

matérielle et morale de cette terre. Mais je refuse de voir en ce message un peu confus — qui ne manquera pas de toucher ou d'ennuyer — quelque chose comme un roman. La fiction n'y est pas. On n'y trouve pas d'imaginaire.

André GAULIN
Université Laval

Jean-Yves SOUCY

Un dieu chasseur

Les presses de l'Université de Montréal

Un dieu chasseur de Jean-Yves Soucy a mérité le prix de la revue *Études françaises*. S'agirait-il dans ce roman d'articuler une fois de plus des questions métaphysiques : « Le monde existerait-il sans la conscience humaine ? » (jaquette du livre), à des réponses non moins métaphysiques : « celui qui invente le monde par son regard est un dieu » (jaquette du livre) ? L'histoire de ce coureur des bois qui « à cause de sa « pureté animale » (...) devient beaucoup plus qu'un simple adulte » (jaquette du livre) nous ramène-t-elle encore aux vieux mythes des Québécois, à leurs relents de messianisme et de misogynie ? A-t-on dit de ce roman qu'il suivait la mode écologique, en dénonçant la culture des villes, la sédentarité comme la dégradation des forces de la vie ?

Comme ceux de Hermann Hesse auxquels il s'apparente, ce roman doit beaucoup à Schopenhauer. La volonté du *chasseur* est posée dans ce qui l'affirme et la nie, soit le vouloir-vivre comme corrélat de la mort. Le *dieu* est celui qui perçoit l'essence de la matière — le vouloir-

vivre — au-delà du temps comme rationalisation et conscience individuelle. Dans sa perspective idéaliste, l'œuvre conserve un haut degré de cohérence.

Le roman suggère le flux perpétuel de la Vie à travers des allégories extrêmement provocantes, comme celle-ci :

Mathieu regarde la femme sans la voir. Devant ses yeux passe un chevreuil au panache flamboyant, il attaque les arbustes et suit à l'odeur la femelle. Mathieu sent le feu courir dans ses veines, ses reins, bander son membre. Marguerite remarque le renflement dans la fourche de l'homme, le tissu qui se tend et tremblote.(...) Le membre grandit toujours comme une racine qui soulève la terre en poussant. Voilà que la femme entend la Vie battre et pulser en elle. Voilà que peu à peu elle désire l'étreinte du mâle (p. 105).

Ou comme cette autre :

Il perçoit des messages dont il ne sait la provenance. Il sent la Vie aussi forte et bruyante en lui qu'alentour. Il n'est qu'un morceau de colline qui marche, un peu de mousse arrachée par le vent à quelque arbre gigantesque; il n'est qu'un tas de chair, de sang et d'os fait de tous ces animaux qu'il a mangés. Et pour se prouver à lui-même, pour montrer à la Vie qu'il est Vie aussi, il écarte la mousse, dénude un peu de sol noir et y projette sa semence en longs jets blancs. C'est comme une nuit ! Les milliards d'étoiles venues de l'homme scintillent sur le firmament d'humus (...) De ses doigts Mathieu pétrit la terre et le sperme en une boule, souffle dessus et la lance en l'air (p. 162).

La métaphore phallique définit le rapport démiurgique de l'homme à la Nature en comblant la différence du signe à la chose. La marque instituant les différences et d'abord la différence sexuelle est résorbée par la mise en abyme de la nature. Le geste du démiurge, ou plutôt de l'onomatourge, consiste à permuter les séries lexicales dans le jeu de la métonymie : « le membre grandit toujours comme une racine qui soulève

la terre en poussant ». Par analogie, si on peut dire que dans ce roman la musique exprime particulièrement le rapport de la femme à la Nature, la périodicité, figure du temps, relie les différences du signe à la chose signifiée dans l'alternance des rythmes binaires ou ternaires de la phrase :

Marguerite revoit des masques de cuivre. Elle les joue, souffle leurs gestes démesurés; chante des mots qui lui sont inconnus. La flûte explore les univers en gestation derrière le front des hommes. Et elle joue la chaleur de la cabane, la viande fraîche dans l'estomac, le bouleau qui pétille dans le poêle (p. 101).

La division des rôles et des sexes actualise le rapport Nature/ Culture, c'est-à-dire l'anthropologie placée au cœur même de la figure allégorique. Cependant la quête de l'homme — la volonté du chasseur présente comme la mort au cœur de la reproduction — et celle de la femme — la volonté comme désir de la vie dans la génération — se complètent. Il s'agit de percevoir dans cette volonté double, la représentation particulière et périssable de la vie, qui rend les différences inessentiels. La Nature, en tant que vouloir-vivre qui constitue l'essence de la chose en soi, est hors du temps : elle n'a apparemment aucune fin. Au terme de leur quête, les personnages doivent regarder la Nature sans détourner les yeux de la mort. En ce sens, est dieu celui qui meurt au principe d'individuation, pour saisir dans la mort le vouloir-vivre comme l'objet de la volonté au-delà des apparences. « Sous la terre, en surface et au-dessus, c'est tout vivant. Et dans tout cela, la Mort existe, intimement mêlée à la Vie; à chaque seconde la Vie donne la Mort, la Vie reçoit la Mort » (p. 195). Le suicide de Marguerite, qui s'enfonce dans le lac en jouant de la flûte, n'est pas une mort véritable. Toutefois, la femme

nie à travers les phénomènes illusoire de la Vie le sexe de l'homme, comme un vouloir négatif (loi du plus fort, chasse, mort) et emporte avec elle sa différence comme la forme synthétique du vouloir-vivre.

