



HAL
open science

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel : un symptôme postmoderne ou l'étude du mythe dans Terre du roi Christian

Marine Gabana

► **To cite this version:**

Marine Gabana. La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel : un symptôme postmoderne ou l'étude du mythe dans Terre du roi Christian. Littératures. 2010. dumas-00732208

HAL Id: dumas-00732208

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00732208>

Submitted on 14 Sep 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

Université de Pau et des Pays de l'Adour-UFR des Lettres, Langues et Sciences

Master 2 : « Discours et représentations »

Parcours : « Poétiques et histoires littéraires »

Année 2009-2010

LA DÉCONSTRUCTION DU
MYTHE CHEZ SYLVAIN
TRUDEL : UN SYMPTOME
POSTMODERNE
OU L'ÉTUDE DU MYTHE DANS *TERRE DU ROI*
CHRISTIAN.

Travail de Marine Gabana

Sous la direction de Christiane Albert

Soutenu le 14 octobre 2010

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil¹.

1 Char, René. *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, 1946, p.97. Cité par Trudel, Sylvain. *Terre du roi Christian*, p.7.

SOMMAIRE

<i>INTRODUCTION</i>	p.1
<u>I- UN RÉSEAU INTERTEXTUEL MYTHIQUE STRUCTURANT</u>	p.11
1- Une omniprésence flagrante	p.12
<i>a. Un essai de classification</i>	p.12
<i>b. Un intertexte polymorphe</i>	p.12
2- Les grands mythes	p.19
<i>a. La recherche de l'immortalité</i>	p.20
<i>b. La métaphore christique</i>	p.32
<u>II- UN REJET CROISSANT DU MYTHE</u>	p.41
1- L'intrusion du « peut-être »	p.41
<i>a. Luc Dionne, un personnage-enfant en plein doute</i>	p.43
<i>b. Un auteur-narrateur plus sceptique</i>	p.46
2- De l'ironie	p.47

<i>a. Définition et restriction</i>	p.47
<i>b. Ironie du sort</i>	p.48
3- Des discours critiques	p.51
<i>a. Le jugement des Autres</i>	p.51
<i>b. Des commentaires métatextuels</i>	p.54
4- La désacralisation parodique	p.56
<i>a. Parodier la forme</i>	p.58
<i>b. Parodier le fond</i>	p.61
<u>III- LE RECYCLAGE DU MYTHE DÉVALUÉ COMME SYMPTOME POSTMODERNE</u>	p.71
1- La fin du sens ; la multiplication des <i>centres</i>	p.72
<i>a. La ruine des métarécits</i>	p.74
<i>b. Le procès de l'Histoire</i>	p.77
<i>c. Fuir dans un monde hyperréel</i>	p.81
<i>d. Une esthétique métissée pour une identité indécise</i>	p.86
2- Un désarroi québécois postmoderne	p.88
<i>a. Un souffle de renouveau : la Révolution Tranquille</i>	p.89
<i>b. Le gouffre des référendums</i>	p.91

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

c. Vers une littérature de l'exploration... p.99

CONCLUSION p.102

ANNEXE p.105

BIBLIOGRAPHIE p.110

INTRODUCTION

L'art est quelque chose d'humain, pas de sacré².

Né le 18 mai 1963 à Montréal, Sylvain Trudel fait son entrée sur scène durant les heures houleuses et incertaines du XXe siècle. Souvent taxé de l'étiquette de « romancier de la désespérance », et considéré comme le digne successeur de Réjean Ducharme, il manifeste un pessimisme assumé qui correspond assez bien à l'humeur ambiante, et ce dès la publication de sa toute première oeuvre.

En effet, c'est en 1986 que ce jeune homme, de vingt-quatre ans à l'époque, se lance avec brio dans le monde littéraire francophone grâce à son roman intitulé *Le Souffle de l'Harmattan*, dont il nous donnera la version définitive en 2001. Pourtant, rien ne prédestinait ce frêle nourrisson, né à l'Hôpital de la Miséricorde, à un si grand avenir littéraire puisque sa venue au monde se fait directement sous d'affreux prémises : extirpé tant bien que mal des entrailles de sa mère, il se retrouve poursuivi par des troubles de la vision, une tendance au somnambulisme et une prédisposition au faux-croup. L'amende est lourde mais, en contrepartie, l'enfance se fait relativement paisible. Toutefois, comme souvent, l'adolescence vient saccager cette naïve tranquillité car, tombé sous le charme d'une certaine Lison, Sylvain se met à lui écrire des poèmes insensés. Fatalement, le désastre amoureux est proche : l'ingrate est éprise d'un autre et cela va bien entendu briser le coeur du jeune fiévreux qu'est alors notre écrivain en herbe. Dépassant ce trauma par des séances de football américain et de hockey, il se lance tour à tour dans diverses carrières toutes plus surprenantes les unes que les autres : cueilleur de concombre, grand gourou d'une secte millénariste, bonhomme Carnaval et bien d'autres encore. Jamais Sylvain Trudel n'est stoppé dans son élan, si bien qu'il débarque quelques années plus tard auprès des Inuits avec qui il restera pendant près d'un an. Ses expériences le forgent petit à petit et l'éloignent progressivement du monde terre à terre de la science, qu'il avait pourtant embrassé dès son plus jeune âge. Car

2 Bauchau, Henry.

s'il est vrai que c'est d'abord pour les sciences qu'il opte (diplômé de sciences pures, fasciné par l'astronomie et la biologie), il ne se détourne pas pour autant de son autre passion enfantine, à savoir l'écriture (composition de son premier poème, *La mour et la mitié* à tout juste sept ans). En effet, l'étudiant en science qu'il est ne peut oublier l'initiation artistique que sa grand-mère lui a donné encore petit en lui offrant ses tout premiers livres de chevet, à savoir *Petite Histoire Sainte*, *Mon petit missel*, sans oublier les vingt quatre volumes de l'encyclopédie *Tout connaître*. La curiosité du garçon n'en est que plus grande car, déchiré entre son esprit cartésien et son attrait pour le spirituel et l'artistique, écartelé entre le rêve et la réalité, il ne sait dans quel chemin s'engager. Et pourtant : après avoir obtenu un autre diplôme en cinématographie, Sylvain Trudel se jette enfin à corps perdu dans l'écriture de son premier roman, *Le Souffle de l'harmattan* qui nous conte les péripéties de deux jeunes québécois, Hugues et Habéké. Déracinés de leur pays d'origine (l'Asie et l'Afrique), les enfants qu'ils sont vont tenter de retrouver leur terre d'ancrage par leurs propres moyens en s'élançant à la poursuite de leur « île d'Exil ». Histoire racontée par la voix du jeune narrateur qu'est Hugues, elle n'en est que plus crédible : le ton y est juste et poétique, le talent de l'auteur incontestable. C'est pourquoi la directrice en date des éditions Quinze décide de le publier immédiatement. Le succès est alors fulgurant, inattendu même aux yeux du garçon, à tel point que le Prix Molson de l'Académie canadienne française de 1987 lui est décerné et qu'il est retenu la même année pour la finale du Prix du Gouverneur général du Canada, puis pour le Prix Canada-Suisse en 1988. Le scientifique semble alors bel et bien mort au profit de l'écrivain que les critiques acclament. Homme polyvalent, Sylvain Trudel nous apparaît finalement comme une sorte d'*ermite* dont les connaissances théologiques, scientifiques, historiques et artistiques ne sont plus à démontrer, un ermite un peu spécial, toujours en quête d'expériences et de sensations inconnues, mais toujours à l'écart des cercles littéraires auxquels ils ne veut s'aliéner. Les mots sont ses armes, la plume son moyen d'expression : rien de plus, ni de moins. Au lecteur d'interpréter, de réfléchir au sens de ses paroles et de son oeuvre...

Car *Le Souffle de l'harmattan* n'est que la première *esquisse* réussie d'une plus ou moins longue lignée. En effet, son second chef-d'oeuvre ne tarde pas à faire son entrée sur scène : en 1989, *Terre du roi Christian* est publié. Néanmoins, *Zara ou la mer noire*, sorti en 1993, ne connaît pas le même succès. Entrant dans le cerveau d'un homme totalement absorbé par sa quête de mysticisme, le style de l'auteur y est considéré comme trop érudit, le

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

sujet trop vague et les propos trop éclectiques. Mais avec *Du mercure sous la langue*, Trudel renoue avec sa grandeur d'antan. Publié aux Allusifs en 2001, il s'agit en outre du premier roman québécois accepté dans la prestigieuse collection française 10/18, en novembre 2005. Et pourtant, il n'en est pas moins l'ultime jet du romancier à ce jour. Or, ce dernier ne se cantonne pas au genre romanesque. En effet, c'est avec *Les Prophètes*, recueil paru en 1994, qu'il se lance avec aisance dans le genre de la nouvelle. *La Mer de la tranquillité*, dernier livre en date, lui permettra de récidiver en 2004 en perfectionnant son art de la chute. Les nouvelles y sont de plus en plus complexes, riches de sens alors même que les thèmes et les personnages s'y diversifient quelque peu. De plus, en marge de cette production, Sylvain Trudel ne néglige pas le jeune public : *Le Monsieur qui se prenait pour l'hiver* inaugure ainsi son entrée dans la littérature de jeunesse où il va bien vite trouver sa place. Suivront alors *Le Garçon qui rêvait d'être un héros*, *Le Monde de Félix*, ou encore *Le Roi qui venait du bout du monde* et *Une Saison au paradis*, chacun de ces micro-romans entraînant le petit lecteur dans son monde quotidien, celui de l'enfance. Néanmoins, les sujets y sont graves (divorce, maladie), les questions posées par le narrateur parfois métaphysiques (le mystère de la vie et de la mort) et le ton assurément poétique, comme nous l'assurent d'emblée les titres des romans. En résumé, succinctes, illustrées, pleines de bon sens et d'originalité, les oeuvres de Trudel, toutes publiées à « La Courte échelle », rencontrent un incroyable succès. En décembre 1998, il reçoit même le Prix Saint-Exupéry à Paris, catégorie francophonie, pour *Les Dimanches de Julie*, mais aussi pour l'ensemble de son oeuvre. Pour finir, c'est en 2002 qu'il obtient sa dernière consécration puisqu'il décroche le Prix Christie pour son livre intitulé *Pourquoi le monde est comme il est ?*

Notre étude porte quant à elle sur *Terre du roi Christian*, roman pour adulte publié à Montréal par les éditeurs Quinze, mais dont la version définitive ne nous parvient qu'en 2000 grâce aux éditions TYPO, version sur laquelle nous nous appuyons pour notre travail. Bien que l'histoire de Luc et Christian, les deux protagonistes, nous rappelle étrangement celle de Hugues et Habéké, le livre nous embarque dans une aventure à part entière où le narrateur, omniscient, se différencie de la voix du protagoniste, qui n'est autre que Luc Dionne. En revanche, *Le Souffle de l'harmattan* nous donne à voir le parcours atypique des personnages grâce au témoignage à rebours de Hugues. Narrateur omniscient extradiégétique pour l'un, homodiégétique pour l'autre, enfants légitimes pour les deux premiers et adoptés pour les seconds. Malgré tout, on ne peut contester que les parallèles entre les deux oeuvres soient

très faciles à établir. Hugues et Habéké, Luc et Christian ; deux duos enfantins inséparables en quête d'un ailleurs réconfortant. En revanche, si Habéké, le pendant du narrateur, tient une large place dans le premier roman de Trudel, Christian reste à première vue un actant secondaire. Ce constat, étonnant vu le titre du livre, devient logique au fil de la lecture car, si Christian n'est pas le héros du récit, il en est, en quelque sorte, l'élément perturbateur principal, ce qui fait de lui un personnage incontournable, voire même moteur. Sans lui, point de bouleversement final, point de chute, puisqu'il s'agit du héros sacrifié, de l'enfant qui, dans ce roman-ci, meurt vers les dernières pages. Cependant, dès le début de l'oeuvre, c'est à Luc qu'on a affaire, c'est lui qui se retrouve sous les projecteurs, c'est sa vie que l'on découvre progressivement au fil de la lecture. Vivant éloigné des autres enfants à Richelieu au Québec, dans les années 1950-1960, avec sa mère, Catherine, sa petite soeur, Alice, et ses grands-parents à cause des absences répétitives et prolongées de son marin de père, nommé Xavier, l'enfant s'ennuie et passe ses journées à se demander pour quelles raisons ce dernier a décidé de les abandonner en faveur de la mer. Néanmoins, lorsque sa grand-mère Blanche, avec qui il passe de longues journées, décide de partir en Islande, l'enfant se met à explorer les territoires avoisinants et rencontre alors celle que les autres appellent « la folle du marais », Delphine, l'ancienne sage-femme qui passe son temps à s'occuper de son chêne et à s'inventer des langues portant le nom de ses deux fils morts. Au décès de Blanche, tombée dans le cratère d'un volcan, Luc, ébranlé, se met lui aussi à songer continuellement à la mort ou plutôt à l'immortalité et décide alors de se faire chaman dans le but de congédier ce fléau de son existence, dans le but aussi de retarder la fin du monde qu'il pressent proche. Véritablement obsédé par l'élucidation de la question, l'enfant n'en échappe pas moins à la loi naturelle. Grandissant au fil de la lecture, il prend peu à peu conscience de la réalité : le monde est autre que ce que les comptines d'enfants, les récits mythiques et les légendes ont voulu le lui faire croire et ce message, Luc va tenter de le révéler aux autres, à savoir sa famille et surtout son père, en commençant à écrire une nouvelle *Bible*, son propre *Popol Vuh*, le livre sacré de la civilisation maya. Mais, c'est à la rencontre du petit Christian, lors de l'enterrement de Basile le sacristain qui vient de se suicider, que Luc devinera pleinement l'absurdité du monde. En effet, quand celui-ci lui annonce qu'il veut mourir et que personne ne doit l'en empêcher, il se met en tête de le sauver coûte que coûte. Et pourtant, même s'il trouve en ce garçon tourmenté, blafard, fiévreux et suicidaire, un écho à ses propres angoisses, il n'en reste pas moins que leurs destinées vont connaître des issues différentes,

voire opposées. Luc n'y peut rien, il ne peut sauver ce compagnon d'infortune qui, atteint selon les dires de sa cousine de neurasthénie, c'est à dire d'un tempérament suicidaire, est déjà rendu beaucoup trop loin. De sorte que, si Christian décide d'en finir avec la vie, d'aller jusqu'au bout du sacrifice, Luc, lui, *décide* de grandir. Ce roman se présente donc sous la forme d'une biographie fictive d'enfant, une biographie nous permettant de voguer à travers le cheminement de ces deux garçons et nous faisant ainsi découvrir un monde enfantin et adolescent particulièrement obscur et complexe, un monde tout en nuance, entre poésie et humour noir, innocence et incrédulité, crédulité et lucidité, en bref, entre rêve et cauchemar.

Autre manière possible de définir le style de Sylvain Trudel, à la fois empreint d'une certaine fascination pour le merveilleux ou du moins l'imaginaire mais constamment ironique et donc critique vis à vis de cet attrait pour l'irréel. En effet, chacune des oeuvres de l'écrivain est engorgée de références mythiques, contes, légendes et autres dérivés qui, reliés les uns aux autres, forment un réseau intertextuel imaginaire que l'on ne peut ignorer en tant que lecteur attentif. Il est vrai que l'idée que tout énoncé, tout texte est relié, consciemment ou non, à d'autres énoncés et textes antérieurs émis par d'autres auteurs, et qu'il est ainsi nourri par ce qui l'a précédé, a été admise depuis longtemps, à savoir depuis les découvertes des formalistes russes tels Bakhtine :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations révolues³.

Un élargissement du concept de texte et par là même occasion d'intertexte, s'opère également vers les domaines mythique et historique. Ainsi, en 1987, Marc Eigeldinger précise à ce sujet :

Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage littéraire : par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie⁴.

Nous accepterons ici cette idée dans le but d'établir un présupposé important, celui que les

3 Barthes, Roland. *Encyclopædia universalis*, article « Texte ».

4 Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p.15.

éléments mythiques constituent un intertexte particulier dans l'oeuvre romanesque de Sylvain Trudel. Le mythe détient d'ailleurs une place importante dans l'imaginaire de ce dernier :

J'ai une fascination pour toutes les mythologies, tous les récits sur la création, déclare-t-il. [...]. Ce que j'aime c'est de voir comment les gens de toutes les époques, comment tous les peuples interprètent les commencements, comment ils imaginent les évènements qui ont donné naissance à l'univers⁵.

Car, qu'est-ce qu'exactly un mythe, si ce n'est un récit racontant comment une chose, que ce soit le monde, l'homme, une plante, un geste ou une coutume, est apparue ici-bas ? Tout sur cette terre connaît une première fois, mais alors quelle est telle ? Le mythe en est une explication. De ce fait, originellement, la pensée mythique est une façon d'appréhender le réel, de s'y intégrer et d'en rendre compte. Elle a existé dans toutes les sociétés précédant la notre, sous les formes les plus diverses. Mais souvent, en dépit de sa variété, elle est réductible à un certain nombre de schémas identiques appelés « mythèmes » (Claude Lévi-Strauss). Jung et ses disciples affirment donc que le mythe relève de structures profondes et universelles de l'esprit humain, voyant en lui l'expression la plus pure et la marque manifeste d'un inconscient collectif. On pourrait peut-être expliquer cette affirmation en présupposant que les désirs et les besoins humains étant sensiblement semblables et limités en nombre, les mythes qui les expriment se ressemblent et se rejoignent nécessairement. En conséquence, le mythe apparaît d'abord comme un récit fondateur à vocation explicative ; il rend compte de l'origine de l'univers et de l'humanité, des phénomènes naturels, de l'histoire des premiers hommes, de la naissance de la communauté et des évènements qui l'ont marqué. Mircea Eliade souligne notamment que le récit mythique se déroule toujours dans un temps sacré, opposé au temps profane, qui est celui de l'origine. Par ailleurs, le mythe est toujours lié à un culte. Les fêtes et les cérémonies célébrées par la communauté réitèrent de façon ritualisée et à date fixe ce qui s'est passé au début des temps. Il s'agit pour elle de réactualiser ce qui constitue le premier lien privilégié entre l'homme et le surnaturel et de cimenter les membres du groupe. Par conséquent, le mythe représente souverainement la garantie de son éternité. À ce titre, il est souvent bâti autour d'une figure divine ou héroïque (Prométhée ou Héraclès chez les Grecs, Rémus et Romulus pour les

5 Fortin, Marie-Claude, Lamonde, Marcel et Ricard, Yoan. *Guide de la littérature québécoise*, p.11.

Romains, Odin chez les Scandinaves), le récit de ces exploits comportant une finalité toute didactique. C'est pourquoi la transmission du mythe est primordiale : c'est lui qui dit comment *les choses sont venues au monde*, comment *elles sont*, mais aussi et surtout comment *elles doivent être faites*. Le mythe devient ainsi un modèle pour « le monde tout entier » et un modèle pour l' « éternité »⁶.

Terre du roi Christian fait souvent appel à ces récits connus de tous, mais de quelle manière ? Comment s'imbriquent mythes et roman chez Sylvain Trudel ? De quelle manière, cet intertexte particulier vient-il s'intégrer au récit premier ? Les questions sont légitimes puisque les relations entre mythe et roman sont, dans la littérature universelle, nombreuses et variées. Et en effet, si écrire un mythe a dans un premier temps figé l'histoire originale, le fait est que, la littérature des siècles suivants va de plus en plus puiser abondamment dans ce fond traditionnel pour réinventer et re-signifier : « Dès qu'un moyen de communication autre que la parole s'empare des mythes, il les fixe et, en même temps, amorce leur transformation. L'art n'échappe pas à cette règle⁷ ». Depuis la *Bible*, la littérature épico-héroïque prend sa source dans des chansons et des légendes, tandis qu'au Moyen-Âge, les racines des chansons de geste, des chansons lyriques voire de la littérature courtoise, fouillent en grande partie dans le folklore. Les exemples sont infinis mais, ce qui ressort de ces observations c'est l'idée que, lorsque le mythe rentre dans le patrimoine écrit, il peut être transformé et réévalué infiniment. Les cadres d'autrefois sont abolis et l'écrivain est enfin libre de jouer du récit mythique comme bon lui semble, à l'opposé du sage qui avait en charge de raconter l'histoire sacrée et donc réelle qui devait permettre à son peuple de continuer à vivre. Quelle voie emprunter alors ? « Autrement dit, faut-il faire oeuvre « fidèle », au sens le plus religieux du terme, ou peut-on faire oeuvre de créateur ? Écriture sacrée ou littérature ?⁸ ». Mais, « poser la question, [n'est-ce] pas déjà y répondre : avec ces premiers mythographes, c'est la littérature qui est née⁹ ». La littérature a bel et bien inscrit les mythes dans le temps tout en y trouvant son compte : s'en nourrissant continuellement, elle n'en oublie pas de les transformer à son gré, surtout dans un cadre romanesque. En effet, soit le roman reprend l'histoire du mythe pour l'actualiser (*Antigone* de Bauchau), soit il s'en sert comme référence pour éclairer l'histoire propre qu'il raconte (les romans de Mauriac se lisant par

6 Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p. 14.

