

Krzysztof Jarosz

Quand un conte se fait roman : "L'Ogre de Grand Remous" de Robert Lalonde

Romanica Silesiana 2, 108-119

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF JAROSZ

Université de Silésie

Quand un conte se fait roman*

L'Ogre de Grand Remous de Robert Lalonde

Est-ce le résultat de son expérience de comédien, habitué à interpréter les textes des autres ou un besoin profond de passionné de lecture, fidèle et reconnaissant à ses maîtres à penser, le fait est qu'il y a peu d'écrivains qui, de manière aussi explicite que Robert Lalonde, affichent l'importance du principe intertextuel dans la construction de leurs ouvrages. Si l'on regarde son oeuvre de ce point de vue-là, on constate que cet écrivain qui passe à juste titre pour être l'un des plus originaux romanciers québécois, est en même temps celui qui, sous des formes diverses et parfois avec insistance, rapporte les sources dont il s'est servi dans l'élaboration de ses propres romans, essais et pièces de théâtre. Pour ne citer que des ouvrages où ce principe est clairement avoué, tel est le cas de ses chroniques journalistiques publiées dans les années 1997—1999 dans *Le Devoir*, reprises ensuite avec des modifications dans les recueils d'essais (*Le Monde sur le flanc de la truite*¹, *Le Vaste Monde*², *Où vont les sizerins flammés en été ?*³, *Le Vacarmeur*⁴), il en est ainsi d'*Un jardin entouré de murailles*⁵ où Lalonde s'empare d'un épisode de la vie de Marguerite Yourcenar pour en construire un roman, de sa pièce de théâtre *Monsieur Bovary ou mourir au*

* En relisant ce texte, je me suis aperçu que je me suis inconsciemment servi d'une matrice intertextuelle en travestissant le titre d'un article que Madeleine Frédéric a consacré à un autre roman de Lalonde (FRÉDÉRIC, M., 1998 : 83—92), bel exemple d'in-nutrition dubellayenne devenue inconsciente.

¹ Montréal, Boréal 1997 et 1999.

² Paris, Seuil 1999.

³ Montréal, Boréal 1996.

⁴ Montréal, Boréal 1999.

⁵ Montréal, Boréal 2002.

*théâtre*⁶ dans laquelle à partir des derniers moments de l'auteur de *Madame Bovary* l'écrivain québécois échafaude sa vision de l'imaginaire de son grand prédécesseur, tel est enfin le cas de ce livre profondément lalondien qu'est *Des nouvelles d'amis très chers*⁷, un recueil de textes amoureuxment piratés de ses écrivains préférés, ouvertement annoncés comme inspirateurs.

Toutefois, en dépit de cette intention programmatiquement et explicitement imitatrice, ces textes de Lalonde n'en paraissent pas moins originaux et authentiques, sa « petite musique », comme l'appelait Céline, l'emportant aux yeux du lecteur sur les traces qu'y déposent les lectures de l'écrivain.

Comme Lalonde le dit lui-même dans *Des nouvelles d'amis très chers*, par ce qui semble être le mystère et l'essence de toute oeuvre littéraire où, par un tressage inédit, les fibres exogènes finissent par prendre un aspect familier :

Le plus beau dans tout ça, le plus surprenant — j'aurais pu, évidemment, m'y attendre —, c'est que pillant à tour de bras je me suis vu retomber dans les sillons de ma calligraphie à moi, ce fameux timbre « naturel », qui est peut-être fait de plus de chants qu'on pense.⁸

Comme Montaigne, dont *Les Essais* n'étaient primitivement que des réflexions d'un lecteur moderne brodées sur des maximes des Anciens, Lalonde ne cache pas que son point de départ est souvent l'oeuvre d'un prédécesseur célèbre qu'il s'est choisi pour intercesseur au sens barrésien du terme, c'est-à-dire un initiateur. Parfois aussi, le lien avec la matrice intertextuelle est plus subtil, quoique facilement repérable et, sans que l'ouvrage qu'il prend pour point de départ constitue un hypotexte global et unique du texte lalondien, la perception de ce pré-texte est néanmoins la condition nécessaire pour la compréhension du roman de l'écrivain. Tel est le cas de *L'Ogre de Grand Remous*, le sixième roman de Robert Lalonde, publié pour la première fois aux Éditions du Seuil en 1992 et repris ensuite, dans le format de poche, par Les Éditions Boréal en 2000⁹.

