

Article

« *Le Premier Mouvement* de Jacques Marchand : un roman américain ? »

Jonathan Weiss

Études françaises, vol. 26, n° 2, 1990, p. 21-29.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035811ar>

DOI: 10.7202/035811ar

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 <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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 : info@erudit.org

Le Premier Mouvement de Jacques Marchand : un roman américain ?

JONATHAN WEISS

Les poètes m'ont appris davantage sur l'Amérique que tous les voyages¹.

D'abord une constatation, ensuite une question.

La couverture du roman de Jacques Marchand, *le Premier Mouvement*, avec ses palmiers et sa plage floridienne, est trompeuse. Il ne s'agit pas d'un roman sur la Floride, comme celui de Victor-Lévy Beaulieu, *Oh Miami, Miami, Miami*. Ce n'est pas non plus un roman de vacances, comme *Une histoire américaine* de Jacques Godbout (dont la couverture est, elle aussi, ornée d'un palmier), ni un roman à lire en vacances, quoi qu'en pense le critique du *Devoir*. On peut même se demander si c'est un roman sur l'Amérique. La frontière ici ne marque pas, ne démarque pas. L'espace américain prolonge l'espace québécois et lui donne sa signification : une route de fuite sur le continent américain, sans distinction politico-géographique. On n'est pas en exil aux États-Unis, on n'y est pas perdu, ni dépaycé. L'Amérique de Marchand n'est ni impérialiste, ni hypermoderne, ni pop, ni indienne. Chez Marchand, l'Amérique n'est véritablement qu'une

1. Pierre Nepveu, «Récitatif pour Ron Kovacks», *Possibles*, 8: 4, été 1984, p. 107.

route à prendre, une «longue ville sans limite²», au bout de laquelle il n'y a pas de retour chez soi.

Alors, la question : *le Premier Mouvement* est-il un roman américain? Participe-t-il de ce que Gilles Marcotte appelle «la tradition américaine, revue et corrigée par le tempérament québécois³? De tous les romans québécois récents, celui-ci est le plus curieusement américain, puisqu'il semble se tenir à l'écart de toute critique ou constatation d'ordre culturel ou politique pour décrire une Amérique dont la seule importance semble être de servir de cadre à une histoire très personnelle. Et pourtant il y a, dans la structure du récit de Jacques Marchand comme dans son écriture même, des éléments qui rappellent l'une des plus importantes traditions littéraires américaines.

Certes, les définitions de l'américanité ne manquent pas au Québec. Retenons surtout les idées avancées par Jean Larose pour qui les caractéristiques américaines les plus importantes, celles de l'individualisme et du complexe de Narcisse, reflètent «le reflux du Symbolique devant l'Imaginaire, c'est-à-dire le recul du registre du code articulé [...] devant le registre des images, monde illusoire du Moi, lié aux identifications imaginaires et aux fantasmes⁴». Dans cette perspective, l'effet de la culture américaine sur d'autres cultures serait le contraire de celui de la culture française, tel que l'explique le philosophe français Alain Finkielkraut : «La France ne se réduit pas à la Francité, dit-il dans *la Défaite de la pensée*, son patrimoine n'est pas composé [...] de déterminations inconscientes ou de modes d'être typiques et héréditaires mais de valeurs offertes à l'intelligence des hommes⁵. L'essentiel de l'américanité serait dans la spécificité de ses symboles plutôt que dans un appel à l'universalité de la pensée; elle résiderait, pour reprendre les mots de Larose, dans un appel non à l'intelligence mais «à la magie des images», loin du langage articulé (p. 70).

Qu'on ne voie pas seulement, dans les propos que je viens de citer, une référence à la pop-culture américaine d'aujourd'hui, ni aux images projetées par les mass media partout dans le monde (et, comme le remarque très justement Larose, d'origine souvent non américaine). Au contraire, il s'agit ici d'une analyse de ce qu'on peut appeler la haute culture américaine, et plus particulièrement de notre culture littéraire. La critique américaine est consciente de l'importance, dès le XIX^e siècle, des «identifications imaginaires» et des «fantasmes»; elle est consciente du fait que le propre de la littérature américaine est dans son appel au subconscient par un symbolisme tout particulier. C'est ainsi que, dans son livre intitulé *The Power of Blackness*, le critique américain Harry Levin décrit ce qu'il appelle le «cauchemar américain»; il s'agit de la légende «Peter Rugg, l'homme manquant» publiée par

2. *Le Premier Mouvement*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 20.

