

la naïveté du garçon, mais aussi de nombre de contradictions, injustices et préjugés socio-culturels. En outre, le garçon commente divers aspects de la société canadienne «bilingue», allant du problème de la traduction linguistico-culturelle à celui des rapports entre les Anglais et les Canadiens français, en passant par l'influence de la langue anglaise sur le français parlé au Canada. Une fois devenu collégien dans la capitale, Aimé accède à la conscience de sa différence, mais plutôt que de s'en sentir fier, il en a honte et non seulement critique les lettres familiales, mais aussi, prend l'habitude de les cacher au fond d'un tiroir. Mais le récit porte les traces d'une réalité qu'il voudrait nier, et ce, sous la forme des mots anglais que le Franco-Canadien s'est approprié. En témoignent le titre de l'ouvrage, qui vient du mot anglais *gully* pour «ravin», ainsi que onze autres mots, dont le plus original, «bréquedown» (p. 12) rappelle l'écriture innovatrice chez Jacques Ferron. François Paré a affirmé la préférence des littératures de l'exiguïté pour la langue orale, mais dans le corpus romanesque francophone du Far-Ouest, les écrivains ont tendance à employer le français «standard», ce qui, selon moi, prive cette littérature de ce qu'elle pourrait avoir de particulier. Denise Ouellette, originaire de l'Ontario, mais établie actuellement à Calgary, va peut-être contribuer à changer cela, ce que l'on souhaite.

NOTE

1. Il faut souligner le lamentable travail d'éditeur qui s'effectue encore aux Éditions des Plaines. Citons omissions, fautes d'orthographe, de syntaxe, de temps verbaux, de choix de préposition et j'en passe.

Pamela V. Sing
Faculté Saint-Jean

**SAINT-PIERRE, Annette (2002) *À la dérive, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 332 p.*
[ISBN: 2-921353-87-3]**

En principe, les recenseurs ne devraient pas recenser un livre qu'ils n'aiment pas. À quoi bon dans un sens fournir un deuxième effort pour un texte qui vous a déplu. Or, il est des moments où il faut parler: ainsi, je me vois par la force des

choses enfreindre ce principe, moins pour le déplaisir causé que pour le fait qu'il faut dire clairement qu'on ne doit pas associer la vraie et bonne littérature émanant des communautés francophones à ce qu'on trouve dans ce livre.

Je m'explique en donnant seulement quelques explications et exemples car il serait contradictoire de mon côté d'y consacrer une étude complète, si l'on peut dire, étant donné le motif de recension.

Le paratexte déjà donne des signes de problèmes. À l'endos du livre, on y qualifie ladite romancière d' «auteure proléifique», une première faute qui en annonce bien d'autres dans le texte (voir p. 56, 57, 61, 68, 130, 149, 210, 295, par exemple). Aussi, on nous propose la lecture d'un «autre roman social», ce qui contredit «l'esthétique» des productions antérieures de la romancière parce qu'il n'y a pas de «social» ici comme dans ses écrits précédents au sens où on l'entend habituellement en parlant de «littérature sociale» (entre autres, l'importance des conditions économiques et sociales sur les personnages et les événements). La romancière aurait intérêt à lire *Bonheur d'occasion* pour se faire une meilleure idée du genre qu'elle semble vouloir imiter. De plus, il faut dire que le titre n'est pas très heureux, indépendamment du fait qu'on se sente obligé de nous résumer l'histoire pour nous indiquer comment le titre (dénué de logique d'ailleurs!) a été choisi.

Le texte souffre du manque d'un sérieux travail d'édition. En effet, avant même d'essayer de faire du manuscrit un roman en tâchant de respecter quelque peu les normes quand même très élastiques par rapport à ce qu'on entend par roman, un éditeur aurait d'abord corrigé:

- les nombreuses *fautes de chronologie*, comme celle de la guerre qui s'étire jusqu'en juin 1919 et au delà (p. 27-28); ou encore, ce personnage de 15 ans qui garde le même âge pendant trois ans! (p. 101 à 118); à la page 302, une dixième lettre, datée du 15 août 1946, sollicitant une réconciliation entre amants, est précédée à la page 251 de la deuxième portant la même intention, mais celle-ci est datée du 2 janvier 1947... Et ainsi de suite...

