mis en scène: David, Catherine et Simon. Ces personnages se cherchent eux-mêmes et le lecteur est invité à sonder avec eux le fond de

⁷² GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, p.206.

leur conscience afin de se construire une image de ce qu'ils sont avant que le drame n'éclate réellement. Car la description de l'action semble ici secondaire: elle ne constitue que l'élément déclencheur du flux de pensées qui déferle dans la conscience des personnages et qui occupe la plus grande part du récit.

Pour mieux rendre les pensées intimes de ces personnages, le narrateur de *Juillet* choisit, le plus souvent, de leur laisser la parole. Les quelques analyses psychologiques assumées par le narrateur ne répondent qu'à un besoin d'accélération; jamais ces sommaires ne témoignent d'une quelconque omniscience qui le placerait au-dessus de la parole des personnages. Certes, l'emploi très fréquent du style indirect libre dissimule souvent le «je» de ces derniers derrière un «il» qui entraîne une confusion entre «discours prononcé et discours intérieur» et entre «le discours du personnage [...] et celui du narrateur⁷³»; c'est qu'à ce stade-ci de l'histoire, les protagonistes n'assument pas toujours la vérité et n'arrivent que très rarement à la nommer dans une parole franche. Néanmoins, nous sentons bien que le discours que nous lisons est parole ou plutôt pensée de personnage. Et c'est par ce discours que la vérité se révèle au lecteur.

Ces récits de pensées⁷⁴ empruntent essentiellement deux formes. Parfois, ils constituent un monologue qui, par définition, est un discours sans auditeur et non prononcé ayant pour objet la vie intérieure du personnage sujet de l'énonciation⁷⁵. Ainsi, dans de nombreux moments de

⁷³ *Ibid.*, p.192.

⁷⁴ Ce type de récit a fait l'objet d'une étude spécifique de Dorrit COHN, *La Transparence intérieure*, qui utilise en fait, comme le démontre GENETTE (*Nouveau discours du récit*), les techniques traditionnelles du récit d'événements (que COHN rebaptise psycho-récit) et du récit de paroles.

⁷⁵ DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*, Rome, Bulzoni, 1977, p.229.

solitude, un des personnages, mis à l'écart, réfléchit, fait le bilan, partageant avec le lecteur le produit de ses réflexions. Dans d'autres occasions, cette parole intérieure prend une forme similaire à ce que nous appelons au théâtre l'aparté, «mot ou parole que l'acteur dit à part soi (et que le spectateur seul est censé entendre)⁷⁶». Le plus souvent insérée à l'intérieur d'un dialogue, elle constitue ici un commentaire livré au lecteur par un personnage exprimant sa réaction à un geste posé ou à une parole prononcée par un membre de son entourage.

Par ailleurs, en se faisant confident de ces récits de pensées, le lecteur se place dans une position privilégiée. La juxtaposition des discours intérieurs des différents personnages lui permet de se promener d'une conscience à l'autre trouvant chez l'une les réponses aux questions de l'autre. Bien que le narrateur ne lui en révèle jamais plus que ce que savent les membres de la famille, la vue d'ensemble offerte par l'alternance des sujets focalisés le rapproche davantage de la vérité que cela n'est possible pour chacun des personnages pris individuellement. Mais quelle est donc cette vérité dévoilée à travers la multiplicité des points de vue? Et surtout, de quelle façon est-elle livrée au lecteur?

Les monologues traditionnels, qui tirent leur origine du théâtre, peuvent être classés en quatre genres comme le propose Richard W. Seaver dans sa thèse sur *Le Monologue intérieur dans le roman moderne*⁷⁷: monologue de sentiment, monologue narratif, monologue de rêverie et monologue théâtral. Si la rêverie, plus stagnante, semble exclue de notre roman, les trois autres genres s'entremêlent continuellement à l'intérieur

⁷⁶ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p.96.

⁷⁷ cité dans VAN DER STAAY, Elisabeth, *Le monologue intérieur dans l'oeuvre de Valéry Larbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p.22.

des monologues des personnages afin de mieux dévoiler la vérité au lecteur, vérité qui se rattache, comme nous l'avons mentionné plus haut, à la découverte de la nature des protagonistes plus qu'aux événements eux-mêmes.

Le *monologue de sentiment* sert essentiellement à peindre l'état d'âme du personnage mis en scène. Il est, pour le lecteur, une porte d'entrée privilégiée sur l'univers intime des héros, le conduisant vers une vérité toute psychologique. Dans *Juillet*, la vérité est de l'ordre du senti. Ainsi, c'est par l'expression de leurs émotions que David, Catherine et Simon se révèlent comme personne et comme être en relation. Lorsque Simon dit:

«Son tortionnaire...», non, on ne peut pas dire ça de la femme de David, on ne peut pas. C'est lui, seulement lui...

Toute l'angoisse de la nuit, toute l'excitation du jour semblent converger vers cette seule réalité: la femme de son fils s'en vient [...]

Et il désire cette femme. Cette femme qui est précisément la femme de son fils.

Cette femme, Catherine⁷⁸,

on sent bien l'ambivalence du sentiment éprouvé par Simon pour qui le désir est aussi obsession et torture. Ce sentiment parle à la fois de Simon, comme individu passionné mais effrayé par ses sentiments, et de sa vision de Catherine, objet de désir. Ce type de monologue amène donc le lecteur à se construire une image des personnages. La vérité révélée est par contre toute subjective puisque son dévoilement possède comme point de départ un regard émotif sur soi et sur l'autre. Elle tend d'ailleurs à se modifier suivant l'évolution psychologique des personnages au fil du récit. Par exemple, la haine soudaine de Catherine envers Simon lorsqu'elle voit les roses qu'il a préparées pour sa femme invite le lecteur à remettre en

⁷⁸ *Ibid.*, p.14-15.

question l'opposition d'abord établie entre le caractère du héros et celui de sa femme et de son fils:

«Eh bien [que Simon baise Charlotte], qu'il s'en repaisse, qu'il fasse son quart d'heure d'adoration quotidienne, elle s'en fout, elle s'en va, elle sait à quoi s'en tenir. Elle aurait dû se douter que, dans une famille où le mensonge est une politesse, elle serait flouée. Il faut se méfier des gens bien, des familles parfaites, harmonieuses où le conflit est aussi rare et malvenu qu'un tremblement de terre. Il faut se méfier des morts vivants et ne pas s'enterrer quand on n'a pas appris à tenir son souffle sous les monceaux de terre de la respectabilité.

Qu'ils crèvent tous avec leurs lois sauvages, leurs roses distinguées et leurs yeux de menteurs! Elle les déteste tous et se déteste autant⁷⁹».

Si le *monologue de sentiment* permet au lecteur de mieux connaître les personnages et les relations qui les unissent, le *monologue narratif*, pour sa part, nous renseigne sur l'action, «soit par le résumé d'événements passés, afin de les préciser, soit par les esquisses d'intrigues futures⁸⁰». C'est donc par le jeu des anachronies⁸¹ insérées dans le monologue que se dévoile ici la vérité. En effet, même si *Juillet*, à l'instar de la tragédie, présente une certaine unité de lieu, de temps et d'action, le discours comporte certains débordements servant à mettre en contexte les événements de la journée ou à anticiper la suite^{de} l'histoire. Cependant, il est important de noter que, tout comme la description des sentiments, le compte rendu des actions sert essentiellement, dans notre roman, à nous renseigner sur l'état des personnages.

L'analepse, «évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve⁸²», joue ici un rôle particulièrement important. Elle réintègre dans le présent des personnages autant de souvenirs

⁷⁹ LABERGE, Marie, *Juillet*, p.85-86.

⁸⁰ VAN DER STAAY, Elisabeth, *op.cit.*, p.23.

⁸¹ GENETTE, Gérard, *op.cit.*, p.82.

⁸² GENETTE, Gérard, *op.cit.*, p.82.

marquants qui éclairent le lecteur sur le cheminement ayant conduit les protagonistes à la situation actuelle. Elle l'aide à mieux saisir les causes et les conséquences des gestes posés et des attitudes adoptées. En voici un exemple tiré d'un monologue de Catherine:

«Ne plus jamais entendre sa voix. David a quelquefois sa voix. Rarement. En fait, David a sa voix quand, la nuit, il se réveille et a envie de faire l'amour. Au début, dans le noir, le mirage tenait, elle consentait à la voix et non à l'homme.

Puis, il y a eu ce premier enfant. Cet avortement solitaire. Ce désir de pureté, d'irréprochable honnêteté, d'intransigeance qu'elle avait. Ce refus de tricherie, cet enfant qui ne serait pas de lui.

Encore un petit secret enterré. Encore un petit mensonge poli. Depuis trois ans, elle n'avait cessé de faire l'apprentissage du faux, du vulgaire, sous couvert de générosité, d'altruisme. Et cesser d'être la femme d'un homme parce qu'on désire son père n'est ni de l'honnêteté, ni de la franchise, c'est de la cruauté. Et elle le sait. Et se détester n'arrange rien⁸³».

Que Catherine ait marié David par amour pour son père, qu'elle lui ait fait l'amour en «[consentant] à la voix et non à l'homme», qu'elle se soit fait avorter secrètement montrent à quel point le mensonge que constitue ce couple possède des racines profondes. L'évocation de ces faits indique au lecteur la vérité sur cette relation: il ne s'agit pas d'une crise passagère comme voudrait le croire David, il s'agit vraiment d'un faux couple dont l'issue est fatale. De la même façon, le lecteur comprend la déchirure profonde à l'intérieur de la famille dans le rappel d'une marche que Simon et Catherine avaient prise en montagne trois mois plus tôt:

«Ah oui: cette fameuse promenade qu'ils avaient faite dans le printemps frisquet. Ils avaient tant marché que Simon en avait eu une bronchite. Enfin, c'est ce que Charlie avait dit. Charlie qui détestait les voir partir ensemble tous les deux. Charlie qui avait bien raison, se dit Catherine. [...] Ils avaient été plus proches grâce à cette longue conversation que s'ils avaient été faire l'amour. Et ils le savaient. [...] Cette marche... David en avait été fou de rage. Sans le dire, bien sûr. Le civilisé David, la très gentille Charlotte et eux, les deux monstres incapables de dompter leurs envies.

Cette échappée dans la montagne glacée, accueillante parce que dénudée. Ils ne s'étaient plus revus depuis. Les circonstances...⁸⁴».

⁸³ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.81.

⁸⁴ *Ibid.*, p.45-46

En remontant dans le temps pour retrouver la source des malaises et des désirs, l'analepse permet au lecteur d'avoir l'heure juste et de ne pas se laisser leurrer par les propos rationalisants et illusoire que tiennent parfois les personnages pour se rassurer.

Quant aux prolepses, beaucoup plus rares, ils n'ont jamais valeur de certitude. Ils ne sont que souhaits, intuitions exprimés par les personnages.

«Elle va partir. Demain à l'aube. Elle va quitter Simon et David. Elle va partir avec Julien et recommencer ailleurs. Elle ne dira rien à personne, ne s'accusera et n'accusera plus personne. Finis les déchirements, les conflits intérieurs, les désirs impossibles, les élans avortés, finie la guerre sourde, fini l'acharnement⁸⁵».

«Et Catherine? David sait avec autant de certitude que s'il ne parvient pas à toucher sa femme, à lui faire l'amour, elle va le quitter. Pour un autre ou pour rien. Mais elle va partir. Elle est déjà tellement absente, si souvent absente. Que Catherine ferme les yeux quand son père s'approche d'elle ne signifie peut-être que son extrême lassitude d'être la femme inutile d'un veule. «D'un pas-de-couille», pense tristement David⁸⁶».

Mais seule la deuxième partie du roman, la phase d'intégration, de passage à l'action, pourra indiquer au lecteur si l'événement annoncé se concrétisera.

Enfin, le *monologue théâtral*, le plus dramatique de tous, intervient lorsque le personnage est en face d'un dilemme. Déchiré, il doit prendre une décision, choix qui engendre un débat intérieur. Aussi, c'est le lieu où s'affrontent le plus directement la raison et l'émotion, le mensonge et la vérité. Plus que l'espace du choix, des réponses, des certitudes, c'est avant tout l'espace du questionnement. Cette dynamique caractérisant le débat intérieur est bien illustrée dans l'extrait suivant fait d'interrogations et de répétitions, marques de l'hésitation de David à condamner sa femme et son

⁸⁵ *Ibid.*, p.80.