7 Hammel, Jean Pierre. *L'Homme et les mythes*, p.152.

8 Ibid, p.26.

9 Ibid, p.27.

exemple à la lumière des mythes bibliques), soit il produit une histoire spécifique bâtie sur une référence visible au modèle narratif d'un mythe reconnu : plusieurs romans de pactes diaboliques obéissent ainsi à un modèle structurel dont le mythe de Faust peut apparaître comme un assez bon archétype. Avec l'oeuvre que nous avons choisie comme objet d'étude, nous voudrions examiner un autre cas de figure qui conjugue pourtant plusieurs de ces situations pour mettre en place sa propre pratique littéraire. En effet, Sylvain Trudel intègre ponctuellement des éléments de mythologie à l'histoire qu'il relate et ces éléments, tout en gardant leur statut mythique, éclairent la signification du récit qu'il est en train de nous conter. Mais le roman en question ne s'en tient pas là ; le parcours du personnage de Luc laisse transparaître un schéma initiatique, profondément similaire aux parcours des figures mythiques qui vont être elles-mêmes invoquées (ou non) dans l'oeuvre. De ce fait, les mythes réactivés dans la macrostructure du roman ont une incidence capitale sur le déroulement de l'intrigue de *Terre du roi Christian*, au point d'en apparaître rétrospectivement comme les noyaux, puisqu'ils ne peuvent être occultés qu'en changeant la direction, le sens même de cette dernière. Le roman semble donc tributaire, dépendant même, de ces mythes qui tiennent partiellement les rennes de l'histoire. En conséquence, l'imaginaire prend pleinement place dans l'oeuvre étudiée, tant au niveau micro-structurel, qu'au niveau macro-structurel, tissant au fur et à mesure les aventures du héros dominé *a fortiori* par sa pensée mythique.

A contrario, la fascination de Sylvain Trudel a quant à elle ses limites, ses failles, car si les mythes sont bel et bien omniprésents dans le roman, il n'en sont pas moins critiqués et déconstruits et cela de plus en plus violemment au fil de la lecture. Et pour la simple raison qu'en traversant les siècles, les conflits, les transformations du monde, le mythe s'est *fané*. Dès lors, il serait faux de lui attribuer les mêmes fonctions et significations que celles qu'il a revêtues et assumées par le passé, celles que Luc tente de lui redonner perpétuellement. En effet, dans les sociétés archaïques, le mythe répondait à deux besoins essentiels : la nécessité de relier le groupe humain à une nature hostile, et c'est là son aspect proprement religieux ; et la volonté d'empêcher ledit groupe d'implorer sous l'effet de sa propre violence interne, et c'est là son aspect social. Nous le verrons, les valeurs mises en exergue aujourd'hui sont celles de l'individu et cela souvent au détriment du collectif. Du même coup, les mythes modernes perdent tout bonnement leur caractère religieux et social. Ainsi, si le même matériau imaginaire a pu sans encombre franchir les siècles, il n'a pas du tout

conservé le même sens, ni les mêmes fonctions.

Mais alors, pourquoi s'employer à construire son récit autour d'un noyau mythique, pourquoi réactiver ces histoires et s'activer simultanément à critiquer, déconstruire et blasphémer ses propres sources, grâce à l'emploi constant des modalités du doute, des discours critiques, de l'ironie et de la parodie ? Pourquoi vider les mythes de leur sens alors même que ce sont eux qui confèrent au roman sa signification ? Ne serait-ce pas pour dire qu'il nous est impossible, à l'heure actuelle, de parler des récits fondateurs autrement qu'en les dégradant ? Ne serait-ce donc pas justement ce recyclage du mythe vers la poésie ou tout simplement le romanesque, qui serait générateur de sens, rendant compte d'une situation historique catastrophique et d'une littérature postmoderne y faisant écho ? Et plus particulièrement : ne serait-il pas la réponse de Sylvain Trudel face à une situation post-référendaire québécoise profondément bouleversée ?

Pour répondre à ces questions problématiques, nous serons amenés dans un premier temps à analyser la présence intertextuelle du mythe, présence flagrante par la multiplication des citations, des micro-récits et des allusions qui nous renvoient à des figures, des lieux ou des motifs mythiques, plus ou moins repérables. Là où l'analyse se complique quelque peu, c'est lorsque les mythes apparaissent dans des structures plus vastes. Car si les éléments intertextuels sont disséminés *ici et là* dans le récit, le parcours initiatique suivi par le personnage principal, indique une double réactivation du mythe de Gilgamesh (et plus largement du mythe de la recherche de l'immortalité), puis du mythe messianique, permettant de ce fait une « renarrativisation » du roman. Après avoir posé les bases de notre analyse, il sera alors temps d'étudier précisément les différents procédés de déconstruction employés par Sylvain Trudel, procédés qui ôtent graduellement, mais sans aucun doute, le sens initial exemplaire véhiculé par les mythes évoqués précédemment, et qui fait alors osciller le roman entre utopie et catastrophisme. Déconstruire pour rendre compte d'une situation historique et littéraire en plein désarroi, le mythe se recyclant alors en roman, un roman nous donnant par la même occasion une nouvelle représentation de l'enfance bien moins traditionnelle que d'ordinaire. L'utilisation du mythe, ambivalente sous la plume de Sylvain Trudel (entre dévitalisation et recyclage), serait alors le symptôme flagrant d'une littérature postmoderne plurielle et indécise, ardemment partagée entre son aspect pessimiste et son ouverture à l'exploration. Une littérature qui, si elle ne dote point de réponses aux questions que l'homme se pose, multiplie au contraire les interprétations. Finalement une littérature qui rend compte

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

de la crise de l'identité québécoise, toujours coincée, toujours hésitante mais toujours à la recherche de.

Bien évidemment, nous nous reporterons souvent aux autres productions de Sylvain Trudel et tout particulièrement aux deux romans que sont *Le Souffle de l'harmattan* et *Du mercure sous la langue* qui, l'un comme l'autre, développent, eux aussi, un réseau intertextuel mythique qui, tout comme dans *Terre du Roi Christian*, va être mis à mal.

I- UN RESEAU INTERTEXTUEL MYTHIQUE STRUCTURANT

Au commencement était le mythe : premières histoires, premiers récits à faire rêver les hommes, à leur donner tout à la fois de l'espoir, de l'émotion et de la connaissance¹⁰.

Lorsqu'on étudie attentivement les romans de Sylvain Trudel, certains aspects thématiques récurrents ne peuvent être ignorés : tout comme son obsession pour les sujets douloureux ou son attrait pour l'enfance, on ne peut passer à côté de la prédominance de l'intertextualité mythique dans l'intégralité de ses écrits. En effet, production romanesque, nouvelles mais aussi romans de jeunesse se retrouvent contaminés par toutes sortes de personnages, lieux ou motifs, de citations, digressions et allusions qui nous transportent au cœur de récits, plus ou moins identifiables, jaillis du patrimoine universel et situés dans un temps lointain, hors de l'Histoire, un *Âge-d'or*, un temps du rêve. Jacqueline Thibault Schaefer, dans son article « Récit mythique et transtextualité », montre d'ailleurs, en s'appuyant sur la classification proposée par Genette dans *Palimpsestes* et à travers l'étude de l'histoire de Tristan et Iseut, que le mythe présente, par sa notoriété et sa flexibilité, une aptitude particulière à se constituer en intertexte :

La mémoire culturelle inférant le non-dit, la présence du mythe peut se signaler dans un texte-récepteur moyennant une économie maximale de syntagmes. [...]. Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, il fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale¹¹.

On se demande de ce fait comment est ordonnée cette profusion mythique, formée d'éléments disparates, issus de contrées variées et de sources plus ou moins sûres. Repérer et classer, puis analyser le mode d'insertion de ces *petits mythes* qui innervent le roman, semblent dans un premier temps nécessaire. Mais, si ces éléments se montrent ponctuellement, le mythe de la recherche de l'immortalité, ainsi que le mythe messianique,

10 Hammel, Jean-Pierre. Op. cit., p.172.

11 *Mythe et création*, textes réunis par Cazier, Pierre. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, Travaux et recherches UL3, 1994, p. 53-66.

structurent quant à eux le récit premier, comme nous le verrons par la suite.

1- Une omniprésence flagrante

Chaque page de *Terre du roi Christian* est donc envahi, et même tissé, par des éléments mythologiques, figures micro-structurales qui se signalent d'emblée à l'interprétation car mis en jeu dans un segment déterminé (un mot, une phrase, un paragraphe ou quelques pages tout au plus). Il est de ce fait possible de les isoler clairement. En effet, effectuant une sorte de tour du monde culturel, Sylvain Trudel exploite les fonds patrimoniaux de diverses civilisations et/ou religions (mythes grecs, romains, mayas, celtiques, islandais mais aussi bibliques, bouddhistes, etc.) et inclut dans son récit des centaines de références mythiques.

a. Un essai de classification

Beaucoup de théoriciens ont de ce fait tenté de procéder à une classification des éléments mythiques, afin de faciliter les analyses des chercheurs, tout comme Bronislaw Malinowski ou encore David Adams Leeming, dont la classification apparaît souvent comme une des plus aboutie. Pourtant, cette dernière, on le voit, n'est pas des plus faciles car pouvant se faire à diverses niveaux (mythes héroïques ou divins - mythes eschatologiques ou cosmogoniques - mythes grecs, latins ou scandinaves - figures, lieux, objets ou symboles, etc.). Un tableau récapitulatif reste donc la solution la plus simple de présenter cette toile intertextuelle assez impressionnante (voir **annexe n°1**).

Nous nous en tiendrons là puisque notre sujet n'est pas d'explicitier la valeur poétique de toutes ces références, même si certaines le seront au cours de notre analyse.

b. Une intertexte polymorphe

Reste à déterminer *quand* et *comment* cet intertexte mythique se dévoile dans le roman car, si nous venons d'identifier les différentes pages lors desquelles il se manifeste,

nous n'en avons pas encore précisé le mode d'introduction. Effectivement, la « notion de mythe suppose une continuité narrative¹² », autrement dit un récit mythique pose un cadre, des personnages et une intrigue. Face à ce constat, l'écrivain est soit tenté de réécrire complètement le récit en question comme l'a notamment fait Bauchau (*Antigone* ou *Oedipe sur la route*), soit il préfère intégrer des *bouts* d'histoire plus ou moins longs (un nom, un lieu, une phrase ou même le récit entier sous forme de sommaire). En effet, il ne s'agit pas pour Sylvain Trudel de réciter ni de compiler son érudition mythologique pour en rendre compte dans son roman. Les récits, personnages, lieux et motifs mythiques sont donc imbriqués au récit centreur, en négligeant en contrepartie la narration linéaire du mythe, fonctionnant souvent comme synecdoques, en étant sélectionnés de façon à convoquer le pré-texte, ou plutôt la pré-histoire en entier : de manière directe, claire (introduction de citations, de noms propres ou d'indications topographiques, sans oublier, les micro-récits enchâssés) ou indirecte et détournée (allusions voilées). Dans tous les cas, le but premier de l'écrivain est de naturaliser son intrusion, de l'incorporer habilement à la trame première qui, quant à elle, peut s'apparenter à la tradition du récit réaliste, lecture qui est pour sa part favorisée par l'insertion de toponymes réels, et par la multiplication des références parfaitement reconnaissables révélant la vraisemblance des lieux, des événements ou des personnages. Il est en effet principalement question d'un jeune garçon, Luc Dionne, tout ce qu'il y a de plus commun, né « le « 31 décembre 1957 » (TC, 13), habitant au Québec, à Richelieu précisément, dans un environnement totalement réaliste (famille, école, décor, événements du quotidien, etc.). Or, ces nombreuses indications d'un univers romanesque vraisemblable cèdent souvent la place à des indications qui révèlent, elles, la présence d'un univers autre, moins terre à terre, à savoir l'univers mythique. Il est vrai que l'aventure de Luc reste avant tout la trame principale, c'est à dire le récit centreur ; néanmoins, il est vrai aussi que le texte fourmille de références mythiques qui nous en éloignent un temps soit peu pour nous transporter dans un *voyage intemporel*. Notre étude sera ainsi focalisée sur une voix, un mot, un paragraphe, dont la dissonance avec le reste du texte nécessite le recours à l'intertexte. Et comme nous allons le voir, l'intertextualité québécoise n'adopte jamais une stratégie uniforme :

« Polymorphe et volatile, elle exploite plutôt diverses modalités de son

12 Carlier, Christophe et Griton-Rotterdam, Nathalie. *Des mythes aux mythologies*, p.7.

fonctionnement¹³ » : citations, allusions littéraires, intertextualité au niveau des noms et des noms propres ou emprunts de structures plus vastes, l'intertextualité québécoise donne naissance à une « constellation discursive différente »¹⁴ .

La manière la plus facile, et donc la plus fréquente, d'inclure l'intertextualité dans un texte centreur reste tout de même la citation qui se définit habituellement par le fait d'emprunter à des textes, certaines phrases ou paragraphes. Au plan formel, cette modalité est généralement introduite par des marques linguistiques ou typographiques (en exergue du récit premier et en italique dans notre roman) même si elle peut également passer inaperçue et rester implicite. Dans les deux cas, c'est sa fonction référentielle qui nous importe puisque sa signification est intimement liée au rappel du contexte originel. Pourtant *Terre du Roi Christian* n'y fait pas souvent appel. En effet, on n'en décompte que très peu durant toute la lecture, beaucoup d'entre elles permettant de rappeler la comptine du grand Lustukru. La citation de la chanson de Théodore Botrel est ainsi morcelée en trois paragraphes, des pages 32 à 35, interrompue par des passages narratifs évoquant la vie de Luc mais aussi de Christian. Les deux autres citations sont quant à elles issues de la *Bible*, qui d'ailleurs constitue une des sources intertextuelles principales de Sylvain Trudel, l'une provenant d'un passage du *Livre de Job* dans lequel apparaît le Léviathan (TC, 93) et récitée par Delphine pour expliquer la nature de ce monstre à son interlocuteur, l'autre (TC, 221) tirée de l'*Ancien Testament* et introduite par la voix du professeur de religion de Luc.

Outre ces rares citations, il arrive souvent dans le roman que l'écrivain introduise, *ici et là*, des figures ou indices topographiques mythiques, soit au détour d'une conversation retranscrite par le narrateur au discours direct, soit grâce à la focalisation interne qui nous donne à voir les affects du protagoniste qui est en train de regarder la télévision, lire un livre ou contempler le ciel :

Les constellations scintillaient sur l'eau noire qui avait l'air dure et froide, et Luc reconnaissait Cassiopée, la reine vaniteuse, et le Pégase où Andromède brillait avec éclat, et les feux de Persée, le héros aux sandales ailées qui avait décapité la Méduse au regard pétrifiant et mortel (TC, 117).

Ce genre de digressions momentanées sont très fréquentes, permettant à l'auteur d'inclure des

13 Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p.73.

14 Moser, Walter. « La mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil », *Revue canadienne de littérature comparée*, XII, 1 (mars 1985), p.13. Cité par Paterson, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 73.

références indicielles, des *clins-d'oeil* au lecteur, et lui évitant par la même occasion de rappeler la pré-histoire dans sa totalité.

Mise à part cette intertextualité généralisée, tant au niveau des noms propres que des indications spatiales, c'est lors de micro-récits que les références mythiques se révèlent au lecteur : « Le micro-récit est un récit dans un récit, il a un déroulement, un début et une fin¹⁵ ». Il est d'ailleurs courant pour un auteur d'enchaîner dans un récit-cadre de multiples micro-récits secondaires se déclinant sous diverses formes : épisodes bibliques, contes, énigmes, paraboles, fragments de poème, etc. Placés eux aussi en retrait et mis en valeur par l'italique, ils ne peuvent pourtant être considérés comme de simples citations puisqu'il s'agit toujours de réécritures de récits mythiques - et tout particulièrement de fragments bibliques - pris en charge par Luc. On en dénombre une quinzaine le long de notre lecture (en excluant les lettres de Blanche), beaucoup se présentant comme des réécritures de la *Bible de Jerusalem* (TC, 191-193, 226-228) ou du *Popol Vuh* (TC, 106-107, 130-131), seules sources textuelles sacrées citées directement dans le roman. Les autres micro-récits se déclinent quant à eux sous différentes formes : conte de Noël (*L'Âne et la souris*, p.139-141), dissertation sur l'immortalité (TC, 218-219) et lettres envoyées à Dieu (TC, 143-144), puis à Christian (TC, 222-223). Cependant, ces derniers ne possèdent pas la même force intertextuelle que les réécritures à proprement parler que Luc fait des textes sacrés préexistants puisqu'ils présentent simplement des discours à *caractère mythique* sans toutefois faire appel, prendre appui, sur un récit particulier. En revanche, la réécriture de la cosmogonie maya peut être comparée à la version originale. C'est pourquoi ce sont ces micro-récits là qui nous intéresseront plus particulièrement lorsque nous traiterons de la parodie.

