

Article

« Espace urbain, espace mnémonique »

Józef Kwaterko

Études littéraires, vol. 23, n° 3, 1991, p. 57-68.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500944ar>

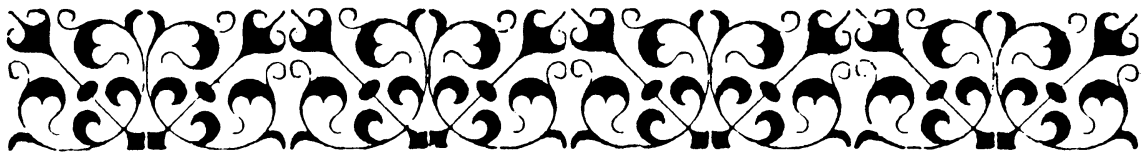
DOI: 10.7202/500944ar

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



ESPACE URBAIN, ESPACE MNÉMONIQUE

LE RETOUR IDENTITAIRE CHEZ
JACQUES FERRON
ET TADEUSZ KONWICKI

Józef Kwaterko

■ Un thème spécifique s'affirme avec suffisamment d'insistance dans l'œuvre de Ferron et dans celle du romancier polonais Tadeusz Konwicki pour que l'on puisse réunir ces deux écrivains dans une même étude. Il s'agit du thème de l'errance dans la ville qui, apparu très tôt dans les contes « le Pont » et « Suite à Martine », informe la structure diégétique de deux grands romans-contes ultérieurs de Ferron, *la Charrette* et *la Nuit*, et que l'on retrouve au centre de l'univers de certains romans de Konwicki comme *Bêthofantôme*, *l'Ascension* et *la Petite Apocalypse*.

Ici comme là, l'errance urbaine s'inscrit dans un dispositif spatio-temporel onirique et acquiert une valeur métaphorique fondamentale. Elle figure le plus souvent une crise identitaire et retrace un circuit involutif (de la Cité vers

soi) qui postule un voyage mémoriel et initiatique du déraciné dont les origines, le passé, l'enfance se situent ailleurs : à la campagne ou aux abords de la métropole. L'importance accordée à ce résidu de l'ailleurs et de l'ancien tient nécessairement à la biographie des deux auteurs. Jacques Ferron (né en 1921) a longtemps vécu dans le comté de Maskinongé, puis à Québec et en Gaspésie, avant de s'installer sur la Rive-Sud de Montréal, à Ville Jacques-Cartier (en 1949). Tadeusz Konwicki (né en 1926), originaire d'une bourgade polonaise près de Vilnius en Lituanie où il a passé sa jeunesse et connu la Deuxième Guerre, vit à Varsovie depuis 1947.

Le passé biographique joue un rôle prééminent dans les récits des deux auteurs et révèle certaines similitudes aux niveaux de la structure énonciative et de l'organisation de l'espace

dans leurs fictions. D'abord, autant chez Ferron que chez Konwicki, l'autobiographie est génératrice de la forme du récit, et lui imprime les traits d'un récit de vie ou d'un aveu interprétatif. Son insertion dans la trame romanesque brise la structure linéaire et chronologique de l'histoire et produit un chevauchement des différents niveaux temporels ainsi qu'une série de séquences alternées (les événements remémorés/les événements vécus). D'autre part, sur les plans sémantique et idéologique, une telle construction permet de voir dans les tensions entre *nature* et *culture* une dialectique essentielle, inscrite dans la vision du monde de l'écrivain. Ceci est spécifiquement traduit par la coexistence, dans le cadre d'un même texte, du « romanesque de la Cité » et du récit légendaire ou familial comme invite plus ou moins directe aux enracinements et aux retours identitaires. Enfin, chez les deux romanciers, le recours au passé biographique construit un imaginaire social et renvoie à une mémoire culturelle des personnages-narrateurs, en assignant à leur savoir une origine unique et une conscience quasi sacrale, constamment tiraillée entre son propre refoulement et sa potentialisation.

C'est précisément cette esthétique du récit « défait », avec son décalage entre le réel et l'imaginaire, qui permet d'observer une dualité commune à Ferron et à Konwicki, dans la position occupée par leurs narrateurs face à la réalité urbaine, ainsi que dans la représentation même de cette réalité. Cependant, derrière certaines convergences, leurs récits accusent aussi des différences, voire des oppositions significatives dans la construction de cette dualité.

Dans l'univers ferronien, l'essentiel de la représentation duelle de l'espace urbain est fondé sur une dichotomie, spatiale et axiologique, entre la ville et une campagne devenue banlieusarde. Dès les premiers contes (voir « Martine » et « Suite à Martine »), des contraires auparavant interpénétrables dans leurs échanges réciproques deviennent étanches, infranchissables et hostiles. La ville, en tant que Mégalopole de l'ère industrielle, « rong[e] insidieusement », par sa prolifération irrésistible, la ruelle mi-urbaine mi-champêtre :

La campagne qui se glissait par les brèches [...] jusqu'au cœur de la cité, peu à peu reflua, remportant ses animaux, le bon air et la joie. Les maisons soudées l'une à l'autre, tout en continuant leur rôle d'habitation, servent désormais de murailles. Les brèches sont réparées. Plus de fuite, plus d'espace : la ville est bien cimentée (« Suite à Martine », p. 137-138).