⁸⁶ *Ibid.*, p.55.

père, ainsi que de sa recherche de vérité et de sa volonté d'agir, toutes deux contraintes par la peur et l'amour qu'il ressent à leur égard:

«Au fond, qu'est-ce qu'il a vu? Quels sont les faits? Il faut être objectif, voilà ce que se répète sans arrêt David. Il n'a rien vu de si compromettant, de si terrible. Rien qui pourrait les faire rougir. Enfin, s'il s'était passé quelque chose, Catherine ne serait pas sortie si vite, avec cette inquiétude pour Julien. Si elle était troublée, si son père l'avait embrassée (David frissonne, il a froid soudain), si c'était le cas, alors elle ne serait pas sortie sur la terrasse. C'est évident. Un baiser prend plus de temps que celui de sa course pour sortir de la maison, la contourner et arriver devant Julien.

Non. Il ne s'est rien passé d'aussi effrayant qu'il imagine, il en est sûr. [...]

Son père a ri avec sa femme et il lui a mis son tablier. Ce n'est pas sorcier, ce n'est pas la fin du monde. C'est même normal dans une cuisine. S'il ne s'était pas mêlé d'espionner, de fouiner, s'il s'était présenté franchement dans la cuisine, son père aurait fait le même geste.

Et Catherine aurait-elle fermé les yeux et penché la tête? Aurait-elle eu ce visage si particulier, lié au désir, qu'il ne lui a vu que rarement?

Peut-être que Catherine aussi en avait assez de refouler sa sexualité... peut-être que s'il avait eu plus de courage, il n'y aurait aucune tentation pour personne. Peut-être que Catherine en sentant son père derrière elle avait pour une fois et depuis longtemps senti ce qu'était un homme? Un homme qu'il n'était pas. Qu'il n'osait jamais être. Qu'il n'imposait jamais, attendant une permission qui ne viendrait jamais. Qui pouvait l'autoriser à être un homme?

[...]

Ayant ainsi blanchi les deux amours de sa vie et pris des résolutions fermes quant à ce qui lui reste à faire, David fait demi-tour et revient, le cœur presque léger, fouetté par son désir de réparation, vers la maison⁸⁷.

Pour le lecteur qui a assisté à la scène du tablier et qui connaît la juste mesure du désir des amants, ce monologue théâtral ne fait que renforcer l'image négative qu'il possède du personnage de David, c'est-à-dire celle d'un jeune homme peu lucide. En effet, les dilemmes et les interrogations posés par les personnages deviennent pour le lecteur un indice du degré de lucidité de ceux-ci. Mais le monologue théâtral fait plus. Il

⁸⁷ *Ibid.*, p.53-55.

donne aussi au lecteur un pouvoir d'anticipation en lui exposant les résolutions prises par les personnages placés en face d'un choix.

Les apartés, pour leur part, jouent un rôle bien particulier dans *Juillet*. De façon générale, ils relèvent du commentaire, lequel permet d'identifier la perception qu'un personnage possède des membres de son entourage et ainsi, de construire une image de ceux-ci. Mais, ce qui frappe ici, c'est que leur usage semble réservé à Catherine et Simon qui s'en servent pour dévaloriser, discréditer les paroles et les actes de David. Les apartés de la jeune femme sont particulièrement efficaces pour dresser au lecteur un portrait négatif du mari puisqu'ils insèrent le plus souvent une généralisation qui donne une portée plus large à ses réflexions:

«As-tu [Catherine] apporté le cadeau?»

Cette façon qu'a David de répéter les mêmes questions cent fois!

«Non, je l'ai jeté avant de partir. Je l'ai emballé, puis je l'ai jeté.»

David la regarde, stupéfait: «Excuse-moi.» Cette façon qu'a David de ne pas savoir rire pour désamorcer sa mauvaise humeur!

[...]

Ca y est! Elle le savait bien! La Didou, ils ont oublié la Didou!

«David, as-tu apporté la Didou?»

«Catherine, je t'ai demandé vingt-cinq cents pour le pont...quoi?»
Comme toujours, David comprend à retardement⁸⁸ ».

Cet extrait montre bien comment la parole d'autrui contribue à la construction des personnages. D'ailleurs, le meilleur exemple de ce phénomène est sans conteste Charlotte qui, bien qu'absente des deux premiers tiers du roman, ne possède pas moins aux yeux du lecteur une existence propre, existence construite par le discours des autres membres de la famille qui ne cessent de ternir son image.

⁸⁸ *Ibid.*, p.16-17.

La première partie du roman sert donc en quelque sorte d'exposition. Elle dresse un portrait des personnages et met en place le cadre dans lequel se jouera le drame par le biais de leurs discours. De plus, elle dévoile au lecteur la vérité centrale du récit: l'amour de Catherine et Simon. Les enjeux sont donc rapidement posés. Mais, la quête de vérité du lecteur ne s'arrête pas là.

2.1.2. L'extériorisation de soi par la parole

Dès le premier contact avec le roman, avant même de connaître la vérité qui bouleversera l'univers des personnages, le lecteur ressent la tension, le caractère conflictuel de cet univers qui s'ouvre à lui. Et c'est à ce niveau que se situe fondamentalement sa quête. La vérité amoureuse est d'une certaine façon secondaire pour le lecteur puisqu'on la lui dévoile dès le premier chapitre. Ce qu'il cherche à savoir, c'est le déroulement de la bataille, l'issue du combat.

En effet, le lecteur sait dès le premier instant qu'il assistera à un véritable combat. Le titre, en plus de constituer une référence temporelle, «symbolise aussi, sous la chaleur torride, la tension entre les êtres [...], la montée de la passion qui unit le beau-père à sa bru, et la haine qui éloigne le père de son fils, puis le mari de son épouse. D'où l'explosion de la fin, après la pulsion des sens⁸⁹». De la même façon, l'épigraphe illustre la déchirure entre deux ordres du monde, celui de l'émotion, associé à la vérité, et celui de la pensée qui n'est que tissu d'illusions:

«J'avance lentement, mort, et ma vision n'est plus mienne, elle n'est plus rien: c'est seulement celle de cet animal humain qui a hérité sans le

⁸⁹ BOIVIN, Aurélien, «Juillet ou le tragique de la vie quotidienne», *Québec français* (automne 1997), no 107, p.92.

vouloir de la culture grecque, de l'ordre romain, de la morale chrétienne et de toutes les autres illusions qui forment la civilisation où, moi, je ressens.

Où sont donc les vivants?

Fernando Pessoa⁹⁰.

Enfin, même l'incipit, qui ne constitue qu'une mise en contexte temporelle, entrée en matière somme toute assez douce, recèle sa part de violence:

«Le vacarme des oiseaux, juste avant l'aube dans la grisaille chargée de rose qui pesait sur la nuit, l'avait déjà réveillé. Il avait passé la nuit à lutter contre l'envie de se lever, à se réveiller par à-coups se demandant s'il n'avait pas trop dormi, si l'heure n'était pas déjà passée⁹¹».

En effet, des mots comme «vacarme», «lutter», «à-coups» créent une atmosphère tendue qui contraste avec l'idée de sommeil et d'aube rosée. Le réveil matinal de Simon est brutal comme le sera le réveil de sa conscience durant la journée.

Or, malgré le fait que la tension soit exposée dès le départ et qu'elle transparaît dans les pensées des personnages durant toute la première partie du roman, il faut attendre la deuxième rencontre significative pour que le combat éclate, pour que la vérité s'extériorise enfin après avoir couvé si longtemps. Encore une fois, le narrateur choisit d'être discret pour laisser la parole aux personnages. Mais cette fois-ci, c'est le discours direct, sous la forme du dialogue, qui occupera la plus grande place. Le choix de ce mode procure d'ailleurs un effet puissant puisqu'en plus de relater le propos, il transmet le ton de la conversation dans toute sa violence et les mots «justes» des personnages avec tout le pouvoir évocateur qu'ils recèlent. Bien entendu, le discours rapporté demeure un discours construit, il «s'affirme comme une production. Pourtant, sa présence crée un incontestable effet

⁹⁰ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.[7].

⁹¹ *Ibid.*, p.11.

de réel⁹²». Plus mimétique que les autres modes de discours, il permet au lecteur de vivre la scène un peu à la manière d'un spectateur.

Aussi, la parole des personnages peut avoir différentes fonctions. Danielle Coltier, dans son article «Introduction aux paroles de personnages: fonctions et fonctionnement», en a identifié quatre: attestation, cohésion, dramatisation et information⁹³. À partir de l'analyse effectuée à propos des monologues et apartés, nous pouvons conclure que le récit de pensées répondait d'abord et avant tout à un besoin d'information. Il nous faisait «connaître les éléments extra-diégétiques qui, pour n'être pas narrés dans l'espace du récit, n'en sont pas moins nécessaires à son intelligence⁹⁴», puis collaborait à la caractérisation des personnages. Le dialogue instauré dans la deuxième partie du roman, sans pour autant se détacher complètement de la fonction informative, semble relever d'une fonction différente: la fonction dramatique. Celle-ci se rattache à l'idée que «les paroles reproduites au discours rapporté peuvent être des composantes essentielles de l'intrigue, des charnières ouvrant sur des possibles divers, des événements capables d'engager des séquences d'actions⁹⁵». Le dialogue prend, selon le cas, la forme d'une nouvelle, d'une proposition, d'un avertissement, d'une menace, d'une insulte ou d'un défi.

De ce point de vue, trois dialogues semblent à la base de la progression de l'histoire, rapprochant ainsi le lecteur de la vérité finale, du dévoilement de l'issue du combat. Le premier correspond à l'échange de la deuxième rencontre significative du roman: querelle entre David et

⁹² COLTIER, Danielle, «Introduction aux paroles de personnages: fonctions et fonctionnement», *Pratiques*, no 64 (Décembre 89), p.78.

⁹³ *Ibid.*, p.92-109.

⁹⁴ *Ibid.*, p.104.

⁹⁵ *Ibid.*, p.99.

Catherine, qui débouche sur un viol, suivie de l'aveu réconfortant de Simon à sa bru. Le second a lieu après le souper lorsque David, soûl, accuse son père d'être un séducteur, un dangereux manipulateur dont le pouvoir ne semble pas avoir de limites. L'inquiétude de Charlotte suscitée par cette violence verbale amène Catherine à confesser son amour pour un autre homme et sa décision de partir, échange qui se termine sur la condamnation de la mère à l'égard de sa bru. Enfin, le troisième dialogue a lieu au moment où les amants se retrouvent seuls, avec la possibilité devant eux de consumer un désir trop longtemps contenu et que pourtant, Simon refuse à Catherine de lui faire l'amour.

Sans reprendre ici en détails chacun de ces dialogues, nous aimerions relever deux constantes qui semblent particulièrement significatives. La première, et certainement la plus frappante est la charge émotive qu'ils contiennent. Les phrases sont ponctuées d'exclamations, le langage y est cru, voire vulgaire, les interrogations tout comme les impératifs constituent des accusations, enfin, les nombreuses répétitions sont autant de coups qui enfoncent le clou.

«—Ma maudite vache! Ma maudite: tout ce temps-là, tu me détestais, tout ce temps-là tu me méprisais, tu me regardais essayer et tu riais de moi. Avec qui t'as ri de moi? Avec qui?

—Avec personne! Personne! Personne ne m'a touchée, personne ne va me toucher. Je veux la paix, entends-tu? La paix! Je veux plus jamais voir personne me toucher.

—Menteuse! Menteuse!, je t'ai vue, je t'ai vue avec lui. Tu ferais n'importe quoi pour lui. Tu tournes autour, tu fais ta sexy, t'es presque en chaleur avec lui! Tu le veux! Dis-le donc que tu le veux! Tu l'auras pas. Jamais! Il n'est pas pour toi, as-tu compris? Espèce de salope!⁹⁶.

⁹⁶ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.91.