L'argument de ce roman, construit comme une énigme, est connu. C'est l'histoire de quatre enfants : Charles, Aline, Serge et Julien qui essaient de retrouver leurs parents, Georges et Carmen Messier, lesquels, partis à la

⁶ Montréal, Boréal 2001.

⁷ Montréal, Boréal 1999.

⁸ La quatrième de couverture des *Nouvelles d'amis très chers*.

⁹ Toutes les citations de ce roman se référeront à l'édition de 2000 et seront signalées par le sigle *OGR*, suivi du numéro de la page (ex. *OGR* : 34).

pêche, ont disparu sans laisser de traces. Sauf Julien, le dernier-né, qui semble se désintéresser complètement du sort de ses parents et va jusqu'à nier en avoir jamais eu, les trois aînés, laissés à eux-mêmes dans la grande maison familiale aux environs de Grand Remous, qu'ils appellent parfois « château », mènent une recherche méthodique des indices qui leur permettraient de retrouver les disparus.

Chacun des trois assume la narration d'une partie du roman, sauf Julien dont le récit en italique s'intercale dans les monologues des aînés. D'abord Charles et Aline, adolescents, fouillent des encyclopédies, dictionnaires, cartes et mappemondes, en se souvenant, comme d'indices importants, des propos anodins de leurs parents. Serge, lui, fait des rêves que sa soeur surtout s'évertue à déchiffrer en leur attribuant une fonction augurale. Finalement, avec l'aide de l'*homme* actuel d'Aline, on découvrira la voiture rouillée des parents au fond de l'eau du barrage de Grand Remous : la nuit de leur départ, comme ils ont arrêté leur Cadillac au bord du barrage, Julien a surpris leur conversation au moment où Carmen venait de convaincre son mari d'abandonner leurs enfants afin d'aller vivre ailleurs, libres d'obligations envers leur progéniture. Indigné, l'enfant a poussé la voiture dans l'eau, en tuant les parents irresponsables.

Tel le Petit Poucet, Julien va désormais essayer d'envoyer à ses frères et sa soeur des signes de sa faute tellement discrets et voilés qu'ils les prennent finalement pour ceux de la folie dans laquelle Julien finit effectivement par sombrer, obsédé par son geste, aux prises avec l'ogre symbolique de ses remords. Dans la scène finale, on assiste à la réconciliation des aînés avec leur cadet, celui-ci leur présentant sa compagne, Irène, et son fils nouveau-né, symbole du rachat de sa faute et du renouveau qui fera effacer le geste coupable de Julien qui se voulait avant tout protecteur et salvateur.

Ce résumé hâtif ne rend pas compte de la finesse du récit, bien qu'il permette d'entrevoir l'importance de l'intertexte perraultien pour la compréhension du sens que véhicule le roman. C'est d'ailleurs cet intertexte qui monopolise l'attention de rares exégètes. Lucie Hotte, qui est l'auteure de la seule analyse sérieuse de l'intertextualité de *L'Ogre de Grand Remous*, remarque dans son *Romans de la lecture, lecture du roman* :

Dès le titre, le mot « ogre » signale l'univers des contes de fées qui, bien que non encore actualisé (un seul mot ne pouvant constituer à lui seul un champ sémantique), reste en suspens et donc susceptible d'être réactif. C'est précisément ce que fait la citation du *Petit Poucet* de Charles Perrault mise en exergue.