Dès lors, la ville construite contre l'ordre naturel, taillée dans la campagne, apparaîtra comme une zone suburbaine, tournée à la fois vers le centre (Montréal et la montagne au-delà du fleuve) et vers la périphérie (la campagne). D'où la structure bipolaire, fondamentale chez Ferron, à l'intérieur de laquelle se meuvent ses personnages-vagabonds en quête de leur authenticité et de leur conscience supérieure.

On admettra que cette division territoriale ville-faubourg revêt dans les récits de Ferron une signification sémiotique et existentielle complexe et polyvalente. La banlieue y est souvent représentée comme l'espace de la sécurité originelle, où l'on revient pourvu d'une sagesse ou d'un savoir suprême et intériorisé (comme dans le conte « le Pont »). Dans

l'Amélanbier, elle figure la maison paternelle, le jardin de l'enfance, le « bon côté des choses » opposé à la rue qui mène vers la confusion du labyrinthe urbain.

Dans *la Charrette*, cette division radicale est déjà moins accusée, plus ambivalente. Car la rue du « fief populaire », habitée par le médecin-narrateur, est un lieu historiquement défini. Elle est à l'origine d'un mythe, d'une généalogie imaginaire — « la côte du Québec Libre » dans ses prolongements campagnards et forestiers (*la Charrette*, p. 119). Mais elle finit fatalement par être « raccordée au réseau municipal » (p. 121). Dans le récit légendaire et historique de Linda, cette rue, comme espace désormais cadastral et artificiellement fondu dans l'uniformité suburbaine, est isomorphe au pays : « Ce n'est plus un pays que mon pays. C'est une grande banlieue dispersée, stupide et sans défense... » (P. 114-115.)

Dans *la Nuit*, la stratification spatiale banlieue-ville acquiert une valeur chronotopique particulière. La banlieue, avec son calme, son silence et sa temporalité cyclique, crée une autarcie qui momifie ses habitants. Elle figure un lieu désémantisé où l'individu est tenu captif dans la conscience d'un manque, d'une irréalisation. Une telle image s'apparente à celle d'une « petite ville de province » qui, d'après Bakhtine, peut constituer un fond contrastant pour associer le *chronotope de la route* au *chronotope du seuil* (assimilable à

celui de la *rencontre*). La temporalité propre à la petite ville implique la disparition de l'événementiel :

Le temps — note Bakhtine — y est privé de son cours historique progressif. Il avance en cycles étroits : le cycle du jour, de la semaine, du mois, de toute une vie. Un jour n'est jamais un jour, une année n'est jamais une année, la vie n'est pas une vie (p. 388).

Dans cette perspective, le Montréal de *la Nuit* va s'affirmer métaphoriquement comme espace doté d'une faculté de germination et d'engendrement de nouvelles expériences. On peut ainsi lui reconnaître les propriétés du *seuil*, comme lieu « où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière » (Bakhtine, p. 389). En effet, Montréal, limitrophe de la banlieue, dévoilant sa facticité lumineuse au-delà du pont, devient ici le lieu d'une potentialité et de l'actualisation de la *métamorphose*¹. Ainsi, la marche du héros vers la ville latente, ou plutôt, l'appel de l'aventure urbaine, préfigure la découverte d'une vérité essentielle. Vue à partir de la banlieue, Montréal, phénomène optique sans fondations, signale bien le risque de dépossession (le « donjon de la mort » de *la Charrette*, p. 122), mais elle est avant tout dépositaire d'un sacré qui reste à révéler et qu'il faut dérober avant le retour.

¹ Il s'agit d'une notion esthétique inhérente à la structure du conte comme genre littéraire. Voir Jean Marcel, p. 229-230.

Toutes les maisons dormaient, seule la rue veillait. Alors que celles-là semblaient écrasées, à demi ensevelies, rapetissées d'autant, elle luisait noire sous le soleil jaune des lampadaires, et, débordant sur les trottoirs et les pelouses attenantes, s'élargissait en gris et en vert des deux côtés pendant que par devant elle s'allongeait en une avenue qui, sans se presser et serpentant avec des détours dans l'ombre et des retours à la vue, montait vers la ville illuminée, traversait le pont, montait jusqu'au sommet du Mont-Royal. [...] et je marchais dans l'avenue du Château ouvert à quelques privilégiés. Le Château s'élevait électriquement sur deux millions de gisants et s'opposait à l'ombre derrière moi. C'était la première fois que j'y étais invité. J'allais à contre-courant de toutes mes nuits passées. L'ombre ne me pesait guère; elle me poussait très doucement dans le dos. Je me sentais plein de désinvolture, libre de la commune servitude [...]. Et je ne partais pas sans retour; je comptais revenir de mon exploration avant la nuit et me raser alors, comme à l'accoutumée, pour déjeuner *[sic]* ensuite et repartir vers mon travail quotidien dans mon déguisement habituel. Je voulais bien jouer la nuit mais sans rien engager du jour, tâter du château mais ne pas risquer ma maison (*la Nuit*, p. 26-28).