L'autre élément qui ressort est le déséquilibre dans la répartition de la parole. Trop souvent contenue, la parole, lorsqu'elle se décide à sortir, le fait dans l'abondance, contraignant l'autre à se taire, soit par un ordre direct («Non, mais laisse-moi finir, maman!⁹⁷»), soit à cause de la force de l'impact, soit par peur de l'affront. Le dialogue apparaît alors comme une série de griefs accumulés, un long monologue remâché à plusieurs reprises avant d'être littéralement craché au visage de l'autre. De cette façon, Catherine reproche à David sa vie sexuelle, David dénonce le pouvoir de son père et Charlotte accuse Catherine de briser la vie de leur fils. Seul Simon semble se tenir à l'écart du combat verbal donnant discrètement son appui à Catherine, mais arrivant à peine à lui faire face lorsque vient son tour de justifier son refus de lui faire l'amour.

L'émotivité contenue dans le discours et le déséquilibre des forces illustrés précédemment annoncent en quelque sorte au lecteur l'issue finale. Danielle Coltier affirmait d'ailleurs ceci:

«Les paroles prononcées [...] déposent dans le récit, des indices qui en construisent l'ambiance, l'atmosphère:
 –soit qu'elles provoquent chez le lecteur des intuitions sur la «suite», conférant au récit une charge émotionnelle forte, en lui donnant la dimension d'un destin implacable [...]
 –soit qu'elles installent, comme en sourdine, une thématique obsédante⁹⁸».

Dans cette perspective, les dialogues à caractère polémique que nous avons présentés, en plus d'être mises en scène de la vérité du moment présent sont aussi anticipations de la vérité à venir. Ils font partie d'un ensemble de stratégies mises en place par l'auteur pour nous conduire au dénouement, c'est-à-dire, à la dernière rencontre significative: la relation sexuelle des amants et le meurtre de Catherine par Charlotte.

⁹⁷ *Ibid.*, p.165.

⁹⁸ COLTIER, Danielle, *op.cit.*, p.108.

En effet, cette fin tragique est préparée par l'auteur dès l'épigraphe que nous rappelons ici:

«J'avance lentement, mort, et ma vision n'est plus mienne, elle n'est plus rien: c'est seulement celle de cet animal humain qui a hérité sans le vouloir de la culture grecque, de l'ordre romain, de la morale chrétienne et de toutes les autres illusions qui forment la civilisation où, moi, je ressens.

Où sont donc les vivants?»

Dès lors, la condamnation du senti est posée, la mort du «je» est annoncée. D'ailleurs, tout le texte est parsemé d'allusion à la mort, du son macabre de l'engoulement⁹⁹ et du «soleil [qui meurt] au bout de son sang¹⁰⁰» aux menaces réelles proférées par les personnages. Aussi, en adoptant pour modèle la tragédie classique¹⁰¹ – avec ses unités, ses personnages «nobles», sa mise en scène du déchirement intérieur, son découpage particulier de l'action et sa prédominance de la parole –, *Juillet* ne pouvait avoir une fin heureuse sans tomber dans l'incohérence. D'ailleurs, le lecteur en est averti par une importante analepse, placée en fin de récit, qui rappelle un conflit professionnel entre Simon et Charlotte. Le bioéthicien défendait une jeune cancéreuse, l'appuyant dans son refus de subir un traitement qui pourrait tuer l'enfant qu'elle portait alors que la femme médecin défendait la position d'un mari désespéré qui voyait dans cette grossesse qui tuerait sa femme une pure folie. Le désir et la raison s'affrontaient ici à travers Simon et Charlotte, cette dernière l'emportant finalement, victoire de la raison qui préfigure celle de la fin du roman.

Étrangement, malgré les nombreuses annonces qui préparent l'issue du combat, le lecteur demeure surpris par la radicalité du meurtre final. Peut-être s'attend-on à une fin tragique, à une réplique de Charlotte, mais

⁹⁹ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.174.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.156.

¹⁰¹ BOIVIN, Aurélien, *op.cit.*, p.92-94.

pas nécessairement à un geste aussi drastique. Cet effet de surprise ménagé par le narrateur est sans doute dû au fait que le lecteur n'a jamais accès à la conscience de cette femme. S'il adopte une focalisation interne pour les autres personnages, Charlotte, quant à elle, est toujours perçue de l'extérieur. Absente de la première partie, aucun discours introspectif ne la révèle au lecteur. Elle entre en scène au moment où la parole s'extériorise et prend la relève de son fils, qui lui lègue son savoir sur la situation avant de s'endormir, afin de transformer la parole en action, la dénonciation en condamnation.

Bref, dans *Juillet*, le dévoilement de la vérité s'effectue en deux temps. D'abord confident, le lecteur entre dans l'intimité des personnages afin de se contruire une image de chacun d'eux, la vérité lui étant révélée par le biais du récit de pensées. Puis, devenant spectateur du combat qui se livre à travers les mots, il se présente comme un témoin privilégié de la vérité qui est mise en scène jusqu'à l'éclatement final qui clôt la tragédie.

2.2. Analyse du discours de *Quelques adieux*

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre, *Quelques adieux* est composé de deux histoires, celle de la relation amoureuse entre François et Anne ainsi que celle de la quête de vérité d'Élisabeth. Cette double structure s'avère intimement liée au dévoilement de la vérité sur le plan du discours. Encore plus que le style ou les caractéristiques de la narration, si déterminants dans les autres romans, la structure en est ici le fondement.

Il est intéressant de constater à quel point, contrairement aux deux autres romans à l'étude, le texte est balisé, la lecture, guidée. Un peu à la manière des romans paralittéraires, dans lesquels «le lecteur, lorsqu'il commence le récit, a conclu, avec l'auteur, un accord tacite qui lui assure la conformité de l'ouvrage par rapport à la série choisie¹⁰²», le contrat de lecture est ici très précis. Le paratexte vient créer une série d'attentes qui place le lecteur dans une position privilégiée, lui fournissant des points de repères qui se présentent comme autant d'indices de ce que sera la vérité.

2.2.1. Variation sur le modèle du roman rose

La première partie de l'oeuvre se présente comme un véritable roman d'amour dont les étapes sont bien marquées par les titres des trois chapitres qui la constituent: «Le désir», «Le refus» et «La reddition». La présence d'une épigraphe à chaque début de chapitre vient renforcer le sens de ces sous-titres offrant ainsi au lecteur des indications encore plus explicites sur le déroulement de l'histoire. Le premier nous annonce une rencontre bouleversante, la naissance d'un amour piégé:

«Et je me demande si la foudroyante attirance que nous avons subie, de tous les malentendus, de tous les pièges de la vie, n'est pas l'un des plus cruels. À cause de lui, après que j'en fus sortie, j'ai gardé pour longtemps, peut-être pour toujours, de l'effroi envers ce que l'on appelle l'amour.

Gabrielle Roy¹⁰³,

Le deuxième nous montre les conséquences désastreuses de cette rencontre, l'inévitable déchirure:

«Ne pouvez-vous traiter un esprit malade, arracher à la mémoire un chagrin enraciné, effacer les soucis écrits dans le cerveau, et grâce à

¹⁰² Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF, «Que sais-je?», no 2673, 1992, p.110.

¹⁰³ LABERGE, Marie, *Quelques adieux*, p.13.

quelque antidote de doux oubli, soulager la poitrine oppressée du poids périlleux qui pèse sur le coeur?

—Il faut ici que le malade soit son propre médecin.

Shakespeare¹⁰⁴»

Enfin, le troisième illustre le soulagement né de l'acceptation du désir:

«Les baisers sur le corps font pleurer. On dirait qu'ils consolent. Dans la famille je ne pleure pas. Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi.

Marguerite Duras¹⁰⁵»

D'ailleurs, le lecteur ne saurait s'y méprendre. Dès l'incipit, ici la première phrase, la vérité lui est dévoilée. En nous disant que «François n'avait jamais été infidèle»¹⁰⁶, le narrateur ne révèle-t-il pas implicitement au lecteur que, d'ici la fin du récit, il le sera? Ce que les personnages ignorent au début de l'histoire, l'amour qui naîtra entre eux et qu'ils finiront par consommer, le lecteur le sait d'emblée. Et le narrateur ne fait que le confirmer tout au long du texte par l'analyse psychologique qu'il fait des personnages. Par des phrases comme «Il [François] savait profondément que jamais, quels que soient ses sentiments, il ne toucherait Anne Morissette. [...] Et il crut, ce jour-là, que rien de tout cela n'était sexuel.»¹⁰⁷, le narrateur met bien en évidence le caractère illusoire des pensées des protagonistes qui se cachent à eux-mêmes la vérité sans empêcher pour autant le lecteur de la percevoir clairement.

D'ailleurs, le lecteur plonge dans un scénario connu, lequel est à la base du roman rose («Boy meets girl...») et est constitué, selon Bettinotti, de cinq motifs constants¹⁰⁸ dont les quatre premiers se retrouvent dans

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.83.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.155.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.13.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.58-59.

¹⁰⁸ Julia Bettinotti et al., *La corrida de l'amour*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, chap.5.

Quelques adieux. La *rencontre* entre le héros et l'héroïne ouvre invariablement le roman. Celle-ci provoque instantanément la *confrontation polémique* dont les causes peuvent varier: rivalités familiales, conflits de personnalité... Les manifestations de cette confrontation s'entremêlent avec celles de son pôle opposé: la *séduction*. Enfin, la *révélation de l'amour*, prend la forme de la réparation d'un méfait, de l'élimination d'un(e) rival(e) ou de l'explication d'événements ou d'attitudes ambigus.

Comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'histoire, le roman, qui s'ouvre bien sur la scène de première vue, ne contient aucune autre rencontre significative pouvant faire dévier le cours des événements. Tout est contenu dans cette première rencontre dont la suite ne semble constituer qu'une série prévisible d'événements respectant les motifs fondamentaux du genre: confrontation due à l'impossibilité de cet amour (c'est une relation maître-élève, dont le premier est marié et l'autre incapable d'aimer), manifestation d'une puissante attirance malgré tout et finalement, aveu mutuel de l'amour qui anime les protagonistes. Il n'y a donc pas, jusque là, dévoilement de la vérité, mais plutôt fidélité du narrateur au contrat de lecture offrant au lecteur une connaissance préalable de faits.

Or, malgré cette apparente conformité aux règles du genre, une question demeure, question qui marque une rupture nette avec le roman d'amour traditionnel de type Harlequin et qui, par conséquent, maintient une certaine tension chez le lecteur: qu'arrivera-t-il après le premier baiser? En effet, si «dans la vie, les confrontations polémiques débouchent souvent sur la mort[...] dans le roman Harlequin, au contraire, la confrontation

mène inévitablement au *mariage*¹⁰⁹, dernier motif stable du roman d'amour qui évite soigneusement de parler du quotidien, de la relation amoureuse perçue dans sa durée. L'absence de ce cinquième motif dans le roman de Marie Laberge joue un rôle déterminant. D'ailleurs, le lecteur peut pressentir cette rupture dans le scénario, *Quelques adieux* présentant certains écarts face au modèle, notamment au niveau de l'absence des stéréotypes utilisés traditionnellement, de la place importante accordée à la sexualité et de la profondeur psychologique, née de la variation des points de vue, qui fait défaut au roman rose qui privilégie habituellement le point de vue de l'héroïne. En effet, plus qu'un simple roman d'amour, *Quelques adieux* est aussi un roman psychologique.

Ces divers éléments rappellent au lecteur que, malgré les nombreux indices que lui fournit le texte, une part d'inconnu demeure, inconnu lié essentiellement à l'issue finale de l'histoire. En effet, le mariage est ici impossible puisqu'Élisabeth ne peut être écartée: François l'aime sincèrement et Anne, ayant éperdument besoin de sa liberté, la perçoit peut-être plus comme une alliée que comme une rivale. Un peu comme dans *Juillet*, la quête de vérité du lecteur ne se situe donc pas tant au niveau de la prise de conscience de la présence d'un sentiment amoureux qu'au niveau de la possibilité de vivre ce sentiment. Comment peut-on envisager le développement de la relation François-Anne dans le temps? C'est précisément à cette question que le lecteur cherche une réponse. Or, le narrateur, pour sa part, choisit de la contourner, retardant le plus possible le dévoilement de la vérité.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.93. Je souligne.