En effet, la citation en question fonctionne comme une amorce dont la valeur, plus intertextuelle que sémantique, ne s'avérera pertinente qu'au cours du roman balisé de références au *Petit Poucet* comme le sentier forestier dans la diégèse du conte l'était de cailloux jetés par l'astucieux cadet dans le texte de Perrault. Dès que le lecteur se rend compte que la référence au conte perraultien est un principe organisateur du texte lalondien, la lecture obéit à un parcours simultané, à la fois diégétique et intertextuel, puisque les éléments à double entente qui foisonnent dans le roman constituent en même temps des segments fonctionnellement et thématiquement appartenant à la diégèse de l'histoire des enfants abandonnés des Messier et renvoient à celle du conte de fées de référence.

Ce que ne dit pourtant pas Lucie Hotte, qui utilise le roman de Lalonde pour exemplifier le procédé d'intertextualité dans un répertoire de types de lecture, c'est que le roman de Lalonde subvertit profondément le conte de fées de Perrault. Si l'on analyse attentivement l'analogie sur laquelle est échafaudé le parallélisme entre le conte et le roman, on s'aperçoit qu'à part la décision des parents d'abandonner leurs enfants, tous les autres segments des deux histoires divergent ou changent de signification. La citation de l'exergue elle-même (« Le Petit Poucet, qui était très malin, comprit la décision de ses parents et, de bon matin, voulut sortir pour quérir des cailloux ») semble choisie pour mettre l'accent sur la perspicacité du Petit Poucet qui découvre la décision des parents et sur sa volonté de s'approvisionner en cailloux avec lesquels il a l'intention de marquer le chemin de retour. On se doute que Lalonde a gardé et en quelque sorte démythifié le scandale le plus monstrueux du conte, à savoir la décision des parents. Tout le reste, y compris le danger mortel causé par l'ogre, ne fait partie que des aléas de l'intrigue romanesque.

Cependant, aucun article critique qui accompagne la parution du roman ne fait état de la première citation de l'exergue précédant celle de Perrault¹⁰. Elle est extraite de *Deux Cavaliers de l'orage* de Jean Giono : « Tout est employé à boucher le trou par où coule le sang des tiens ». Dans le roman gionien, cette phrase est la conclusion du récit d'Ariane, la mère des fils Jason, qui raconte comment elle a fiévreusement cherché à sauver son aîné qui s'est blessé avec une faux (GIONO, J., 1983 : 86 ; comp. aussi les pages précédentes). À supposer, comme il se doit, que dans une oeuvre littéraire le choix des éléments de l'exergue, si l'auteur prend soin d'en précéder le corps de son texte, est prémédité, essayons de réfléchir sur la valeur sémantique de ce fragment par rapport à l'oeuvre dont il a été

¹⁰ À notre connaissance cinq articles et comptes rendus ont célébré le roman à sa parution. Ce sont : GRÉGOIRE, M., 1992 : 28 ; CORNELIER, L., 1992 : D-3 ; TREMBLAY, O., 1992 : D-1 et sq. ; BORDELEAU, F., 1992 : 15—16 ; LAMONTAGNE, M.-A. : 90—94.

extrait et sur le rôle prémonitoire de cette amorce, assorti avec la phrase de Perrault, par rapport au texte de Lalonde. Or, à l'analyse, ces deux citations, celle de Giono et celle de Perrault, s'avèrent en quelque sorte complémentaires. Qui plus est, cette hypothèse de lecture qui fait envisager les citations de l'exergue comme un trait d'union entre les textes d'où elles ont été prélevées et celui qu'elles ont pour but d'emblématiser, s'avère justifiée, car dans l'exégèse gionienne *Deux Cavaliers de l'orage* est d'habitude perçu comme l'annonce et la réalisation de la seconde manière de l'écrivain, qui met au premier plan la cruauté et la démesure humaine au sens de l'*hybris* antique, qui surgit ici sur un fond d'exaltation de la vie de l'homme au sein de la nature sauvage, ce dernier trait étant traditionnellement attribué à la première manière de Giono¹¹. En choisissant la phrase précitée, sans tout à fait occulter la cruauté et la démesure de l'hypotexte gionien pris dans son ensemble, Lalonde met en relief l'action salvatrice. La lecture de *L'Ogre de Grand Remous* va confirmer cette hypothèse. Dans un discours désordonné, une sorte de récit de cauchemar remémoré, Julien transforme son geste meurtrier qu'il a accompli en poussant la voiture avec ses parents dans le précipice en celui, beaucoup plus ouvertement sanguinaire, de les tuer, endormis, à coups de couteau au cœur.