3. *L'Actualité*, septembre 1987, p. 152.

4. *La Petite Noirceur*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1987, p. 69-70.

5. *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, p. 125.

un écrivain nommé William Austin en 1824. Austin raconte l'histoire de quelques voyageurs qui rencontrent, dans la nuit, un étranger bizarrement vêtu qui monte un grand cheval noir. En l'interrogeant, les voyageurs apprennent qu'il est parti depuis plusieurs années, qu'il s'est perdu pendant un orage, et qu'il s'est juré «soit de rentrer ce soir [...] soit de ne jamais rentrer⁶». C'est l'ambiguïté de la déclaration de l'homme qui intéresse Levin. Des histoires de voyageurs perdus, il en existe depuis Œdipe et même avant, mais cette histoire serait particulièrement américaine dans la modification qu'elle opère chez le voyageur qui, tout en essayant de regagner sa maison, est partagé entre la fuite et le retour; il existe suspendu entre le désir de partir et la nostalgie, entre le voyage et la maison. Et c'est autour de cette légende de base que tournerait une bonne partie de la littérature américaine du XIX^e siècle, littérature de l'image, du rêve, par contraste avec la littérature anglaise de la même époque, par exemple, qui, elle, décrivait les mœurs. Et le plus important de tous les écrivains du rêve, du cauchemar américain, est certes Edgar Allan Poe.

Levin n'est pas le seul critique à accorder au cauchemar une telle importance dans le développement de la littérature américaine et à donner à Poe une place centrale dans cette littérature. Le critique Yvor Winters déclarait en 1947, par exemple, que Poe, en tant que nouvellement, «s'intéresse d'abord et surtout à créer une émotion pour elle-même, plutôt qu'à comprendre une expérience⁷». Pour Winters, l'anti-intellectualisme de Poe faisait de lui un mauvais écrivain, mais le poète William Carlos Williams, dans un texte célèbre, présente Poe comme le plus américain des auteurs du XIX^e siècle, précisément à cause de son refus d'imiter le modèle européen et par sa fidélité à un mode d'expression américain. L'originalité, l'américanité de Poe viendrait selon Williams du fait que, par rapport à Hawthorne, par exemple, il ne se contenterait pas d'imiter la littérature européenne, mais, bien ancré dans son milieu, chercherait une originalité qui l'éloignerait de la réalité quotidienne. «Ce que Hawthorne *perd* en restant près de la vie locale [...] Poe le *gagne* en la refusant, en volant jusqu'au bout de la terre pour trouver de la matière "originale"⁸».

Le rapport entre Poe et Marchand se révèle d'abord dans l'une des deux épigraphes qui précèdent le premier chapitre du *Premier Mouvement*. Après une citation attribuée à Talleyrand, et dont la signification nous renvoie à l'importance des instincts, nous trouvons un extrait du conte de Poe intitulé *William Wilson* (dans la traduction de Baudelaire): «On aurait pu le croire, dans cette rivalité, dirigé uniquement par un désir fantasque de me contrecarrer, de m'étonner, de

6. *The Power of Blackness*, New York, Alfred A. Knopf, 1970, p. 3.

7. «Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism», dans W.L. Howarth (édit.), *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971, p. 30.

8. «Edgar Allan Poe», dans Howarth, *op. cit.*, p. 36.

me mortifier...» (Marchand, p. 7). Rarement le rapport d'un exergue à son texte aura-t-il été aussi étroit. Le roman de Marchand n'est pas seulement inspiré du conte de Poe, il constitue la transposition, dans le temps et l'espace, du conte. C'est donc d'abord en interrogeant le récit de Poe que l'on pourra identifier ce qui, dans *le Premier Mouvement*, touche à ce cauchemar originel qui définit la littérature américaine du XIX^e siècle.