Encore une fois, la structure du récit n'est pas innocente. Juste au moment où la vérité devrait être dévoilée au lecteur, le narrateur choisit de faire une ellipse de dix ans, intervertissant l'ordre des événements pour nous plonger dans l'histoire d'Élisabeth, ellipse qui ne sera comblée que par une analepse complétive à la toute fin du roman. Par cette tactique, le suspense est maintenu et le lecteur doit chercher encore un peu plus loin la part de vérité qui lui manque. Cette ellipse est d'ailleurs le fondement même de la structure du roman; sans elle, la quête d'Élisabeth ne présenterait aucun intérêt pour le lecteur qui connaîtrait déjà l'ensemble des événements que cherche à comprendre cette femme trahie et le récit de son enquête ne deviendrait qu'une répétition de la première partie. L'impossibilité du motif du mariage et le retardement du dévoilement de la fin du roman d'amour amènent donc le lecteur à accompagner Élisabeth dans sa quête de vérité.

2.2.2 Variation sur le modèle du roman policier

La deuxième partie de *Quelques adieux* prend la forme d'une enquête qui emprunte sa structure à un autre genre paralittéraire très connu: le roman policier. «Le modèle narratif policier se définit ainsi comme un récit qui en recherche un autre, le premier découlant de la découverte (ou de l'anticipation) d'un crime, le second fournissant l'identité du criminel, ses motivations et les modalités de son acte¹¹⁰». Ce type de récit s'appuie donc sur une dualité fondamentale, celle de l'interdépendance de deux histoires: l'histoire du crime -qui en principe est absente – et celle de l'enquête – qui cherche à reconstituer la première.

¹¹⁰ EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p.53.

Malgré le fait que la thématique diffère – il ne s’agit pas ici du traditionnel meurtre, mais d’un amour trompé –, la quête d’Élisabeth se situe bien dans la dynamique policière puisqu’elle constitue l’histoire d’une enquête qui vise à reconstituer l’histoire d’un méfait: l’adultère. Comme dans le roman policier, l’héroïne-détective y parvient à l’aide d’indices matériels (travaux scolaires et alliance) et de témoignages. On note également la présence d’une victime (Élisabeth), d’un coupable (François) et d’une «arme» (Anne). Tous les éléments d’un crime sont là. Il suffit d’investiguer pour remettre en place les événements afin de ramener l’ordre, l’équilibre perdu par la découverte, ou plutôt le pressentiment du crime.

Mais encore une fois, la conformité au genre est ébranlée par Marie Laberge tant au niveau de l’histoire que du contrat lecture. La situation décrite dans ce roman présente en fait plusieurs éléments d’originalité qui bouleversent l’univers policier traditionnel. À l’intérieur de celui-ci, le détective cherche à reconstituer un récit duquel il est absent et pour lequel il y a «deux narrateurs possibles, mais silencieux: le criminel, qui sait mais qui le dissimule, et le personnage assassiné¹¹¹». Or, dans *Quelques adieux*, la victime ne peut raconter le crime, ignorant même son statut de victime, et le criminel ne peut plus ni mentir ni confirmer son histoire puisque c’est lui qui est mort au moment de l’enquête. Le pouvoir narratif est donc délégué aux témoins, dont la fiabilité est incertaine. Leur connaissance de la vérité ne peut être que partielle et leur volonté de la partager avec la détective est toujours ébranlée par leur désir de protéger un des personnages impliqués. En fait, un seul événement pourrait donner accès à l’entière vérité: la découverte de l’«arme du crime», c’est-à-dire Anne. Seule la rencontre avec Anne peut permettre à Élisabeth d’arriver à la connaissance du crime, plus

¹¹¹ *Ibid.*, p.103.

précisément, à la nature exacte et aux modalités de l'acte (l'identification du coupable étant déjà faite). C'est d'ailleurs à cette rencontre qu'Élisabeth aspire, mais la démarche ne se fait pas sans heurts vu la difficulté de retrouver la jeune fille et surtout, vu la tension émotive créée par l'enquête, tension habituellement absente de ce cheminement par définition intellectuel. Or, le double rôle joué par l'héroïne, à la fois détective et victime, l'empêche d'avoir le détachement nécessaire à l'appréhension rationnelle de la vérité.

Ces éléments divergents par rapport au modèle policier traditionnel ont pour effet d'accentuer le caractère psychologique du récit. La découverte de la vérité ne possède plus seulement les implications morales, liées au rétablissement de la justice par la condamnation du coupable, habituellement retrouvées dans ce type de roman. Elle suscite aussi des réflexions existentielles qui bouleversent les personnages de l'intérieur. Le texte déborde de la simple opposition entre le bien et le mal, le bon et le méchant comme l'exprime si bien l'épigraphe du quatrième chapitre: «Le blanc et le noir, y en marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain¹¹²». L'auteur accorde donc plus d'importance aux émotions du détective qu'au processus de découverte de la vérité. En pénétrant dans l'univers du roman psychologique, le roman policier modifie son discours, cherche à retenir l'attention du lecteur par autre chose que la simple solution de l'énigme. Le contrat de lecture s'en trouve profondément transformé.

En effet, il ne s'agit plus ici d'un contrat ludique auquel «participent, d'une part, l'auteur, qui présente l'énigme, ou plus exactement le problème, et, d'autre part, le lecteur, qui est invité à parvenir à la solution avant que

¹¹² LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.237.

celle-ci ne soit exposée par le détective¹¹³». D'ailleurs, ce contrat ne pourrait fonctionner puisque le lecteur en connaît beaucoup plus que la détective. Une bonne partie de l'histoire du crime lui a déjà été racontée dans la première partie du roman. Elle n'est plus à découvrir. Seule la fin manque. Et c'est peut-être là la particularité la plus importante de *Quelques adieux*. L'ellipse finale de la première partie occasionne la présence d'une énigme qui crée un effet de suspense, mais l'ensemble des connaissances acquises par le lecteur dans la première partie lui permet de se concentrer sur ce que l'auteure juge essentiel: la psychologie des personnages. Chacun des épigraphes de cette partie montre bien d'ailleurs que la découverte de la vérité est beaucoup plus liée aux émotions qu'à la raison. C'est au nom de l'humain en soi («Le blanc et le noir, y en marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain¹¹⁴»), de la nécessité de briser la solitude («Parfois – surtout en de certaines solitudes extrêmes – une pulsion désespérée se met à battre chez les vivants, qui les incite à chercher leurs morts non seulement dans le temps, mais dans l'espace aussi¹¹⁵».) et de la volonté de vaincre le tourment («La vérité vaut tous les tourments¹¹⁶».) que la quête est entreprise par l'héroïne et non pas au nom de la justice et de l'équilibre social.

D'ailleurs, le caractère personnel des motivations qui sous-tendent la quête d'Élisabeth influence grandement la structure de la fin du roman. Si dans le roman policier l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête se rejoignent dans une même clôture: le dévoilement final de la vérité par le

¹¹³ EISENZWEIG, Uri, *op.cit.*, p.38.

¹¹⁴ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.237.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.321.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.387.

détective, dans *Quelques adieux*, les choses se présentent autrement. En effet, à double histoire, double fin.

Ainsi, dans un premier temps, Élisabeth, par sa rencontre avec Jacynthe, la tante d'Anne, découvre enfin la vérité sur la relation unissant François et Anne. Dépositaire du témoignage de sa nièce, Jacynthe est un témoin fiable et son récit clôt bel et bien l'histoire du crime. Pour le lecteur, la fin de cette histoire constitue le dévoilement tant attendu du cinquième motif du roman rose amorcé dans la première partie de l'oeuvre. Il y apprend la rupture des amants, après sept ans de fréquentation agitée, rupture liée à la mort comme l'a montré l'avortement d'Anne, son mutisme de six mois et le décès de François deux ans plus tard. Malgré la passion, la confrontation polémique a conduit à la mort, issue inévitable de ceux qui combattent la vérité. «Ce n'est pas tant que la vie soit hostile; mais on lui ment¹¹⁷», comme le dit si bien le poète Rilke cité dans l'épigraphe du roman.

D'autre part, si l'analepse menant au dévoilement de la vérité sur les amants met fin au suspense créé par l'ellipse centrale, elle ne constitue pas pour autant la fin de l'oeuvre. La découverte de la vérité par Élisabeth ne suppose pas automatiquement son acceptation. La détective est peut-être comblée, mais la victime demeure toujours blessée. S'éloignant encore une fois du modèle policier, la fin de l'histoire du crime n'est pas celle de l'enquête puisque l'atteinte de la vérité, plus qu'une simple satisfaction intellectuelle, entraîne une réaction émotive qui suppose un développement au récit. Le lecteur, qui a été attentif aux sentiments de l'héroïne tout au long de l'enquête, est donc appelé à poursuivre sa lecture afin de connaître le sort de

¹¹⁷ *Ibid.*, p.[9].

celle-ci. Exceptionnellement, la vie intime du détective possède aussi un intérêt pour lui.

Le dernier chapitre du roman, intitulé «La fin», peint la colère d'Élisabeth qui conduit à la scène de première vue avec Anne, scène qui ne peut que désamorcer son agressivité, faute de rivale, comme nous l'avons mentionné dans l'analyse de l'histoire. «Inutile d'aller plus loin, inutile d'haïr, de massacrer, de tordre, inutile de se venger. Anne Morissette est morte¹¹⁸», tout comme François d'ailleurs. Cette découverte, qui constitue peut-être la vérité la plus déterminante pour l'héroïne, permet «au passé d'Élisabeth [de réintégrer] le passé¹¹⁹», la remettant en contact avec ses désirs présents et bien vivants, regain de vie qui se manifeste dans sa volonté d'avoir un enfant.

Le lecteur, pour sa part, accède, par cette fin, à un autre type de vérité qui se rapproche de ce que l'on appelle communément «la morale de l'histoire». Il ne suffit pas de découvrir la vérité, il faut en tirer une leçon. À l'instar d'Élisabeth, le lecteur peut donc se questionner:

«Mais qu'est-ce qui est solide dans la vie? Qu'est-ce qui est assuré de ne pas mourir? Rien de vivant. Donc, on peut arrêter de vouloir pétrifier tout ce qui est vivant dans le temps, dans des délais inutiles, puisqu'ils nous rapprochent de la mort inévitable. Élisabeth n'a pas envie de passer ce qui lui reste de vie à évaluer le temps qui la sépare de la mort.

Elle veut un enfant parce que, contrairement à ce qu'elle pensait, François n'est pas le seul père possible et sa mort n'est pas celle des désirs d'Élisabeth. Elle veut un enfant pour elle, égoïstement, parce que c'est un des désirs les plus vrais, les plus profonds de sa vie. Parce qu'elle ne veut pas être en deuil de quelque chose qui n'est pas mort¹²⁰.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.390.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.397.

¹²⁰ *Ibid.*, p.395.

Ce mouvement final en faveur du désir et de la vie qui nous habitent est une réponse à l'épigraphe du roman, réponse qui ferme la boucle en nous ramenant à la réflexion initiale sur le rapport de l'homme à la vie et à la vérité.

«Ce soir quelque chose dans l'air a passé
qui fait pencher la tête;
on voudrait prier pour les prisonniers
dont la vie s'arrête.
Et on pense à la vie arrêtée...

À la vie qui ne bouge plus vers la mort
et d'où l'avenir est absent;
où il faut être inutilement fort
et triste, inutilement.

Où tous les jours piétinent sur place
où toutes les nuits tombent dans l'abîme,
et où la conscience de l'enfance intime
à ce point s'efface,

qu'on a le coeur trop vieux pour penser un enfant.
Ce n'est pas tant que la vie soit hostile;
mais on lui ment,
enfermé dans le bloc d'un sort immobile.

Rainer Maria Rilke¹²¹.

Bref, si Marie Laberge emprunte à des genres paralittéraires leur forme et certains de leurs mécanismes de dévoilement de la vérité, elle invite néanmoins le lecteur à s'engager dans une démarche originale. Combinaison d'un roman rose et d'un roman policier, *Quelques adieux* dévoile sa vérité en maintenant un certain suspense à l'aide de sa double structure. Roman psychologique, il guide aussi suffisamment le lecteur par le paratexte pour qu'il puisse occasionnellement se détacher de l'intrigue pour mieux accueillir et goûter les émotions et les réflexions existentielles des personnages de l'histoire, l'amenant à une vérité plus profonde qui s'offre comme un regard particulier sur la vie.

¹²¹ *Ibid.*, p.[9].

