

Article

« Le fils de personne »

Michel Biron

Voix et Images, vol. 27, n° 3, (81) 2002, p. 566-571.

Pour citer la version numérique de cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/013330ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Roman

Le fils de personne

Michel Biron, Université du Québec à Montréal

Il ne se passe plus une semaine sans qu'on ne tombe sur un article de journal, un numéro de revue, une émission de radio ou de télévision qui aborde la question de la filiation sous l'angle d'un malaise propre à notre époque. Que sont les pères devenus, se demande-t-on un peu partout? Où sont passés les maîtres anciens? Qui suis-je si je ne me sens le fils de personne, si je n'ai pas de père à tuer? Et que me reste-t-il si je

ne peux pas accomplir le rituel symbolique du meurtre du père que cent ans de psychanalyse m'ont rendu si cher, si tonifiant? Cette question de la filiation affecte tous les domaines de la vie bien au-delà de la construction d'une identité personnelle: la famille, l'école, la société, la politique, rien n'y échappe. La littérature non plus, bien sûr. Comment écrire si l'on n'écrit pas contre son père ou ses maîtres? Comment l'écrivain peut-il

identifier ses loyaux adversaires si le mot d'ordre de la littérature contemporaine est l'éclectisme?

Le roman contemporain porte, lui aussi, la marque de cette thématique obligée. Bien qu'on le présente généralement comme trop diversifié pour être catégorisable, le roman des dix ou vingt dernières années ne cesse de raconter les mêmes histoires de filiation. Cela commence généralement par la découverte d'un cadavre, celui du père de préférence. Ce n'est pas par hasard si l'un des succès romanesques les plus remarquables récemment au Québec, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy¹, colle parfaitement à cette nouvelle tendance. Tout ce roman tourne autour de la question suivante : comment disposer de la dépouille du père trouvé pendu dès la première page du texte? Où l'enterrer? Que faire ensuite? Comment savoir qui l'on est si l'on ne peut plus haïr la famille, le père, le bourgeois, etc.?

Ces questions, on se les pose sans doute un peu partout aujourd'hui, aux États-Unis, en France ou ailleurs. Il me semble qu'elles prennent toutefois un sens particulièrement fort au Québec. Il serait ridicule de prétendre expliquer pourquoi en quelques mots, mais je ne peux m'empêcher de penser que la situation actuelle n'a pas le même caractère de nouveauté, vue d'ici. Haïr la famille, le père ou le bourgeois, ce ne fut jamais la grande affaire du roman québécois. Le désarroi des personnages contemporains, nous le connaissons depuis toujours pour ainsi dire. Le roman québécois s'est élaboré loin du déterminisme familial à la Zola et plus loin encore du rejet

du personnage traditionnel décrété par le Nouveau Roman. Ces formes-là ont non seulement marqué ailleurs (en France surtout) l'évolution du genre, mais elles reposaient aussi sur une logique oppositionnelle qui définissait à jamais le lien unissant l'individu à sa famille, à sa classe, à sa société. Rien de tel au Québec : nous entrons dans le roman contemporain comme si nous y avions toujours été, comme si l'individu désorienté d'aujourd'hui ressemblait, tel un frère, à celui d'hier.

**

*Le fils de Jimi*², premier roman de Germaine Dionne (rédactrice à la pige installée depuis trois ans en Bretagne), est tout à fait typique du roman québécois contemporain. C'est aussi l'une des belles surprises de la saison. Autour de dialogues vifs, croqués en une langue remarquablement juste, ce court roman raconte les vingt-cinq premières années d'un fils élevé par une mère seule, Nastassia. Un soir d'Halloween en 1971, dans un *Open House* où elle est entrée par hasard, à l'âge de dix-sept ans, Nastassia rencontre un certain Jimi qui deviendra père sans le savoir. Il disparaîtra à jamais sans laisser d'adresse, mais non sans avoir signé son acte sur la main de Nastassia endormie : «Scuse me while I kiss the sky. With love, Jimi». En guise d'héritage, le fils portera le prénom du père qui portait déjà celui de Jimi Hendrix. Enfant, il ne se lasse pas d'entendre le récit de sa naissance, surtout la partie où sa mère raconte sa joie d'apprendre qu'il y avait un petit lutin dans son ventre. Malgré son jeune âge, Nastassia ne s'apitoie

pas longtemps sur l'absence du père. Elle a un fils, c'est l'essentiel. Comme dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob³, la mère est une femme de feu, une belle rousse «indomptée et indomptable» (p. 112) qui séduit tous les hommes, son fils y compris.