J'approche du lit. La lune éclaire leurs têtes sans yeux sur les oreillers blancs, si blancs ! Soudain, un éclair zèbre le mur de la chambre : c'est le signal ! Alors je lève le couteau, lentement, comme un cérémoniant. Je dois le faire ! L'ogre l'exige ! Si je veux sauver mes frères et ma soeur, il faut lui obéir, c'est le prix à payer, cette minute interminable dans la chambre : le couteau qui monte, si lentement, comme levé par une autre main que la mienne [...] L'ogre sera content de moi et nous libérera.

(OGR : 146)

Comme on le voit, Lalonde se sert assez librement des segments du conte en les redistribuant selon une logique propre au texte qu'il construit en y adaptant des éléments ouvertement empruntés à l'hypotexte. Julien — le Petit Poucet demeure le sauveur de ses frères et soeur, mais en punissant les parents irresponsables, commandé par un instinct de violence primitive personnifié par l'Ogre.

La scène du meurtre des parents se substitue à celle du conte dans laquelle l'Ogre tue, la nuit, ses filles endormies, les prenant pour les enfants des bûcherons. L'Ogre devient donc à la fois la concrétisation (hypostase)

¹¹ Écrit dans ses grandes lignes de 1937 au début de la Deuxième Guerre mondiale et achevé avant sa publication en 1965, *Deux Cavaliers de l'orage* résume en quelque sorte les deux manières de Giono et sert parfois d'argument aux tenants de la thèse de la relative homogénéité de l'oeuvre gionienne.

de l'*hybris* (un fils tuant ses parents), mais aussi, dans d'autres fragments du roman lalondien, il est identifié au remords que ressent Julien et qui le fait sombrer dans la folie, bref, pour rester dans l'imaginaire de la Grèce antique, il conviendrait de dire qu'il assume le rôle des Erynie qui traquent Oreste après le matricide.

C'est ici que revient, mais en écho lointain, l'hypotexte gionien évoqué dans l'exergue. Je dis « écho lointain », vu que, s'il s'agit bien dans les deux cas d'un meurtre commis sur un ou plusieurs membres de sa propre famille, le fratricide du roman de Giono n'équivaut cependant pas fonctionnellement au matri- et patricide accompli pour « sauver » ses frères et sa soeur, comme c'est le cas du roman de Lalonde.

Comme on le voit donc, Lalonde se sert de son double intertexte en en remaniant profondément et en en mélangeant les éléments afin de créer une structure nouvelle dont je ne suis ici en mesure, faute de place nécessaire, de donner qu'un aperçu sommaire. Au thème des parents irresponsables s'ajoute, de manière surprenante, celui du cadet qui en sait davantage que ses aînés et qui se voit obligé de commettre un crime contre une partie de sa famille afin d'accomplir ce qu'il entend comme une action salvatrice par rapport à ses frères. Contrairement à ce qui se passe dans le conte de Perrault où c'est le père qui prend la décision de se débarrasser des enfants, dans le roman de Lalonde, c'est la mère qui pousse son mari à abandonner leur progéniture. Comme dans le cas de pratiquement tous les éléments du conte transformés par Lalonde, ici également le romancier affine l'analyse selon ses propres desseins afin d'en construire un univers à la fois analogue au prototype littéraire dont il se sert et fort différent.