2.3. Analyse du discours de *Le Poids des ombres*

Comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'histoire, *Le Poids des ombres* met en scène un tiraillement entre deux images irréconciliables de la mère, l'une forgée par sa fille Diane dans sa jeunesse et l'autre apparaissant subitement lors de la mort d'Yseult, sept ans après la séparation des deux femmes. Dès le début du roman, le lecteur est placé devant ce tiraillement et la question qui s'impose nécessairement à lui est la suivante: qui est réellement Yseult? Tout comme les événements de l'histoire permettront à Diane de parvenir à répondre à cette question, le discours conduira le lecteur vers la vérité. Mais cette démarche n'est pas tout à fait la même puisque celui-ci n'a accès à la réalité que par la médiation d'un narrateur qui le projette au beau milieu de l'histoire sans connaissance préalable des personnages ou du contexte de l'action.

2.3.1. Entrée dans un univers trouble

Avant de plonger directement dans l'histoire, le lecteur ne possède que les quelques indices fournis par le titre et l'épigraphe pour cerner l'univers dans lequel il entrera sous peu. Or, cet univers est trouble, difficile d'accès et c'est précisément la fonction du paratexte de l'en avertir. Déjà dans le titre est contenu l'atmosphère du récit, celui de la pesanteur, de l'oppression, du tourment. Ce «poids», qui vient des «ombres», sera ressenti par l'héroïne autant physiquement que psychologiquement. Le mot «ombres» revêt ici plusieurs significations. Celle de l'absence de lumière, de l'obstacle à la clarté, celle du secret, de l'apparence, mais aussi celle, plus

ancienne, de «l'esprit des morts, qui conservaient dans l'au-delà une immatérielle apparence humaine¹²²», des fantômes qui nous hantent.

Quant à la citation de Rilke placée en exergue, elle insiste sur le caractère déstabilisant, insaisissable des choses qui nous entourent:

«Un instant encore, et tout aura perdu son sens, et cette table et cette tasse et cette chaise à laquelle il se cramponne, tout le quotidien et le proche sera devenu inintelligible, étranger et lourd¹²³».

Et c'est au moment même de ce basculement que l'on assistera, à "l'instant" où la vie perd son sens. L'épigraphe annonce au lecteur la perte de points de repère dont il sera témoin et l'inintelligibilité du discours qu'il lira, inintelligibilité associée à la lourdeur de la vie, à son poids écrasant.

Avant même d'entrer dans le corps du roman, le lecteur est donc préparé à plonger dans un gouffre, celui-là même dans lequel se trouve l'héroïne à cet instant de basculement dont la cause est la mort de l'autre, comme la première phrase – qui n'est pas sans rappeler l'incipit de *L'Étranger* de Camus, «Aujourd'hui, maman est morte¹²⁴». – l'exprime avec un dépouillement et une absence de détour déconcertants. Le fait est posé, «elle était morte», avec certitude, sans euphémisme, sans possibilité de le nier. Et à ce fait indiscutable s'oppose un autre fait qui clôt le paragraphe de l'incipit, comme une réponse déstabilisante: «Non, aucun soulagement, aucune altération» alors que c'est précisément le sentiment qu'elle se serait attendu d'éprouver devant cette mort qui est celle de sa mère comme l'indique la première proposition de la deuxième phrase: «Sa mère était morte». L'héroïne est donc placée d'emblée en situation d'erreur, de manque de lucidité.

¹²² *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1987, p.697.

¹²³ LABERGE, Marie, *Le Poids des ombres*, p.[9].

¹²⁴ CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, «Folio», 1957, p.9.

Le lecteur, quant à lui, se retrouve devant plusieurs interrogations vu le peu d'informations fournies par l'incipit. En effet, aucun nom propre, aucune description de personnages, de lieux, aucune précision de temps si ce n'est celle de la mort qui s'offre comme point de repère. Seulement deux faits: le décès de la mère de l'héroïne et l'absence de soulagement de celle-ci. Qui est cette «mère» et qui est sa fille? Pourquoi la mort de l'une aurait-elle dû engendrer la libération de l'autre? Pourquoi, à l'encontre de cette attente, ce soulagement n'a-t-il pas eu lieu? Voici autant de questions auxquelles le lecteur est confronté, autant de «trous» qu'il devra combler par sa lecture. C'est d'ailleurs un peu là que se trouve le rôle de l'incipit:

«Le lecteur qui ressent ces lacunes et qui cherche à remplir les blancs, vient de mordre au leurre de l'action. Parce que sa lecture devient recherche des éléments nécessaires à la compréhension des opérations initialement présentées, il accepte de facto l'univers narratif qui était à la base de leur représentation¹²⁵».

Or en ce début de récit, le lecteur semble plutôt démuni pour répondre à ces questions, le narrateur ayant choisi de focaliser son discours sur une héroïne peu lucide et bouleversée par le deuil. Son cheminement vers la vérité s'annonce donc assez tortueux.

2.3.2. Une voix unique et confuse

En effet, dans un premier temps, le discours plonge le lecteur dans l'esprit de Diane. C'est à travers les yeux de la jeune femme qu'il appréhendera la réalité. Témoin de sa réaction au suicide de sa mère, il apprendra à connaître celle-ci comme sa fille la connaissait, à travers ses souvenirs à elle. Le narrateur, au statut extradiégétique-hétérodiégétique, s'efface le plus possible se contentant de sa fonction narrative. Par ailleurs,

¹²⁵ GERVAIS, Bertrand, *op. cit.*, p.318.

en choisissant de focaliser son récit sur l'héroïne, sans nuancer les pensées de celle-ci et sans les confronter à d'autres points de vue, il incite le lecteur, par ce silence même, à adhérer à sa vision des choses, à la prendre pour vraie, malgré l'avertissement – assez camouflé, il faut l'admettre – de l'incipit. La position initiale du lecteur face au dévoilement de la vérité se confond donc ici avec celle de Diane.

Cependant, les premières démarches de l'héroïne vers une plus grande lucidité sont assez confuses. Suite à la mort de sa mère, elle fuit la réalité dans le scotch et le sexe, ce qui embrouille ses pensées. Or, le narrateur, en privilégiant les récits de pensées pour raconter l'histoire, nous offre un discours tout aussi entortillé, véritable monologue intérieur¹²⁶. Bien que ceux-ci permettent au lecteur de se forger une image de la relation mère-fille et, par-là, le font progresser dans sa compréhension des choses, ce mode de discours ne permet pas à l'histoire d'avancer réellement. Dans la première partie du roman *Le Poids des ombres*, le discours transposé en style indirect libre, qui occupe assurément une place de choix, donne la chance à l'héroïne de s'exprimer tout en lui évitant d'assumer entièrement ses paroles. Il laisse aussi le lecteur dans l'incertitude quant à la nature de ses «paroles» : s'agit-il en effet de pensées verbalisées ou d'images diffuses qui émergent de l'inconscient de l'héroïne et qui s'expriment par la médiation du narrateur? De plus, le style privilégié dans ces récits de pensées témoigne du caractère stagnant de ces dernières.

¹²⁶ Ce genre de monologue a été défini de la manière suivante: «discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directs réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression d'un «tout venant». (DUJARDIN, Édouard, *op.cit.*, p.230.)

L'une des caractéristiques les plus frappantes de ce style est sans aucun doute l'utilisation abondante de la phrase nominale, forme d'assertion qui, selon Benveniste, se distingue par son caractère intemporel, impersonnel et non-modal et qui sert le plus souvent à des énoncés généraux et absolus¹²⁷. Bien que les énoncés auxquels nous avons affaire dans le roman de Marie Laberge diffèrent de ceux étudiés par Benveniste, l'analyse des caractéristiques énumérées plus haut ne demeure pas moins pertinente. Observons cet extrait.

«Le plastique bouge! Mais c'est lui, c'est lui qui découvre la main gauche de sa mère.

Posée contre ce qui doit être une hanche rougeâtre (pas sa mère, pas ce rouge!), la main faussement relâchée, la main agrippée au néant, la main colorée dont les os émergeaient, étrangement saillants sous l'effort. Les os ou les tendons? La main de sa mère, la main qui tenait la cigarette, qui balayait l'air pour signifier "aucune importance!", la main gauche qui écrivait en caressant la page, en s'incurvant sur la ligne pour la masquer, aurait-elle dit, pour lui cacher les mots. La main qui savait toucher tout sauf elle, La main qui s'attardait sur le soyeux du tissu, sur l'âpreté du bois de la table, la main fine aux ongles vernis, aux ongles parfaits comme des bonbons appétissants posés au bout des doigts, la main qu'elle suppliait muettement de la prendre, de se tendre vers elle, de la toucher. La main de sa mère, tant désirée et qu'un jour son chien avait mordue sauvagement. Un jour qui avait été le dernier jour de l'animal.

Elle ne voyait plus la trace. Aucune blessure. Juste cette carcasse crispée recouverte de chair d'une étrange couleur. Une chair molle, presque plissée et qui devait pourtant être raidie. La peau formait un triste drapé, la main reposait dans une inconfortable position. Elle aurait voulu demander au jeune homme de la replacer plus harmonieusement comme il l'avait fait du plastique. Elle cogna contre la vitre. Mais elle négligea de le regarder. Elle vit le plastique recouvrir cette main supposée être celle de sa mère. Cette main dont trois doigts (le majeur, l'annulaire et l'auriculaire) dérivèrent vers le bord de la civière, comme animés d'une volonté propre, se divisaient en creusant un vide insolite au centre de la main, cette main à jamais écartelée dont les deux autres doigts reposaient paisiblement, dissociés pour toujours du reste de la main. Cette étrange main reposerait donc infiniment dans cette position inconfortable, irréconciliée. Volonté et abandon. C'était peut-être sa mère finalement.

Elle hocha la tête: elle ne verrait donc pas la vraie main de sa mère. Celle qui chantait avec ses bagues. Celle qui vous passait sous le nez et qui, d'un geste bref, vous ramenait à l'ordre.

¹²⁷ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966, chap.13 et 21.

Le torse avait bougé. Non, c'était lui qui ramenait pudiquement le plastique sous son cou. Elle fixait encore cette poitrine, certaine de la voir remuer dans un moment d'inattention. Le jeune homme sortit, laissant la forme seule. Si c'est sa mère, elle va bouger. Elle ne supportera pas ça. Pas cette indifférence. Elle va se lever et l'appeler. Elle va se dresser, ridicule sous le plastique, et vociférer, l'insulter, le réduire à ce qu'il est: rien. ("Je lui donne ce qu'il veut, ma chère: rien!")

Et sa main gauche va se soulever et ramener ses cheveux lourds, ses cheveux doré foncé uniques, si précieux, sa main va les prendre, les tordre un peu pour les ramener contre son cou blanc et elle va rire doucement, dangereusement, avec son rire de gorge, son rire de tourterelle en rut. Et elle aura faim.

-Quelque chose qui cloche? C'est trop cher pour tes moyens?¹²⁸.

Non assujettie aux déterminations de la forme verbale, la phrase nominale est hors du temps, postule Benveniste. Or, cette intemporalité semble mise à l'épreuve dans le texte de Laberge par l'insertion des relatives, toutes à l'imparfait. En observant plus attentivement, nous notons même la présence de deux temps: l'imparfait de la narration et l'imparfait du souvenir. Ainsi, la main du cadavre appartient au présent par rapport à la situation décrite et la main vivante d'Yseult, au passé devenu présent par le travail de la mémoire. Que dire alors du caractère intemporel de la phrase nominale? Les réflexions de Saint-Augustin sur le temps nous éclairent ici.

«C'est [...] improprement que l'on dit: «Il y a trois temps, le passé, le présent et le futur.» Plus exactement dirait-on peut-être: «Il y a trois temps: le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur.» Ces trois modes existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent des choses passées, c'est la mémoire; le présent des choses présentes, c'est la vision directe; le présent des choses futures, c'est l'attente¹²⁹.

Si nous replaçons l'extrait choisi dans son contexte, nous voyons qu'il ne relève peut-être au fond que d'un seul temps: le présent du passé, tel que défini par Saint-Augustin. En effet, l'évocation du cadavre, présent de la

¹²⁸ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.17-19.