- les *fautes de syntaxe* comme celle-ci à la p. 26: «La dépression de la mère atteint un stade inquiétant en découvrant qu'elle est de nouveau enceinte»; ou encore, p. 81: «N'ayant jamais connu la jouissance sexuelle avec un homme dépourvu de délicatesse, elle en était venue à détester faire l'amour [...]»: ou encore, p. 207: «[...] persuadée que sa bonté la guérira de sa méchanceté [...]»;
- les *illogismes*, comme par exemple, ces travailleuses (dans le redouté «sweating system») payées à la pièce un jour (p. 178) et à l'heure le lendemain (p. 203); ou quand la narratrice oublie que le personnage principal est une infirme qui doit se déplacer en clopinant, mais que l'on voit courir à quelques reprises (p. 330, par exemple);
- les *absurdités*: l'héroïne Sylvia qui ne peut aller à l'école parce qu'elle boite (p. 33); on a deviné qu'elle est brillante, sage, faite pour l'école...; celle-ci découvre que «l'histoire [...] s'étend sur des siècles [...]» (p. 85); le père, qui a été le plus méchant des pères dans son traitement de sa fille, la petite infirme, présente, p. 111, «un sourire plein de bonté [qui] la rassure»; notre sainte Sylvia, courtisée par un jeune soupirant avec qui elle attrape des crapauds, se voit «obligée de le mettre au courant de son état» (p. 118), c'est-à-dire de lui révéler qu'elle a «une jambe plus courte que l'autre», (p. 118) (l'amour est aveugle, surtout quand on a quinze ans!), et notre pauvre masochiste, qui pense déjà au mariage avec ce Félix, se rend vite compte que son infirmité la privera de ce bonheur: «si la pensée du mariage l'effleure, elle la chasse bien vite; ce bonheur lui est interdit» (p. 118). Finalement, comme dans toutes belles histoires d'injustices bien connues dans certaines collections, notre belle Sylvia, après avoir vécu les pires ignominies, trouve enfin son prince: à la p. 208, on énumère les grandes qualités humaines d'Edgar; à la p. 217, on le voit tomber pour la première bonne femme qui lui fait du pied sous la table en présence de son grand amour qui ne voit et ne soupçonne rien évidemment! Mais que voulez-vous: ce comportement

du mâle est de nature ontologique: Edgar ne dit-il pas lui-même, p. 251, «qu'un homme est faible en face d'une femme qui veut se donner [...]», et de toute façon, c'est Sylvia elle-même qui est responsable de la faute de son fiancé puisque c'est elle qui lui a fait rencontrer cette femme aux mœurs suspectes (p. 278)... Tout cela renvoie aux livres-recettes auxquels on a fait référence plus haut...

- les *coquilles* qui parsèment le texte...

Des détails, vous me direz, qui colorent le texte négativement sans pour autant lui enlever une certaine qualité littéraire... Je vous dirai, malheureusement, que ce sont là les éléments les moins «coupables» dans ce triste récit. Il ne suffit pas d'aligner des mots et des phrases grammaticalement correctes (et même là comme on l'a vu!...), qui déroulent une espèce d'histoire où gigotent des personnages pour que surgisse une œuvre littéraire. Il y a bien ici effort littéraire dans l'usage de tropes – comparaisons, métaphores, par exemple – mais tout cela est rendu futile, d'abord dans la structure du texte et la perspective narrative contradictoire, mais surtout peut-être dans la mise en scène de personnages affreusement manipulés. Permettez que je précise sommairement ce constat.

Gérard Bessette (1973) disait que «ce qui fait la valeur d'une œuvre, c'est la vie de ses personnages». Or, pour que les personnages vivent, il faut qu'ils possèdent au minimum un semblant d'humanité, qu'ils aient un peu de liberté, des difficultés ou bonheur d'être pouvant susciter des sentiments chez les lecteurs, qu'ils aient quelque chose qui ne soit pas donné d'avance. Wayne Booth (1961) a bien démontré dans son classique *The Rhetoric of Fiction* l'importance du *showing* par rapport au *telling* dans la narration d'un récit de fiction. Et voilà un problème fondamental dans ce livre: la narratrice d'*À la dérive* ne «montre» pas, elle nous «dit» tout. Des exemples: un père violent et brutal qui se transforme au milieu du récit en papa charmant et aimable sans qu'on nous *montre* comment s'est effectuée cette métamorphose. La méchante Hélène: on la voit bien sûr faire des méchancetés, mais elle est, dans la voix de la narratrice, la «trop poltronne» Hélène (p. 76), «l'intraitable Hélène» (p. 77), «la fille égoïste» (p. 103),