Le procédé est somme toute naturel : ayant à sa disposition, en tant que romancier, un espace typographique bien plus vaste que le modèle ascétique et allusif de conte classique, Lalonde est en quelque sorte obligé de concrétiser et d'amplifier les données intertextuelles en pourvoyant le père et surtout la mère d'une motivation plus développée que ne pouvait se le permettre Perrault. Or, tout porte à croire que le romancier, ayant mis sur la convention du roman-énigme, n'a pas voulu s'attarder sur la description de la motivation des parents. Celle-ci n'est donc qu'entrevue, plus devinée au cours de l'enquête fébrile et constante menée par les enfants qu'explicitement annoncée. Qui plus est, au lieu d'un couple de bûcherons, on a affaire à celui d'un professeur tombé amoureux de son étudiante, scandale du campus, mais aussi impasse pour le jeune couple qui brise la carrière de Georges Messier et dont les jeunes mariés ne seront sauvés que par le coup de théâtre de deux cent mille dollars gagnés à la loterie qui leur permettent d'acheter la demeure somptueuse à Grand Remous et de mener désormais une vie à l'abri du besoin. Contrairement donc à l'intertexte per-

raultien, ce ne sont pas les soucis d'argent qui sont à l'origine de la décision de quitter les enfants, mais le caractère romanesque de la mère, désireuse d'échapper au joug familial¹². Une mère rêveuse et un père responsable, mais faible et totalement subordonné aux vellétés de son épouse romanesque, placés dans un endroit où personne ne les connaît et pratiquement sans famille (plus tard on apprendra que tous les membres de leurs familles sont morts), voilà de quoi alimenter une intrigue à énigme, vu que les enfants grandissent au sein de la forêt, sans un ancrage familial qui s'étendrait au-delà de leurs ascendants directs, à la fois bien enracinés dans un milieu qui est leur petite patrie et séparés du monde par la distance, dans un microcosme en même temps fabuleux et réel d'un « château » avec ses quatre orphelins, entouré pourtant d'une forêt géographiquement située dans l'espace réel du Québec.

Le mélange de ces deux univers, celui des contes de fées et celui d'un roman réaliste, semble être la trouvaille la plus originale et en même temps la plus profondément intertextuelle, ou plutôt architextuelle, de Lalonde, au sens de « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte particulier » que Genette assigne à sa notion d'architextualité (comp. GENETTE, G., 1982 : 7). Il convient donc d'enrichir la constatation de Lucie Hotte citée plus haut que le mot « ogre » du titre « signale l'univers du conte de fées » en ajoutant que la seconde partie du titre « Grand Remous » ancre l'ouvrage lalondien dans le discours géographiquement et, partant, romanesquement réaliste, en réalisant ainsi d'emblée le métissage des deux genres qui constitue le propre de l'ouvrage analysé¹³.

¹² La motivation de Carmen modifie d'ailleurs le caractère de la monstruosité de la décision des parents : si dans le conte de Perrault abandonner les enfants résultait de l'instinct de conservation des parents, égoïstes par besoin de survie, chez Lalonde il s'agit du besoin de se libérer des obligations familiales. Les deux situations sont donc monstrueuses, mais de manière différente : sans l'astuce du Petit Poucet, ses frères seraient morts de faim ou mangés par l'ogre, tandis que l'abandon dans le roman lalondien a pour effet un traumatisme psychique. Ces deux aspects de la décision des parents situent donc le choix de Lalonde dans une perspective nettement moderne.