¹²⁹ SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions* (livre onzième), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 269.

narration, constitue lui-même un souvenir. Bien qu'il y ait un décalage temporel entre les deux mains décrites, les deux souvenirs s'entrelacent dans un présent de la mémoire qui les unit et les transforme en images figées, décontextualisées, d'où l'utilisation d'un temps verbal unique: l'imparfait.

Ces images ne peuvent pas, non plus, tendre vers l'avenir. Les efforts de Diane pour remettre la main de sa mère dans le temps, dans l'action («Et sa main va se soulever [...]») se soldent par un échec. Bien qu'elle veuille modifier sa perception de la main, elle n'y arrive pas. «Cette étrange main reposerait donc infiniment dans cette pose inconfortable, irréconciliée.» Diane ne peut échapper à la réalité: la main d'Yseult ne peut être pensée au futur, et malgré les efforts de son imagination, elle ne parviendra pas à la faire bouger. Ramenées dans le présent par le travail de la mémoire et figées au point de ne susciter aucune attente, les images de la main d'Yseult, et les phrases nominales qui les supportent, sont donc bel et bien hors du temps.

Cette intemporalité convient bien au propos du texte. La mort, figure intemporelle par excellence, constitue une rupture totale, un arrêt irréversible. L'utilisation de la phrase nominale vient renforcer cet arrêt du temps, et c'est justement celui-ci que Diane refuse. Pour elle, Yseult ne peut être conçue hors du temps et de l'action: «Si c'est sa mère, elle va bouger. Elle ne supportera pas ça.» Le fait de percevoir sa mère à travers la mort, à travers le caractère figé des phrases nominales déséquilibre Diane. Elle voudrait en quelques sortes réintégrer sa mère dans le mouvement de la narration, mais cela est impossible. La démarche de Diane tout au long de

l'histoire visera donc à accepter la mort et les modifications de perception qu'elle engendre.

De la même façon que l'intemporalité, le caractère impersonnel de la phrase nominale se joue de façon originale dans le texte de Marie Laberge. D'abord, nous pouvons souligner que les subordinées relatives introduisent la notion de personne à l'intérieur de la phrase. Par ailleurs, le choix de l'utilisation de la 3e personne ne vient pas ébranler le caractère objectif des énoncés. Elle l'appuie même par son apparente neutralité et par l'effet de détachement qu'elle crée. Ainsi, malgré la présence de verbes et de pronoms, le sujet semble absent et le caractère impersonnel, maintenu.

Néanmoins, nous pouvons observer toute une série de traces de subjectivité à travers le texte, subjectivité qui crée une certaine tension avec l'impersonnalité de la phrase relevée plus haut. Le déictique «cette», fréquemment employé, le «vous» qui ramène subitement le sujet à la surface vers la fin de l'extrait, les exclamations et la voix des personnages qui se fait entendre à quelques reprises nous laissent supposer que le locuteur n'est pas loin et que le discours se rapproche du monologue intérieur.

Ainsi, nous faisons face à un rapport conflictuel entre le locuteur et son discours. D'une part, l'emploi de phrases nominales et de la troisième personne donne un caractère impersonnel au texte, et d'autre part, les traces de subjectivité manifestent la présence d'un sujet qui tente de se définir comme tel. Cette ambiguïté, cette tension entre impersonnalité et subjectivité est extrêmement significative au niveau du sens du récit. Elle

soulève le problème de la volonté et surtout, de «la capacité du locuteur à se poser comme sujet¹³⁰», définition même de la subjectivité.

En effet, Diane a un rapport problématique avec elle-même et avec son entourage, en particulier avec sa mère avec laquelle elle a rompu le dialogue depuis plusieurs années. Cette rupture avec le «tu» et la transformation du «tu» en «il», en objet, opérée par la mort, l'empêche de se définir elle-même à un point tel qu'elle ne parvient même pas à s'approprier l'objet, à effectuer le passage de «sa mère» à «ma mère». C'est pourquoi le discours présenté, malgré son caractère personnel, emprunte la forme nominale pour se dire. La phrase nominale devient une façon de manifester l'incapacité du sujet à s'assumer et sa difficulté à entrer en relation avec l'objet décrit. Ce n'est qu'à la fin de l'histoire que le personnage pourra retourner à la morgue pour reconnaître le cadavre et par conséquent, son lien avec lui.

Comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'histoire, pour Diane, reconnaître sa mère, c'est aussi être forcée à la re-connaître, à réviser la perception qu'elle en avait pour en découvrir une autre image. Encore une fois, l'utilisation de la phrase nominale n'est ni innocente, ni étrangère au cheminement du personnage. C'est ici son caractère absolu qui entre en jeu. Benveniste le présente ainsi:

«Étant apte à des assertions absolues, la phrase nominale a valeur d'argument, de preuve, de référence. On l'introduit dans le discours pour agir et convaincre, non pour informer. C'est, hors du temps, des personnes et de la circonstance, une vérité proférée comme telle¹³¹».

¹³⁰ *Ibid.*, p.259.

¹³¹ *Ibid.*, p.165.

La phrase nominale utilisée par Marie Laberge ne s'apparente pas à la forme proverbiale si courante pour ce type de phrase. Elle ne se présente donc pas comme une formule toute faite qui constituerait un argument d'autorité. Pourtant, avec cet extrait, nous sommes bien dans le domaine de la vérité et de la conviction. Diane souhaite découvrir la «vraie» identité de sa mère, revoir sa «vraie» main. Elle est venue à la morgue pour cette raison, mais sa démarche de reconnaissance est freinée par la vue du cadavre, lequel ne correspond pas à l'image qu'elle se faisait de sa mère.

La série de phrases nominales qui dépeint le cadavre, ou plus précisément sa main, ne constitue pas une simple description informative, mais se présente plutôt comme une superposition d'images, de photographies servant à rendre compte d'une réalité, à prouver la justesse d'une perception. Ce sont des «pièces à conviction». Deux portraits sont ainsi confrontés: la main vivante du souvenir et celle inerte du présent. Deux visages d'Yseult, figés, réels, mais irréconciliables. Bien que tous deux décrits par des assertions absolues, l'image de la main morte semble moins convaincante parce qu'elle est remise en cause par Diane: «cette main supposée être celle de sa mère» et surtout, parce que le démonstratif «cette», qui la détermine toujours, amoindrit sa puissance argumentative. Néanmoins, Diane ne peut imposer totalement sa perception au lecteur. Le cadavre est là et «[c'est] peut-être sa mère finalement». La question demeure en suspens et ne peut être écartée. Seule la fin du récit nous révélera quelle était la véritable identité d'Yseult. Pour l'instant, l'accumulation des phrases nominales n'est qu'un jeu de preuves plus ou moins solides qui confrontent deux réalités tenues pour vraies.

En conclusion, nous pourrions dire que la phrase nominale, malgré la torsion que Marie Laberge lui fait subir, porte en elle certaines propriétés qui lui permettent d'exprimer une réalité particulière qui donne sens au récit. L'auteure s'est donc servi, dans cet extrait, de l'intemporalité, de l'impersonnalité et du caractère absolu de la phrase nominale pour nous faire ressentir la difficulté de l'héroïne à aller vers l'avant malgré la mort, à se définir comme sujet et à accepter la vérité avec la souplesse d'esprit que cela exige.

D'autres procédés témoignent aussi de l'incapacité d'avancer du récit par le brouillage qu'ils effectuent dans le discours. À l'inverse de la phrase nominale qui tente de nommer des vérités, de les fixer, ces derniers ont pour effet de disperser la parole et de la faire trébucher. Dans le deuxième extrait retenu, c'est la souffrance même qui parle, souffrance née de l'évocation de la mort d'Yseult.

«Rue Saint-Paul, elle s'arrête. Le fleuve. C'est là qu'elle va, là que ses jambes serviles la mènent. Comme hier. Non. Elle fait volte-face et remonte, déterminée, vers la rue, vers le centre-ville. De petites choses. Il faut s'investir dans de petites choses, se fixer des objectifs, même futiles, agir, orienter son esprit, canaliser son énergie, dompter la débâcle. Et respirer. L'air dans la cage thoracique qui s'étire, gonfle. Puis expirer, le diaphragme qui... Diaphragme, sexe. La petite boîte intrigante dans la salle de bains. ("La liberté, ma chère, c'est un petit rond de liberté.")

Non, pas par là. Quelque chose va casser. Elle a peur. Elle regarde les vitrines: les mannequins prennent la pose avec leurs yeux de catins mal faits. Durs, leurs yeux. Ils ne brillent pas, ils scintillent parce qu'un réflecteur bien placé les allume. Comme au cinéma. Elle le sait, elle a produit assez de spots publicitaires pour Napa. Faux, les yeux brillants des mannequins. Faux, les corps splendides sous les vêtements. Tout faux. Il n'y a que des cadavres glacés sous les plastiques. Un caillou, elle est un caillou qui refuse de rouler.

Plus de chair autour d'elle, rien de tendre, de mou, un petit noyau dur, fissuré, qui tient ses fissures serrées de peur de perdre le dernier centre mou. Elle n'est plus sûre du tout de pouvoir trouver un centre. Une cavité, oui. Une grotte vide avec un écho. Les noyaux de pêche qu'elle frappait, enfant, avec une roche sur le trottoir pour en extirper l'amande. Elle la mangeait (douce-amère) en flattant du bout du doigt l'intérieur presque ciré du noyau. Des heures durant à caresser le velouté d'un noyau ou du fragment de noyau qui avait échappé à la

Pierre. Toute son enfance dans ce geste qui quémandait un peu de douceur. Un noyau dur, sans faille, sans velours. Un noyau bien rond, bien sec, une boule rigide qu'on pourrait frapper comme une huître pour constater qu'elle est bien vide. Ou pleine de vase.

«Elle a sans doute dérivé jusqu'à Sorel. C'est fréquent. Encore heureux que les glaces soient en retard cette année. On aurait pu ne la retrouver qu'au printemps. L'identification aurait alors été presque impossible. À l'autopsie on a évalué son séjour dans l'eau entre sept et dix jours. Plutôt précis grâce à la température de l'eau à cette période de l'année.»

Elle aurait apprécié, elle aime bien les gens précis. Même pleine de vase, elle apprécie la précision. Rien de plus exécrable que la mollesse de l'approximation. Yseult Marchesseault déteste l'à-peu-près.

Au milieu du noyau qui frappe le trottoir de ses talons hauts, le noyau nommé Diane la non-enchanteresse par sa triste mère Yseult, au milieu de cette poitrine dure et fermée, il y a toute la vase du fleuve amassée dans les poumons d'Yseult. Toute la vase du monde qui remonte à sa bouche à elle, comme un égout tiédi. Et elle ne sait que serrer les dents, fermer sa gorge, son nez, pour contraindre la vase à se pétrifier et à demeurer comme un bloc solide, au cœur de sa poitrine desséchée¹³².

Sorties de l'inconscient de l'héroïne, les images se bousculent et voyagent par association libre. Ce peut être à travers un même signifiant dont le sens glisse comme c'est le cas du mot «diaphragme», utilisé une première fois en rapport avec le mouvement respiratoire puis répété, accompagné du mot «sexe» qui ramène Diane au tabou qu'elle tente de fuir et qui est associé à l'image de la mère-putain. Ce peut être également à travers une série de signifiants différents qui se juxtaposent reproduisant le parcours de la pensée: «caillou», «noyau», «centre», «cavité», «grotte», «noyau», «boule», «vase», «fleuve», «Yseult»... et qui, dans un va-et-vient, se transforment et s'affrontent dans de nombreuses antithèses telles le mou et le dur, le vide et le plein, le doux et le rigide... Le travail poétique du langage s'apparente ici au travail du rêve qui d'ailleurs sera exploité plus loin dans le récit à l'aide des mêmes images. Le discours est donc brouillé

¹³² LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.21-23.

par les déplacements et les condensations, mécanismes inconscients qui camouflent la vérité contenue dans les mots.