C'est en particulier dans *l'Ascension* de Konwicki, plus encore que dans ses autres romans ayant pour décor Varsovie, que l'on peut trouver des correspondances avec l'univers ferronien de *la Nuit*. Dans les deux cas, il s'agit de la réappropriation symbolique d'un espace que l'on n'habite pas, de la déambulation somnanbulesque dans Varsovie ou dans Montréal « by night », et du temps d'une nuit. La ville, plongée dans le régime nocturne et illuminée par ses phares en trompe-l'œil, devient ici comme là un théâtre de sensations. Elle ouvre à la dérive cauchemardesque et figure le lieu d'une errance expiatoire, celle de l'amnésique qui cherche à colmater sa fissure mémorielle par une série de souvenirs, afin de retrouver son identité perdue ou confisquée.

Dans le roman de Konwicki, le narrateur vit une sorte de cataclysme identitaire. Blessé à la tête, il se réveille au centre de Varsovie avant la tombée de la nuit, la veille de la Fête de la Moisson (solennité annuelle à laquelle le régime communiste délègue des milliers de paysans déguisés en costumes folkloriques). Il n'a sur lui que trois photos format passeport qui trahissent une tentative de départ, de voyage, de fuite. Atteint d'amnésie, privé d'identité, sans biographie, il passe la nuit au milieu de la pègre et, protégé par son parfait anonymat, participe au cambriolage d'une banque. Voilà pour l'histoire.

Il est important de noter que la crise identitaire du narrateur de *l'Ascension* postule une distorsion temporelle qui génère une double représentation de la ville. La mise en rapport du niveau de l'histoire (la déambulation nocturne dans Varsovie) avec une série de récits enchâssés (constats hypothétiques sur l'identité du narrateur et flashes dispersés du passé biographique) permet de distinguer deux horizons interprétatifs. La ville d'avant la panne mémorielle apparaît comme une ville archétypale, illusoire et fantasmagorique, « clignotant de ses mille feux comme un immense transatlantique » (p. 162). Vue de la banlieue, elle est, comme chez Ferron, isolée et unique, capable de réaliser une utopie, un fantasme puériel :

Je sais. Une autre variante est possible. Mieux venue et beaucoup plus simple. Je suis un enfant des faubourgs, ou plutôt celui d'une localité de grande banlieue aux rues pavées de grandes pierres plates, avec des becs de gaz qu'un vieil homme vient allumer tous les soirs à l'aide d'une longue perche, vieil homme qu'on ne rencontre jamais de jour. C'est justement à cette heure précédant de peu la nuit qu'au printemps tardif ou à l'automne précoce

on peut voir de ma maison la ville ou plutôt son contour dentelé sur le fond du ciel transparent. La ville mystérieuse et incompréhensible, la ville des plans qui n'ont jamais été réalisés, des rêves toujours avortés, la ville — lointaine planète (*L'Ascension*, p. 112).

Or, ce décor allusif et sommaire gagne en référentialité à mesure que progresse le récit mnémonique, et renvoie le sujet à son histoire : la fuite mémorielle dans un sentiment de *déjà-vécu* construit un semblant d'existence, rétablit le trajet biographique dans une série de déplacements spatio-temporels singulièrement dynamiques qui laissent croire à une identité cohérente et pleinement assumée. Ainsi, l'« arrivée en ville » donne lieu au scénario d'un récit historique (authentifié par le *praesens historicum*), où la petite histoire se laisse greffer sur la grande :

Je termine enfin l'école et le même été je fais la première expérience d'une femme. [...] Et le soir je me lave soigneusement, je mets un nouveau complet avec des pantalons plus larges que ceux des marins. Et c'est un verre à l'estaminet ou une excursion en tramway vers les faubourgs de la ville où il y a de grands immeubles, un cinéma brillant d'ampoules multicolores et un manège de chevaux de bois au bord de la Vistule. [...] Après la guerre la ville a commencé à venir à nous. Sur le grand terrain vague qu'il y avait derrière notre rue on construit maintenant des immeubles de quatre étages. Le nouveau pouvoir ne porte pas dans son cœur les petits combinards comme moi (*L'Ascension*, p. 115).

Intercaler de tels récits de vie de façon séquentielle dans la trame narrative et dans l'ensemble discursif du roman devient une pratique constante d'escamotage qui crée des tensions idéologiques. On comprend alors que le narrateur qui prend souvent le lecteur à

témoin de son aveu porte en lui une surcharge de l'histoire. Il reconstitue un ensemble de souvenirs-écrans, inauthentiques et truqués, qui s'abolissent aussitôt dans le trou de mémoire du narrateur du récit-cadre. Une telle sublimation du passé, sa manipulation ironique, permettent au narrateur de se fabriquer une autonomie, une vie spontanée et une identité *autre*, de réviser sa biographie en fonction de sa propre mort. Car la mort, figurée par la crise identitaire, est un anéantissement historique et sacrificiel de l'individu réduit à une Varsovie en deçà de l'Histoire. Chez Konwicki, Varsovie figure l'arrêt de l'Histoire et représente précisément l'inintelligibilité du passé par rapport à la non-réalité ou à l'absurde hyperréalité d'une ville mort-vivante, née dans le chaos de l'après-guerre.