William Wilson est l'un des cas les plus explicites de la présence de l'Autre dans la littérature américaine. Il ne s'agit pas d'un cas de schizophrénie, ou du rapport entre deux personnalités distinctes au sein d'un même individu, mais plutôt de l'archétype mythique du double, de ce que les Allemands appellent le *Doppelgänger*, l'émanation du soi comme il devrait être, comme on voudrait qu'il fût (Levin, p. 143). Ainsi le protagoniste du récit n'a pas d'autre nom que celui du jeune garçon qui, un jour, le rejoint dans son école privée anglaise et qui lui ressemble en tous points. Se définissant donc par le nom de son double, le narrateur, qui avoue son très mauvais caractère⁹, se trouve traqué par celui qui, de sa voix presque trop douce, surgit comme par magie aux moments où le narrateur se prépare à jouer des tours à ses camarades, à tricher au jeu, à boire ou à séduire une femme, jusqu'au moment où, lors d'un carnaval à Venise, la colère de William Wilson (car c'est ainsi que le narrateur s'appelle maintenant) contre William Wilson atteint son sommet. Dans un moment d'émotion de caractère particulièrement théâtral, le narrateur plonge un couteau dans son double pour le trouver transformé en un grand miroir qui lui renvoie sa propre image, barbouillée de sang. C'est alors que le narrateur entend les derniers mots de son double, mots qui, criés plutôt que chuchotés, révèlent au protagoniste et au lecteur l'ironie centrale de la situation où il s'est mis :

Tu as vaincu et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi — mort au Monde, au Ciel et à l'Espérance! En moi tu existais, — et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même¹⁰!

Ce que la critique américaine lit dans ce conte n'est pas sans intérêt pour notre lecture du *Premier Mouvement*, car elle y voit essentiellement le refus de la reconnaissance de soi et la recherche des origines (éléments qui définissent aussi le dilemme de l'homme perdu du cauchemar)¹¹. En fait, les protagonistes de Poe, tout en cherchant désespérément à affronter et à tuer leur double, sont singulièrement incapables de se reconnaître. L'on pense à l'effroi du narrateur du *Cœur*

9. Levin (*op. cit.*) remarque la ressemblance entre la situation du narrateur de *William Wilson* et celle de Poe lui-même pendant qu'il était écolier en Angleterre.

10. Edgar Allan Poe, *Contes mystérieux et fantastiques*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Bibliothèque Larousse, 1932, tome I, p. 172.

11. Voir Jonathan Auerbach, *The Romance of Failure*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1989.

révélateur qui attend que l'œil du vieillard soit braqué sur lui pour le tuer, et l'on pense évidemment au narrateur de *William Wilson* qui, dans son refus de se reconnaître dans l'image de l'autre, dévoilera, malgré lui, l'imposture de son propre récit, puisque c'est Wilson le double, plutôt que Wilson le narrateur, qui a le dernier mot. Possédés par le désir de se connaître mais incapables de se reconnaître, les protagonistes des contes de Poe plongent aussi dans l'origine, essaient de remonter aux sources du dédoublement, et, dans un deuxième temps, de résoudre par la violence les contradictions qu'ils y voient. Ainsi la présence de William Wilson va-t-elle permettre au narrateur d'entrer dans son subconscient, dans ce qu'il appelle «des visions obscures de ma première enfance, [...] des souvenirs [...] d'un temps où ma mémoire n'était pas encore née» (Poe, p. 161). Ce pouvoir de Wilson ne semble pas préoccuper le narrateur la plupart du temps, mais retrouve son importance à la fin de l'histoire : «je n'en tiens note que pour marquer le jour du dernier entretien que j'eus avec mon singulier homonyme» (*ibid.*, p. 162). C'est dans la *justification* du meurtre/suicide qu'intervient le pouvoir du subconscient, justification devant le tribunal imaginaire constitué par les lecteurs.