Comme elle permet de sauter d'une image à une autre, l'association libre autorise également les bonds spatio-temporels. Le malaise dans l'ici et le maintenant qui empêche la respiration et le mouvement du diaphragme rappelle un tout autre malaise, celui de «la petite boîte intrigante dans la salle de bains», qui appartient à un autre temps et à un autre lieu. De la même façon, la dureté des yeux des mannequins fait resurgir, après quelques détours, le souvenir des noyaux de pêche de l'enfance de Diane puis celui du fleuve dans lequel Yseult s'est jetée. Trois temps s'entremêlent donc: celui du deuil, celui de l'enfance et celui de la mort, trois temps mis côte à côte parce qu'éveillant des sensations semblables. Et de la même manière que les récits d'événements, les récits de paroles se superposent, s'intègrent à un même niveau narratif alors que les voix appartiennent à des univers complètement différents. Ainsi, les paroles d'Yseult sont constamment rapportées directement, non pas tant comme un souvenir que comme une parole présente, parce que bien vivante dans l'esprit de l'héroïne. En effet, ces paroles placées entre parenthèses et ramenées dans le présent n'appartiennent plus à la mère. Décontextualisées, elles deviennent la propriété de l'esprit de Diane qui s'en sert comme des griefs pour prouver la mauvaise foi et le sarcasme qu'elle attribue à sa mère. Les paroles, tout comme les images, subissent ainsi le brouillage né de l'association libre.

Bien que cela puisse paraître contradictoire, le discours tire aussi son mouvement des trébuchements du langage, de son bégaiement. Certes, il court dans tous les sens, comme nous venons d'en faire la démonstration,

mais il bute continuellement dans ce va-et-vient incessant. En effet, avec la phrase nominale, une des caractéristiques stylistiques fondamentales du discours de la première partie du roman est assurément la répétition. Que ce soit par le retour systématique à un mot ou par l'utilisation répétitive d'une structure, le discours semble prisonnier de certaines obsessions. Parfois, ce sont des mots qui assaillent l'héroïne («diaphragme», «liberté», «noyau») qui tentent de fuir l'émotion destructrice que ceux-ci suscitent en elle. À d'autres moments, c'est le discours même de celle-ci qui s'efforce d'ancrer la pensée, de l'empêcher de s'égarer en lui imposant, par exemple, une série d'infinitifs injonctifs: «[...] s'investir dans de petites choses, se fixer des objectifs, même futiles, agir, orienter son esprit, canaliser son énergie, dompter la débâcle, Et respirer.» Ou encore, c'est un même jugement repris pour en montrer le caractère incontestable comme l'adjectif «faux» qui revient trois fois en trois lignes. Peu importe la façon dont elle se présente, la répétition reflète toujours l'incapacité de l'héroïne de faire face à la réalité de façon définitive.

Ces nombreuses répétitions conjuguées aux associations libres procurent au texte un rythme particulier. En effet, si les associations libres permettent des analepses d'une portée considérable (plusieurs années), les répétitions réduisent quant à elles l'amplitude de ces rétrospections, ralentissant la vitesse du récit en enfermant celui-ci à l'intérieur de scènes figées par une mémoire photographique. Ce style qui suit les mouvements de la pensée de l'héroïne plongée dans un genre de rêve éveillé permet au lecteur de se construire une image d'Yseult, mais le rend surtout prisonnier de cette image qui est, comme il s'en rendra compte plus tard, biaisée.

2.3.3. La multiplication des points de vue

Or, si «la souffrance parle» ici dans un discours désordonné, l'évolution de l'héroïne nous montre aussi que «la parole guérit¹³³», puisqu'à partir du moment où elle monte sur le pont pour «revoir» la chute d'Yseult et où elle dit tout haut cette mort, le travail du deuil commence véritablement à produire des résultats et le discours qui le porte se transforme. Bien que les caractéristiques relevées plus haut soient encore présentes après l'épisode du pont, leur proportion et leur importance semblent diminuées. Par ailleurs, le troisième extrait choisi attire notre attention sur un fait nouveau: la présence d'un discours réflexif conscient de la part de Diane.

«Yseult dans le salon lumineux qui rit. Cette insolente passion à vivre. Les dernières images d'elle. Yseult qui écoute la cascade d'injures, tête penchée, avec la grâce lointaine d'un sphinx. Yseult dans sa douceur moelleuse qu'elle avait eu envie de lacérer, de détruire. Je t'en voulais tellement de ta beauté, maman, de ta supériorité. Tu avais l'air de pouvoir te sortir de tout, de planer sur la vie, de réussir tout le temps. Je me sentais tellement nulle devant toi. Un pou. Un vrai, un pou jaloux, envieux, détestable. Un pou méchant qui voulait justifier sa médiocrité en t'écrasant. («Comment tu vas survivre avec tes idées de grandeur et de perfection!») En trichant, maman, en faisant comme si je détenais la vérité et que les autres devaient s'écraser devant moi. En jugeant, en condamnant avant de l'être. En m'arrageant pour exercer un pouvoir que je n'aurai jamais en déclarant tout le monde incompetent avant qu'ils n'agissent. En me rendant insupportable de suffisance, en affirmant des demi-vérités, en faisant ma tête dure. Les vieux trucs! Une empêcheuse d'être heureux, c'est ça que j'étais... «Diane pour le jour», la rigidité, le jugement, le blâme, celle qui condamne, qui se permet de désapprouver. Celle qui n'a aucun plaisir parce que c'est sale.

Parce que c'est sale ou parce que c'est toi? Parce que c'est à toi la séduction, la beauté? Quand un homme me trouve belle, je ris au fond de moi, certaine qu'il essaie de m'enfrouaper. Il y a toujours cette petite voix qui dit: si tu penses m'avoir avec tes belles phrases. Un jour tu m'as dit, très triste, très sérieuse: «Le plaisir, c'est pas un prix de consolation pour les minables, Diane. Tu es tellement sévère, tellement...»

Je ne t'ai pas crue. Je n'ai jamais cru ton souci pour moi. J'ai toujours pensé que tu jouais à être une bonne mère, jamais que tu pouvais effectivement l'être. Je pensais que tu trouvais que ça sonnait

¹³³ CHEMANA, Roland, «Inconscient et langage», *L'Inconscient*, dir. par Jacques Mousseau et Pierre-François Moreau, Paris, CEPL, «Les Encyclopédies du savoir moderne», 1976, p.356.

bien, que c'était de circonstance de dire ça. Je ne voulais pas que tu le sois. Ne me demande pas pourquoi, pas maintenant.

Elle s'assoit, glisse l'émeraude à son doigt, contre le diamant. Les bagues s'accouplent, scintillent, immuables de beauté.

—Elle est morte, Vous pourriez vous éteindre un peu. Vous pourriez avoir un peu de respect, non?¹³⁴.

Le discours réflexif, présent dans cet extrait, se veut essentiellement un regard plus nuancé, une analyse plus juste des événements de la jeunesse de Diane qui resurgissent à travers les images brutes de la mémoire. C'est en adulte réfléchi que l'héroïne commente maintenant ses souvenirs. D'ailleurs, l'utilisation de l'imparfait et d'adverbes de temps comme «toujours» et «jamais» transforme le récit singulatif centré sur des scènes frappantes en récit itératif qui donne une vue plus large et procure au lecteur une compréhension d'ensemble. Ce traitement du temps du discours contraste fortement avec le précédent et crée un effet de distance face aux souvenirs, distance qui permet une réflexion plus objective des événements passés de la part de l'héroïne.

Ces réflexions sont d'autant plus convaincantes pour le lecteur qu'elles sont assumées par le sujet dans un discours rapporté en style direct. L'absence de guillemets indique qu'il s'agit de pensées plutôt que de paroles, mais ces pensées sont bien verbalisées par un «je» qui ne se cache plus derrière le narrateur. C'est tout le système de communication qui s'en trouve modifié. En effet, en posant Diane comme sujet, la place d'Yseult change aussi, passant d'objet à destinataire. L'apparition d'un «tu» ouvre une place à l'échange bien que celui-ci ne puisse se concrétiser à cause de la mort d'un des interlocuteurs.

¹³⁴ LABERGE, Marie, *op.cit.*, p.191-192.

On sent pourtant bien qu'il y a échange, particulièrement dans la façon de traiter les paroles d'Yseult. En effet, la mère se réapproprie ses paroles, celles-ci sortant parfois des parenthèses dans lesquelles elles étaient confinées pour être rapportées dans un style direct qui semble libéré de toute médiation. D'ailleurs, même les citations demeurées entre parenthèses paraissent jouir d'une plus grande autonomie. Si, au départ, les mots de la mère pouvaient être perçus comme des armes, des outils de destruction pour sa fille qui, en les laissant resurgir du passé, les recevait comme des blessures et, par là, donnait au lecteur une image noire de la mère, maintenant, ils sont prononcés par l'héroïne avec une certaine distance qui lui permet d'y répondre. L'image d'une Yseult sarcastique et méchante est donc remise en question par le lecteur puisque Diane elle-même, dans ses réponses, semble assumer une part de responsabilité et reconnaître un certain fond de vérité dans les propos de sa mère.

En plus de redonner à chacun sa voix, le discours du narrateur rétablit l'équilibre des points de vue adoptés pour raconter l'histoire. Si plusieurs chapitres sont encore focalisés sur l'héroïne, certains détournent notre attention nous amenant dans la conscience des personnages secondaires. Trois personnages sont concernés par cette focalisation interne variable: Gilbert, Gabriel et Évelyne.

Gilbert est celui qui accompagne Diane dans son processus de deuil. Tout comme le lecteur, il la connaît peu (il l'a rencontrée dans un bar après la mort d'Yseult) et il ignore tout d'Yseult. Sa connaissance de la vérité est donc semblable à celle du lecteur, et même quelque peu inférieure. L'adoption de son point de vue par le narrateur permet donc au lecteur de sortir enfin de la conscience de l'héroïne pour poser un regard plus objectif

sur les faits. Gilbert pose des questions, incite Diane à la confiance et la force à prendre des décisions, à faire avancer les choses. Ainsi, il contribue au dévoilement de la vérité.

Gabriel et Évelyne nous ouvrent à une tout autre perspective: ils connaissent Yseult, l'un étant son premier amour (en dehors du père de Diane) et l'autre sa dernière amie. À eux deux, ils ouvrent et referment la boucle des proches d'Yseult et, par là, leur parole englobe celle de tous les autres, de tous ces hommes que Diane cherche pour les condamner. C'est donc par ces personnages sur lesquels le narrateur choisit occasionnellement de focaliser son récit, par leur réaction à la mort d'Yseult, par le portrait qu'ils font d'elle, que le lecteur peut enfin se forger une image, sinon plus vraie, du moins plus complète de la mère. Ce changement de focalisation qui survient à mi-récit est donc fondamental, car il est la base même de la construction du personnage d'Yseult. Toute la charge négative du personnage accumulée au fil du texte s'effrite progressivement pour finalement s'effondrer complètement à l'avant-dernier chapitre où Diane lit la lettre d'adieu laissée par sa mère. Cette lettre, qui constitue l'envers de la médaille, nous présente une tout autre Yseult, une mère aimante qui tentait simplement de chasser les illusions de sa fille pour qu'elle puisse atteindre un certain bonheur malgré la difficile réalité. C'est le rétablissement de l'échange, la réponse ultime, par-delà la mort, le dernier morceau du casse-tête permettant de saisir la véritable nature d'Yseult et de sa fille. C'est le dernier pas que Diane doit franchir pour atteindre la lucidité tant cherchée et le dernier témoignage que le lecteur doit accueillir pour que lui soit dévoilée entièrement la vérité.

En somme, la forme du discours du *Poids des ombres* épouse le sens de l'histoire racontée afin de rendre sensible au lecteur la démarche de l'héroïne vers la vérité. En adoptant une perspective restreinte et d'un style lourd et tortueux, le narrateur plonge le lecteur dans l'illusion, dans le mensonge, reflet du trouble émotif de Diane. Puis, il lui dévoile progressivement la vérité par la multiplication des points de vue et la présence d'un discours réflexif qui témoignent de la lucidité nouvelle de l'héroïne. Le lecteur, à la suite de la jeune femme, parvient ainsi à réconcilier les deux images esquissées en début de roman, fondement de la construction du personnage d'Yseult: «Volonté et abandon. C'était peut-être sa mère finalement¹³⁵», et par là atteint la vérité.