Contre l'avis d'une travailleuse sociale et d'une puéricultrice, Nastassia a donc décidé de garder son enfant et de l'élever comme elle pouvait, entre la drogue, les hommes et la musique. L'héroïsme maternel a toutefois ses limites et c'est une sorte de miracle si elle survit aux cris et aux larmes de la prime enfance. Le temps fait son œuvre... C'est d'ailleurs le découpage assez ingénieux du temps qui donne au roman son aspect enlevé. *Le fils de Jimi* est divisé de façon efficace en une dizaine de tableaux très variés, ce qu'on appelle habituellement des «tranches de vie». Il y a, par exemple, l'arrivée hilarante de la mère à l'hôpital et, plus loin, une étonnante scène d'auto-stop au cours de laquelle Nastassia tombe sur un ancien voisin pédophile. D'ellipse en ellipse, on arrive rapidement à la fin de l'adolescence de Jimi, vers la fin des années quatre-vingt. Le voici plus adulte que sa mère, amoureux d'une actrice prénommée Sévérine et bientôt père de famille à son tour. Pendant ce temps, sa mère, qui ne se résout pas à vieillir, s'accroche tant bien que mal à sa jeunesse. Le fils souhaite lui trouver de «vrais» compagnons de vie et il va même jusqu'à envoyer à son insu une petite annonce au journal *Voir*. Mais Nastassia ne cherche que la compagnie d'éphèbes, avec de moins en moins de succès d'ailleurs. Naguère «belle comme un feu d'artifice qui n'arrive

pas à se contenir» (p. 120), elle ne peut pas supporter d'avoir quarante ans. Le fils en souffre, mais il n'y peut rien. «Jimi n'aimait pas le nouveau rire de sa mère, une sorte de sanglot déguisé qui éclatait à tout bout de champ. Il préférait l'époque où elle riait sur la pointe des pieds, l'époque où elle riait des yeux, pas des dents.» (p. 123) Il avait raison de s'inquiéter : elle se suicidera en se jetant dans la mer.

Le résumé du roman ne rend pas vraiment justice aux qualités humoristiques de l'écriture de Germaine Dionne. Un humour blessé, certes, mais jamais noir et jamais mièvre. Le roman ne veut pas plaider la cause des mères monoparentales ni celle des femmes de quarante ans et il ne veut surtout pas aller au fond d'une blessure intime, d'un drame personnel. Ni le suicide final de la mère ni l'inexistence du père ne sont présentés ou vécus sous forme de drame. C'est à peine si le lecteur a le temps d'éprouver un frémissement lorsqu'il apprend le sort tragique de Nastassia. L'écriture glisse sur ces faits pourtant déterminants, comme s'il ne servait à rien de s'y attarder, comme s'ils n'expliquaient pas tout. On pourrait en déduire que le roman se laisse emporter par une légèreté un peu suspecte, mais il n'en est rien. Si les personnages refusent de dramatiser l'existence, ce n'est jamais par aveuglement. Au contraire, la désinvolture du fils de Jimi suppose une conscience aiguë du poids des choses et des mots. D'accord, il n'y a pas de règles absolues, il n'y a pas de lois contraignantes, il n'y a pas de père en amont. Et alors? Le combat de sa mère ne sera pas le sien. S'il reconnaît la grandeur du rêve de sa mère,

il n'en attend aucune libération. L'éternelle jeunesse, ce fut le combat de ses parents, de cette mère incapable de devenir adulte, de ce père parti embrasser le ciel. Il leur sait gré d'avoir mené un tel combat, mais il ne lui viendrait pas à l'esprit de le poursuivre ni même de le célébrer. Lui, il ne veut pas se suicider à quarante ans.

Cette attitude se traduit dans la forme même du *Fils de Jimi* : un récit fragmenté, discontinu — une dizaine de tableaux, comme je le disais —, mais extraordinairement fluide malgré tout. La fragmentation reçoit ici un sens immédiat et semble correspondre presque naturellement à l'histoire racontée. Facteur de légèreté plutôt que de désordre, elle crée un rythme qui donne au roman sa vitesse. Elle épouse le morcellement de chacune des vies sans rompre la chronologie, refusant simplement d'imaginer des liens de causalité là où il n'y a que des temps morts. Du reste, les ellipses narratives ne prétendent pas plus produire un effet d'étrangeté que briser les conventions de la représentation romanesque. Certains seront même tentés d'y voir un recul par rapport aux expériences formelles de naguère. Mais ce serait oublier que la fiction contemporaine, elle aussi, est la fille de personne. Ses parents sont morts ou disparus et ils lui ont laissé un héritage confus, fait de bric et de broc.