Néanmoins, le cas le plus courant d'intertextualité dans notre roman, même si le moins repérable, reste l'allusion. Cette dernière consiste en ce que, dans un segment de discours s'étendant en général sur un terme, une phrase ou tout au plus un épisode, l'on découvre un sens différent par rapport à la situation d'énonciation ou par rapport à l'univers de culture. Figure de style codifiée donc, elle consiste à évoquer, sans les nommer explicitement, des personnes, des événements, des faits, des notions ou des textes supposés connus. Subtile car plus ou moins implicite, l'allusion en appelle à la reconnaissance du lecteur averti qui, sans une culture mythologique et théologique (dans notre cas), ne peut en

15 Genette, Gerard. *Figure III*, p.238.

comprendre le sens et surtout la portée. Néanmoins, l'intertextualité mythique fait souvent appel à un savoir établi, universel et n'a donc pas souvent besoin d'être explicitée. Possédant ses caractéristiques propres, cet intertexte s'illustre par sa valeur archétypale et sa polyvalence (le mythe offre différentes versions), c'est d'ailleurs ce qui le distingue des autres intertextes. La périphrase participe ainsi de ce phénomène allusif, puisqu'elle permet de faire appel à un récit mythique sans en avoir l'air : « frères utérins » (TC, 222) pour désigner Castor et Pollux, « un guerrier borgne qui s'enivrait d'hydromel » (TC, 227) pour Odin ou encore « homme-oiseau » (TC, 72) pour Icare. Dans chacun des cas, Sylvain Trudel ne mentionne que la caractéristique qui l'intéresse : le lien fraternel très fort qui relie Castor et Pollux, l'aspect monstrueux d'Odin ou l'ascension de connaissance tentée par Icare. Les mentions au saule (TC, 49-50) et au chêne (TC,75) se profilent elles aussi comme de parfaites allusions. En effet, elles peuvent dans un premier temps passer inaperçues alors même qu'elles indiquent encore une fois la fascination de Trudel (et de Luc) pour les symboles mythiques. « Le Cosmos est vu sous forme d'un arbre géant¹⁶ » nous dit ainsi Eliade. Car, dans les mythologies orientales et chrétiennes, le saule est le symbole d'immortalité par excellence tandis que le chêne est la figure de l'arbre sacré, celle qui représente l'axe du monde. C'est auprès des chênes qu'Abraham reçoit d'ailleurs les révélations de Yahvé. Leurs apparitions au détour du roman ne sont donc pas fortuites, puisque les arbres ont toujours assumé un rôle prépondérant dans la plupart des récits mythiques car situés dans un lieu lui-même sacré. Arbre de vie mais aussi centre du monde, reliant Ciel, Terre et Enfer et support de l'univers, il entretient bien évidemment une relation mystique avec les hommes qui sont persuadés que grimper à son sommet revient à transcender la condition humaine. En parallèle, énormément d'endroits mythiques sont invoqués dans le roman, sans être pour autant explicités comme tels (mis à part le Popocatépetl, le Krafla, le Sneffels, ou le mont Saint-Grégoire, le Groenland et l'Islande). Pour comprendre en quoi ils possèdent une dimension mythique, il nous faut par conséquent pousser la recherche et découvrir le lien qui existe entre eux. « La chaîne de l'amirauté » est par exemple une chaîne de montagne dans le nord de la Terre Victoria en Arctique (TC, 228) tandis que le « Rub al-khali », qui en arabe signifie « le Quart vide », est un des plus grands déserts de la péninsule arabique, un des endroits les plus inhospitaliers de la planète de par son climat aride et sec. Les « îles de la Nouvelle-Zemble » (TC,155) forment quant à elles un

16 Mircea, Eliade. *Traité d'histoire des religions*, p. 229.

archipel russe composé de deux îles principales et d'autres plus petites. Leur population indigène avoisine les cent personnes car leur climat difficile, glaciaire, ne permet pas leur croissance. Les « îles de la Révolution d'octobre » (TC, 155) abritent à leur tour une quantité énorme de glaciers qui recouvrent d'ailleurs la moitié du territoire. Pour finir, la « Terre du roi Christian », qui donne d'ailleurs son nom au roman, situé aux confins du Groenland, à l'extrémité du monde, ne semble pas échapper à la solitude (TC, 178). Quantité d'îles désertiques sont ainsi convoquées continuellement : « Hébrides », « Orcades » (TC, 168), « îles de Baffin » (TC, 169). À la lumière de l'encyclopédie, nous avons donc pu découvrir que la plupart de ces espaces sont très précisément situés aux confins du monde, dans des contrées isolées, et même sur la lune (« la mer des humeurs », « le lac des songes », « la mer du froid » et « l'océan des tempêtes », p.237). Et, l'astre lunaire n'est-il justement pas l'endroit le plus éloigné de la Terre, le plus désertique et en même temps le plus fantasmatique ? En ce sens, il s'agit de montrer la fascination de Luc pour tout ces lieux inédits, barrés aux hommes et donc sacrés, permettant eux aussi le passage du ciel à la terre, de la terre aux enfers. Mais plus largement encore, certains passages du roman laissent entrevoir la référence à un épisode mythique, toujours très connu. Les fils de Blanche sont ainsi décrits comme pétrifiés par le départ de leur mère en Islande, le narrateur les transformant en « statues de sel » (TC, 68), ce qui n'est pas sans rappeler l'histoire tragique d'Orphée et d'Eurydice ou encore de la femme de Loth, se retournant une dernière fois sur ce qu'ils quittent. De même, une section de la description d'un des cauchemars de Luc nous interpelle : « Le nez dans les vents, il humait les nuages moutonnés qui sentaient l'eau de mer et **il tétait la lune qui pendait au firmament comme un pis de la Grande Ourse** » (TC, 120). L'interprétation qui suit tombe bien entendu sous le coup de ma propre subjectivité (« intertextualité aléatoire » selon Riffatere). Cependant pratiquement toute intertextualité (outre la citation) en appelle à l'opinion de chacun : pour ma part, cette allusion nous renvoie d'une manière parfaitement détournée au mythe de Rémus et Romulus, adoptés eux aussi par une entité originale grâce à laquelle ils ont survécu. L'image de la *Louve capitoline*, cette sculpture de bronze représentant les deux enfants en train de téter leur mère d'adoption, encore très ancrée dans notre imaginaire collectif, n'est peut-être pas étrangère à cette interprétation. Au final, autant dire que le lecteur est amené à examiner lui-même les concordances énigmatiques qui se lient entre le roman et l'intertexte mythique afin d'en tirer ses propres suppositions et conclusions.

Pour notre compte, ce qui ressort de cette analyse, c'est que, souvent introduite lors d'une conversation, d'un rêve ou d'une réécriture du *Popol Vuh*, l'allusion nous apparaît finalement toute naturelle. Sa crédibilité est d'ailleurs favorisée par le fait que son récepteur premier, interne au récit de *Terre du roi Christian*, n'en comprend pas lui-même la portée. Luc ne connaît pas les clefs pour déchiffrer les songes éparses qui hantent ses nuits et qui en appellent pourtant à une multitude de symboles mythiques :

« Une nuit, dit-il, j'ai rêvé que j'étais la fausse couche d'une jument rouge, j'étais un centaure avorté, pis j'ai vu mon grand-père me tirer une balle en pleine face. Est-ce que ça veut dire que je vais mourir bientôt ? (TC, 82).

D'ailleurs, le cas le plus intéressant (et sans doute le plus fréquent) est celui du rêve (TC, 60-120), de la rêverie (TC, 71, 82-83, 139, 148-149) ou plus largement de la contemplation (TC, 116, 119). Car,

La création de ce qu'on appelle le subconscient (rêves, « rêves éveillés », affabulations, psychopathogénies, etc.) présente une structure et une signification parfaitement homologable, d'une part, aux mythes et aux rituels ascensionnels, et, d'autre part, à la métaphysique de l'ascension (...) ¹⁷.

En effet, selon Freud, « [...] le mythe est le reflet d'un monde intérieur, non moins terrifiant : notre monde inconscient¹⁸ ». Ainsi les rêves sont à interpréter si l'on veut pouvoir leur ôter leur caractère énigmatique ; le même mécanisme est en marche avec les mythes. Autrement dit, des lois communes entre mythe et inconscient se distinguent car, l'un comme l'autre « formés [...] d'éléments [...] en perpétuelle mouvance, sont également situés hors du temps, de l'espace et de la logique¹⁹ ». Le protagoniste, inventé par Sylvain Trudel et sur qui le narrateur omniscient est focalisé, voit donc son esprit contaminé par toutes sortes de références mythiques et ce même durant son sommeil. Adolescent, ce sont ses écrits (micro-récits) qui le seront perpétuellement, comme si l'enfant ne pouvait se défaire de sa fascination pour le mythe. Les autres personnages ne sont pas en reste : l'auteur leur donne à eux aussi des discours et pensées intimes au contenu sans aucun doute mythique. Ce qui revient au final à affirmer que, quelque soit le mode d'insertion des éléments mythiques,

¹⁷ Ibid, p. 380.

¹⁸ Hammel, Jean-Pierre. Op. cit., p.222.

¹⁹ Ibid, p.223.

quelque soit la forme qu'ils adoptent, leur fonction première reste la même à savoir caractériser les personnages que sont Christian, Blanche, Delphine, et surtout Luc, leur donner une *personnalité de papier* particulière. Vu sous cet angle, les citations, figures et espaces sacrés cités ainsi que les micro-récits et allusions, apparaissent tous plus ou moins en lien avec Luc dans la mesure où ils émergent très souvent durant un épisode intimiste du récit rendant compte des pensées, interrogations et affects qui traversent l'enfant, c'est à dire lors de l'intrusion du narrateur omniscient dans l'intériorité de ce dernier ou lors d'un texte soi-disant composé par le personnage (micro-récit). Ce mode d'insertion tend à suggérer que le genre est bien fonctionnel pour Luc. Loin d'être un objet culturel mort, réduit à un folklore ou, au mieux, à une oeuvre à portée symbolique, le mythe se présente en l'occurrence comme une parole bien vivante qui fonctionne comme un repère et un recours pour un individu lorsqu'il a besoin de donner un sens à sa vie. En ce sens, Luc devient un être absorbé par sa quête de mysticisme, un enfant élevé dans la foi chrétienne qui rêve perpétuellement à cet univers imaginaire (tout comme sa grand-mère Blanche dont les lettres sont engorgées de références mythiques), lui permettant d'échapper parfois aux tristes lots de son quotidien.

L'omniprésence de cette intertextualité particulière n'est donc pas fortuite ; elle remplit un rôle, celui de donner une certaine complexité au personnage principal qui développe peu à peu une pensée désuète toute mythique, encouragé par d'autres personnages qui le poussent sur ce chemin. Car n'oublions pas que les actants d'une histoire agissent toujours les uns sur les autres afin de fournir au lecteur des informations sur leur personnalité respective. Simple question de réalisme de la part de Sylvain Trudel qui, rappelons le, renoue ici avec les cadres traditionnels du roman.

2- Les grands mythes

Nous sommes donc face à un fait ; l'intertexte mythique de *Terre du roi Christian* est multiforme, un peu désordonné au premier abord. Etudier chaque référence n'est donc pas de notre ressort. Et pour cause : certaines n'entretiennent qu'une relation de co-présence avec le texte centreur, permettant surtout de surligner la fascination qu'éprouve le personnage pour

l'univers mythique, chaque élément cité servant, en premier lieu, à dessiner le caractère de Luc. *A contrario*, durant notre étude sur le rejet du mythe, nous nous pencherons surtout sur deux mythes particuliers qui se dissimulent dans la macro-structure du roman ; les éléments éparses dont nous parlions précédemment permettant tout de même de mettre en place ces structures mythiques plus vastes que sont le mythe de la recherche de l'immortalité (dont l'archétype est sans aucun doute l'*Epopée de Gilgamesh*) et le mythe messianique. L'un est l'autre dirigeant effectivement le roman qu'est *Terre du roi Christian*. Sans eux, point d'aventures, les actions de Luc réactivant simultanément l'un et l'autre des récits. Car le héros du roman, comme tout les héros de Trudel, se veut différent : « Je suis pas tout les enfants, je suis un enfant, et il y a toujours un enfant, quelque part, qui fait rien comme les autres, et moi je serai cet enfant » (TC, 97). Et son aventure, héroïque, tout comme celle de Hugues et Habéké, va se doter d'un schéma initiatique qui survit d'ailleurs dans beaucoup de romans contemporains :

Les épreuves que doit vaincre un personnage de roman ont leur modèle dans les aventures du Héros mythique. On a pu également montrer comment les thèmes mythiques des Eaux primordiales, de l'Ile paradisiaque, de la Quête du Saint Graal, de l'initiation héroïque ou mystique, etc, dominant encore la littérature moderne européenne²⁰.

a- La recherche de l'immortalité

En effet, derrière le schéma narratif de *Terre du roi Christian* (comme derrière celui du *Souffle de l'harmattan*) se cache un réseau de sens, chacune des parties de la transformation du dit schéma se doublant d'une étape cruciale du parcours initiatique, présent dans tout les récits mythiques (et plus particulièrement héroïques puisque le but est d'y acquérir la puissance divine). L'oeuvre, qui retrace les aventures du roi mésopotamien, intitulée *Epopée de Gilgamesh*, présente ainsi une structure narrative en deux parties, l'une d'elle faisant particulièrement écho à l'aventure de Luc, même si Sylvain Trudel ne cite jamais le héros en question. Mais remémorons nous d'abord son histoire : avant la disparition d'Enkidu, son plus proche ami, Gilgamesh est un héros épique, un combattant qui réalise avec son ami des exploits surhumains, démesurés, afin de se faire un nom. Souverain d'Uruk

20 Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p. 35.

et né de parents illustres qui le rendent quasi divin, l'évènement initial qui bouleverse définitivement sa destinée est une transgression car, tyrannique avec son peuple, le roi abuse de sa force et de son pouvoir, ce qui entraîne immédiatement une réaction divine. Décidant de créer un adversaire à sa taille pour le modérer, les dieux mettent au monde Enkidu. À l'inverse de son futur compagnon, ce dernier vit d'abord seul parmi les bêtes avant d'être initié à l'amour et progressivement conduit vers la ville et la civilisation. C'est de son combat contre Gilgamesh, sans vainqueur ni vaincu, que va naître leur alliance. La suite raconte leurs péripéties jusqu'à la mort de Enkidu qui, au lieu d'assagir son ami, entretient sa démesure. Châtié par ses créateurs, il disparaît à jamais. Mais, confronté à la mort de l'être qui lui était le plus cher et craignant la sienne, Gilgamesh se mue en voyageur solitaire, poursuivant une quête initiatique aux confins du monde pour découvrir les secrets de la vie éternelle. Et c'est cette seconde partie plus particulièrement que notre roman va réactualiser, en faisant de Luc un nouveau Gilgamesh. Après la disparition de son ami, un renversement complet s'opère donc dans le récit originel : Gilgamesh, désespéré et angoissé par la mort, fuit son royaume en parcourant seul le désert. Cette fois, il part à la conquête du savoir : comment éviter la mort et bénéficier de la vie sans fin ? Usant de sa sagesse, au lieu de sa force, il franchit les obstacles qui lui barrent la route et arrive au (presque) terme de son voyage. Tout ses adversaires (Hommes-Scorpions, Siduri la tavernière et Ur-sanabi, le passeur) le mettent alors en garde : personne ne s'est jamais aventuré dans ce chemin obscur derrière les montagnes, nul n'a jamais traversé la mer terminée par les eaux mortelles... Le héros, après toutes ces épreuves, parvient pourtant au bout du monde, sur l'île d'Ut-Napishtim l'immortel. Ce dernier lui livre alors un secret : son immortalité est un cadeau des dieux puisque c'est grâce à lui, qu'après le dernier déluge, la race humaine a pu perdurer. Mais la vie humaine, lui dit-il, est éphémère et irrévocablement vouée à la mort. Reste cependant un mince espoir : celui de la plante de jouvence, cachée au fond de la mer. Cependant, un dernier épisode met à nouveau le héros face à l'échec. Non seulement il ne peut prétendre ressusciter son ami, lui même ne peut conquérir l'immortalité, mais il perd tout espoir de prolonger sa vie grâce à la plante merveilleuse. L'explication : après avoir réussi à la ramener du fond de la mer, un serpent la lui vole et l'emporte, rejetant instantanément sa vieille peau ; ainsi s'explique la mue de l'animal. Rentré chez lui transformé, Gilgamesh semble pourtant avoir réussi sa quête. Il est enfin un homme sage, un homme qui, en prenant conscience de ses limites, en s'acceptant comme mortel, peut

désormais réapprendre à régner. *La mort de Gilgamesh*, extension reconnue de l'épopée, raconte même que le héros finit par être divinisé en devenant Juge des Enfers.

Bien entendu, la quête de l'immortalité est un *topos* très répandu dans beaucoup de mythologies. Elle s'insinue par exemple dans le mythe du Graal (et tous les récits qui en découlent) puisque l'objet en question est censé l'accorder à celui qui le trouvera enfin. Beaucoup de chevaliers (Perceval, Gauvain ou Lancelot) se lanceront d'ailleurs à sa recherche, encourageant eux aussi des dangers incommensurables. Néanmoins, le sort de Luc peut être plus particulièrement lu à la lumière du parcours de Gilgamesh comme nous allons maintenant le voir. En effet, ce dernier, tout comme son présumé modèle mythique, est, durant tout le premier chapitre du roman, confronté à la peur de la mort. C'est cette angoisse qui le hante nuit après nuit, transmise à la fois par la chanson du grand Lustukru (qui donne d'ailleurs son nom à la première sous-partie du roman, p.11) que sa mère lui chante le soir et par les disparitions consécutives de son oisillon, Virgule et du cheval de Janvier (TC, 54). Et pour cause : le grand Lustukru n'est plus un simple héros de papier, c'est un être à part entière et tout à fait réel à ses yeux, comme en témoigne cette description :

Du fond des champs et des bois lui parvenaient les halètements morbides d'un vieillard sanguinaire affamé de chair humaine. C'était lui, le grand Lustukru, qui marchait vers la maison de Luc, le menton ruisselant de bave, impatient de dévorer vifs les petits gars qui ne dormaient pas. Luc entendait déjà le vieux cannibale qui grattait le mur de ses ongles souillés, et il s'imaginait la buée fétide qui sifflait entre ses dents pourries, ses petits yeux cruels qui avait vu mourir tant d'enfants, et ses mains crochues qui ne savaient qu'étrangler les innocents (TC, 48-49).

La minutie de la description matérialise d'emblée la figure imaginaire qui, du reste, pousse Luc à entamer la première étape de son aventure. Tuer le grand Lustukru est maintenant devenu une évidence, et quoi de plus normal pour un héros en quête d'immortalité que de vouloir tuer la mort en personne ? En pleine nuit, il se lance donc dans un combat avec le monstre dans un décor parfaitement apocalyptique :

L'air halluciné, il erra dans les ténèbres où le firmament s'illuminait de fulgurations, où le tonnerre grondait. L'orage tonitruait au bout des champs. Prés de la rivière, le couteau entre les dents, Luc grimpa sur un grand saule et s'installa à cheval sur une branche pour guetter le grand Lustukru, d'où il se jetterait sur le vieillard pour l'égorger (TC, 49).

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

Le fantasme de la vie éternelle martèle ainsi le texte. À chaque décès, Luc ne peut s'empêcher de penser à la résurrection possible de cette vie qui pourtant vient de s'éteindre, parfois durant son sommeil et parfois même devant ses yeux :

Au bout de ses cauchemars, Luc retrouvait le corps de son père sur la grève, secoué par le ressac de la mer, et, le noyé, tout à coup, reprenait vie. Alors seulement, Luc succombait au sommeil (TC, 35).

En tout cas, il ne cesse de souhaiter l'immortalité aux êtres qui lui tiennent à coeur : « Luc fit de nouveaux vœux, souhaita l'immortalité à tous ceux qu'il aimait, puis, tout vibrant de frissons fraternels, il se demanda si le ciel l'exaucerait » (TC, 119). De plus, les épisodes narratifs retraçant les rituels effectués par l'enfant (en vue d'une résurrection) sont également nombreux, signifiant eux aussi cette obsession :

Le lendemain, il vécut son premier enterrement. Janvier, son grand-père, vint avec sa fourche à fumier et ils ensevelirent Virgule au pied de son arbre natal pour que l'âme déplumée aille un jour bourgeonner dans les branches et renaître dans les feuilles (TC, 17).

Toutefois, c'est la disparition de sa grand-mère dans le cratère d'un volcan islandais, à la fin du second chapitre (TC, 120), qui résonne véritablement comme l'élément déclencheur de la quête d'immortalité du héros, profondément déstabilisé par l'évènement :

Quand Luc apprit la nouvelle, tout son sang reflua violemment vers sa poitrine et lui coupa la souffle, puis il vit rouge. [...]. Allongé dans les trèfles, il pleura avec rage tout en maudissant l'univers et en frappant la terre, puis il demeura prostré deux heures durant (TC, 121).

À partir de là, le héros, à la manière de Gilgamesh ayant perdu Enkidu, va tenter de remédier à cette situation qui l'angoisse et qu'il ne veut pas accepter. Il fomenté même dans son esprit son prochain départ :

Et parfois même, dans le blizzard de décembre, la silhouette sombre de la petite montagne lui évoquait les lignes épurées d'une pyramide maya, la pyramide de Tikal, et Luc rêvait d'y immoler des animaux en sacrifices, étêter un coq ou saigner un cochon, pour fléchir la colère de Hunab Ku et lui quémander la grâce de rendre la vie à sa grand-mère Blanche (TC, 139).

Mais Luc se sait ignorant. C'est pour cette raison, qu'au début du second chapitre, l'enfant part en quête de savoir, tout comme Gilgamesh qui s'éloigne de son royaume et va enfin user de son intelligence. En effet, avant de se lancer dans une aventure, le héros cherche d'abord à acquérir des informations. Le titre de la deuxième partie, « Les chasseurs de Grande Ourse », indique en ce sens le début de cette recherche de compréhension de Luc qui, dès lors, va tenter de nier sa nature humaine en se lançant comme défi de *traquer* ce bout du monde symbolisé ici par la constellation de la Grande Ourse qui, comme les savants nous le confirment, ne se couche jamais, est toujours visible et tourne continuellement autour du pôle Nord. Le Groenland, comme tous les autres lieux polaires cités assidument, est ainsi assimilé à un haut lieu mythique (c'est pourquoi il donne son nom à la cinquième et dernière partie du roman). La plus grande difficulté réside d'ailleurs en la découverte de ce centre, assimilé au « bout du monde », forcément très éloigné de Richelieu et toujours lié au concept d'immortalité selon Eliade. C'est pour cette raison que les indices spatiaux mythiques sont tellement présents dans l'ensemble de la narration comme si le personnage était obsédé par cette recherche d'un endroit où toute récréation serait possible, qu'il s'agisse d'un désert, d'une île ou plus particulièrement d'un volcan ou d'une montagne sacrée. Les références récurrentes à cet endroit cosmique sont ainsi témoins d'un rite du centre, centre vu comme le point zéro où a débuté la création, là où les premiers hommes sont nés, au nombril de la terre. C'est d'ailleurs sur le mont Saint-Grégoire que l'essai sera vraiment tenté par Luc, Saint Grégoire transfiguré pour l'occasion en « Popocatépetl en miniature », et qui devient alors le lieu sacré par excellence : « [...] ce cône parfait, doux et régulier comme un sein, qui trônait souverainement dans la plaine rase, isolé comme une île, dans sa splendeur d'autel sacré » (TC, 138). La description est on ne peut plus méliorative et hyperbolique (« parfait », « splendeur », « trônait », « souverainement ») conférant à la montagne de Richelieu une certaine prestance. Après avoir accumulé toute cette sagesse, le héros en est sûr ; pour lui, aucun doute n'est possible : le centre du monde se trouve en haut de ce mont « isolé ».