Sur le plan du discours, *Le Poids des ombres* est assurément le plus déroutant des trois romans étudiés. Contrairement aux deux premières oeuvres, celle-ci ne s'inspire pas d'un modèle littéraire établi, connu du lecteur et offre peu de points de repère à celui-ci allant même jusqu'à nuire à sa quête de vérité en l'entraînant d'entrée de jeu sur une fausse piste. Malgré tout, notre analyse du discours nous permet d'identifier certaines constantes à travers notre corpus, le dévoilement de la vérité au lecteur s'appuyant sur quelques procédés fondamentaux, privilégiés par l'auteure. Il est intéressant de noter que ceux-ci peuvent jouer deux fonctions différentes. D'une part, l'analyse du *Poids des ombres* et de la première partie de *Juillet* souligne l'importance de la parole intérieure et de la multiplication des points de vue, procédés qui servent essentiellement ici à construire les personnages. D'autre part, l'analyse de *Quelques adieux* et de la seconde partie de *Juillet* montre que le paratexte joue un rôle

¹³⁵ *Ibid.*, p.18.

considérable sur le plan de la construction de l'intrigue, permettant au lecteur d'anticiper les événements de l'histoire. De la même manière, les anachronies interviennent dans la construction de l'intrigue par l'effet de suspense ou d'anticipation qu'elles engendrent (nous excluons ici l'évocation de souvenirs à l'intérieur du récit de pensées, rétrospection qui influence plutôt, tout comme le discours qui la supporte, la construction des personnages).

Bien que la quête du lecteur emprunte des chemins et des rythmes différents d'un roman à l'autre, le discours lui permet donc toujours, grâce aux procédés relevés précédemment, de faire le passage de la non-vérité à la vérité. C'est d'ailleurs le propre de toute lecture, comme nous l'avons souligné dans l'introduction de ce mémoire. Si, de ce point de vue, l'oeuvre de Marie Laberge ne présente rien d'exceptionnel, son originalité réside peut-être dans le fait que la quête du lecteur rejoint celle des personnages, accentuant ainsi l'effet d'identification. En effet, ils partagent tous la même fascination: la vérité.

CONCLUSION

L'analyse des oeuvres de notre corpus nous a permis de mieux comprendre les mécanismes mis en oeuvre par chacune d'elles pour dévoiler la vérité, tant au niveau de l'histoire que du discours. Suite à ce travail d'identification du processus de dévoilement propre à chaque roman, nous avons aussi dégagé certaines constantes qui nous semblent constituer les caractéristiques fondamentales de l'oeuvre romanesque de Marie Laberge, telles qu'on les trouve dans les trois oeuvres retenues: *Juillet*, *Quelques adieux* et *Le Poids des ombres*. Ainsi, sur le plan de l'histoire, les trois romans sont structurés comme un passage de la non-vérité à la vérité, passage s'articulant à partir de la répétition du motif de la rencontre. Sur le plan du discours, certains procédés sont également utilisés de façon récurrente afin de construire les personnages et l'intrigue. Parole intérieure, multiplication des points de vue, paratexte et anachronies sont autant de moyens utilisés par l'auteure pour permettre au lecteur d'effectuer lui aussi le passage de la non-vérité à la vérité. Cependant, certaines questions demeurent en suspens pour nous, questions que nous aimerions maintenant soulever comme autant d'invitations à poursuivre la réflexion amorcée dans ce mémoire.

La première interrogation, portant sur l'oeuvre à l'étude en particulier, a trait à la définition même de la vérité. En effet, à la fin de ce travail, il est important de se demander quelle conception de la vérité se

dégage de l'oeuvre romanesque de Marie Laberge. Nous avons évité jusqu'ici de regarder du côté de la philosophie, chemin qui nous aurait éloignés de notre objectif. Cependant, il n'en demeure pas moins que la question et sa réponse nous permettraient d'éclairer davantage le sens des oeuvres retenues. Sans faire une analyse thématique approfondie, nous proposons donc quelques hypothèses.

En effet, deux voies d'appréhension de la vérité semblent privilégiées par Marie Laberge. La première, l'authenticité, est liée à l'idée de cohérence entre la pensée et l'agir. C'est la quête de Catherine et Simon, ainsi que celle de François et Anne. Dans ces oeuvres, étant vécue à l'intérieur d'un contexte amoureux, l'authenticité apparaît, tout comme le désir lui-même, impossible à atteindre. L'échec dont elle est toujours couronnée témoigne de l'incapacité des personnages à accepter la vérité. Si l'authenticité tant recherchée est liée ici à l'écoute des émotions, la raison et la morale prennent inévitablement le dessus, conduisant ceux qui s'en sont écarté à la mort. La seconde voie explorée par l'auteure, celle de la lucidité, relève plutôt de l'idée d'adéquation entre ce que l'on perçoit et ce qui est. Cette voie suit le cheminement inverse de la première. Déclenchée par la mort, qui ébranle toutes les certitudes, la quête de lucidité conduit invariablement à la vie, comme le montre la démarche de Diane et d'Élisabeth. Fait curieux que l'on peut noter ici: dans les romans de Marie Laberge, la quête de vérité, peu importe la forme qu'elle emprunte, semble être inséparable d'une rencontre avec la mort, que celle-ci en soit la cause ou la conséquence. La relation qui s'établit entre mort et vérité s'avère donc, selon nous, une voie incontournable à explorer pour atteindre une meilleure compréhension de l'oeuvre de Laberge.

La seconde interrogation que nous aimerions soulever concerne, de façon plus générale, les modes de dévoilement de la vérité. Notre étude se limitant à trois oeuvres d'une même auteure, la diversité de ces modes demeure relativement restreinte. Le motif de la rencontre s'offrait comme lieu privilégié d'appréhension de la vérité au niveau de l'histoire, Marie Laberge privilégiant le face à face, dévoilement devenant synonyme de confrontation. Or, d'autres alternatives existent assurément. De la même manière, la construction des personnages et la construction de l'intrigue s'appuyaient sur quelques procédés dont nous avons démontré l'efficacité. Cependant, l'ensemble des possibilités n'a évidemment pas été exploré. La question qui demeure est donc la suivante: existe-il un nombre limité de modes de dévoilement de la vérité? Nous le pensons, mais l'énumération reste à faire. Par ailleurs, si tel est le cas, une autre réflexion s'impose: quels sont les critères sur lesquels s'appuie le choix de l'un d'entre eux plutôt que d'un autre? Est-ce une affaire d'époque ou de préférence individuelle? Ou n'est-ce pas plutôt, comme nous porterait à le croire notre étude du discours, affaire de genre littéraire? Nous avons, en effet, démontré comment le processus de dévoilement de la vérité était influencé, dans l'oeuvre de Laberge, par des modèles pré-établis: tragédie, roman rose et roman policier. Cette voie nous semble donc porteuse de fruits.

Le domaine de la vérité demeure un champ à explorer sur le plan littéraire. En effet, on a souvent réfléchi à la notion de vérité littéraire au niveau de sa relation à un référent extérieur, le concept de «réalisme» étant le fondement de ces recherches. Pourtant, nous croyons aussi qu'il existe une vérité à l'intérieur même de la fiction, vérité qui ne possède d'autres référents que ceux posés par l'histoire elle-même, vérité que les personnages, tout comme le lecteur sont appelés à découvrir. Si notre étude

de *Juillet*, *Quelques adieux* et *Le Poids des ombres* a permis d'entrevoir quelques possibilités littéraires à ce niveau, la réflexion est à poursuivre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus:

- LABERGE, Marie, *Juillet*, Montréal, Boréal, 1989, 221 p.
- _____. *Quelques adieux*, Montréal, Boréal, 1992, 396 p.
- _____. *Le Poids des ombres*, Montréal, Boréal, 1994, 458 p.

Articles et ouvrages critiques sur Marie Laberge: (bibliographie sélective)

- BOIVIN, Aurélien, «*Juillet* ou le tragique de la vie quotidienne», *Québec français*, no 107 (automne 1997), p.92-94.
- DE DECKER, Jacques, «Marie Laberge: un théâtre qui attend son heure», *Lettres québécoises*, no 81 (printemps 1996), p.14-15.
- GREEN, Mary Jean, «Marie Laberge: une romancière passionnée», *Lettres québécoises*, no 81 (printemps 1996), p.12-13.
- HÉTU, Pierre, «Marie Laberge. Rencontre en hiver avec l'auteure de *Juillet*», *Nuit blanche*, no 39 (printemps 1990), p.22-26.
- LAFON, Dominique, «Pour ne rien oublier, Marie Laberge, la parole-femme», *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, en coll. avec Jean Cléo Godin, Montréal, Leméac, 1999, p.173-197.
- LAMOUREUX, Carole, *Marie Laberge ou le mythe de l'amour impossible*, Thèse de M.A., Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, 116 p.

- LAPIERRE, Laurent, «Marie Laberge: la lucidité et l'intensité», *Lettres québécoises*, no 81 (printemps 1996), p.10-11.
- NAUDIN, Marie, «La Fête familiale chez Marie Laberge», *Études canadiennes / Canadian Studies*, no 36 (juin 1994), p.37-42.
- PELLETIER, Claude (éd.), *Marie Laberge (dramaturge): dossier de presse, 1979-1987*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988, 92 p.
- SMITH, André (éd.), *Marie Laberge, dramaturge: actes du Colloque international*, Outremont, VLB éditeur, 1989, 145 p.
- SMITH, André, «*Juillet*, de Marie Laberge, ou la mise en scène de l'inceste», *Le Roman québécois au féminin: 1980-1995*, sous la dir. de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque, 1995, p.187-192.
- THÉRIO, Adrien, «Le Désir, l'amour, la mort?», *Lettres québécoises*, no 58 (été 1990), p.19-20.

Articles et ouvrages théoriques:

- AUROUX, Sylvain et Yvonne WEIL, «Vérité», *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, Paris, Hachette, «Éducation», 1991, p.487-490.
- BARTHES, Roland, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH et Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, 180 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, «Que sais-je?», no 1752, 1978, 128 p.
- BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966, chap.13 et 21
- BETTINOTTI, Julia et al., *La Corrida de l'amour*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, 151 p.
- BOYER, Albin-Michel, *La Paralittérature*, Paris, PUF, «Que sais-je?», no 2673, 1992, 128 p.
- BREMOND, Claude, «La Logique des possibles narratifs», *Communications*, no 8, Paris, Seuil, 1981, p.60 à 76.

- CHEMENA, Roland, «Inconscient et langage», *L'Inconscient*, dir. par Jacques Mousseau et Pierre-François Moreau, Paris, CEPL, «Les Encyclopédies du savoir moderne», 1976, p. 352 à 382.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, 316 p.
- COLTIER, Danielle, «Introduction aux paroles de personnages: fonctions et fonctionnement», *Pratiques*, no 64 (Décembre 89), p.69-109.
- COUPRIE, Alain, *Le Théâtre*, Paris, Nathan, «Université», 1995, 127 p.
- DEL LUNGO, Andrea, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, no 94 (avril 1993), p. 131 à 152.
- DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*, Rome, Bulzoni, 1977, 311 p.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994, 269 p.
- EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, 357 p.
- ÉVRARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, DUNOD, 1996, 183 p.
- FRANCOEUR, «Le Monologue intérieur narratif», *Études littéraires*, vol. 9, no 2 (août 76), p.341-365.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983, 122 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*. Longueuil, Le Préambule, 1990, 411p.
- HILLENAAAR, Henk, «Style littéraire et inconscient», *Texte*, no 10 (1990), p. 155 à 174.
- LANE, Philippe, *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992, 160 p.
- LERCHER, Alain, «Vrai, vérité», *Les Mots de la philosophie*, Paris, Belin, 1985, p.334-343
- LITS, Marc, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire du genre littéraire*, Liège, CÉFAL, 1993, 210 p.
- PAQUIN, Michel et Roger RENY, *La Lecture du roman. Une initiation*, Beloeil, La Lignée, 1984, 258 p.
- PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, 193 p.

- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1988, 192 p.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie Jose-Corti, 1981, 216 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 p.
- TODOROV, Tzvetan, «Les Catégories du récit littéraire», *Communications*, no 8, Paris, Seuil, 1981 p.131 à 157.
- UBERFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, 237 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.
- VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, «Université», 1993, 240 p.
- VERRIER, Jean, *Les Débuts de roman*, Paris, Bertrand-Lacoste, 198, 112 p.
- VAN DER STAAY, *Le Monologue intérieur dans l'oeuvre de Valéry Larbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, 281 p.
- WEISSMAN, Frida S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, A.-G. Nizet, 1978, 137 p.