Le paragraphe de *William Wilson* d'où Marchand tire son épigraphe est significatif, car il souligne l'une des contradictions essentielles du conte de Poe : William Wilson le double est le révolté, celui qui, seul parmi les camarades de classe du narrateur, ose ne pas obéir, refuse «une créance aveugle à mes assertions et une soumission complète à ma volonté» (*ibid.*, p. 156). Cette rébellion est pour le narrateur «la source du plus grand embarras», car elle crée une espèce de servitude, un désir d'autocontradiction, d'autodestruction. «Je sentais au fond que je le craignais, dit-il, [...] c'était de ma part un effort perpétuel pour n'être pas dominé.» Ainsi celui qui semble vouloir guider le narrateur vers un comportement plus moral est lui-même foncièrement pervers, ou du moins aussi pervers que le narrateur, et la distinction entre les deux côtés d'une même personnalité, sur laquelle le conte semble fondé, se révèle un leurre.

Ce qui étonne dans le roman de Marchand est sa fidélité au récit de Poe, malgré des changements qui empêchent ce roman d'être une simple réécriture du conte américain. Comme dans le conte de Poe, le narrateur de ce roman (narrateur qui, à l'instar de William Wilson, ne nous révèle jamais son nom) raconte une histoire qui s'est passée antérieurement. À la demande de son frère, avec qui il a une liaison presque télépathique, le narrateur avait, quelques années auparavant, quitté Montréal (et sa compagne), pour poursuivre en principe des recherches sur un certain Thomas Carver Green, théologien de Boston, instigateur d'un mouvement religieux voué à l'échec. Ce voyage sera en réalité non une recherche archéologique, mais la recherche de l'origine des rapports entre les deux frères. Car les frères sont selon toute apparence de caractère très différent. Le narrateur est calme, solitaire, sensible aux sentiments des autres; Marc, le frère, est lunatique,

mythomane et, surtout, criminel. Au fur et à mesure que Marc entraîne son frère dans une fuite désespérée (il sera en fin de compte arrêté par la police), le narrateur entraîne le lecteur dans son passé par de brefs souvenirs intégrés à la narration. Mais cette recherche, comme chez Poe, mènera à un échec : le rapport entre Marc et le narrateur devenus adultes se trouve renversé dans les souvenirs d'enfance, où c'est le narrateur qui entraîne son frère dans des aventures cruelles. Dans la dernière partie du roman, qui se rattache au début, le narrateur, en Floride, ayant reçu un coup de téléphone de son frère qui vient de sortir de sa prison montréalaise, décide de faire comme William Wilson, c'est-à-dire de tuer le frère pour essayer de se débarrasser de cette partie de lui-même qu'il ne peut accepter.

Ainsi le double du narrateur chez Marchand pourrait au premier abord paraître le contraire de William Wilson qui, innocent, se pose comme la conscience du narrateur — conscience perverse, puisqu'il se comporte comme un voyeur et se présente aux moments de plaisir illicite pour exercer sa puissance sur son frère. Mais cette différence cache une profonde ressemblance, car il s'agit dans un cas comme dans l'autre d'une tyrannie de l'arbitraire. Le critique américain William Howarth a montré que le nom même du conte et du double, déchiffré, se traduit « *I am will, son [off] will* » (Je suis la volonté, fils de la volonté) (Howarth, p. 21). C'est ainsi que les narrateurs des deux textes n'ont d'autre choix que de se soumettre à la volonté *arbitraire* de leur double. Remarquons aussi l'évolution de la résistance du narrateur du *Premier Mouvement* à l'arbitraire de son frère; la puissance de Marc le rend de plus en plus incapable d'agir pour son propre compte et finit par lui enlever toute autonomie.

Le double de Marchand possède ainsi le même pouvoir que celui de Poe de rendre impuissant le narrateur. Comme chez Poe, il s'agit d'une paralysie progressive, à la fois sexuelle et littéraire. D'abord responsable de la séparation du narrateur de sa compagne montréalaise, Marc se posera très littéralement, comme William Wilson, entre le narrateur et une femme au moment d'un acte sexuel. Cette irruption, loin d'être la conscience venue empêcher un acte illicite, est le surgissement d'un fantasme intérieur, car le narrateur, en apercevant son frère, voit « une tête semblable à la mienne » et ressent « la tiédeur affaissante d'un contact fortuit avec moi-même » (Marchand, p. 40). Cette identité de Marc avec le narrateur, aperçue ici pour la première fois, trouvera sa confirmation vers la fin du roman : « J'étais paralysé par ce qui crevait les yeux et que je n'avais pas réussi à déchiffrer plus tôt : ma présence lui était nécessaire [...] *Il était rentré dans ma vie pour me ramener de gré ou de force dans la sienne, la nôtre* » (*ibid.*, p. 85. C'est moi qui souligne.).