Mais comment s'y rendre ? Le récit est structuré par cette quête qui se développe en plusieurs temps, suivant un schéma narratif traditionnel. La mort agit comme un élément perturbateur, lançant le protagoniste tout d'abord dans une quête de connaissance. L'organisation du récit en témoigne. En effet, si *Terre du roi Christian* est divisé en six sous-

parties, dont cinq portent un titre, et qui sont elles-mêmes divisées en de multiples sous-chapitres, c'est pour justement signifier au lecteur le schéma narratif *évolutif* qui est en place, celui de l'épopée, d'où notre comparaison avec *L'Épopée de Gilgamesh* :

Révolté contre la condition mortelle qui est la sienne, le héros mythique est prêt à tout pour acquérir la nature divine. Il accepte d'affronter un véritable parcours initiatique, modèle de toute initiation : des travaux lui sont imposés, qui sont censés lui ouvrir la voie de l'immortalité²¹.

Dans notre roman, c'est tout d'abord en devenant Maya que Luc se propose de remédier au problème de sa mortalité :

Au début de cet été mouvementé, il s'opéra une métamorphose dans l'esprit de Luc : il n'en pouvait plus de n'être rien de mieux que lui-même, alors il se promit de devenir un authentique Maya (TC, 72).

Car devenir Maya c'est s'approprier la sagesse de ces anciens qui ont construit, recréé un *paradis sur terre* ; devenir Maya c'est partager avec eux leurs secrets : « - Moi quand je serai grand, je serai un Maya, parce que les Mayas connaissent le milieu du monde et tous ses secrets. » (TC, 77). Acquérir cette sagesse est donc indispensable au héros. Tout comme Gilgamesh, Luc entreprend de récolter des informations en vue de trouver la manière de devenir immortel. Et dans cette première phase, tout héros a besoin d'aide, tout schéma actanciel possédant ses opposants (Basile, le grand Lustukru et Xavier) mais aussi ses adjuvants : « Luc rêvait d'un mentor qui lui indiquerait ce lieu mythique d'où partaient les routes de la soie, des Epices et de l'Encens, les routes de l'Or, de l'Ivoire et de l'Opium » (TC, 57). Dans *Le Souffle de l'harmattan*, c'est deux écrivains que les enfants ne rencontreront pourtant jamais, qui vont occuper ce rôle. Tout d'abord il y a Gustave Désuet, poète fictif, créé de toutes pièces, puis un écrivain, réel celui là, Alexandre Soljenitsyne. Mais c'est une femme, Delphine, qui jouera surtout ce rôle dans notre roman, celle que Luc compare explicitement à une « druidesse ». Et déjà le chemin qui mène vers elle n'est pas des plus faciles : en effet, la vieille femme vit telle une « ermite » (TC, 47) sur une île entourée de marécages. Arriver jusqu'à elle n'est donc pas donné à tout le monde puisque cela exige un certain effort : « La force du courant le surprit, mais il redoubla ses efforts et il réussit à

21 Hammel, Jean-Pierre. Op. cit., p. 127

remonter la rivière, large d'un demi-mille à cet endroit de son cours » (TC, 73). Même si Luc arrive à se remettre dans l'axe, l'entrée dans l'île est ardue. Il est question de « remous », de « méandres », de « houppes d'herbes hautes » et d'« îlots de quenouilles » formant une « muraille de verdure ». Une frontière a donc bel et bien été dressée entre le domaine de Delphine et le reste du monde : seuls certains s'y aventurent, des hommes comme Luc qui arrive finalement à bon port. En somme, le héros a « réussi », a triomphé de cette épreuve. Il peut enfin faire ce pour quoi il est venu : « - J'aurais besoin des conseils d'une sage-femme » (TC, 75). Le jeu sur le mot composé est évident car s'il s'agit bien de l'ancien métier du personnage (c'est d'ailleurs pourquoi Luc est venu la voir, pour faire éclore ses oeufs), c'est aussi un moyen pour l'auteur de préciser le rôle de cette dernière vis à vis de son protagoniste. Âgée, polyvalente (lexicographe, peintre, sage-femme, érudite, p.73), elle assume d'emblée un rôle de guide. Répondant à toutes heures (et même en pleine nuit, p.112) aux incessantes interrogations (conversations stimulées par le jeu de questions/réponses, p.100 par exemple) du garçon qui vient plusieurs fois lui rendre visite, elle décrypte les lettres de sa grand-mère, lui récite des passages de la *Bible*, lui dévoile le mystère de la fécondation, le réconforte, et surtout le mets en garde contre les dangers qu'il va affronter lui prédisant même une mort douloureuse (TC, 82). En parallèle, la grand-mère Blanche fait elle aussi figure de maître à suivre, de « prophétesse » dira même Luc dans une de ces lettres à Christian. Son prénom n'est déjà pas anodin : « Elle s'appelait Blanche, comme toutes les couleurs mêlées, pensait Luc, comme l'immortalité » (TC, 37). Luc qui va jusqu'à faire un dessin de cette dernière pour l'ériger en son « icône » personnelle, c'est à dire son image sainte à vénérer, une image « qui le protégerait des ombres nocturnes » (TC, 37). Sans compter que cette femme est sans aucun doute la légataire de ses pouvoirs magiques, de ses prédispositions à la pensée mythique :

Tout à coup, il lui vint une lumineuse idée : pour faciliter sa métamorphose en Maya, il se ferait chaman [...]. Et puis Luc se crut prédestiné grâce à sa grand-mère Blanche qui avait du sang de Micmac et des globules de sachem (TC, 85).

C'est à dire du sang de chefs indiens, souvent considérés comme de grands sorciers chamaniques. Et pour cause : dans l'esprit de Luc, cette femme,

connaissait tous ces mystérieux langages du monde caché, et [...], sa vie durant, elle

avait entendu des mots, des phrases, des prières, là où le commun des mortels ne perçoit que des bruits anodins. (TC, 127).

C'est donc tout naturellement que le jeune homme, héritier des pouvoirs de son ancêtre, compte marcher dans ses pas pour conquérir l'immortalité, tout comme cette dernière l'a fait en prenant « les pistes de l'intérieur de l'île [...] pour (s)e rendre au pied du volcan Hekla » (TC, 85). D'ailleurs, « un héros reçoit toujours une éducation parfaite qui lui confère parfois une part de magie. Il saura profiter de ce privilège pour devenir un candidat accompli à l'immortalité²² ». Et Luc, plus mûr, *comprend* enfin. En relisant les lettres de sa grand-mère quelques années plus tard et en repensant aux explications de Delphine, il en vient intuitivement à la conclusion suivante :

En outre, Luc se rappelait parfaitement bien ce que Delphine, la folle du marais, lui avait dit, une nuit, après lui avoir lu la dernière lettre de sa grand-mère. Delphine avait parlé de Blanche comme d'une personne jeune et vieille à la fois, sur le seuil de la mort et pourtant à peine née, qui ne savait plus où commençait ni où finissait le monde. Ces paroles autrefois si obscures, Luc les jugeait limpides maintenant, voire prophétiques, car ce n'était pas la mort que sa grand-mère avait trouvé au bout du monde, mais bien l'immortalité (...) (TC, 169-170).

Les lettres de cette dernière sont des véritables legs de savoir, comme des testaments à décrypter pour trouver le centre du monde. Car c'est bien là que Blanche a enfin trouvé cette immortalité, en Islande, « dans le bout du Groenland » (TC, 68), cette état insulaire de l'océan Atlantique nord, situé entre le Groenland et l'Écosse, entre deux plaques tectoniques, ce qui fait d'elle une « terre de glace » mais aussi de feu, une terre où la réunion des contraires provoque, tout cela selon Luc, une faille dans le temps historique :

C'est qu'en Islande, raisonnait Luc, se confondent les deux extrémités du temps, la naissance et la mort du monde, les volcans et les glaciers, l'alpha et l'omega, et, en ce noeud de l'univers, toutes les forces contraires et néfastes se neutralisent et le temps n'existe plus, ou plutôt le temps n'est plus cette flèche des religions qui entraîne l'humanité vers des apocalypses annoncées, mais, le temps, en Islande, recommence à se perdre en spirale, à s'éteindre, à se mordre la queue pour se dissiper dans le cycle retrouvé de l'univers où s'est éteinte l'espérance. (TC, 170)

À leur contact respectif, le jeune garçon va finalement comprendre qu'il lui faut d'abord devenir chaman pour arriver à transcender sa propre condition, avant de partir dans un

²² Ibid, p. 124.

« grand voyage à contre courant, à rebours de l'histoire et des hommes venus de l'Ancien Continent » (TC, 170). En effet, le chaman, précise le narrateur, « sait parler aux dieux et guérir les maladies du corps et de l'âme » (TC, 85) ; il connaît donc des remèdes pour prolonger la vie, des remèdes que les dieux lui ont communiqué. De plus, Eliade précise que

Seuls les hommes-médecine, les chamans, les prêtres et les héros ou les souverains, réussissent à rétablir, d'une manière passagère et uniquement à leur propre usage, les communications avec le Ciel²³ .

C'est pourquoi Luc tente de rentrer en transe en absorbant des plantes hallucinogènes (TC, 85-88) avant de se mettre à jeuner (TC, 105) dans la seule fin d'annihiler totalement sa condition mortelle : faire mourir le corps pour purifier l'âme, tel est le but de ces actions rituelles. Autant de pas faits vers l'immortalité de l'âme. Une étape de la quête de Luc a donc été franchie grâce aux apprentissages des deux anciennes, figures de sagesse et de connaissance, tour à tour, « icône », « prophétesse » et « druidesse » (TC, 91). À ce propos, cette transmission de connaissance est toujours habilement mise en valeur par l'auteur :

Après le déjeuner, Luc eut envi de retourner voir Delphine pour lui montrer la carte postale de sa grand-mère, pour s'entretenir avec elle des mystères de la vie et pour la questionner sur la sorcellerie et sur le chamanisme (TC, 89).

L'extrait qui décrit Luc observant Delphine en train d'arroser l'arbre qui trône au centre de son île et qu'elle souhaite voir « vivre [à nouveau] d'une incroyable manière » (TC, 90), en est encore un exemple significatif :

À coté d'elle, immobile dans un nuage de millepertuis et de petits paillons blancs, Luc scrutait les moindres gestes de Delphine quand tout à coup il songea aux chênes sacrés des druides, et son coeur se mit à bondir d'excitation. À l'école, il avait appris que les druides de la Gaule, autrefois, entretenaient les tribus dans le culte des dieux universels, et qu'ils réglaient la liturgie du gui magique, éternellement vert comme une âme immortelle, cueilli sur les chênes à la faucille d'or. **Emerveillé par toutes ces concordances invisibles qui donnaient un sens profond aux mystères de l'au-delà, et se croyant enfin arrivé au seuil du chamanisme**, il demanda :

« Est-ce que vous ne seriez pas une druidesse, par hasard ? » (TC, 91).

La prédisposition mythique de Luc semble s'être épanouie. En effet, communiquant depuis

23 Eliade, Mircea. *Images et symboles*, p. 52.

tout petit avec les autres êtres de l'univers et tout particulièrement les animaux, l'enfant a toujours fait preuve d'une sensibilité sans borne : « On dirait que tout ce qui les touche me touche » (TC, 97) avoue-t-il à Delphine. À ce propos, l'incipit du roman s'ouvre ainsi : « Il voyait tout, il entendait tout, tout lui parlait. Les arbres lui parlaient arbre, les roches lui parlaient roche, les merles lui parlaient merle » (TC, 9). Le monde communique avec lui comme s'il disposait d'un don particulier, rappelé régulièrement par le narrateur (TC, 38, 50, 57). L'arrivée vers la rive est cette fois-ci bien plus aisée puisqu'il est dit que Luc « passa sans encombre », en « fend[ant] le courant ». La décontraction du garçon, « une tige de chiendent au coin des lèvres » (TC, 89), en témoigne. Le voyage suivant est encore facilité par l'intuition du personnage qui laisse simplement « glisser » sa barque dans une sorte de labyrinthe sans même sans soucier et ceci grâce à l'aide des animaux qui le guident dans ce dédale marécageux : « Une fois dans les méandres du marais, porté par le chant des rainettes et le meuglement des ouaouarons, Luc laissa la barque glisser entre les quenouilles jusqu'aux abords de l'île (...) » (TC, 113). Car, sans leur présence, le chaman n'est rien : il doit devenir à la fois leur maître et leur ami, comme une récupération faite d'une partie de la condition paradisiaque. Ainsi, grâce au recouvrement progressif de la spontanéité animale et à l'apprentissage du langage des animaux, grâce également à l'enseignement des deux anciennes et à ses propres expériences, l'enfant est enfin convaincu qu'il est en train de rejoindre peu à peu la nature chamanique mais aussi la vie éternelle.

En effet, Luc semble maintenant conscient des conditions nécessaires à l'obtention de cette dernière : il lui faudra pour cela atteindre le centre du monde, centre reliant les trois plans cosmiques, le faire en décembre, c'est à dire à la fin de l'année, fin à laquelle succède toujours le début d'une autre (d'où la profonde étude du cérémonial du Nouvel an babylonien, *l'akîtu*, par Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*) et surtout accomplir un sacrifice aux dieux. À la fin du quatrième chapitre, toutes les conditions sont finalement réunies. L'auteur peut donc achever la quête des personnages. L'adolescence marque ainsi le moment du passage à l'acte puisque l'enfant *sait* maintenant et « l'initié est celui (justement) qui sait²⁴ ». Son « initiation équivaut à la conquête de l'immortalité, à la transmutation de la condition humaine en une condition divine²⁵ ». De ce fait, l'aspect cataclysmique de la cinquième et dernière partie du roman peut d'abord être considérée comme *logique* car, dans

24 Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p. 241.

25 Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, p. 90.

toute quête, dans tout récit mythique, la « route est ardue, semée de périls parce qu'il s'agit, en fait, d'un rite de passage du profane au sacré [...], de l'homme à la divinité²⁶ ». L'ultime chapitre de *Terre du roi Christian* s'annonce donc comme un dénouement tout ce qu'il y a de plus traditionnel, narrant la résolution de l'intrigue en marche, concluant le schéma narratif du récit, nous embarquant semble t-il finalement à l'autre bout du monde, en ce centre recherché depuis le départ (d'où le titre de ce chapitre à savoir « Le Groenland »). Christian prend tout de même une sorte de *longueur d'avance* : « C'était Christian qui quittait son domicile, qui partait pour le Groenland » (TC, 236). Il fait nuit noire, nous sommes en plein hiver, en décembre exactement comme nous l'indique la mention à Noël (TC, 237), les héros sont équipés (description des vêtements de Christian et de l'attirail de Luc composé de son « icône », de son couteau de chasse, de « ses vêtements d'hiver », et de son porcelet à sacrifier, p.236, 244-245). Reste à parcourir le chemin. L'« orée du petit bois » (TC, 236) dès lors franchie, le retour n'est plus possible pour Christian. Le voyageur est en marche : il traverse d'abord un cimetière, puis des champs et s'éloigne peu à peu de son foyer. Les ennuis ne se font pas attendre :

Damée par les vents violents des semaines précédentes, la neige s'était revêtue d'une croute dure que Christian défonçait par endroits, et il s'enfonçait alors jusqu'à la cuisse dans un abîme aux arêtes cruelles qui lui écorchaient la peau des jambes. Il progressa ainsi, tant bien que mal, durant une bonne heure, jusqu'au coeur d'une plaine vaste comme un désert. Il était épuisé et le froid avait engourdi ses extrémités (TC, 239).

Christian malgré ses blessures et le temps apocalyptique, parvient pourtant « au coeur » du monde, dans un endroit « désert », vierge, où tout lui semble enfin possible :

Christian savait qu'il avait enfin atteint le Groenland, ce lieu hors du monde, cette infinie terre vierge peuplée d'âmes perdues, la *terra incognita* des premiers hommes, des premiers explorateurs (TC, 239).

À la mort de ce dernier débute à son tour la dernière partie de la quête de Luc, mais aussi le deuxième et véritable dénouement du roman de Sylvain Trudel (dernier sous-chapitre du roman). Averti le lendemain par son père de la mort de son ami, l'adolescent va en effet se mettre en tête de le ressusciter. Fiévreux, il part en pleine nuit afin d'atteindre lui aussi le

26 Ibid, p. 321.

bout du monde, emmenant le porcelet dérobé à ses grand-parents :

Il vit qu'il se trouvait presque à l'extrémité de la terre plate et bordée d'abîmes, dans les solitudes de la Terre du Roi-Christian. Devant lui, les champs s'étendaient jusqu'aux lèvres du gouffre, jusqu'au mont Saint-Grégoire qui n'était plus très loin, et Luc décida de pousser jusqu'au bout du monde (TC, 247).

Pour lui non plus le chemin n'est pas facile : il est question d'un « étroit chemin », d'« éboulements de roches », de « flancs pentus et exposés aux rafales », de « chaos de pierres et de(s) conifères rabougris » (TC, 247). Après tant de dangers, le héros arrive pourtant entier au sommet de la montagne sacrée. La symbolique de l'ascension prend alors tout son essor et sa signification. En effet, elle permet de dévoiler les ruptures qu'elle invoque : « C'est à la fois la transcendance et la liberté que l'on obtient par le « vol »²⁷ ». On dépasse à la fois la condition humaine pour atteindre une nature divine et on se détache des limites pour réintégrer la spontanéité et la liberté. L'ascension est indispensable, indispensable au parcours initiatique, indispensable donc au récit mythique. C'est pourquoi le narrateur nous donne à voir la transformation de Luc arrivé à destination :

Frigorifié dans sa vaste solitude circulaire, Luc se sut arrivé au faîte de la pyramide Tikal, à la cime du grand tumulus universel où croupissent les âmes perdues, à l'extrême pointe des flammes du feu central. Il percevait les trépidations telluriques des volcans, de l'Hekla et du Krafla, du Popocatépetl et du Sneffels. Toutes les forces de l'univers le pénétraient et Luc rayonnait au milieu du monde, investi de pouvoirs extraordinaires. Il avait enfin atteint au zénith des chamans et il ramènerait à la vie son ami Christian, il tirerait des ténèbres sa grand-mère Blanche (TC, 248).

Le sacrifice rituel peut dès lors commencer : si auparavant Luc en rêvait, l'épisode du dernier chapitre matérialise ses chimères comme en témoignent les deux verbes d'actions conjugués au futur de l'indicatif symbolisant le véritable passage à l'acte de l'enfant devenu adolescent, certain de ramener les morts à la vie. À la manière d'un primitif ou d'Abraham (cité à la page 249), Luc offre finalement l'animal aux dieux :

Ivre de recommencement et d'immensités, Luc s'agenouilla sur le roc pour implorer la clémence d'Ah Puch, le dieu de la Mort, et pour invoquer la miséricorde d'Itzamma, le dieu du Temps. [...] Il pensa que l'âme d'un cochon est aussi pure que son corps est sale et qu'elle vaut bien l'âme de certains hommes, et, d'un geste sec, il

27 Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p. 134.

égorgea l'animal sur l'autel des sacrifices (TC, 247-248).