¹³ Je tiens à éviter ici toute référence au terroir, non seulement à cause des éléments « modernes » du récit (Charles est un cinéaste qui vit à Montréal dans les dernières décennies du XX^e siècle, Aline est une hippie qui voyage à travers le monde entier, Serge est un artiste homosexuel et anglicisé qui vit à Cape Code), quoiqu'on puisse tout aussi facilement trouver au sein du texte des accessoires typiques du roman du terroir, comme des cabanes à sucre, l'alambic, le blé d'Inde, etc., mais à cause de l'interaction incessante qu'exercent l'un sur l'autre les éléments issus du roman réaliste contemporain et ceux de l'univers du conte de fées dont l'agent est avant tout Julien aux prises avec son ogre et en quelque sort ogre lui-même.

Le titre devient autrement significatif si l'on envisage « remous » non seulement comme un élément de nom propre, mais également comme un nom commun. Tourbillons affectifs qui ne font pas oublier ni leur référentiel contexte aquatique, ni la connotation de danger de ce dernier, « les remous » est le mot qui caractérise à merveille l'état d'esprit de tous les frères et soeur Messier, traumatisés par la disparition de leurs parents et condamnés désormais à tourner en rond, désemparés et stigmatisés par l'événement dont ils ne savent pas se libérer, qu'ils en ignorent la cause (Charles, Aline, Serge) ou qu'ils la connaissent (Julien).

La quête des parents disparus que mènent les trois aînés est par ailleurs un excellent exemple tant de l'architextualité de *L'Ogre de Grand Remous* au sens de renvoi aux types de discours défini par Genette, que d'une intertextualité au sens plus habituel, celui des références aux oeuvres concrètes. Tout d'abord, dans ce qui n'est en fait qu'un semblant de la recherche efficace et s'apparente davantage à une activité obsessionnelle destinée à meubler leurs journées et à anesthésier tant soit peu leur détresse, Charles et Aline, se référant au savoir positif, rationnel, feuillettent les livres de la bibliothèque paternelle :

Et puis tous les livres de leur bibliothèque, ouverts nuit et jour, sur la table, dans nos lits, sur le plancher du salon : où étaient-ils allés? [...] Livres de géographie, cartes, mappemondes : la Gaspésie, le Maine, le Massachusetts? [...] Livres d'histoire [...]

(OGR : 20)

J'avais dépensé, moi, [dit Charles] toute ma détresse en raisonnements, explications, itinéraires, hypothèses de dates, méridiens et latitudes, leurs haltes, volte-faces, leurs traces laissées sur des routes inconnues.

(OGR : 28)

Cette activité fébrile n'est en fait que ressassement constant des propos remémorés des parents auxquels, en l'absence de tout autre point de repère, les enfants attribuent à tort des significations prophétiques :

Papa avait souvent parlé du Rocher Percé, des lacs à Maskinongé, du Maine, de Boston [...] maman ne s'intéressait-elle pas à la guerre de Sécession, aux pauvres esclaves dans les champs de coton? [...] nous croyions, bien sûr, que tout ça existait en même temps que nous, quelque part au sud de Grand Remous [...]

(OGR : 20)

Bientôt, dans ce recours aux discours scientifiques, tout absurde que soit cette référence et tout inaptés à donner la réponse que s'avèrent être ces

discours, chacun des aînés commence à se tailler sa propre spécialité. Comme le dit Aline :

Ainsi naquit notre complicité de fureteurs, notre connivence d'enquêteurs obsédés, comme une sorte d'espoir. [...] Seulement, Charles et moi ne cherchions pas la même chose, ou plutôt, ne cherchions pas dans la même direction. Il voulait savoir, lui, où nos parents avaient bien pu aller, en nous quittant [...] Moi, je voulais savoir d'où ils venaient, ce qu'ils avaient été avant nous [...]

(OGR : 94)

Serge, de son côté, après une période de furie au cours de laquelle il détruit l'atelier du père, se fait de plus en plus distant. Après la disparition des parents, ce fils favori de maman laquelle, se prenant volontiers pour une héroïne de romans qu'elle dévorait à longueur de journées, avait besoin d'un chevalier servant, se confine dans un cynisme et dans un oubli apparents. Cependant, il ne fait que refouler son chagrin dans l'inconscient comme en témoignent ses rêves que cherche à interpréter Aline.