Tout comme chez Poe, ce qui saute aux yeux du lecteur ne vient que lentement à l'esprit du narrateur. Que Marc et le narrateur constituent un personnage unique est déjà évident au début du roman lorsque le narrateur remarque que son frère cadet a les mêmes gestes que lui, à sept ans d'intervalle. Mais le narrateur continue de faire

comme s'il était un personnage autonome. Dans le texte de Poe, comme dans celui de Marchand, le refus de reconnaître le double, même quand celui-ci reproduit exactement les gestes du personnage, est frappant. Le narrateur de *William Wilson*, en contemplant son double endormi, est saisi d'effroi: «un engourdissement, une sensation de glace pénétrèrent instantanément tout mon être. Mon cœur palpita, mes genoux vacillèrent, toute mon âme fut prise d'une horreur intolérable et inexplicable» (Poe, p. 162). Incapable de s'avouer la vérité, le narrateur se demande, avec une mauvaise foi totale, si William Wilson n'essayait pas de lui jouer un petit tour, si ce qu'il voyait n'était pas «le simple résultat de cette habitude d'imitation sarcastique» (*ibid.*, p. 163). Cette scène se trouve transposée presque intégralement dans le roman de Marchand; le narrateur contemple son frère Marc endormi; il en a «les pieds glacés» (Marchand, p. 74) et s'explique son désarroi en imaginant que le comportement de son frère n'est que le fruit de «mises en scène pour me troubler ou me faire enrager» (*ibid.*, p. 75).

D'autres comparaisons s'imposent. Il y a dans les deux œuvres la même hantise de la mort qui traduit le même dégoût de soi, d'un soi doublement présent, comme le dit le narrateur de *William Wilson*: «je me dégoûtai doublement de ce nom parce qu'un étranger le portait» (Poe, p. 159). L'expérience de la mort s'insère dans *Le Premier Mouvement* dès le début, par le biais des souvenirs d'enfance, souvenirs que Marc libère chez le narrateur, et où celui-ci essaie d'entraîner son petit frère dans des jeux particulièrement dangereux. Ces scènes d'enfance sont transposées en un jeu «interdit» que le narrateur voit sur la plage dans le dernier chapitre: un enfant enterre tout son corps sauf sa tête dans le sable, tandis qu'un autre (son frère?) n'enterre que sa tête en étendant son bras afin de faire croire à un décapité qui tient dans sa main sa tête tranchée. Il s'agit d'une transposition de la scène de la glace qui clôt le récit de Poe: le narrateur regarde l'enfant sur la plage qui, lui, se relève et «observe son reflet sur le sable dur et mouillé par les vagues» (Marchand, p. 90).

Ces remarques sur les ressemblances entre Poe et Marchand ne devraient pas faire oublier la spécificité du texte québécois qui, par certains côtés, possède un sens historique absent du texte américain. L'expérience désastreuse de T.C. Carver, élément clé du roman, n'a pas son pendant dans le conte de Poe, où la notion du temps se réduit à une série d'épisodes unis par le conflit psychologique des deux personnages. Chez Marchand, au contraire, le passé est relié au présent par la mémoire historique telle qu'elle réside non dans les documents déposés dans des bibliothèques, mais dans les ruines laissées par les hommes. Le narrateur ne sera pas vraiment conscient de cette mémoire avant de mettre les pieds sur la terre où a vécu Carver, là où il éprouve «un mouvement de sympathie pour tous ces inconnus, rendus à la poussière depuis longtemps, qui avaient dû abandonner leur village avant même de réussir à le faire vivre» (*ibid.*, p. 67). L'échec du projet de Carver confirmera l'échec du narrateur lui-même et aura pour effet

de le plonger dans une interrogation intense sur tout ce qui compose sa réalité.