Mais tout comme Gilgamesh se fait voler l'herbe d'immortalité par un serpent, Luc échoue, il n'arrive pas à sauver son ami et encore moins à atteindre l'immortalité comme en témoigne la dernière phrase de l'excipit : « Il était né à tout jamais » (TC, 250). La formule fortement totalitaire, « à tout jamais », montre qu'une renaissance de l'homme est profondément irréalisable. Sa naissance est définitive, irrémédiable et non réitérable. Pas de résurrection, pas d'immortalité ; Luc a échoué. En est-il pour autant devenu plus sage à la manière de Gilgamesh ? Peut-il prétendre à son tour se hisser sur le trône des Enfers ? Nous nous y intéresserons plus tard.

b- La métaphore christique

Pour le moment, il est important de souligner que le mythe de la recherche de l'immortalité est pour ainsi dire *doublé* par un autre de ses *congénères* qui structure quant à lui très explicitement le parcours de Luc. En effet, le mythe messianique du sauveur de l'humanité, qui est déjà présent dans *Le Souffle de l'harmattan* ainsi que dans *Du mercure sous la langue*, se révèle de nombreuses fois à notre interprétation au fil de la lecture. Nombreux sont d'ailleurs les romans québécois, qui depuis une vingtaine d'années, construisent la vie de leur personnage à partir d'éléments empruntés à la vie de Jésus tels *Le Messie de Bélem* (1991) de Pierre Samson, le triptyque d'Emmanuel Aquin (*Incarnations, Désincarnations et Réincarnations*, Boréal, 1990-1991-1992) ou encore *L'Immaculée conception* (1994) de Gaétan Soucy.

Dans notre roman, la réactivation de ce mythe messianique semble donc étendre, élargir la quête d'immortalité poursuivie par Luc car il ne s'agit plus dès lors de sa simple survie ; il est question de la survie de son ami mais aussi et surtout de toute l'humanité. L'aventure, cette fois, n'est plus seulement initiatique et entreprise pour un avantage personnel, elle a un but *salvifique* : l'on *meurt* et l'on *ressuscite* non plus pour achever une initiation déjà acquise, mais pour sauver une âme.

En outre, nous parlerons ici de « métaphore christique », comme nous le préconise François Ricard, dans la mesure où le roman construit la figure du personnage à partir d'éléments qui évoquent la vie du Christ sans qu'il s'agisse pour autant de *fragments* au sens

étroit du terme, par exemple sous le mode de la citation. Les fragments principaux qui sont au centre de notre roman, d'une manière allusive donc, et dont nous allons traiter maintenant, sont le discours de Jésus sur l'amour des ennemis, figurant dans les évangiles de Matthieu et de Luc, et tout ceux corroborant la vision du messie comme sauveur de l'humanité. Et cela pour la simple raison que Luc Dionne est clairement une sorte de messie, préconisant à chaque instant qu'il nous faut aimer notre prochain et qui entretient donc avec le monde un pacifisme quasi saint. S'apitoyant sur le sort de chacun, il se prend d'affection pour un oiseau écharpé, pour de simples oeufs qu'il se met à couvrir comme une mère, s'insurge devant le meurtre du cheval de son grand-père (TC, 54) ou force sa mère à acheter un stylo à un handicapé mendiant dans la rue. « Bouleversé par cet homme handicapé, Luc s'en approcha timidement, comme **attiré par un aimant** (...) » (TC, 142), comme si sa nature christique l'obligeait à s'intéresser à ce faible personnage démuné. Sa dévotion pour la survie des autres n'a pas de limite. Tout petit, il ira jusqu'à assommer une chèvre dans le but de sauver une simple fleur « car il croyait que la Terre s'accrochait désespérément aux racines de cette fleur de feu pour ne pas s'écrouler dans le néant » (TC, 26). On le voit, le garçon tend la main à chacun et essaye à tout moment de secourir les êtres qui l'entourent, tout comme le faisait déjà Jésus rendant l'usage de ses jambes à un handicapé ou s'opposant à la lapidation d'une femme adultère. Marchant sur les pas de cette figure puissante et connu de tous, comme nous le confirme la position adoptée par Luc dans les prés, « les bras en croix », comme crucifié, l'enfant est prêt à se sacrifier pour la planète :

L'été suivant, Luc passa des journées entières allongé dans l'herbe, sur le ventre, avec les bras en croix. Quand on lui demandait ce qu'il fabriquait, il disait maintenir la Terre au firmament. En rêve, il avait vu sa planète tomber dans le Soleil, et, à son réveil, il avait décidé de s'acquitter de la mission de saisir la terre à bras-le-corps pour retarder sa chute dans les flammes des profondeurs (TC, 26).

Le garçon est en ce sens voyant, devin, tout comme son modèle biblique. En effet, dans ses rêves souvent cauchemardesques et à caractère mythique, il entrevoit l'avenir. Il voit par exemple son père se perdre dans les eaux (TC, 149), ce qui se concrétise quelques temps plus tard. Et ce pouvoir divin lui souffle également depuis sa naissance que la fin du monde est proche. Les références aux mythes apocalyptiques sont donc très fréquentes dans le roman, *L'Apocalypse* étant d'ailleurs le dernier livre de la *Bible* chrétienne,

traditionnellement attribué à Jean l'Évangéliste. Étymologiquement, le mot « apocalypse » est la transcription d'un terme grec qui, lui-même traduit de l'hébreu « nigla », signifie « mise à nu, enlèvement du voile ou révélation ». Et il est vrai que le livre décrit une vision allégorique prophétisant ce qu'il est censé arriver à la fin des Temps : « Écris donc ce que tu as vu, ce qui est, et ce qui doit arriver ensuite²⁸ ». Si l'*Apocalypse de Jean* est, d'une façon formelle, la seule apocalypse reconnue dans le *Nouveau Testament*, l'apocalyptique est un genre littéraire déjà très développé dans l'*Ancien Testament*, en particulier dans les livres de Daniel et Ézéchiél. Sans oublier que des passages entiers du *Nouveau Testament*, en dehors de l'*Apocalypse* canonique elle-même, ainsi que des écrits pseudigraphes, peuvent être dits du genre apocalyptique. Dire avec certitude à quels récits appartiennent les références apocalyptiques de Sylvain Trudel est donc une tâche quasi impossible, voire sans intérêt. Ce qui n'empêche que les réactivations de cet épisode biblique, présent en outre dans toutes les mythologies, soient une constante dans *Terre du roi Christian*. En effet, le roman fait souvent appel à l'isotopie de la destruction et du cataclysme, principalement d'abord, par le biais du champ lexical (« chaos », p.74, 193, « apocalypse », p. 80, « les ténèbres », p.80, « la fin des temps », p.81, « l'holocauste », « chaos », « anéantir », « barbare », « blasphémait », p. 192-193, « fou », « désaxées », « sataniquement », « la mort », « âme noire », « tuer », p. 217-218), ou grâce encore à l'évocation de divinités ou animaux chthoniens, comme le Léviathan (TC, 193, 226) ou encore le cheval d'Odin. Le Léviathan est en effet un monstre marin biblique, présent dans les *Psaumes* mais aussi dans le *Livre de Job*, dont le roman fait mention grâce à une citation introduite par la voix de Delphine. Dragon, serpent et crocodile, sa forme est multiple mais il est toujours le signe d'un cataclysme terrifiant capable de modifier la planète, et d'en bousculer l'ordre et la géographie, sinon d'anéantir le monde. Il est représenté au Moyen-Âge sous la forme d'une gueule ouverte engloutissant les âmes, et représentant ainsi l'entrée des enfers. Il est donc souvent identifié à la Bête de l'*Apocalypse*. Le cheval d'Odin, Sleipnir, est, quant à lui un cheval fabuleux à huit jambes, capable de se déplacer au-dessus de la mer comme dans les airs, monture habituelle du dieu Odin de la mythologie nordique. Il est mentionné dans l'*Edda poétique*, série de textes compilés au XIIIe siècle à partir de sources plus anciennes, et dans l'*Edda en prose*, rédigée à la même époque par Snorri Sturluson. De nombreuses théories ont été proposées pour décrypter la symbolique de Sleipnir et sa possible relation avec des pratiques chamaniques à l'époque du

28 *L'Apocalypse*, chapitre 1, verset 19.

paganisme nordique. Il semble ainsi avoir tenu un rôle de psychopompe. Tous les animaux d'Odin possèdent d'ailleurs une symbolique à la fois positive et négative et bien qu'il soit dépeint comme un cheval de bataille et une monture de héros, Sleipnir est également capable de descendre jusqu'au domaine spirituel des morts et d'en franchir les barrières. Cette simple association en fait dès lors un animal démoniaque et mortuaire, rattaché au monde infernal, fatalement lié à Satan. De nombreuses allusions de ce type sont encore et toujours disséminées dans le roman : le triptyque de Delphine portant le nom révélateur de « *Chaos* » (TC, 80), l'évocation d'un cheval rouge qui n'est pas sans rappeler la monture de guerre d'un des quatre chevaliers de l'apocalypse (TC, 60), la mention permanente aux « cinq jours néfastes » du calendrier maya (TC, 82, 121), la vision d'un « antechrist femelle » (TC, 88) ou mâle (TC, 148) dans les cauchemars de Luc, les digressions sur les meurtres mythiques par le biais des histoires de Rémus et Romulus et de Caïn et Abel et les dessins de Luc qui, selon lui, représentent sa propre mort (TC, 61) ou la « naissance du monde mort-né » (TC, 62), etc. En un mot, l'apocalypse est partout. Qui plus est,

Dans l'*Apocalypse* chrétienne, le cataclysme est associé au feu et à l'eau qui sont des éléments que l'on retrouve dans *Le Souffle de l'harmattan* sous la forme d'un incendie survenu dans un garage où Habéké est brûlé, ce qui peut apparaître comme une sorte d'avertissement, de premier châtement. Et c'est ensuite par une noyade et après un rare déferlement de violence où les enfants tuent à coup de batte de baseball le compagnon d'Odile, que celle-ci et Habéké trouveront la mort²⁹.

Ainsi le feu, tout comme l'eau (symboles mythiques), la crémation mais aussi le déluge, se dissimulent constamment derrière plusieurs épisodes de *Terre du roi Christian* à savoir l'incendie du poulailler de Janvier (TC, 54), la perdition à travers les mers de Xavier dans les faits (TC, 145-147) ou dans les rêves de Luc (TC, 148-149), la chute dans le volcan de Blanche, la noyade de l'arrière-grand-mère Betty, (TC, 42) l'autodafé du *Popol Vuh* (TC, 229), ainsi que l'allusion à l'« holocauste » (TC, 192), c'est à dire au sacrifice par le feu d'un animal mâle à la robe unie. Sans oublier qu'un des sous-titre du roman, le quatrième et avant dernier plus exactement, fait lui même mention d'un des deux éléments : « L'âme et le feu » (TC, 211). Même le paratexte est significatif de cette fin du monde que Luc sent de plus en plus proche. Le personnage de Trudel est en ce sens obsédé par la fin, par la mort, et ce, dès son plus jeune âge, dès l'incipit donc :

29 Christiane, Albert. « Utopie et enfance dans *Le Souffle de l'harmattan* de Sylvain Trudel », p.6.

Cet enfant craignait la noirceur [...]. Tout jeune, il s'était intéressé aux astres pour apprendre que les étoiles et les planètes de toutes les galaxies sont vouées à une mort certaine, et sans cesse il songeait à la fin du monde et à l'éclatement des soleils, aux derniers battements de coeur des lointains pulsars, à l'agonie des supernovæ, ces étoiles mourantes qui rendaient dans l'éther leur dernier soupir. (TC, 9).

Depuis toujours donc, « Luc avait toujours eu une peur bleue du chaos, de l'inconnu et de la violente cassure finale qu'il pressentait ». En bref, si les isotopies de la fin et de la destruction parcourent le roman, l'encerclent de par en par, c'est d'abord pour mimer les sentiments du personnage qui se sent acculé par cette intuition pessimiste : « Dans la tourmente des nuits, Luc redoutait de voir la Terre être avalée » (TC, 36). Intuition dûment confirmée par Delphine :

- Parce que, un bon jour, peut-être bientôt, il se produira un cataclysme universel [...] »
 - Le visage tout empreint de gravité, Luc recula et alla s'asseoir sur le lit.
- Est-ce que c'est une histoire vraie ?
- Oui, c'est une histoire vraie, puisque je l'ai rêvée.
- Ça va arriver ?
- Ça va arriver³⁰.

C'est d'ailleurs pourquoi Luc se sent investi d'une « mission » dont il doit impérativement s' « acquitter », une mission christique puisqu'il s'agit de guider les hommes et de sauver le monde de sa prochaine déchéance : « Il se demanda comment faire pour retarder la fin des temps » (TC, 81). Essayant de faire des siens ses disciples, il délivre ses messages en espérant les sauver, à la manière de Frederic qui admoneste sans arrêt son père dans *Du mercure sous la langue* :

Je veux que mon père comprenne sa mère, dit Luc. Depuis qu'elle est morte, mon père est comme effondré, il n'a plus de goût à la vie et il me fait pitié, et moi je veux qu'il sache que c'était pas un accident, que ma grand-mère a voulu se tuer pour casser l'histoire, pour anéantir le temps et pour être éternellement heureuse, et je suis sûr que ça va soulager mon père d'apprendre ça (...) (TC, 178).

« Apprendre » aux autres, leur délivrer ses découvertes, les « soulager » de leur peine, n'est-

30 Trudel, Sylvain. *Terre du roi Christian*. p. 80-81.

ce pas exactement ce que Jésus tentait déjà de faire lors de son pèlerinage ? En ce sens, si Luc offre une cigale empaillée à son père pour son anniversaire, c'est une façon pour lui de lui délivrer un symbole, celui,

De l'espoir d'un fils. C'est que Luc avait appris, à la télévision, que la cigale, pour vivre à peine quelque jours dans la chaleur de l'été, doit patienter de longues années à l'état de nymphe. Par le recours à cette puissance allégorique de la foi et de la persévérance, Luc avait souhaité exprimer à son père son refus de brusquer leur réconciliation. Il traverserait un demi-siècle de peine profonde et de silence s'il le fallait, pourvu qu'il y eut une lumière au bout de ce **calvaire**, la lumière d'un père (TC, 53).

Et c'est surtout une manière pour l'auteur d'étendre un peu plus la métaphore christique dans son roman. En effet, associer la quête de son protagoniste à un « calvaire », c'est sans aucun doute faire référence à la crucifixion de Jésus sur la colline du même nom, c'est donc lier le destin de Luc à celui du sauveur de l'humanité sacrifié au nom de tous. Le personnage s'oblige d'ailleurs lui-même à subir différentes épreuves. Il s'en va ainsi à l'aventure, en pleine nuit, par un froid glacial, dans un décor encore une fois cataclysmique (« sous le verglas », « dans la tempête », « dans le vent de l'arctique », « broussailles », « boqueteaux », « tourmentes de neige », « blizzard », « fils barbelés des enclos », « fossés »), armé de son seul couteau de chasse et se blessant à de multiples reprises (« dans le vent de l'arctique qui lui tailladait le visage », « il trébuchait sur les fils barbelés », « il disparaissait dans des fossés », « frigorifié, tout mouillé et transi jusqu'aux os », p. 234). Tout cela dans le seul but de souffrir le « martyr », comme le précise le narrateur. Et pour cause : les chrétiens considèrent que le martyr rend témoignage de la mort de Jésus-Christ, lequel est mort pour le salut de tous les hommes. Pour parfaire son initiation, Luc se doit donc de souffrir.

Mais c'est à la rencontre de Christian que la véritable puissance christique du personnage va vraiment prendre toute son ampleur. Il se met alors à réciter comme un leitmotiv entêtant, comme une prière en somme, qu'il lui faut sauver ce jeune garçon si différent, ce garçon qui, quant à lui, assume pleinement son rôle d'antechrist. Cette autre figure biblique, qui apparaît dans les épîtres de Jean, puise ses origines dans la notion d'anti-messie déjà présente dans le judaïsme. Il désigne parfois un individu - souvent monstrueux - parfois un groupe mais cette figure d'imposteur maléfique qui tente, peu avant la fin du monde, de se substituer à Jésus-Christ va nourrir de nombreuses spéculations et

interprétations. D'ailleurs, le mot désigne en son sens d'origine, un adversaire du Christ. Pour résumer, comme Jean l'écrit, un tel Antéchrist est quiconque qui « nie que Jésus est Christ », « nie le Père et le Fils » « ne reconnaît pas Jésus » et « ne reconnaît pas sa venue ». L'eschatologie islamique le décrit de plus dans un contexte apocalyptique, accompagné de catastrophes comme des pluies de pierres, des séismes, ou une disette mondiale, atmosphère pessimiste et cataclysmique présente sans aucun doute dans notre oeuvre. Christian répond donc parfaitement à cette définition de l'antechrist, déjà de par sa description physique qui le classe non pas dans la catégorie des « ange(s) serein(s) et lumineux » mais, bien au contraire, tout comme Satan, du côté des « ange(s) grave(s) et froid(s) » (TC, 150). C'est pourquoi il effraye ses camarades :

On chuchotait que ce garçon tourmenté souffrait d'un mal mystérieux, la neurasthénie, que personne n'osait nommer de crainte de l'attraper, et, de ce fait, tous les élèves avaient une peur bleue de Christian et l'avaient frappé d'ostracisme (TC, 224).

De plus, le garçon, « certain qu'une âme satanique le posséd[e] » (TC, 34), refuse d'ores et déjà toute proposition, faisant de la négation son parti pris. Il refuse d'être l'ami de Luc (TC, 151), refuse ses visites (TC, 202) et ses invitations et évite ses appels téléphoniques. Christian dit tout simplement non : « - Parce que je veux pus rien... je veux pus voir personne... je veux pus parler... je veux pus écouter les niaiseries de tout le monde... je veux pus me fatiguer pour rien... » (TC, 202). Un des chapitres se conclue même sur un « non » catégorique du garçon, laissant peu de chance à un possible retournement de situation (TC, 152). Un passage au discours direct donne également la parole au personnage qui se lance alors dans une sorte de monologue blasphématoire sur Dieu, en transformant sa nature originelle, sainte et généreuse, tout cela dans le but de le désacraliser aux yeux de Luc :

Parce que quand l'église est ouverte, Dieu se sauve dans le ciel comme un moucheron, parce que Dieu hait les hommes, surtout les hommes à plat ventre devant lui [...]. Et moi je joue pas à l'innocent avec lui, je fais pas semblant de prier pis d'être à genoux, moi je lui dit en face que je veux rien savoir de lui, que je veux pas de son monde, que je veux pas travailler, ni me marier, ni avoir des enfants, que je veux pas vivre dans un univers qui me soulève le coeur... Je fais pas semblant de trouver tout beau, pis de croire au paradis, pis de pleurer le Vendredi saint...c'est une **invention** d'égorgeur de cochons, de chiens sale, d'assassin pervers...Pffff! (TC, 184-185).

« Invention », tel est le terme qui retient notre attention ici car, si les récits bibliques sont des inventions, Christian refuse à Dieu et au Christ une quelconque existence, si ce n'est imaginaire. Ses actes font de plus échos à ses paroles : en saccageant l'église de Richelieu, il rend encore compte de son aspect antechristique qui égrène la destruction dans son sillage. Et quel plus grand affront final que de s'ôter la vie soi-même sans attendre la sentence de Dieu. Mourir par soi-même, sans transcendance, ne pas attendre la sanction d'un quelconque créateur, telle est la voie choisie par Christian Ostiguy, l'antechrist.