On conçoit bien que Varsovie possède dans *L'Ascension* une valeur emblématique, comme une scène posée en contrepoint des coulisses de la mémoire. Capitale en béton, bric-à-brac théâtral de néons grotesques et de monuments néo-gothiques (symboles d'une punition de l'Histoire et d'une idéologie mourante), Varsovie se dresse comme une Pseudopolis paranoïaque où, ni à l'individu, ni à la collectivité, aucune certitude n'est offerte. Deux images, l'une qui ouvre, l'autre qui ferme le roman, traduisent bien cette réalité quasi fantasmatique :

Un vent terrible soufflait sur le viaduc. Dans un silence hargneux des voitures filaient par une large avenue ne menant nulle part. Une foule immense se pressait sur les trottoirs étroits. Les gens portaient des serviettes, des paquets, des sacs. Les femmes s'agrippaient furieusement aux bras de leurs partenaires. Leur empressement à tous me paraissait parfaitement absurde.

Une charrette à cheval longeait le trottoir. Le quadrupède, propre et lustré, tirait une plate-forme sur laquelle se prélassait un bipède horriblement sale et déguenillé. Je me suis pris brusquement à penser que les chiens devaient terriblement s'ennuyer. Et que leur ennui devait être encore plus insupportable que le nôtre.

Je passai à côté d'un grand bâtiment surmonté d'un néon qui proclamait en lettres géantes : SOURIEZ POUR QU'ON VOUS SOURIE. Une queue immense s'étirait devant la porte, attendant l'ouverture du magasin. Les gens observaient attentivement un groupe de ménagères furibardes qui s'engueulaient à propos de leur place dans la file.

Je connaissais cette ville, mais d'où et comment? Je me souvenais de ces vitrines poussiéreuses, de ces rues en porte à faux [*sic*], de ces petites places inattendues où mourait la verdure et de ce vent sauvage, soufflant de tous les côtés à la fois.

Sur le bas-côté stationnaient des voitures de la milice surmontées de feux tournants bleus. Les miliciens, comme des paysans fatigués par les travaux des champs, fumaient lourdement appuyés sur les carrosseries des voitures (p. 10-11);

Nous nous trouvâmes sur la galerie qui fait le tour de la partie haute du Palais. [...] À mes pieds s'étendait la plus grande place d'Europe et également la plus grande ville de ce pays. [...] Une verdure morte semblait vouloir faire éclater cette ville de l'intérieur. Des touffes de verdure étaient essaimées partout, mais d'une verdure dramatique faite d'arbres mourants et de broussailles se desséchant. Il y avait aussi beaucoup de blessures sur le corps de la ville, d'artres des baraquements et entrepôts, abcès de vastes travaux de terrassements, cicatrices de terrains vagues attendant la construction. Tout près, à portée de main aurait-on dit, coulait le fleuve bordé de plages sablonneuses et les ponts semblaient des serviettes grises jetées au travers de son ruban. Et tout de suite après, sur l'autre rive, entre cinq ou six gratte-ciel et une multitude de petites maisons moisies de vieillesse, se glissait encore la verdure, non pas en tant que tache de couleur mais comme une force maléfique, omniprésente, dévorant de toutes parts cette ville à l'agonie (p. 244-245).

De telles descriptions prennent une place démesurée dans le texte. Et il importe peu qu'elles se rapportent à la ville contemplée de jour, de nuit ou à l'aube. Elles produisent toujours le même lexique, les mêmes signes de l'aliénation et de la dérégulation qui inscrivent la négativité et creusent un espace dysphorique, intériorisé, devant un moi qui se cherche. Ici, la nuit atteint les dimensions du fantasme de la traversée de l'enfer. Elle est comparée « aux nuits terribles des Juifs » (p. 234), elle accentue l'insécurité et la cyclothymie d'une grande ville mortifère, assourdissante, artificielle et nivelante, et, en même temps, elle révèle à l'homme son constant isolement, son in-temporalité et son in-existence.

On comprend alors que, contrairement au Montréal imaginaire du récit de Ferron, Varsovie ne représente pas cet espace intersticiel² où la quête identitaire est tracée par un aller-retour entre des secteurs aux valeurs distinctes (la banlieue/la ville). Chez Konwicki, selon le principe de la contamination onirique, les descriptions de la ville produisent constamment des effets de distorsion grotesque : la banlieue (au sens de bourgade ou de petite ville) fusionne *organiquement* avec la ville, elle *est* la ville. Ainsi, sur le fond des rues et des places bien réelles de Varsovie, avec leurs néons, leurs taxis, leurs magasins et le Palais de la Culture, s'incruste une panoplie d'éléments campagnards (les ménagères avec leurs sacs, la charrette, les miliciens-paysans, de petits ponts et des maisonnettes).