Par réciprocité, l'homme rejette la femme sédentaire comme le vouloir négatif (désir d'enfant, culture de la terre, vide). Se connaissant comme phénomène périssable, il se perçoit du même coup comme ce qui en soi ignore le temps; mais il ne possède pas d'autre moyen que la volonté et la vie pour donner à la Vie une existence objective. Mathieu saisit la dialectique de la vie et de la mort, alors que dans l'espace indicible de la Mort, comme envers des signes, Marguerite se confond avec le vouloir-vivre et le flux des choses échappant à la loi du temps.

Dans la connaissance de la Vie, envisagée au delà du phénomène, la Mort joue un rôle capital. Au niveau figuratif, elle s'indique malgré tout d'un résidu mécanique de la figure, c'est-à-dire d'une périodicité sans représentation hors du mouvement de la figure. Celle-ci, comme projection de la Vie dans la forme, impose encore le mouvement téléologique du sens, lorsque la mort vient signifier l'éclipse nécessaire du sujet, pour que la figure ne se retourne pas sur elle-même, sur les apparences. (À l'opposé le taoïsme chinois cherche la forme sans forme, l'image sans image; le vide et non pas la mort constitue pour lui le contour indicible de la figure, le lieu de son efficacité et de l'expérience concrète des choses).

La « pureté animale » dont parle le roman n'a rien d'originale (ce qui ne la prive pas de son originalité). On peut reprocher à l'auteur d'être tombé dans les pièges

de la rhétorique; ce sont ceux du logocentrisme structurant toute représentation de la nature, à commencer par la représentation religieuse et sa violence fondamentale. Ce roman vaut d'être lu, en attendant d'autres œuvres de Jean-Yves Soucy.

Claude FILTEAU
Université de Sherbrooke

Bertrand B. LEBLANC

Moi, Ovide Leblanc, j'ai pour mon dire

Leméac

Le deuxième roman de Bertrand B. Leblanc s'inscrit dans la lignée des romans-vérité, comme son premier, *Horace, ou l'art de porter la redingote*. Un bûcheron gaspésien au service d'une compagnie anglaise, comme il se doit au Québec, raconte, sur son lit d'hôpital — qui deviendra sans doute celui de sa mort — divers épisodes de sa vie de « lumberjack ». Un long prologue explique au lecteur la raison d'être des nombreux villages anglais de la Gaspésie, en même temps qu'il justifie la parlure hybride du narrateur qui présente son coin de pays, un attrape — « tourisses »...

D'entrée de jeu, celui-ci adopte le ton direct du conteur qu'on a longtemps privé du plaisir de « placoter » et qui est particulièrement content d'épater son auditoire par le caractère insolite de son récit et la hardiesse de son franc-parler. Divisé en huit parties correspondant vaguement à celles de la narration d'Ovide Leblanc, ainsi que nous le laissent entendre certaines indications artificielles, le « roman »

s'attache à l'enfance du narrateur (I); la vie quotidienne dans les « camps » de bûcherons, où l'on n'échappe pas à la comparaison obligée de la vie dure d'antan à la vie de château d'aujourd'hui et à la description détaillée de la « drave » (II); à la place considérable de la religion dans la vie de tous les jours, au village de Saint-Omer, et à l'influence incontestée du curé (III); à la dure vie « dans les chantiers y a une cinquantaine d'années » (IV); aux périodes troublées des élections (V); aux « chantiers d'asteure » et à une partie de chasse de gens de la ville (VI); aux loisirs des villageois (VII); enfin, à une longue réflexion sur la mort, car Ovide vient d'apprendre qu'il est atteint d'un cancer qui ne lui laissera que quelques mois à vivre (VIII).

Ce recueil d'« histoires » doit son caractère d'authenticité à la vigueur un peu encombrante du narrateur qui se dissimule bien à regret — et bien peu — derrière les personnages, — non, les personnes — qu'il met en scène et à l'incontestable valeur documentaire des rappels de « l'ancien temps ». La cohérence n'y est pas constante, mais peut-on l'attendre de la part d'un conteur et d'un vieillard ? Ne fallait-il pas d'ailleurs qu'il y eût une certaine incohérence pour « faire vrai » ? Cela n'empêche pas qu'on puisse trouver certains passages un peu forcés, à cause même de l'insistance de l'auteur, insistance qui n'aura échappé à personne, au niveau du langage, en tout cas. La verdeur et la truculence de la langue d'Ovide Leblanc réussissent sans doute à en atténuer, sinon à en masquer la condition tragique d'abâtardissement et d'anglicisation. Certains affirmeront bien haut — et bien naïvement ! — que c'est criant de vérité. Hélas ! J'espère bien que la qualité de « best-seller » qu'a déjà acquise ce récit de Bertrand B. Leblanc est davantage due au