Luc refuse, quant à lui, l'idée de son ami qui, solennellement, lui annonce qu'il va se tuer et lui demande de ne pas s'en mêler : le « sauver » (TC, 139, 196, 197, 199), le « réchapper » (TC, 194), « le ramener à la vie » (TC, 248), la mission christique de l'enfant est en marche. La course en bicyclette entre les deux garçons, évoquée par le narrateur, se présente donc comme une sorte de métaphore de cette tentative de sauvetage. Luc « pourchasse » (TC, 172) en effet Christian qui « erre » (TC, 194) dans les rues de Richelieu, et s'exprime en ces termes : « Je vais l'avoir, pensait Luc, un jour je vais y arriver... je vais le rattraper... ». Implicitement, il tend lui aussi la main à son ennemi comme le préconisait déjà Jésus dans sa célèbre prière Notre Père : « [...] et pardonnez nous nos péchés, comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensé ». Offrir sa générosité à l'antechrist, qui pourtant refuse et fustige la parole de Dieu, est semble-t-il l'ultime mission du héros : « Tu n'es plus tout seul, murmurait Luc, je suis là... je vais prendre soin de toi... » (TC, 246). Pour cela, il va se mettre à écrire à Christian des lettres fraternelles (d'où l'allusion à Castor et Pollux puisque Pollux, dans le récit mythique, offre une part de son immortalité à son frère, p.221), tout en essayant de l'inviter aux fêtes familiales (TC, 196), de lui montrer des livres et tout en s'efforçant également de le faire sourire (TC, 173). Il va même jusqu'à appeler toutes les familles nommées Ostiguy pour découvrir l'adresse du garçon (TC, 195) avant d'aller l'épier devant chez lui, démontrant ainsi son total dévouement pour sa quête. À la fin de *Du mercure sous la langue*, Frédéric énonce d'ailleurs la vérité suivante, articulée sur le modèle du discours de Jésus sur l'amour de ses ennemis :

C'est fou, mais ça me fait délirer comme les prophètes, cette histoire-là, et je suis le premier surpris : oui, c'est à mon tour de dire sans rire qu'il faut aimer tout le monde, les meurtriers, les lépreux, les violeurs, les athées, les héroïnomanes, les nazis, les prostituées... Ou alors, il faut n'aimer personne, sinon c'est une humanité ni chair ni

poisson qu'on a dans le ventre : c'est une moitié de soleil qui éclaire mal les hommes égarés, un demi-firmament constellé de métastases (DM, 125).

La dévotion du héros pour l'être humain doit être totale pour être efficace, performative car « *Faire les choses à moitié, / c'est les détruire totalement* » (TC, 228) est-il écrit dans le *Popol Vuh* sacré de Luc. L'une des lettres que ce dernier adresse à son ami va également dans ce sens puisqu'elle l'encourage à le « *crucifier* », c'est à dire à faire de lui son Christ martyrisé, tout comme Jésus s'est offert de son propre chef au supplice sur la croix :

Toute ma croyance vierge t'est ouverte comme une sorte d'église sans dieu où tu pourras mettre ton âme au chaud dans le tabernacle, où tu pourras crucifier qui tu voudras dans le chœur lumineux, même moi si tu veux, et ce sera un lieu sacré où il fera bon ne pas mourir, car il ne faut peut-être pas mourir, et, si je ne sais pas encore pourquoi, si je ne sais pas quoi te dire exactement, je crois possible d'un jour apprendre pourquoi il faut peut-être vivre quand même (...) (TC, 223).

La métaphore christique est on ne peut plus claire.

Dans notre introduction, nous évoquons donc le cas, assez fréquent, où la référence aux mythes éclaire d'un jour particulier le roman, connotant ainsi une tendance de l'écrivain pour les voix littéraires imaginaires tels que le conte, la fable, les légendes ou encore les mythes. Dans ce cas là, la toile intertextuelle (décrite par l'annexe n°1) se trouve d'abord dans une situation de co-présence avec le texte centreur, la référence au mythe ayant sans doute une fonction plus indicielle que narrative car pouvant être supprimée sans dommage apparent pour la cohérence de l'intrigue. À l'opposé, une telle suppression des mythes macro-structurels que sont le mythe messianique et le mythe de la recherche de l'immortalité, ne paraît guère possible, car le collage de ces structures, dans la position centrale qu'il occupe, apparaît véritablement comme la clé de voute de l'histoire. Néanmoins, l'intertextualité mythique de *Terre du roi Christian* n'est jamais vraiment fortuite car constitutive du récit qui se déroule sous nos yeux, nous permettant d'une part de comprendre la psychologie des personnages de Trudel, tous attirés par la pensée mythique (rôle surtout des éléments micro-structurels), et d'autre part de structurer l'aventure qui nous est racontée. Participant ainsi de la « renarrativisation » du roman, le mythe permet de construire à la fois la mentalité du protagoniste et son aventure.

II- UN REJET CROISSANT DU MYTHE

Adam et Ève ? Une comptine pour endormir les enfants !³¹

Mais, s'il est clair que le mythe fascine grandement Sylvain Trudel comme en témoigne son omniprésence dans ses romans, cela ne l'empêche pas pour autant de souligner ses limites et ses failles, en appelant alors à cette « lucidité » dont René Char parle (dans un contexte de résistance) dans l'épigraphe de *Terre du roi Christian* (TC, 7). Il est dès lors impératif de repérer les incessantes marques critiques qui vont graduellement se dévoiler dans le récit et qui vont, petit à petit, déconstruire l'intertexte mythique principalement par le biais de quatre procédés, plus ou moins offensifs et détectables, à savoir les modalités du doute, de l'ironie de situation, des discours critiques, et enfin de la parodie. Les mythes se dévoilent dès lors sous la forme de résidus dévalués et frappés de dérision, comme c'est le cas pour bien d'autres romans du XXe siècle dont voici quelques exemples paradigmatiques : dans *La Modification* de Michel Butor (1957), le voyage de Paris à Rome qu'effectue le médiocre personnage Delmont démythifie la grandeur du héros imaginé par Virgile dans l'*Énéide*. *Le Chevalier inexistant* d'Italo Calvino (1959) subvertit la quête de Perceval en la réduisant à un simple échec ironique, tandis que *Médée*, le roman homonyme de Christa Wolf (1996), présente une vision contemporaine de la princesse infanticide grâce à l'inclusion de nouveaux personnages, etc. Mais comment cette subversion advient-elle alors dans *Terre du roi Christian* ? Et que nous révèle t-elle au final ?

1- L'intrusion du « peut-être »

La dévaluation du mythe va bien évidemment s'exprimer principalement par la voix du narrateur romanesque, qu'il soit extradiégétique et omniscient, ce qui est le cas dans *Terre du roi Christian*, ou bien homodiégétique (manifesté par le « je » narratif de Hugues et

31 Pelt, Jean-Marie. *L'avenir droit dans les yeux : entretiens avec Martine Leca*, p.13.

Frédéric) dans *Le Souffle de l'harmattan* ou *Du mercure sous la langue*. En ce sens, notre roman est un cas particulier, une sorte d'entre-deux et là réside son originalité. En effet, le narrateur-personnage du *Souffle de l'harmattan*, n'est autre que Hugues. Le narrateur interne qu'il est ne prend de ce fait que très peu de distance avec sa propre aventure, même si racontée des années plus tard. Les seules marques de doute qui se laissent entendre sont presque toujours résorbées immédiatement :

Mon ami avait aperçu, à la lisière de la forêt, un grand guerrier solitaire et cruel, qui brandissait une corne de boeuf pleine de bière et une queue de vache pour chasser les tsé-tsé – mais peut-être aussi que c'était juste une souche carbonisée, mais peut-être pas, et on avait bien fait de prendre nos pédales à notre cou (SH, 99-100).

L'auteur et son avis sur la question n'ont pas leur place ici. Or, dans notre oeuvre, la séparation entre auteur, narrateur et personnage est effective : le narrateur extérieur et anonyme, qui nous raconte l'aventure de Luc Dionne et de son entourage, peut décider de porter un jugement (ou non) sur les aventures de ce dernier. Omniscient, c'est à dire tout puissant, il lui est possible d'une part, d'entrer dans l'intériorité des autres personnages et de délivrer les messages intimes, parfois critiques, qu'ils portent eux-mêmes sur les mythes, grâce au point de vue interne que le narrateur adopte volontiers. D'autre part, ce dernier peut effectuer sa propre mise à distance, par exemple en commentant lui-même ce qu'il raconte, c'est à dire en mettant en place un comique de situation et/ou en parodiant les aventures soi-disant mythiques de Luc. En conséquence, si le narrateur qu'est Hugues ne semble pas remettre en question la vérité fondamentale des mythes qu'il invoque et auxquels il se réfère, malicieusement, Trudel, dans *Terre du roi Christian*, ne peut s'empêcher de souligner la crédulité de son personnage, relativisant ainsi grandement les données mythiques. Il semble alors y avoir une certaine tension, voulue par l'auteur, entre la façon dont il fait fonctionner le mythe pour son personnage, comme recours fondamental pour sa vie, et la façon dont lui-même, en tant qu'intellectuel, se situe par rapport à ce mythe. Sylvain Trudel précise lui-même cette distance prise avec ses créatures littéraires. À la question de Stanley Péan qui lui demande si la poésie, extrêmement présente dans *Du mercure sous la langue*, le tente véritablement, l'auteur répond donc ainsi :

[...][Frederic] ne peut s'empêcher de poétiser sa réalité « élémentaire », une réalité

qui, en raison de la maladie, est réduite à peu de choses. À l'instar des téléthons, il essaie d'enjoliver ce qui reste de la vie pour que ce soit respirable, pour ne pas étouffer. Bien que Frédéric poétise ses derniers moments de vie, il est très conscient que ce n'est qu'une entourloupette, que tout ça ne sert à rien. Curieusement, je suis capable d'écrire des poèmes pourvu qu'ils soient destinés à un personnage fictif. Je serais incapable de publier de la poésie sous mon nom³².

À ce sujet, Luc est quelque peu semblable à Frédéric, même si sa prise de conscience n'advient véritablement qu'à la fin du roman. En effet, l'enfant qu'il est encore au début du récit se contente plutôt de douter...

a- Luc Dionne, un personnage-enfant en plein doute

Car, Luc est un personnage souvent mis en contact, de près ou de loin, avec la mort. En effet, divers épisodes du roman rapportent la confrontation de l'enfant à la perte d'êtres plus ou moins chers. Dès le deuxième chapitre, il est donc question de décès, celui d'un oisillon, nommé symboliquement Virgule. Et pour cause : à partir de cette événement, qualifié de « petite négligence criminelle » (TC, 17), Luc va s'ouvrir pleinement à l'univers mythique dans le but de conquérir l'immortalité. L'oiseau est bel et bien une virgule, c'est à dire une étape, dans la vie de l'enfant, et dans le roman lui-même, puisque, dès lors, le protagoniste va se mettre à douter quant à la possibilité d'une vie éternelle acquise dès la naissance. Il est d'ailleurs dit que « la mémoire de Luc s'illumina » (TC, 16) à partir de cet instant, et le propre de la mémoire n'est-il pas justement de concevoir une idée du temps linéaire, historique, c'est à dire constitué d'un présent, d'un passé et d'un futur, en somme d'un début, d'un milieu et fatalement d'une fin ? Jusqu'à la rencontre de l'oisillon, l'enfant n'a pas conscience de cette réalité : « Sa mémoire était une chambre fermée de l'intérieur et il en refusait l'entrée aux morts » (TC, 27). Mais, dès lors qu'il est confronté à la perte d'un être, cette dernière s'éveille. En conséquence, le narrateur met en évidence le jugement ambivalent, marqué par l'intrusion du « mais » adversatif en pleine acmé, que Luc porte et portera semble-t-il toujours sur l'immortalité, doute qui le poussera du reste à partir à sa recherche (TC, 16) :

Tout au long de sa vie, Luc n'accepterait jamais la mort. [...]. Il aurait souhaité que ce premier enterrement soit le dernier. Il s'efforcerait de croire le plus

32 Péan, Stanley. « Sylvain Trudel : La mort dans l'âme ».

longtemps possible, à l'immortalité des êtres et des choses, mais, sa petite caboche, désormais, serait envahie par l'**ombre d'un doute**.

En mourant, Virgule avait créé un précédent .

Douter, avec son sens actuel, c'est être dans l'incertitude de quelque chose, émotion souvent doublé d'un sentiment de soupçon ou de manque de confiance. Elle s'exprime le plus souvent par l'intrusion de modalisateurs (« peut-être », « ou ») comme c'est majoritairement le cas dans notre livre : « « Il est **peut-être** par là, le milieu du monde... » » (TC, 59) ou,

Il n'y avait **peut-être** pas de milieu du monde, car, le monde, informe comme le chaos, n'avait **peut-être** ni circonférence ni extrémités. Ou alors il y avait **peut-être** des millions de milieux du monde (...) (TC, 118).

Leur multiplication (TC, 72, 170), associée aux innombrables points de suspension, crée souvent de longues énumérations qui ne laissent filtrer aucun doute sur le sentiment d'incertitude qui ronge le personnage :

Un gros radis à la main, la petite Alice [...] alla se blottir contre son grand frère qui, désireux de nourrir en elle la flamme du mythe, lui montra, dans l'atlas, ces mers lointaines et ces contrées fabuleuses où **peut-être** leur père menait son vaisseau, dans ses voyages circumpolaires [...].

« Il est **peut-être** là, dans les îles de la Nouvelle-Zélande... **ou** plus loin, dans l'île de la Révolution d'Octobre [...]... **ou** ici, dans la mer des Tchouktches... **ou** dans le golfe de la reine-Maud... **ou** dans la baie Répulsion... **ou peut-être** qu'il franchit le détroit du Vicomte Melville... **ou** qu'il explore la Terre du Roi-Frederic...**ou** qu'il navigue entre les îles du pôle magnétique (...) » (TC, 155-156).

Mais pourquoi douter ? En effet, l'on doute souvent lorsqu'on ne sait pas, lorsqu'on est en position de méconnaissance, ce qui est souvent le cas de Luc, surtout durant les deux premiers chapitres du roman. L'accumulation des indices topographiques dans la citation précédente en témoigne, mimant son désarroi, lui qui ne connaît pas encore le centre du monde vers lequel il doit pourtant se diriger : « ici », « là », « plus loin », Luc reste toujours allusif. L'enfant qu'il est se pose en outre de multiples questions (omniprésence de la modalité interrogative), tant sur la mort que sur la conception des enfants que sur le milieu du monde :

Pourquoi le monde était-il si imparfait ? Pourquoi faisait-on sauter la cervelle des

chevaux âgés ? Pourquoi les poules ne pouvaient-elles pas vivre une nuit dans les flammes ? Comment une mère pouvait-elle garder dans ses entrailles le fruit d'une agression ? Comment un père pouvait-il refuser une cigale offerte par son fils plein d'espoir ? (TC, 56-57).

Il admet par la même occasion ses lacunes : « À la vérité, Luc **ne comprenait plus rien** à l'univers qui l'entourait (...) » (TC, 57). Ou encore :

Fatigué de courir après ces ombres fuyantes qu'il prenait pour des personnes chères, Luc **ne comprenait pas** pourquoi les anges du ciel laissaient les sacristains violer les femmes ni pourquoi le Saint-Esprit ne descendait pas plus souvent sur terre pour déflorer les vierges, pour engendrer des floppées des messies qui auraient sauvé le monde une bonne fois pour toutes (TC, 57).

En bref,

Il attendait après un père capable de l'emmener vers le milieu du monde humain, ce lieu de lumière où peut-être les hommes se comprenaient et souffraient moins, mais, hélas, Xavier semblait être un ignare, et **Luc ne savait pas** vers où se porter ni quel immense horizon embrasser (TC, 57).

Le champ lexical de l'ignorance rejoint alors celui du doute : entre « ignorer », « ne pas savoir », « douter », Luc est tout simplement perdu face aux « mystères » (TC, 45, 46, 89) de la vie et « attend » des réponses. Frédéric, le héros mourant de *Du mercure sous la langue*, se trouve dans une position d'incertitude similaire. En effet, voulant à tout prix se départir des récits mythiques, il est pourtant attiré par cette source de savoir qui, peut-être, pourrait lui révéler la nature de l'autre-monde dans lequel il s'apprête à rentrer (d'où également son goût pour la poésie). Sur le seuil de la mort, il se met sans cesse à hésiter comme le confirme l'association constante de phrases antinomiques dans son monologue intérieur : « Je veux et je veux pas, je comprends tout et je comprend rien, je suis complètement perdu » (DM, 72). Il n'y a pas de réponses scientifiques et attestables aux questions que se pose le garçon ; l'indécision n'est donc pas résorbable : « O Grand Épiploon... d'où venons-nous ? ... O Gog, roi de Magog...où allons-nous ?... On vient de là et on s'en va par là...ou peut-être l'inverse. Tout est possible ou impossible » (DM, 39). Réalité du mythe ou « illusion » mystique ? Le mythe est-il un récit véridique ou un pur et simple mensonge, une sorte de *trompe-l'oeil* ? Le doute est permis : « Cernée par un horizon où se découpaient les

cimes des arbres, l'île semblait flotter au milieu du monde, mais ce n'était qu'une **illusion**, pensait Luc » (TC, 118). Un « peut-être » qui peut-être ne s'estompera jamais :

Fébrile, Martin prit une feuille vierge et commença le premier Livre sacré, *Le Livre des doutes* :

*Au commencement,
il y eut l'étincelle
de l'incertitude...*³³

b. Un auteur-narrateur plus sceptique

L'auteur, par le biais de son narrateur complètement extérieur à l'histoire racontée puisque anonyme, peut se permettre plus de liberté que son propre personnage. Ce faisant, il introduit un doute critique directement dans l'esprit du lecteur en nuancant subtilement ses propos, notamment par le choix des verbes dont Luc est l'acteur mais aussi par le choix des temps verbaux employés. En effet, toutes les actions mythiques entreprises par son protagoniste sont de suite mises en échec par l'utilisation des verbes de souhait, tels « croire » (TC, 192-193), « penser », « rêver » ou encore « souhaiter », qui induisent forcément la possibilité d'un échec ou d'une non-réalisation du projet. L'emploi du passé simple présuppose quant à lui la fin de ce processus de croyance, préfigurant déjà la désillusion à venir du héros quant à sa foi mythique (TC, 36) : « Luc se crut prédestiné » (TC, 85) à devenir chaman, « [...] Luc se crut visité par l'âme de Virgule » (TC, 124), « [...] Luc crut voir circuler un petit dieu entre les brins d'herbe (...) » (TC, 87), etc.

Le narrateur multiplie les indications de sa mise à distance, appuyant ainsi le fait que, ce qu'il nous conte, nous transmet, rend compte des pensées intimes et donc subjectives de son personnage à qui il a insufflé une pensée toute mythique : « **À ses yeux**, le mont Saint-Grégoire s'était transmué tout à la fois en l'un des fils du Krafla, ce volcan islandais qui avait englouti sa grand-mère et en l'un des frères du Popocatépetl mexicain » (TC, 139), « Ces paroles autrefois si obscures, Luc **les jugeait limpides** maintenant, voire prophétiques (...) » (TC, 170), « [...] Luc **se sut arrivé** au faîte de la pyramide Tikal (...) » (TC, 248), etc.

Dans tout les cas, les modalités du doute (énumérations interminables, associations

33 Trudel, Sylvain. *Les Prophètes*, p. 207-208.

de phrases antinomiques, champs lexical de l'illusion, etc.) mettent en lumière un fait extrêmement révélateur et porteur de sens. En effet, toutes ces marques sont des preuves de l'intrusion de la subjectivité des personnages et de l'auteur dans l'univers mythologique, de la fissure qui se creuse dans leur foi respective. Car, pour toute société où le mythe est religion, l'individu ne porte et surtout ne peut porter de jugement sur ce dernier ; son avis n'a aucune valeur, l'individualité étant peu de chose à côté du choix et de l'importance du plus grand nombre. Car, suivre les gestes des dieux, les réitérer, c'est assurer, on l'a dit, la survie du groupe ; se soulever contre eux, c'est encourir la punition divine. Le narrateur et les personnages de Trudel vont pourtant prendre parti. Mais, aussi infime soit le jugement pour le moment, il n'en reste pas moins désacralisant puisque anéantissant toute efficacité du récit mythique. Car, il est clair que la foi véritable et sincère ne peut connaître le doute, comme le précise Mircea Eliade : « Ce qui est surtout indispensable, c'est l'adhésion totale du sujet à l'univers spirituel qu'il désire pénétrer, sans la « foi », on n'aboutit à rien³⁴ ».

2- De l'ironie

Mais Sylvain Trudel ne s'en tient pas là et franchit une étape de plus dans son projet de dévaluation du mythe grâce à l'usage qu'il va faire de l'ironie, pas tellement verbale dans notre roman, mais plutôt dite *de situation*.

a- Définition et restriction

Il est vrai que l'ironie est principalement définie comme une sorte de décalage de contexte, de style ou de ton, fondée sur le télescopage de deux points de vue antagonistes, « une figure (donc) par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit³⁵ » et qui s'exprime ordinairement par le biais de différentes figures de style tels la litote, l'hyperbole ou encore l'énumération disproportionnée, le changement de ton ou de niveau de langue. *Un blâme par la louange* en somme ; elle critique tout simplement son sujet sans en avoir l'air. Moyen d'agression détournée, elle présuppose de ce fait un récepteur complice puisque

34 Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p. 111.