Mais la différence la plus fondamentale qu'on peut trouver entre ces deux textes réside dans l'esthétique des deux écrivains. Celle de Poe est dictée par son sujet : il s'agit de justifier le crime du narrateur en donnant au lecteur une interprétation subjective de la réalité en même temps qu'il s'agit de créer, par la multiplication de détails grotesques, une certaine émotion chez le lecteur. Chez Marchand, par contre, il s'agit partout d'une compréhension partielle de la réalité, d'une «idée vague de tout ce que je vois», comme le dit le narrateur (*ibid.*, p. 64). La réalité est embrouillée, cachée, comme la première conversation téléphonique avec le frère qui commence par des voix confuses, brouillées, dans les bruits parasites de la ligne. La vue et l'ouïe sont insuffisantes, ne révèlent qu'une petite partie de la réalité derrière la situation du narrateur. L'esthétique du roman se définit par rapport à cette notion : c'est une toile dont on ne voit qu'une partie (mais qui en suggère d'autres) ; c'est un moment figé dans le temps qui en révèle d'autres, mais qui n'est qu'un aperçu partiel de la réalité. Au fur et à mesure que la fin approche, que le narrateur est de plus en plus pris par Marc et sa vie, même cet aperçu partiel commence à reculer, «à bouger vraiment, à me faire bouger avec lui». C'est alors que le narrateur dit «j'oubliais tout ce que je savais faire, à peine conscient de ce qui m'arrivait» (*ibid.*, p. 80). Dans le dernier chapitre, le narrateur, tout en jouant avec des verres de contact qu'une cliente avait oubliés, dit de son frère qu'il «avait vu juste, et loin» (*ibid.*, p. 87). C'est que le narrateur ne «voit» plus rien que le geste qu'il se prépare à poser.

Faisons le point. Par sa fidélité à une certaine thématique américaine, *le Premier Mouvement* participe à la hantise de l'échec et au cauchemar de l'homme perdu décrit plus tôt; ceux-ci définissent un courant original et particulièrement «américain» de la littérature. Mais par sa conscience d'un certain échec historique, ainsi que par l'esthétique qu'il propose, *le Premier Mouvement* se distingue du courant américain et s'affirme comme texte original. Dans quelle mesure, donc, s'agit-il d'un roman «américain»?

Notons d'abord ce que chacun sait mais qu'il convient de répéter dans ce contexte: ce n'est pas parce qu'un roman imite un texte étranger qu'il s'assimile à une littérature étrangère. On est même tenté de dire que l'affinité qu'il peut y avoir entre Poe et Marchand (comme jadis entre Poe et Baudelaire) ne démontre rien quant à la qualité «américaine» de l'auteur québécois. Mais le cas québécois est un cas à part, me semble-t-il, de par la nature même de ce qui constitue, en littérature, l'Amérique. À l'exception de certains auteurs comme Godbout, pour qui l'Amérique se réduit à une caricature des États-Unis dont le rôle est de servir uniquement de toile de fond au récit, il y a au Québec un effort de lecture et de compréhension de la tradition littéraire américaine dans sa complexité comme dans son ambiguïté. Plusieurs auteurs non américains, par exemple, ont fait leur lecture

du *Moby Dick* de Melville, mais personne n'a vécu le roman, et le rapport de l'auteur à son roman, comme le Québécois Victor-Lévy Beaulieu. Et VLB est loin d'être le seul auteur québécois à ainsi revivre la littérature américaine: on pense à Jacques Poulin et à Jovette Marchessault, entre autres.

Sans pour autant prétendre que le roman de Marchand puisse être assimilé à la littérature américaine, n'ayons pas peur d'y voir une affinité toute particulière avec ce qui fait l'originalité de notre littérature par rapport aux traditions européennes. La littérature européenne décrivait la complexité des rapports humains; la nôtre décrivait la simplicité primaire de la lutte entre le bien et le mal. Celle de Marchand aussi. *Le «Premier Mouvement»*, ce «geste premier» qui est à la base du comportement humain (*ibid.*, p. 81), voilà qu'il surgit avec force sur la scène littéraire québécoise.