«la belle et juteuse Hélène» (p. 104), «cette fille d'Ève pur-sang» (p. 122), «la nymphomane» (p. 174), «les grosses fesses et les gros seins de cette traînée» (p. 210), elle parle «en se tortillant le derrière» (p. 218), «cette pieuvre puante» (p. 252), etc. L'héroïne Sylvia: c'est la sainte, l'intelligente, la sage, la dévouée, la plus belle, c'est «celle qui redouble d'abnégation en faveur des siens» (p. 97), etc. En somme, tout est donné à l'avance, tout est *dit*, les personnages définis de façon absolue ressemblent à ceux créés par Jules-Paul Tardivel dans son illisible pamphlet, *Pour la patrie*, publié en 1895.

La narratrice entre et sort des corps et des cœurs des individus pour les manipuler comme elle tente d'ailleurs de manipuler les lecteurs qui ne peuvent «prendre» à l'histoire comme on dit que le feu prend. La magie de la littérature ne peut se réaliser dans ce jeu de marionnettes.

La structure du texte et la perspective narrative offrent le même genre de manipulation. Je crois en avoir assez dit plus haut pour ne pas y revenir. Mais il y a plus. On connaît tous des textes qui sont des mises en scène d'histoires entendues ou racontées, ou de manuscrits trouvés, formant le récit que nous sommes en train de lire. Cela se fait pour une raison. Or, ici, bien qu'on l'utilise – une jeune femme décide de raconter la vie d'une voisine un peu folle et originale, créant ainsi un récit encadré par un prologue et un épilogue –, on ne semble pas comprendre pourquoi, car ce choix de structure devrait produire un récit à la première personne, au moins dans la perspective adoptée, c'est-à-dire dans la relation narratrice-histoire. Rien de tel ici évidemment: les exemples cités plus haut démontrent comment la narratrice occupe une position d'omniscience totale, lui permettant de voguer entre les extérieurs et les intérieurs, défiant encore une fois toute logique narrative et vraisemblance...

À vous de lire ou de ne pas lire: les 332 pages d'*À la dérive* se lisent quand même assez vite parce que l'histoire racontée et l'écriture déployée y sont unidimensionnelles, transparentes et vides, le parfait contraire de ce que Maurice Blanchot appelle l'espace littéraire...

BIBLIOGRAPHIE

BESSETTE, Gérard (1973) *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 240 p.

BLANCHOT, Maurice (1955) *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 294 p.

BOOTH, Wayne C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 455 p.

TARDIVEL, Jules-Paul (1895) *Pour la patrie*, Montréal, Cadieux et Derome, 451 p.

Paul Dubé
University of Alberta

**TREMBLAY, Gaston (2002) *Le langage des chiens, Sudbury, Prise de parole*, 185 p.
[ISBN: 2-89423-143-1]**

Dans le deuxième roman de Gaston Tremblay, le Plateau Mont-Royal sert de cadre où se déroule l'existence d'un certain nombre de personnages dont les noms font penser à des contes: le protagoniste est tantôt le «Lui», tantôt le «P'tit Père Shoe-claque», le plus souvent, l'Homme des ruelles. Une de ses fréquentations s'appelle le «Colosse de la montagne», un de ses co-pensionnaires, le «Garçon aux Pigeons», et l'agresseuse principale – car les personnages féminins tendent tous vers la méchanceté, l'hypocrisie, la domination et ainsi de suite – s'avère la ménagère d'un orphelinat, destinée à devenir la «Femme déchaînée». Or, malgré ces noms «fantaisistes», le récit raconte l'histoire plutôt décousue d'un jeune vicaire, le P'tit Père Shoe-claque, surnommé ainsi à cause de son refus de porter des sandales de cuir – il préfère les chaussures de sport –, qui finit par se défroquer afin de jouer un rôle actif et pratique auprès de ses concitoyens: devenu «recycleur», il nettoie des arrière-cours, des ruelles et des sentiers du Parc Mont-Royal, ramasse des bouteilles et des «ca-canettes». En outre, il essaie d'apaiser les gens en manque de tendresse et de douceur – car la société moderne se trouve assiégée par un enneigement permanent – en leur chuchotant à l'oreille des bribes de phrases en latin, textualisées en italique.

L'italique s'emploie également pour le prologue, l'introduction à la deuxième partie, le premier chapitre de l'épilogue et le dernier paragraphe du roman, tous de courts textes comptant entre un paragraphe et trois pages où la parole du narrateur alterne avec celle de l'Homme des ruelles