2 Pour la signification spécifique de ce terme comme ouverture à des rencontres culturelles dans *la Nuit*, voir Simon Harel, p. 126-141 surtout.

La Cité avachie, folklorisée et réduite au rang d'un énorme village miné de toutes parts par une végétation pourrissante, voilà ce qui figure l'enfermement idéologique et spatial et qui renvoie à un ordre renversé, un conglomerat monstrueux de l'humain, de l'animal et du végétal. Or, une telle représentation de la ville figure également la Chute comme répression programmée, préméditée par les diktats de l'Histoire. La ville meurtrie, la ville qui porte des blessures sur son corps, la ville-cimetière où les mort-vivants fêtent la Moisson, est comparée par le spectateur-observateur à la « vallée de Josaphat » (p. 36), lieu prophétique de la Résurrection. À travers ce foisonnement d'images de la mort, la ville du roman de Konwicki, tout en étant évacuée de l'Histoire, l'assume en même temps comme l'incarnation de la déchéance sacrificielle d'une population (d'une génération) démantelée et en perte de tout principe d'identité. La Guerre, et la perversion de l'ancien (comme système et ordre culturel hétérogène) par le « nouveau », qui broie les différences, débouchent ici sur l'idée d'une ville condamnée ou châtiée. D'après Lotman, une ville qui réalise ainsi l'utopie rationnelle d'un « paradis » du futur est dotée de possibilités sémiotiques particulièrement riches³.

Le récit de Konwicki véhicule donc implicitement, d'amont en aval, le thème de la

rencontre et le chronotope du seuil figuré par le désarroi existentiel, la crise identitaire d'un déraciné qui ne trouve pas sa place dans un non-lieu, et qui ne peut pas s'identifier avec une ville-déchet de l'Histoire :

Je cherchais dans ma mémoire les signes de la convention qui avait cours ici. [...] Je ne me souvenais plus de rien, de rien. L'étonnement grandissait en moi devant tout ce que je voyais, mais pas un étonnement normal, une stupeur mêlée d'effroi (*L'Ascension*, p. 155).

Pourtant, à cette vision eschatologique de la fin du monde correspond son envers : la rethématisation idéologique du mythe de la résurrection, comme revendication d'une continuité de l'être. Le paradoxe est évident, mais il fait de ce récit d'aliéné un récit cathartique, l'aventure de la conscience du naufrage. Aussi, la déambulation malheureuse dans Varsovie signifie-t-elle métaphoriquement une entreprise d'appropriation et de démystification de la vacuité dérisoire d'un espace à la fois falsifié par l'Histoire et imposé comme réel, sommé d'être véridique.

Nous touchons là sans doute au point de convergence de plusieurs éléments intertextuels, dont la lisibilité est assurée par leur ancrage idéologique dans *L'Ascension* et dans *la Nuit*. Remarquons que Montréal est représentée dans le récit de Ferron comme lieu tant de dépossession

3 « Une ville artificielle idéale qui serait la réalisation d'une utopie rationaliste devait être privée d'histoire, dans la mesure où le caractère raisonnable d'un État "régulier" impliquait la négation de structures mises en place historiquement. [...] Toutefois, la présence de l'histoire est la condition *sine qua non* d'un système sémiotique fonctionnant. De ce point de vue, la ville créée de façon soudaine, d'un seul geste de la main du démiurge, privée d'histoire et conçue selon un plan unique, n'est, en principe, pas réalisable. [...] L'absence d'histoire a provoqué un très important essor de la mythologie. Le mythe comblait le vide sémiotique, et la situation de ville artificielle était exceptionnellement génératrice de mythe » (Lotman, p. 34).

que de reconquête identitaire. Mais il faut également relever que, si la cohérence interne de la ville génère une intertextualité mythologique due au travail particulier de l'écriture (Chute, Exode, Styx, Charon, Rédemption, Résurrection comme nouvelle Genèse), elle renvoie aussi constamment à l'allégorie politique. Autour de Montréal, Ferron a créé une légende qui a pour sujet la réappropriation symbolique d'une ville envahie par un étranger imposteur (ce « cher Lucifer écossais », Frank, le double de François). C'est dire aussi que Montréal détient dans cette légende la fonction régulatrice de grand idéologème faisant écho à la tradition orale et littéraire du récit épique. Montréal, château de la nuit, reste à démystifier comme « château volé⁴ », inaccessible à ceux qui vivent désormais dans son ombre. Le caractère idéologiquement signifiant de cette réappropriation apparaît sur le fond de l'ensemble du récit : Montréal, dont Frank est à la fois le châtelain, l'hôte armé et le geôlier (son « Gotha of the Quebec » recèle le stratagème de l'assimilation des Québécois), constitue un noyau sémantique qui aimante une série de micro-récits historiques (les rappels successifs du passé de François). Dans un de ces récits qui marque le point tournant de l'histoire (le péché oublié du héros), Montréal est représentée comme une ville anonyme, étrangère et aliénante :

Je sortis de la Cour furtivement, précédé par les clochers du comté de Maskinongé qui me fuyaient. [...] Il y avait foule, pas un parent, pas un ami, pas un camarade. Une

foule d'étrangers, de Hongrois ou de Japonais, je ne saurais dire. [...] Je sortis du Palais comme un immigrant de la gare Windsor. Ma vie recommençait à zéro. Il y avait un va-et-vient fou, ce matin-là, une cohue de fin des temps. On se bousculait forcément. Je n'arrêtais pas de dire : « Sorry, Sir » à mes nouveaux concitoyens, tous des Anglais (*la Nuit*, p. 72-73).