35 Dumarsais, César Chesneau. *Traité des tropes*, 1730.

l'ironie est toujours un jugement de valeur qui en appelle à la subjectivité de chacun.

Mais dans *Terre du roi Christian*, l'ironie verbale quant aux mythes se fait discrète. Et pour cause : l'enfant, on l'a dit, ne prend que très peu de distance d'avec la pensée mythique tandis que le narrateur, plutôt discret, préfère éviter la critique directe, préservant ainsi la crédibilité de son propre roman. C'est donc par le biais de ce qu'on appelle l'ironie de situation que la voie de la dénonciation se laisse entendre. Autrement dit le narrateur se plaît à nous mettre en contact avec deux points de vue opposés, celui de Luc mais aussi ceux des personnages qui l'entoure ou même de lui-même, de nouveaux points de vue qui se veulent plus objectifs sur les aventures de ce dernier. Et cela grâce à ce que l'on nomme l'ironie de situation. Ironie du sort, parfois nommée « ironie tragique » par les Anciens, elle désigne en somme le coup de théâtre, la *peripeteia*. Aristote en donne l'exemple paradigmatique dans sa *Poétique* : alors même qu'Édipe s'efforce d'échapper à son sort, il se précipite dans son malheur. Il y a donc ironie de situation lorsqu'un évènement se concrétise contre toute attente mais de telle manière que le jeu de symétrie mis en place suggère très fortement l'idée de justice ou d'injustice. De cette manière, elle vise soit à faire rire, soit à faire compatir. L'ironie dramatique, elle, est un entre-deux théâtral. Elle apparaît lorsque le personnage est inconscient de la portée de sa situation, de ses actes ou de ses paroles alors que le public, lui, dispose de plus d'indications, en connaît les implications et les conséquences. Et tel est le cas pour beaucoup d'épisodes du roman, notamment ceux durant lesquels Luc tente de se faire chaman en suivant d'anciens rituels mythiques alors même que le lecteur est conscient que jamais l'enfant ne recevra les résultats escomptés.

b- Ironie du sort

La naissance du héros tombe déjà sous la coupe de l'ironie. En effet, sa mère, persuadée de donner naissance à une fille comme les signes le lui ont prédit, se trouve complètement démunie le 31 décembre 1957. Ayant effectué mille rituels mythiques, énumérés au tout début du premier chapitre (usage du pendule divinatoire, boue *magique* déposée sur le ventre, interprétation des cataplasmes de graines de gardane), la jeune femme se retrouve pourtant avec un garçon entre les bras, qui plus est, et c'est sur cette indication que se conclut le sous-chapitre décidément ironique, le dernier bébé de l'année : « Et c'est la maman italienne qui se sauverait avec la montagne de cadeaux » (TC, 15). L'enfant tant

attendu, dont on avait déjà choisi le prénom, cède la place à un être marginalisé, « petit enfant détestable qui pleurait et hurlait sans cesse et sans motif apparent », qui « exaspérait tout le monde », (TC, 15), et à qui on attribue un prénom par dépit : ça ne sera pas Luce, mais, sans grande originalité, Luc. Dès le départ, le lecteur, lui, est au courant de la désillusion que va connaître Catherine puisque l'incipit du roman donne la parole à un « il » masculin, tandis que les tests employés par la jeune femme pour connaître le sexe de son bébé sont d'emblée comparés à une « myriade de tests de pacotille » (TC, 13). La description de la soi-disant naissance du nouveau messie adopte déjà un tournure humoristique alors même que les récits mythiques confèrent souvent une profondeur et une sobriété particulière à la naissance de leur héros.

Dans l'épisode où Luc décide de se faire chaman et entreprend d'absorber des plantes sacrées dans le but de communiquer avec les dieux, l'ironie de situation est à son comble. En effet, tout ce que le garçon arrive à faire, c'est à manger une amanite tue-mouche qui le cloue dans son lit pendant de longues heures. Le passage est savamment construit puisque le premier paragraphe qui suit le récit de l'ingurgitation du champignon (qu'on suppose déjà vénéneux) nous entraîne dans le délire de Luc qui se croit de retour parmi les dieux mayas :

Peu de temps après, Luc crut voir circuler un petit dieu entre les brins d'herbe, le dieu des Fourmis, qui transportait une feuille de saule. En relevant le nez, il aperçut, au dessus de l'horizon, Kinch Ahau, le dieu du Soleil, qui mourait au bout de son sang [...]. Kinch Ahau se rendait à la prière du soir pour y mourir, et Luc se mit à battre des bras pour s'envoler vers le temple des Tigres et de la Croix-Feuillue (...) (TC, 87).

La fin de cet extrait nous indique l'échec de la tentative de l'enfant puisqu'au lieu d'accéder au Ciel comme tous les esprits chamaniques, le garçon « chuta [...] et il s'écrasa au fond de l'univers, dans une haie d'aubépines ». La désacralisation est définitive comme le conforte le paragraphe suivant :

Quand Luc ouvrit les yeux, il se trouvait au creux de son lit et il vomissait, dans un petit bassin hygiénique en forme de rein, des débris de champignon, des résidus de cactus et des détritits végétaux à moitié digérés (TC, 88).

La juxtaposition de ses deux paragraphes introduit définitivement l'ironie, complète à la fin du chapitre : « À ces mots, le médecin secoua la tête et clappa la langue en poussant un gros

soupir. Luc avait avalé le chapeau d'une amanite tue-mouche » (TC, 88). Par cette simple phrase, tout le passage où l'enfant se croyait en présence d'esprits supérieurs se réduit à une douce et naïve hallucination due à l'intoxication, qui se finit à son tour par un vomissement dégradant. Luc s'est totalement fourvoyé et les personnages mythiques entrevus durant son évanouissement s'en trouvent relégués au rang d'illusions. L'ironie de situation générée, on l'aura compris, par le décalage qui existe entre la tentative et la réussite du rituel sacré, est également présente dans tous les passages où Luc s'emploie à retrouver l'esprit mythique des anciens. Ainsi en est-il encore lorsqu'il vient rendre visite à Delphine et lui raconte comment il s'est mis à accomplir toutes sortes de tâches pour atteindre le rang sacré des chamans, comparées ici assez ironiquement à des « petits malheurs » d'une vie tout simplement quotidienne :

[...] Il lui raconta tous les petits malheurs de sa vie, pourquoi il avait voulu récrire le tragique *Popol Vuh*, le livre sacré des Mayas, et comment il avait tenté de faire disparaître toutes sortes d'objets pour se hisser dans la castes des sorciers-magiciens, et comment aussi il avait voulu macérer son corps par l'abstinence dans le but de mourir à ses chairs et d'atteindre l'idéal spirituel des chamans.

« Mais j'ai échoué, murmura t-il, honteux de lui-même. Je suis faible et pas digne d'être un Maya... J'ai succombé à un biscuit au gingembre... » (TC, 113-114).

Après une énumération qui met l'accent sur les tentatives de Luc (on parle bien ici encore de tentatives comme nous le prouve l'emploi du plus-que-parfait indiquant le non-accomplissement de ces tâches), le narrateur laisse la parole à l'enfant qui signifie clairement son échec : entre « tenter », « vouloir » et réussir, la marge est grande. Et Luc n'a réussi à produire que des « balbutiements de chaman » (TC, 89). La situation est sans conteste ironique, la critique se faisant néanmoins plus douce que virulente.

L'ironie de situation vise donc ici une réaction quelque peu comique du lecteur qui, face à la crédulité et à la naïveté, cela dit touchante de Luc, ne peut s'empêcher de s'amuser de ces aventures enfantines qui tournent fatalement la pensée mythique en dérision et discréditent toujours le héros qui accomplit un parcours initiatique quelque peu burlesque. Certains héros affrontent les épreuves, d'autres les subissent...

3- Des discours critiques

Les discours critiques qui vont se dévoiler progressivement dans le récit vont à leur tour poursuivre le projet de déconstruction entamé par l'auteur, et ce, de plus en plus brutalement. On est bien loin alors du ressort comique suscité par l'ironie de situation.

Pour introduire ces digressions mythiques, le narrateur va très souvent donner la parole aux autres personnages qui peuplent son roman, interagissent avec Luc et commentent son comportement qui, on le sait maintenant, réactualise différents mythes. Pour cela l'auteur dispose encore des deux mêmes procédés : soit il introduit des conversations au moyen du discours direct, soit sa nature omnisciente prend le relais et nous fait découvrir les points de vue intimes des Autres, creusant dans tous les cas l'écart qui existe entre Luc et sa manière de considérer les récits mythiques et ces Autres, souvent adultes, qui eux connaissent l'aspect purement imaginaire de ces mêmes récits, à l'instar de Sylvain Trudel.

a- Le jugement des Autres

Les Autres, c'est à dire la famille de Luc (mis à part Blanche qui poursuit un même cheminement mythique), ainsi que les personnages qui gravitent autour de lui (Delphine, Catherine, Xavier, Janvier), vont très vite dénoncer le comportement mythique. Le pèlerinage mythique de Blanche est tour à tour comparé à une « folie », un « grand rêve fou », « des pérégrinations insensées », « des simagrées » et une « entreprise téméraire et irrationnelle » (TC, 67-68, 95), alors que Basile va lui même punir le geste de Luc, souvent traité de « zinzin » (TC, 171), qui entreprend de prendre un peu d'eau bénite à l'église afin de bénir le saule qui l'a sauvé de sa chute en pleine nuit (TC, 50). Delphine est elle aussi une grande démystificatrice. Elle clame ainsi sans complexe son athéisme en parlant d'« univers sans dieux » (TC, 74), de monde absurde vidé de modèle exemplaire. C'est pourquoi la vieille femme, dans son for intérieur, se méfie des « illusions » mythiques qui hantent Luc (TC, 104) :

Un tel enfièvrement, qui touchait presque à la religion pure, lui sembla tout à coup surnaturel, inhumain, incompréhensible et funeste, comme le présage d'une affliction, et dès lors elle se mit à trembler pour cet enfant qui vivait dans les nuages.

Néanmoins, dans la seconde partie du roman, l'actant principal a lui même grandit et se rend fatalement compte de ce qu'il avait voulu jusque là occulter : du « peut-être » au « jamais », le garçon semble résigné (TC, 215). Et de ce fait, il se met lui aussi à pointer du doigt les récits mythiques à partir du troisième chapitre du roman qui marque typographiquement son entrée dans le monde adolescent : « Les saisons passèrent et Luc vieillit énormément » (TC, 135). Le micro-récit des pages 143-144, qui prend la forme d'une lettre écrite en faveur de Dieu, blâme même très clairement le soi-disant créateur. Contrairement à l'éloge, le blâme revient à stigmatiser les défauts d'un individu ou d'une institution. Il peut critiquer et dénoncer des défauts comme la cruauté, la lâcheté, etc. De toutes les manières, il s'agit d'un discours public ou donné comme tel, destiné à l'édification commune ; à cette fin, il recourt à l'exploitation des ressources du registre oratoire, du réquisitoire, héritées de la rhétorique classique. Dans sa lettre, Luc affirme donc avoir vu le « vrai » Christ dans une simple rue et accuse Dieu, comme son fils, de trahison et de vol, détournant tous les attributs de ces derniers contre eux-même. Au vrai Christ que Luc a vu, s'oppose irrémédiablement,

Le faux [...], votre fils le menteur, votre fils le plus grand bandit que la Terre ait jamais porté, votre fils le voleur de souffrances, ces souffrances qui n'appartiennent à personne d'autre qu'aux hommes .

La suite n'est pas plus clémente. En effet, la triple anaphore de l'expression « Vous avez volé » associée à la quadruple répétition de « Je hais », scandent véritablement le rejet de Luc qui accuse les figures divines des péchés dont elles sont censées être exemptées (envie, avarice, colère). La critique est sans appel : champs lexical de l'artifice (« vrai », « faux », « fausses apparitions », « poudre de perlimpinpin »), du vol (« bandit », « voleur », « volé », « escroquer »), de la tromperie (« menteur », « jouer les victimes ») transforment le créateur chrétien en gouverneur totalitaire avide de sang humain. Même la formule épistolaire de respect finale est détournée de son rôle initial, le « Respectueusement votre » cédant la place au très explicite « Haineusement ». Un peu plus loin encore, Luc songe à devenir immortel en tuant Christian, c'est à dire en accomplissant un sacrifice rituel aux dieux. D'emblée, il renonce pourtant à l'idée, l'associant définitivement à un pur et simple meurtre barbare, la critique se faisant de plus de plus véhémente :

Plus tard, en l'an 753 avant Jésus-Christ, le jour où Romulus fonda Rome, il assassina son frère hostile et fut divinisé. Dans les nuits de Richelieu, rêvant à tous ces meurtres mythiques, Luc se demandait s'il pourrait tuer Christian [...] mais la fureur lui manquait subitement et il sentait le poignard lui glissait des mains. Tout recroquevillé dans son lit [...], Luc tremblait de terreur pour avoir un instant songé à tuer son seul ami, ses parents, sa petite soeur qu'il aimait, **et au plus profond de son coeur il jurait de ne jamais devenir un homme ; de ne jamais adorer Dieu ; de haïr sans répit les prêtres, papes et dirigeants politiques, les marchands d'armes et les trafiquants de chair à canon ; de rester éternellement un sale chien crotté sans âme.** (TC, 214-215).

Or, c'est tout naturellement Christian, la figure antechristique principale du roman, qui va pousser cette critique vers une violence verbale extrême, son discours devenant lui aussi un blâme de Dieu, de ses actes mais aussi des croyants. D'ailleurs, même Luc lui reconnaît cette force demystificatrice puisque son apocalypse personnelle lui est dédié : l'« APOCALYPSE DE CHRISTIAN », écrite en rouge sang, porte du reste un titre extrêmement révélateur, à savoir « *CHRISTIAN ET LA RUINE DES IDOLES* » (TC, 192-193). Une portion du récit nous embarque alors dans les déambulations des deux enfants qui se retrouvent finalement au clocher de l'église de Richelieu. À cette endroit fortement symbolique, une conversation a lieu, conversation disproportionnée tournant bien vite en monologue. Il est clair alors que Christian est envahi par ses pulsions. Il ne s'interrompt pas un seul instant durant sa tirade (d'où la prolifération des points de suspension, des virgules et des « et » comme connecteurs logiques) qui prend bien vite une tournure inquiétante, soutenue par un rythme rapide, haletant, mimant l'excitation haineuse qui l'anime. Pendant près de trois pages, l'auteur va nous donner à voir cette fureur blasphématoire abritée par le jeune garçon qui désacralise avant tout le personnage de Dieu, le comparant à « un maniaque attardé » ou à un « moucheron », « bête comme [s]es deux pieds », qu'il « méprise » (TC, 185-186). Le vocabulaire fortement dépréciatif (« vomissent », « déteste », « égorgueur de cochon », « chien sale », « assassin pervers », « fou », « malédiction éternelle », « stupides », etc.) et vulgaire (« braillent », « pisser du missel ») font la limpidité de cette critique ; l'usage de la tournure exclamative et du vocabulaire cru et familier lui dédie sa force oratoire. Ce pamphlet dénonçant et attaquant les systèmes, n'implique donc aucun détachement, aucune distanciation. Il est du genre le plus engagé qui soit. Plus besoin de distance ironique ici ; on est au plus près du monde, dans la confusion et la violence qu'il dénonce. Jouant le rôle de

révélateur des défauts et des failles du système, le pamphlet de Christian dévoile l'imposture généralisée, l'aliénation dont chacun est victime mais dont, lui, veut se départir (répétition de « je veux pas » et « je fais pas semblant ») ; il témoigne ainsi de l'incohérence et de l'absurdité du monde.

Bien entendu, c'est Luc qui est le destinataire premier de cette déconstruction, c'est à lui que les personnages veulent faire comprendre quelque chose, lui qui s'est mis en tête de sauver le monde à la force de son enfance. Persuadé d'être un héros, il se voit pourtant critiqué haut et fort alors que,

En règle générale, les victoires du héros n'ont pas eu pour effet de l'éloigner de sa communauté, mais au contraire de conduire le peuple à le suivre vers la nouveauté, même si c'est parfois avec réticence. Ses franchissements, ses avancées, ses conquêtes, apparaissent aux autres comme des progrès qu'il faut s'approprier³⁶.

Luc serait-il alors un anti-héros, un être qui, loin de conduire et de sauver les autres, se retrouve incompris, errant et solitaire ? Et plus largement, le récit mythique n'y perd-il pas sa principale fonction, celle d'exemplarité ? Parce qu'au final c'est le lecteur qui est touché par cette désacralisation, c'est à lui que Sylvain Trudel, profondément athée, veut traduire son jugement dépréciatif sur les *grands récits* faisant alors pressentir au lecteur « le présage d'une déchéance, d'une affliction » (TC, 104) à venir vis à vis de Luc.

b. Des commentaires métatextuels

Cependant le commentaire purement critique est avant tout métatextuel car ce que dénoncent véritablement l'écrivain et ses personnages, ce sont les inventions humaines que sont par exemple la *Bible* ou le *Popol Vuh*, ces textes qui prétendent nous révéler la Vérité sur nos origines et notre devenir, ces récits qui nous indiquent des préceptes nous montrant soi-disant le chemin à suivre pour conduire nos vies. La métatextualité, c'est donc la relation dite de commentaire qui lie un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer et que ce soit pour le valoriser ou pour le critiquer, ce qui est bien évidemment notre cas. Les paroles exclamatives de Christian explicitent d'ailleurs cette perte de croyance envers les textes sacrés : « Tous les radotages

³⁶ Hammel, Jean-Pierre. Op. cit., p. 138.

des prêtres pis toutes les niaiseries de la Bible sont des faussetés, des mensonges... [...] C'est faux, archi-faux ! » (TC, 186). De même, lorsque Luc questionne Delphine sur l'âme, la vieille femme n'hésite pas à lui révéler les défauts de cet apprentissage biblique et donc mythique (motivé selon elle par l'ennui de l'homme) en établissant un raisonnement logique (cause-conséquence) :

Moi, je ne suis pas une sainte, c'est sûr, mais je te dis que l'âme, ce n'est pas ce qu'on t'apprend à l'église ou dans la catéchèse. L'âme, c'est juste le visage de l'ennui [...]. Et s[il] les hommes] s'ennuient, c'est parce qu'ils voient bien qu'ils sont insignifiants, et pour s'augmenter artificiellement, ils s'imaginent qu'ils ont une âme et ça les distrait un peu de leur néant intérieur (TC, 99-100).

Les paroles de la *Bible* sont sans cesse comparées à « du chinois, de la bouillie pour les chats », des paroles sans sens (« Ça ne veut rien dire », p.100). Et si Luc se met à lui même « récrire » (TC, 113) les textes sacrés, c'est, selon ses dires, pour corriger leurs erreurs, erreurs révélées par la connaissance qu'il a maintenant du monde et de ses réalités tant scientifiques qu'historiques, connaissance elle-même souvent étalée dans le roman (TC, 10, 26, 72, 78, 96-97, 98-99, 168-169, etc.). Car il est clair que les deux domaines que sont la science (qui explique elle aussi comment les choses naissent et apparaissent) et l'Histoire (qui recense les *grands* faits observables) s'opposent au domaine mythique, en pointent les failles et les apories, tout en arborant les mêmes fonctions didactiques :

« J'étudie la géométrie, les propriétés de hypoténuse, les aires planes... [...]. Et puis j'étudie l'histoire du Canada, la fortification des Grands Lacs, les guerres iroquoises, la découverte du Mississippi... Je lis et relis *La Saga des Groenlandais* et mes encyclopédies... J'écris des livres sacrés pour remplacer la Bible qui est bourrée de faussetés... » (TC, 220-221).

En outre, prendre la plume n'est-ce pas d'abord une façon pour l'homme de dire sa représentation du monde, ou en tout cas sa propre subjectivité, toujours en corrélation et en conflit avec les centaines de milliers d'autres qui l'ont précédé ?

Ainsi, l'acte d'écriture peut être considéré comme le premier geste menant à la recherche d'une vie individuelle, d'une vie qui ne serait plus déterminée par les rites et les règles des autres car écrire c'est « prendre l'univers en main »³⁷.

37 Den Tonder, Jeanette. « Voyages intérieurs dans trois romans contemporains. L'écriture intimiste de Bruno Hebert, Gaetan Soucy et Marie Laberge », p.74.