*
**

Le dernier roman de Ying Chen, *Le champ dans la mer*⁴, constitue, lui aussi, un récit de filiation. Le morcellement de la narration est nettement plus accentué, plus complexe que

dans le cas du *Fils de Jimi*. En plus de raconter sa vie par bribes, la narratrice ajoute un élément qui, en effet, déroute d'entrée de jeu le lecteur, puisqu'elle raconte comment, encore dans son village natal, elle est morte très jeune, tuée accidentellement par une tuile tombée du toit de la maison où vivait son amoureux. Cette mort se révèle d'autant plus énigmatique qu'elle est décrite parallèlement à la description d'un deuxième univers, celui de sa vie actuelle avec A..., son mari archéologue (déjà rencontré dans *Immobile*, le roman précédent de Ying Chen⁵). Il y a donc deux temps très distincts, séparés par une rupture si profonde qu'elle équivaldrait à une mort bien réelle. Pourtant, l'originalité du récit de Ying Chen consiste justement à gommer cette rupture et à mêler partiellement les deux vies. On en oublie le temps de l'énonciation, comme on oublie le lieu d'où parle la narratrice. Le monde actuel devient ainsi plus lointain, presque déréalisé, tandis que l'univers de l'enfance et le roman familial débordent le cadre de l'anamnèse et prennent la couleur du présent. Avec son style habituel, ses phrases courtes et simples, Ying Chen donne au récit une fluidité extraordinaire. L'écriture ne s'éloigne jamais de la parole et nous entrons de façon toute familière dans la pensée et les réminiscences du personnage. Cette prose n'en a pas moins une forte charge poétique, comme le suggère le titre du roman, *Le champ dans la mer*.

Le télescopage des deux vies n'est pas que temporel : il conjoint aussi deux lieux, le champ, associé au village ancien, et la mer, ouverte sur l'ailleurs. Au début du roman,

abandonnée par son mari et expulsée de l'auberge, la narratrice se retrouve sur une plage, entourée de cris d'enfants et de châteaux de sable. Devant elle, la mer se confond bientôt avec un immense champ de maïs. Quelque part sur la plage, elle aperçoit une cabine téléphonique et elle tente de s'y réfugier. Mais dès qu'elle touche à la poignée de la porte, la cabine disparaît, comme un mirage. Quelque chose l'empêche d'entrer en communication avec A... ou avec ses contemporains. Restent le royaume des enfants et le souvenir de sa propre enfance qui se met à sortir du brouillard dès que la narratrice ferme les yeux.

Deux mondes séparés, donc, mais qui finissent par se superposer et par coexister comme s'il s'agissait de mondes concomitants. Certes, l'un précède l'autre, mais la chronologie est trompeuse, puisque nous accédons ici au territoire de l'enfance à travers le regard de l'adulte. La narratrice ne reconnaît d'ailleurs aucune dette à l'égard du monde ancien : elle ne conserve qu'un coffre dans lequel se trouve la chemise que portait son père le jour où il s'est tué en tombant d'un toit. Ce récit occupe d'ailleurs une place importante dans l'histoire personnelle de la narratrice. La tuile qui l'a tuée quelque temps après l'accident de son père provenait du même toit, celui de la maison de V..., son amoureux. Ce père était le seul poseur de briques dans un village de cultivateurs. C'était un homme solitaire, différent des autres. « Mon père semblait être sans volonté. Un défaut qui peut se révéler fatal. Dans un monde intelligent où règnent le stratagème et la diplomatie, toute prétention à la solitude

et au détachement est suicidaire. » (p. 78) On se souvient que, dans *L'ingratitude*⁶, la narratrice faisait du suicide une manière de vengeance contre une mère tyrannique. Cette mère est toujours là, dans *Le champ dans la mer*, mais la narratrice n'a plus besoin de brandir la menace du suicide pour échapper à son emprise. La solitude, le détachement et l'éloignement auront le même poids, la même violence que le suicide.

Au fond, le récit de filiation consiste moins à résumer les événements d'une vie qu'à faire le bilan des disparus et des morts qui nous hantent. Comme un testament inversé, ce récit consiste à offrir aux morts une partie de soi-même, retournant aux morts le peu qui nous reste une fois acquittées les dettes que nous avons contractées en leur nom. L'hommage discret de la narratrice à ce père « sans volonté » et la promesse d'honorer à jamais sa mémoire relèvent de ce pacte que le fils ou la fille signe avec soi-même. Il n'y a pas d'intermédiaire, pas de loi extérieure qui puisse régir le patrimoine : seul compte l'élan intime, le désir de rétablir un lien avec les figures absentes, un lien que le monde moderne ne cesse de fragiliser.

Sous l'apparente simplicité des phrases, la prose de Ying Chen conduit ainsi à repenser, à réécrire le roman familial comme une entreprise infiniment complexe. Loin des métaphores de l'enracinement ou du déracinement, elle invite à une sorte de va-et-vient permanent entre hier et aujourd'hui, entre les morts qu'on voudrait oublier et les vivants qui font semblant d'exister. De roman en roman, elle confirme la justesse de sa voix, l'une des plus remarquables de la littérature actuelle.

1. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, 181 p.
2. Germaine Dionne, *Le fils de Jimi*, Montréal, Boréal, 2002, 141 p.
3. Suzanne Jacob, *Rouge, mère et fils*, Paris, Seuil, 2001, 282 p.
4. Ying Chen, *Le champ dans la mer*, Montréal, Boréal, 2002, 120 p.
5. *Id.*, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998, 156 p.
6. *Id.*, *L'ingratitude*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, 133 p.