Une telle perception de l'individuel et du collectif, où l'humain se trouve réduit à une masse amorphe et chaotique, à une identité d'emprunt, nourrit la vision d'un espace du non-être et de la non-histoire. Espace socio-historique dégradant, le fief de l'*autre* (« hôte masqué et ganté de rouge », p. 121) impose à tout instant son paraître et ses conventions nivelantes. Ainsi, par cette inscription de l'historicité dans l'imaginaire, Montréal s'offre comme l'image cruciale de la crise identitaire, individuelle et collective, et, du même coup, comme celle de la remontée à la conscience de l'origine de cette crise.

Dans cette perspective, le voyage onirique et l'errance urbaine de François Ménard pourraient désigner un double itinéraire portant la trace de son propre dédoublement identitaire. Le premier itinéraire, le *retour à Montréal* de l'expatrié et de l'errant, conduirait à la démystification du phare montréalais comme espace du simulacre de l'existence que l'on est forcé d'habiter (« Marché de dupes? Oh non! Extase d'innombrables néons, phénomène électrique, création de l'homme et paradis artificiel », p. 109). En termes symboliques,

4 Cette épithète chargée idéologiquement apparaît dans la version nouvelle du roman, *les Confitures de coings*, p. 41.

l’empoisonnement de Frank Archibald Campbell figurerait la destruction du mythe de Montréal comme « terre promise » (la morgue du Vieux-Montréal où François doit apporter son cadavre se laisserait ainsi « décrypter » comme le « cercueil de cristal » où repose la caste dans son sommeil historique). Le second itinéraire, le *retour de Montréal*, selon la logique de l’*après-coup*, traduirait une nouvelle manière d’être et d’agir dans un espace désormais familier et sans mystère (« je secouai mon extase et m’empressai de remettre la rue Stanley dans la rue Stanley. Ensuite, en y marchant tout simplement, je lui rendis le mouvement », p. 102).

Or, là encore, il faut bien admettre que ce recentrement spatial est nécessairement médiatisé par le recentrement temporel. À cet égard, le récit de vie par lequel François Ménard réussit, devant Frank⁵, à se révéler à soi-même ses propres origines, en recréant autour du pays de son enfance le mythe de la genèse du Pays⁶, prédispose précisément à ce retour — retour du voyage initiatique du déraciné, conscient désormais de l’occultation et de la vertu de ses propres racines. On voit ainsi à la fin du récit que Montréal, ramenée à son incarnation diurne, est un espace dorénavant habitable, trivial, presque dérisoire :

Justement dans la nuit ce que j’avais aimé, c’était son irréalité, ses spectres, son hôte masqué et ganté de rouge, son immense Château bâti d’électricité, sans une pierre, tout de fluide, et qui pouvait s’éteindre brusquement. Je n’aurais pas été surpris en me retournant, de ne plus le voir. Mais par-devant je savais qu’il ne s’éteindrait plus et que j’allais l’habiter dorénavant, gentleman à jamais, malgré la pitié de ma condition. J’avais retrouvé mon âme perdue [...] qui transforme en coquille d’œuf les apparences trop claires. Je vivrai désormais à l’abri du monde, au centre de moi-même et au centre de tout, derrière l’oculaire de l’instant qui a trouvé son point définitif, plus présent à moi-même et plus présent à tout que si je me fuyais sous la lumière, dans les décors de la nuit, en parcourant les quartiers de la ville et le labyrinthe des rues (*La Nuit*, p. 121-122).

On serait porté à croire que ce parcours initiatique d’une mémoire qui cherche à se faire conscience désigne précisément l’espace commun du roman de Ferron et de celui de Konwicki. Tout se passe en effet dans les deux textes comme si le château (thème, image, statut idéologique) devenait ce lieu privilégié, paradigmatique, à partir duquel s’exprimait la même volonté de repenser l’histoire. Car, disons-le rapidement, cette Varsovie-poubelle, espace du vide historique, organisation du fatras grotesque de l’urbain et du villageois, est « éclairée » à chaque instant dans le roman de Konwicki par la Varsovie-lumière : par son

5 Selon Marc Lipianski, « Le récit de vie est une tentative du sujet pour construire et donner une image de lui-même, face à un interlocuteur, image diachronique et non pas synchronique. [...] C’est l’effort pour ressaisir son identité à travers les aléas et les avatars de l’existence dans une cohérence qui la rende communicable à autrui. Le récit suppose ainsi un processus de totalisation, à travers lequel l’énonciateur cherche à donner sens et constance à sa vie » (p. 61).