Dans l'optique lalondienne, chacun des aînés s'enferme donc dans un type de discours qui l'éloigne de la réalité directe. Dans le cas d'Aline, c'est un passé généalogique, Charles sonde les possibilités de l'avenir, alors que Serge, le nostalgique de maman, qui est peut-être le plus près de la vérité dans ses rêves « auguraux », sonde les rêves tout en affichant un désintérêt apparent vis-à-vis de la quête menée par son frère et sa soeur. Cependant, cette faculté naturelle de Serge est vite ramenée au niveau du discours scientifique par Aline qui, en transcrivant scrupuleusement les rêves de son frère, essaie d'y percevoir des indices de la vérité, tout en passant outre ceux qui l'indiquent on ne peut plus clairement, comme lorsque Serge fait un rêve des ossements de maman repêchés dans l'eau par Charles (OGR : 63).

Enfermés dans leurs idéologies respectives, ils ne se rendent pas compte qu'ils sont en train de vivre une aventure fabuleuse qui les unit dans la recherche d'un ailleurs mystérieux sans qu'ils soient capables de s'apercevoir du présent splendide et de la nature somptueuse au sein de laquelle ils mènent des disputes scolastiques, tels les moines d'une religion laïque. Comme le dit Charles en jouant sur les mots, « la légende des cartes devenait leur légende à eux [aux parents — K.J.], puis, tranquillement, la nôtre » (OGR : 45). Même l'auto-libération du trio de cette tour d'ivoire qui précède et prépare leur départ, à l'aube de l'âge du Verseau, se fait par le biais du roman de Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, et son adaptation cinématographique. Il n'est donc pas étonnant que, selon une hypothèse, confirmée par Robert Lalonde dans un entretien qu'il m'a récemment accordé, le prénom

du géant Trinité Lauzon, personnage épisodique qui, identifié à l'ogre, hante l'imagination de Julien lequel déclare lutter avec lui, devient le symbole de la Sainte Trinité, c'est-à-dire de la religion, y compris l'idéologie laïque empreinte de scientisme, qui éloigne l'homme des vraies richesses de la nature.

En fait, sur un niveau de lecture de ce roman aux significations multiples, l'Ogre de Grand Remous, ce ne sont pas uniquement les parents irresponsables, ni Julien qui les a tués, mais les trois aînés, la Sainte Trinité qui prêche un scientisme érigé au rang d'une doctrine qui occulte la vie telle qu'elle est, alors que Julien qui s'y oppose, s'évertue à dessiller les yeux de ses frères et de sa soeur en leur montrant le seul mode de vie au ras de l'existence, une vie en prise directe sur le monde. Dans un discours intercalé aux parties narratives assumées successivement par chacun des aînés, Julien, les voyant déployer des livres sur une plage ensoleillée, s'écrie : « Vous êtes au coeur du paradis et pourtant séparés de lui ! Les fous, c'est vous ! » (*OGR* : 127).

Si les aînés s'accrochent à leurs idéologies afin de retrouver l'équilibre psychique et donner à leur vie un sens après le départ des parents qui sur le plan symbolique équivaut en premier lieu à la mort de Dieu, mais aussi, sur un plan plus « québécois », l'abandon du Canada par la mère patrie, l'attitude de Julien est celle de l'homme de la nature qui s'insurge contre la manie des aînés de coller partout des étiquettes scientifiques et d'assigner à tout prix au monde et à l'existence un sens transcendant. Dans son étude sur quelques romans lalondiens, Madeleine FRÉDÉRIC (1994 : 249—262) attribue au comportement de Julien, la signification de la quête de l'origine et le retour au temps mythique. Sans nier le bien-fondé de ses conclusions, il me semble que le personnage de Julien, lu en opposition à ses aînés, est avant tout la confirmation d'une existence *hic et nunc*, ici et maintenant, d'une vie libre de toute entrave idéologique.