6 Par le télescopage des images superposables de la rivière, de la forêt, de l’amante et de la mère. Il nous paraît significatif ici que ce thème du « pays réinventé » renvoie aux *topoi* véhiculés par la poésie québécoise du début des années 1960, dite « poésie du Pays ».

Palais de la Culture, le fief de l'autre⁷, omniprésent et régissant presque toutes les descriptions de la ville.

La figure du Palais, qui à bien des égards renvoie au mythe kafkaïen de la chimère maléfique, est particulièrement apte à signifier les tensions entre l'imaginaire et l'idéologique et à sous-tendre le discours identitaire qui transgresse constamment les différents niveaux temporels du récit. Aussi, ce colosse néo-gothique qui se dresse au milieu de la ville, comparé à un arbre de Noël (*l'Ascension*, p. 156), avec sa « tour [...] faite en massepain » (p. 226), est l'envers lumineux de la ruine des individus. Il représente la Loi et le Crime, le piège de l'Histoire résumé par la cité-État exerçant sa coercition sur la fourmilière horizontale qui vit en retrait, en bas et à côté. Mais il faut noter également que le narrateur de *l'Ascension* ne se contente pas de décrire cette non-réalité en soi, dans sa transparence idéologique, en tant qu'espace rationalisé, offert à un parcours panoptique et évaluatif. Au contraire, pour accéder à la lucidité de la puissance manipulatrice et destructrice du Palais, il va chercher, comme le narrateur de *la Nuit*, à pénétrer en dessous des « apparences trompeuses ». On peut ainsi voir surgir une série de micro-récits réflexifs, méditatifs, voire philosophiques, construits autour des images du ciel, de la rivière et de la forêt, et posés en contrepoint de l'image de la Varsovie réelle. Déconnectés de l'historicité immédiate dont le Palais de la Culture incarne

la perversion, ils renvoient à une temporalité sacrée, fondée sur la métaphorisation de la menace totalitaire :

Au débouché de la rue par laquelle nous étions venus, là où commençait la place devant le Palais une foule dense et inquiète grouillait toujours. Je regardais avec une sorte de surprise incrédule ces petits points noirs si animés, qui se débattaient dans les feux violets de projecteurs invisibles, et qui étaient mus par des désirs, des passions et des angoisses que je n'arrivais pas à ressusciter en moi. Au-dessus d'eux brillait la constellation sanglante de la haute tour du Palais. Plus haut il n'y avait plus que des étoiles, un vide en feux de Bengale, la lueur vague d'un éternel campement. [...] Plus bas, sur les escaliers d'un bâtiment dans le plus pur style constructiviste, un groupe de paysans en costumes populaires était assis. Ils mangeaient tous quelque chose à même le papier gras. Il y avait là plusieurs camions en stationnement, ornés de pancartes et de couronnes d'épis, parmi lesquelles le vent d'est faisait rage en apportant dans ses souffles une odeur de moisissure et d'arbres pourrissants.

Qu'est-ce qu'une forêt? C'est une collectivité d'arbres, de ces êtres bizarres à qui l'on a donné la vie, donc la naissance et la mort, les maladies et les mutilations, en les privant simultanément de la grâce du mouvement, du privilège d'autodéfense, de la malédiction de la conscience. Ils vivent en bandes comme des hommes. Ils grandissent, vieillissent, rongés par les parasites et le temps, puis meurent très lentement, beaucoup plus lentement que les hommes, avant de se figer dans une inertie éternelle en faisant encore semblant d'être en vie (p. 56-57).

On voit mieux, dès lors, la signification de ce parcours ascensionnel qui affleure déjà dans l'intitulé du roman de Konwicki. Sans doute y acquiert-il une dimension polyvalente. D'abord,

7 Ce monument a été construit par les autorités soviétiques au début des années 1950 comme symbole de « l'amour fraternel » entre la Pologne et l'U.R.S.S.

à cause de l'irruption récurrente de ces images d'une catastrophe perpétuelle, du désastre cyclique individuel et collectif, le trajet biographique du narrateur se trouve irrémédiablement bloqué. Le voyage mémoriel, par lequel le narrateur cherchait à gagner un supplément d'identité et à assumer son passé, se révèle ainsi comme la poursuite d'une antériorité détruite d'avance par son ancrage dans le présent infernal de la ville. Partant, la géographie urbaine renvoie à la signification de l'errance comme *ascension initiatique*, visant à la démystification d'un espace socio-historique qui obscurcit et occulte l'image de la condition humaine. En ce sens, la tour du Palais, escaladée par le personnage-narrateur, est un point d'observation privilégié de l'histoire et de l'espace social comme chaos et désastre identitaire :

À cette altitude, l'animation sans doute assez misérable de la ville, bien qu'on pût en observer et le début et la fin, paraissait absurde et parfaitement fortuite. [...] cette image de la ville paraissait curieusement délavée, privée de sève et comme brouillée (*L'Ascension*, p. 246).

C'est dire que si cette montée signifie l'accession à un savoir suprême sur le caractère indestructible et fatal d'un tel espace, elle postule en même temps l'éternel et l'irrévocable retour de la mort comme perpétuelle agonie. Ascension et chute, mythe d'Icare et Apocalypse, cette répétition dramatique de la recherche de l'authenticité, sans cesse entravée, assimile chez Konwicki la quête identitaire à un interminable voyage, une errance intérieure et historique que incapable de mener à un quelconque dépassement :

Mais je sais fort bien que je ne le ferai jamais, ce voyage, qui avait dû meubler une de mes nuits d'insomnie, tourmentée d'angoisses et de mauvais pressentiments. Voyage imaginaire, tissé de désirs et de rêves jamais exprimés, de ceux qui atténuent un peu la cruauté du déterminisme qui régit notre vie (p. 244).

On comprend mieux ce qui distingue le roman de Konwicki de celui de Ferron, malgré le fait que, dans les deux cas, les structures spatio-temporelles favorisent la lisibilité des conflits idéologiques sur fond d'imaginaire social et culturel. Dans *la Nuit*, l'onirique et le symbolique produisent un transfert de l'impersonnel au personnel, et permettent à l'individu d'accéder à une nouvelle forme d'intégration à l'espace et au temps qui modifiera son appréhension du réel (« à grande nuit, beau jour », p. 134). L'errant cherche ici à sauver et à se sauver devant la menace d'un anéantissement savamment entretenu. Et l'on peut voir, à la fin du récit, que la reconquête de soi ainsi que la révélation de la durée individuelle débouchent sur la découverte d'un « nous » dans sa durée collective et historique. Ce *happy ending*, qui s'opère par la réappropriation symbolique de l'espace urbain et par le retour-enracinement désormais possible, traduit spécifiquement chez Ferron un certain renouveau du picaresque :

Frank m'avait ouvert le Château, c'était un piège, il pensait m'y prendre, mais c'est lui qui avait été pris, emporté par la mascarade [...]. J'en avais profité pour faire main basse sur son carnet [...] et sur la nuit que je pouvais entendre contre mon oreille, enfermée dans le sac, tout aussi vivante que libre (p. 127).

Malgré certaines ressemblances dans la représentation de la ville comme lieu de dépossession

individuelle et collective, la perspective dans *l'Ascension* est différente. La mémoire et le souvenir, les fuites dans le passé biographique et vers un ordre des valeurs authentiques ne pouvant assurer aucune transivité par rapport au présent, le narrateur de Konwicki reste profondément aliéné. On peut admettre que, dans les deux romans, le manque-à-être est identifié comme une spontanéité et une authenticité galvaudées, figées dans leur inadéquation à l'environnement et au monde. Or, la découverte dans *l'Ascension* de la profonde altérité du monde et de l'effacement de la mémoire culturelle de ceux qui le peuplent est un acte de révolte refoulé. Varsovie peut donc être « dé-

cryptée » comme l'espace de l'emprise idéologique, mais elle ne peut être « conquise » que sur un mode identitaire négatif. Le tragique est ainsi fondé sur la reconnaissance du caractère fatal de la ville à laquelle le collectif est réduit et dans laquelle l'individu cherche désespérément à s'affirmer. La ville figure chez Konwicki une béance de l'histoire, une divinité monstrueuse capable d'avoir un nombre indéfini de masques. Par cette représentation catastrophique de l'espace socio-historique comme lieu de l'expérience individuelle, Konwicki rejoint un certain discours apocalyptique propre aux textes majeurs de la littérature polonaise contemporaine.

Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- FERRON, Jacques, *la Charrette*, Montréal, HMH (l'Arbre, n° 14), 1968.
- — — —, *les Confitures de coings*, Montréal, Parti pris (Projections libérantes, n° 3), 1977.
- — — —, *Contes. Édition intégrale*, Montréal, Hurtubise HMH (l'Arbre), 1985 (1968).
- — — —, « Martine », dans *Contes. Édition intégrale*, p.130-131.
- — — —, *la Nuit*, Montréal, Parti pris, 1971 (1965).
- — — —, « le Pont », dans *Contes. Édition intégrale*, p. 47-49.
- — — —, « Suite à Martine », dans *Contes. Édition intégrale*, p. 137-139.
- HAREL, Simon, *le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, éd. du Préambule (l'Univers des discours), 1989.
- KONWICKI, Tadeusz, *l'Ascension*, Paris, Gallimard, 1971 (paru en polonais en 1967).
- — — —, *Béthofantôme*, Paris, éd. Rupture, 1978 (paru en polonais en 1969).
- — — —, *la Petite Apocalypse*, Paris, Robert Laffont, 1981 (publié en polonais en 1979 par la maison d'édition clandestine « Nowa » dans *Zapis*, n° 10).
- LIPIANSKI, Marc, « Une quête d'identité », dans la *Revue des sciences humaines*, 191 (1983), p. 61-69.
- LOTMAN, Youri, « Sémiotique d'une ville », dans *Lettre internationale*, 13 (été 1987), p. 33-37.
- MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris (Frères chasseurs), 1978 (1970).