Évidemment, même à cette immanence d'être-au-monde il est facile de coller une étiquette intertextuelle de nietzschéanisme, de gidisme, de gionisme, voire des racines amérindiennes dont se prévaut Lalonde, pour ne rien dire de l'isotopie chrétienne qui fait voir en Julien un personnage christique qui sauve ses aînés de la détresse à la fois en se sacrifiant et en engendrant une espérance de renouveau par la procréation d'un enfant, le seul descendant d'une famille stérile.

Même vue à travers cette approche simplifiée, inapte à rendre compte de sa complexité intertextuelle, fidèle aux engagements paratextuelles de sa double exergue, *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde apparaît en premier lieu comme un écheveau de pistes de lectures qui, tels les cailloux du Petit Poucet, devraient indiquer au lecteur le chemin qui le

mènerait au sens de l'ouvrage. Cependant, chacun de ses cailloux apportés d'un autre territoire textuel possède plusieurs facettes qui peuvent orienter la lecture vers des interprétations parallèles qui, sans s'annuler, s'éclairent et s'enrichissent réciproquement dans un scintillement de significations où l'interpréteur reconnaît à la fois le reflet qu'ils avaient dans leur emplacement originaire et celui qu'ils prennent, éclairés par d'autres cailloux textuels importés d'ailleurs et pareillement assimilés à leur nouveau milieu, des significations nouvelles qui se déposent sur leur surface en couches demi-transparentes sans entièrement cacher leur éclat primitif. Finalement, comme on l'a vu, même la tentative d'échapper à cette règle d'assemblage que constitue l'être-au-monde dans l'*ici et maintenant* proposé par Julien s'avère être, à l'analyse, une attitude intertextuellement médiatisée.

Telle semble être l'ultime leçon que nous livre Robert Lalonde, puisque même à supposer que Julien est en quelque sorte son porte-parole, et que son attitude instinctive est à l'opposé de la vision livresque du monde, ce n'est qu'à travers un entrelacs de pistes allotextuelles assimilées en autotextuelles dont est savamment parsemé ce roman que nous pouvons y avoir accès et le comprendre dans toute sa richesse des interprétations qu'engendre le bricolage intertextuel proposé par l'auteur de *L'Ogre de Grand Remous*.

Bibliographie

- BORDELEAU, Francine, 1992 : « À l'enseigne du mythe ». *Lettres québécoises*, N° 66, été.
- CORNELLIER, Louis, 1992 : « La Souffrance du chevreuil ». *Le Devoir*, le 1^{er} février.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, 1994 : « Quête des origines et retour au temps mythique : deux lignes de fuite dans l'oeuvre de Robert Lalonde ». In : *La deriva delle francofonie. Atti dei seminari annuali di Letterature Francofone diretti da Franca Marcato-Falzonei « Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise »*. Centro Interfacoltà Sorelle Clarke, Bagni di Luca, 17—19 Juin 1993. Bologna, Editrice CLUEB.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, 1998 : « Une belle journée d'avance de Robert Lalonde ou Quand le roman se fait poésie ». *Voix et images*, N° 43, automne.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GIONO, Jean, 1983 : *Deux cavaliers de l'orage*. In : IDEM : *Oeuvres romanesques complètes*. T. 6. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GRÉGOIRE, Monique, 1992 : « *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde ». *Littérature québécoise*, juillet / août, *Nuit Blanche*, N° 48.

- HOTTE, Lucie, 2001 : *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture.*
Montréal, Éditions Nota bene, Québec.
- LALONDE, Robert, 2000 : *L'Ogre de Grand Remous.* Montréal, Boréal.
- LAMONTAGNE, Marie-Andrée : « Histoires de familles ». *Liberté*, N° 200.
- TREMBLAY, Odile, 1992 : « Des enfants et des peurs ». *Le Devoir*, le 1^{er} février.