Mais c'est en parodiant tour à tour les mythes qu'il invoque (*petits et grands*) que la pensée subversive de l'auteur va se révéler pleinement.

4- La désacralisation parodique

Il est tout d'abord nécessaire de définir brièvement la parodie. Consistant en l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial, elle s'applique à tous les éléments qui font sens dans le matériau littéraire à savoir le rythme, le style ou les sujets d'un texte, l'organisation ou les conventions d'un genre. En résumé, parodie rime tout simplement avec déconstruction : déconstruction de la forme mais aussi et surtout du contenu, ce qui revient à réduire en cendre le sens initial véhiculé par le pré-texte pourtant sacré (du latin « sacer » voulant dire « ce qui ne peut être touché »). Clamer son avis sur la question, c'est à dire se dire en conflit avec ce qu'ils véhiculent, est une chose, y toucher profondément en les réécrivant en est une autre car,

À la notion de sacré est toujours liée celle d'interdit. Transgresser ces interdits, c'est profaner ; c'est attenter à une pureté, y compris la sienne propre ; c'est se mettre dans le cas d'indisposer les dieux ; c'est donc créer un grave danger pour soi-même ou pour le groupe auquel on appartient³⁸.

Et pourtant, Sylvain Trudel ne s'en soucie guère. Il va jusqu'à mettre en place une mise en abîme qui va nettement amplifier cette parodie du mythe. En effet, Luc est un personnage écrivain, tout comme l'est notre homme, les micro-récits insérés dans le roman se voulant des inventions du dit personnage. À de nombreuses reprises, Luc va ainsi réécrire le *Popol Vuh* (TC, 106-109, 136-138, 226-229 et 191-193) tout en puisant abondamment dans d'autres textes sacrés tels que la *Bible* (TC, 226-227, 191-193) ou païens tels que le conte populaire du grand Lustukru (TC, 192), etc. Selon le critique Brian McHale, l'écrivain à sa table de travail représente d'ailleurs un topos de la littérature contemporaine. Dans la majorité des romans québécois, français, américains, canadiens-anglais actuels, on retrouve en effet non seulement une figure de l'écrivain en train d'écrire mais, par là même, le thème de l'écriture.

38 Hammel, Jean-Pierre. Op. cit., p. 15.

Si Luc n'est donc pas le narrateur du roman, le fait que Trudel le mette en scène comme un personnage écrivain lui confère par contre un statut spécial :

Ce problème est délicat car à cause de l'attribut écrivain, on se trouve ramené malgré soi vers l'instance énonciatrice, l'auteur-narrateur, aux dépens de la structure du contenu narratif. Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur³⁹.

Grâce à la parole adolescente et révoltée de Luc, l'auteur met donc en place un double niveau de parodie : celle de son personnage réécrivant des textes sacrés d'une manière tout à fait blasphématoire, et lui-même parodiant les *petits* et plus largement les deux *grands mythes*, piliers de son roman, à savoir le mythe messianique et le mythe de la recherche de l'immortalité. Et ce, tant au niveau de leur forme, c'est à dire du style, de la manière de raconter le mythe, du signifiant, du récit (choix d'un vocabulaire profane, de tournures familières, du mélange générique et du refus de la rime systématique, etc.), qu'au niveau du fond, contenu, message, idée, ou signifié de l'histoire (inversion de la chronologie des événements mythiques mais aussi des valeurs transmises par ces récits par la désacralisation blasphématoire des figures mythiques et de leurs actes, etc.).

Si nous parlions donc précédemment de relation de co-présence entre le texte centreur et les pré-textes mythiques qui y sont introduits, ce présupposé n'est plus valable ici. En effet, lorsqu'une relation parodique s'établit entre un texte-source (hypotexte) et un texte-cible (hypertexte), la notion de transformation prend la relève et l'on parle alors de relation de dérivation ou « d'hypertextualité ». Cette relation particulière est celle qui unit deux textes dans le processus de réécriture. Gérard Genette, qui l'étudie longuement dans *Palimpsestes*, propose une classification de ces procédés qui vont alors des transformations purement quantitatives (ou substantielles) en principe et en intention, jusqu'aux transformations ouvertement et délibérément conceptuelles ou sémantiques ; entre les deux, toute une gamme de transformations formelles non-quantitatives, même si dans la pratique ces modifications sont rarement isolées et isolables. Sans classer aussi abruptement les changements opérés par Trudel, nous nous servons de ces notions conceptuelles pour montrer comment et par quels moyens l'auteur, mais aussi son double enfantin romanesque, enclenchent ce processus de

39 Belleau, André. *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, p.22-23.

désacralisation finale.

a- Parodier la forme

Il nous faut nous souvenir d'abord que la forme peut faire figure de contenu comme nous l'affirme Umberto Eco en 1965 : « Il peut exister un livre dont la forme soit le principal et le plus explicite des messages ». Car créer délibérément un écart formel avec les récits que sont la *Bible* et le *Popol Vuh*, c'est déjà dégrader la forme originelle, c'est donc déjà dire *quelque chose*. En effet, ces deux textes sont extrêmement codés. Tout deux entretiennent d'ailleurs de profondes similitudes, racontant l'un et l'autre la création du monde, de l'homme, de son rejet du Paradis mais aussi du déluge. Il est donc logique que le texte qu'écrivit Luc se nourrisse de ces deux oeuvres même si l'on observe beaucoup plus de références bibliques (*Evangiles, Epîtres, Jugement dernier, Livre des proverbes, Oracles Sibyllins, Psaumes, Genèse, Exode, Bulles antipapales*, etc) puisque Luc tient à sa portée la *Bible de Jerusalem* de sa mère (TC, 191). Mais plus largement, cette préférence de l'auteur résulte sûrement du fait que, québécois de souche et initié à la lecture de l'ouvrage très jeune, Sylvain Trudel maîtrise cette source inépuisable et extrêmement connue. Et n'oublions pas que la parodie présuppose un lecteur complice, initié à la complexité de l'oeuvre originale afin de pouvoir discerner les écarts créés par l'auteur.

Les écarts en question sont de toutes sortes mais c'est la traduction, c'est à dire le passage d'une langue à une autre, qui se signale d'abord dans notre récit : « Comme il ignorait la langue quiché, il composa en français le vers originel (...) » (TC, 106). On passe ainsi du maya-quiché au français tout comme on délaisse le latin biblique pour encore une fois le français. L'*alteratio*, c'est à dire la transposition de vers en prose ou de prose en vers, n'est pas non plus gratuite. En effet, le fait que Luc récrive la genèse maya en prose, et non pas sous forme de poème comme c'est le cas dans le texte original dont voici le début (de l'édition de Sam Colop), crée un second décalage :

C'est le récit montrant comment
tout était en suspens,
tout était calme,
en silence;
tout immobile,
tout vibrait,

et vide était l'étendue du ciel.

Le cas contraire est rare dans le roman, même si Trudel ne néglige pas l'écriture en vers (TC, 227-228), surtout dans *Du mercure sous la langue* mais sans jamais revenir à l'alexandrin rationnel et ordonné, ou tout simplement la métrique classique. Préférer le poème impair, sans rime particulière, sans forme préexistante, c'est déjà ne pas chercher à masquer le déséquilibre, c'est dire les déchirements de la conscience moderne que nous analyserons plus loin.

Mais, s'il est une chose réellement importante à noter ici, il s'agit sans aucun doute de la polyvalence du *Popol Vuh* de Luc, de la richesse de cette oeuvre nouvelle, hésitant entre écriture en prose et en vers et jonglant surtout avec différentes formes à savoir la poésie (les *Chants des Enfants Avortés*, p. 228), le proverbe (TC, 136-137, 191-192), mais aussi la fable ou le conte (TC, 136-137), le récit biographique (TC, 191) sans oublier la lettre (TC, 192), à l'intérieur d'un seul et même livre. Plus important encore, si Sylvain Trudel fait de *Terre du roi Christian* une réactivation de l'*Épopée de Gilgamesh* et du mythe christique, il le fait pourtant à travers la forme littéraire la plus profane qui soit, à savoir le roman, genre dit *prostitué* par excellence :

Usurpateur par vocation par son adaptabilité même, il a vécu et vit de fraude et de pillage et s'est vendu à toutes les causes. Il a fait le trottoir de la littérature. Nul souci de décadence ne l'embarrasse, point d'intimité qu'il ne viole. Avec une égale désinvolture, il fouille les poubelles et les consciences⁴⁰.

En ce sens, le *Popol Vuh* de Luc n'est qu'un exemplaire miniature de l'oeuvre que Sylvain Trudel nous donne à lire. En effet, navigant lui aussi entre des formes complexes (roman, autobiographie fictive), des formes populaires (comptines et contes), savantes (sermon, dissertation) et des formes libres (essai, lettre), *Terre du roi Christian*, par ce collage formel, tend à déconstruire totalement les pré-textes invoqués en les rendant polymorphes. Et « [...] qui dit interaction ne dit pas seulement harmonie mais également conflit, mutation et questionnement⁴¹ ». Il ne s'agit donc pas seulement d'un simple mélange fortuit de textes littéraires de formes diverses, il s'agit plutôt d'un mélange générique et discursif ayant pour but de constituer une « hétérologie du savoir » où se déjoue « toute règle rhétorique, toute loi

40 Cioran, Emil. *La tentation d'exister*.

41 Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p.80.

de genre, toute arrogance de système⁴² ». Cette profusion est bien entendu parodique puisqu'elle permet de désacraliser les récits mythiques dont la forme se doit à l'origine d'être fixe afin de garder une certaine cohérence pour la compréhension du plus grand nombre. Un mythographe ou un sage racontant un mythe se décidera donc soit en faveur de la prose, soit en faveur de la versification. En revanche, il se tiendra à ce choix durant tout son récit qui a pour but, rappelons le, de délivrer une histoire exemplaire, avec un début, un milieu et une fin, c'est à dire une résolution. Dans notre cas, les mythes changent complètement de face : enrichi de nombreux genres dits profanes, les textes originaux et leurs schémas traditionnellement figés ne peuvent qu'imploser et sont pour ainsi dire dépassés par la profusion générique.

Sans oublier que l'auteur ne cesse de perturber les pré-textes et leur linéarité, les réduisant (pas beaucoup d'exemples d'amplification) à sa guise. Ces transformations quantitatives permettent alors elles aussi de mettre en évidence l'attention toute parodique apportée aux mythes. En effet, lorsque Luc réécrit sa cosmogonie maya, la création du monde et des hommes ainsi que leur éjection du Paradis est conté en un peu moins de trois pages. N'est-ce pas quelque peu réduire le travail créateur des êtres pourtant fondateurs et dès lors extraordinaires ? En faire un simple sommaire n'est ce pas d'abord un euphémisme blasphématoire ? Luc l'avoue lui-même :

Là-dessus, Luc déposa son crayon et se relut en faisant claquer sa langue souvent. Il avait à peine rédigé quatre pages du second *Popol Vuh*, mais déjà le monde précipitait sa propre décadence. Indigne de l'appellation de livre sacré, cette odyssée en raccourci ne lui semblait pas valoir une poignée de clous .

De plus, la vulgarisation du lexique, faisant parti de ce que Genette appelle la « transtylisation », ainsi que la désinvolture stylistique sont également de rigueur dans le *Popol Vuh* de Luc. Son registre, à la fois soutenu et trivial, parfois même très vulgaire (« crétin fini », p.107, « bourrique », p.226, « des pourris », p.227), détruit définitivement le registre sacré des textes originels, tandis que la multiplication des « et » comme connecteurs logiques et des virgules, créant de longues énumérations dont on perd parfois le fil, nous dévoilent l'âge peu élevé de l'écrivain en herbe :

42 Ibid.

Mais Ek Chuah, un dieu jaloux de l'oeuvre de Hunab Ku, a profité de ce que les autres dieux ne le regardaient pas pour dissoudre du sel dans le sang des humains et pour inventer les aliments fades [...] et puis Ek Chuah a forcé le rachitique dieu des Aneries à inventer les nations, et à la fin la guerre a éclaté partout, le chaos s'est installé dans l'univers, et les ténèbres ont descendu à jamais sur le monde (...) (TC, 108).

On passe donc du style noble au style familier, du poétique au prosaïque, du sérieux au léger, en somme du sacré au profane. Le héros christique qu'est censé être Luc tient des propos obscènes et blasphématoires, brouille les pistes en mélangeant poésie, conte, légende et biographie, tout en s'exprimant dans un dialecte parfois enfantin, parfois philosophique, à la fois relâché et profond. Parallèlement, le récit, pourtant initiatique de son aventure, dénie le langage de l'épopée pour plutôt souligner la candeur du héros, aidé sans aucun doute par l'ironie de situation dont nous traitions précédemment.

b- Parodier le fond

Mais, par élargissement, il s'agit surtout, au niveau du fond, d'un passage d'un idéalisme suranné à un réalisme contemporain, un passage du romantisme comme nous le rappelle Delphine, au cynisme :

C'est avec ces fleurs là qu'on fabriquait l'absinthe, autrefois, quand les romantiques aimaient mourir, mais ce temps là est fini : aujourd'hui, on n'aime plus mourir. [...]. On ne joue plus avec le feu, mais on met fin au calvaire. [...]. Il n'y a plus d'amoureux du martyr, il n'y a que des martyrs de l'amour (TC, 74-75).

Les mêmes phrases, à quelques mots près, se retrouvent dans l'incipit de *Du mercure sous la langue*. Cette autoréférence nous révèle, entre autre, que la charge sacré que portait les mythes pour les sociétés primitives et les croyants, pour tous ceux qui simplement avait espoir, les romantiques en somme, n'est plus effective. Elle ne peut germer et s'épanouir sur cette terre où l'on « met fin au calvaire », où l'on ne souffre plus ni au nom de soi, ni au nom des autres. Autrement dit, le mythe ne peut plus transmettre et dire ce qu'il disait et transmettait auparavant. C'est pourquoi dans *Le Souffle de l'harmattan*, Sylvain Trudel parodie lui aussi beaucoup les mythes qu'il convoque :

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

Le fait que Trudel recourt à des ustensiles très prosaïques comme un panier de linges sales pour sauver un enfant des eaux et que l'évocation de mythe d'Icare se confond avec des jeux d'enfants est une manière pour lui de démystifier les mythes et de s'en amuser.

Il en est de même dans *Terre du roi Christian* car, si les épisodes rituels mythiques y pullulent, les marques de dégradation de ces mêmes rituels sont elles aussi omniprésentes, qu'il s'agisse de l'intrusion inopinée d'objets communs et sans grande sacralité, ou de la notion de jeux au milieu même d'un instant ou d'un endroit pourtant sacré et solennel. Ainsi en est-il pour la cigale que Luc offre à son père. Apparaissant d'abord comme un objet mythique investi d'une puissance métaphorique, elle se doit de révéler un message à Xavier de la part de son fils : « Par le recours à cette puissante allégorie de la foi et de la persévérance, Luc avait souhaité exprimer à son père son refus de brusquer leur réconciliation » (TC, 53). Mais, l'objet en question est déjà dévalué par ce qui l'entoure. En effet, « [...] abandonnée sur la table, esseulée dans sa détresse d'insecte crucifié, au milieu d'une forêt de bouteilles de bière », la cigale perd très vite de son importance, se détache de sa charge allégorique, surtout lorsque Janvier « [...] renvers(e) sa bière sur la dépouille de la cigale » (TC, 53). Ainsi en est-il encore de la description du bureau de Giuseppe, le mari de Gisèle la tenancière qui regorge à la fois d'objets religieux tels que des « images saintes, des hagiographies en fascicules, des rosaires des saintes plaies » mis pourtant côte à côte avec des ouvrages d'astrologie, de « journaux à vedettes, des tabloïds sportifs et des gazettes à commérages » (TC, 175). Dans ce *bric à brac*, les symboles mythiques perdent leur vénérabilité ; ce ne sont plus que des objets commerciaux et/ou de décorations. Lors d'un cauchemar, Luc aperçoit quant à lui des « cadavres enterrés dans les cimetières » qui enlèvent les enfants pour mieux « les crucifier aux poteaux de téléphone et aux panneaux en croix des passages à niveau » (TC, 235). Le mythe christique est totalement transposé dans le monde moderne comme en témoigne les mentions aux « poteaux de téléphone et aux panneau en croix » qui remplacent la conventionnelle croix en bois transportée par le personnage originel. L'aspect moderniste annihile le sérieux, la vraisemblance des propos, concernant pourtant la crucifixion du Christ. Lors du rituel annuel de l'Épluchette du blé d'inde auquel Luc a convié Christian, l'attention du lecteur est également attirée par la superficialité du manège qui s'apparente plus à un jeu où sont d'ailleurs conviés de simple « fêtards ». La répétition de l'adjectif qualificatif « faux » qui caractérise les atours du roi et

de la reine (« le grand manteau en faux velours écarlate bordé de fausse hermine à mouchetures, ainsi que la couronne parée de fausses pierres précieuses », « la longue cape en faux taffetas » et le « diadème orné de faux diamants », p.207-208) et l'arrivée inattendu de l'oncle Marcel et de son balai métallique qui va soudainement faire figure de trône, portent définitivement le rituel vers le ridicule qui va même être comparé à une « cérémonie grotesque » (TC, 208) par la voix narrative. Un roi est pourtant désigné. Mais quel roi ! En effet, le rituel est censé désigner l'élu de mai, c'est à dire le nouveau roi qui inaugurerait l'arrivée du printemps, du temps nouveau. Mais, Christian, ivre, n'est qu'un « triste sire terrorisé » (p. 207-208), une « petite biche » (TC, 209), un simple « roi des blés d'Inde », une « fillette qui biberonne du petit caillé » (TC, 209), d'où le titre de ce troisième chapitre transitoire (« Le roitelet soûl », p. 133, 209).

Parfois effectué naïvement, parfois pittoresque et ridicule, le rituel n'est donc jamais accompagné du sérieux qui assure habituellement son efficacité, d'où les allusions au registre comique comme ici :

- C'est comique, ce que vous dites. Parce que, quand le petit Maya se présente dans le monde, il faut dire : « Que la profondeur des profondeurs te reçoive ! » C'est comme une formule magique, comme une sorte d'abracadabra ou de sésame ouvre-toi (TC, 103).

L'assimilation du mythe au conte, introduite ici grâce aux expressions « formule magique », « une sorte d'abracadabra » (*Merlin l'enchanteur* de Walt Disney) ou encore « sésame ouvre-toi » (tirée de *Histoire d'Ali Baba, et de quarante voleurs, exterminés par une esclave*), est une *injure* de plus à l'encontre de la nature originelle du mythe. En effet, la phrase originelle semble inclure dans un protocole extrêmement important et rigoureux, permettant en somme la bonne santé, tant physique que morale, du nouveau-né :

Le circuit homme plante, que le folklore a conservé sous une forme dramatique, existe dans de très nombreuses croyances. Au Mecklembourg, on enterre le placenta du nouveau-né au pied d'un jeune arbre fruitier ; en Indonésie, on plante un arbre à l'endroit où l'on a enterré le placenta [...]. Dans ces deux coutumes, se manifeste la solidarité mystique entre la croissance de l'arbre et la croissance de l'homme⁴³.

Dans la bouche de l'enfant, son action est irrémédiablement dégradée par sa mise en relation

43 Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, p.260.

avec de simples histoires merveilleuses dénuées de toute exemplarité. En effet, la différence entre mythe et conte a été explicitée par Mircea Eliade qui qualifie ce dernier de mythe désacralisé ayant perdu au cours du temps sa dimension didactique. Mythe dévitalisé, le conte se veut en effet inventif sans expliquer : « lorsqu'[un mythe] n'est plus assumé comme une révélation des « mystères », le mythe se « dégrade », il s'obscurcit, devient conte ou légende⁴⁴ ». Et pour cause : pour le conte, le parti-pris est celui de la fiction alors que le mythe exige obligatoirement un retour au réel.

Mais c'est à travers le projet de réécriture de Luc que la déconstruction touche à son apogée dans notre roman. Les transformations parodiques, délicates à analyser de par leur profusion, n'en sont pas moins flagrantes. Tout d'abord au niveau thématique (Genette). En effet, qu'il s'agisse de modifications « diégétiques », c'est à dire touchant au cadre de l'histoire, ou « pragmatiques », c'est à dire changeant les événements et la conduite constitutive de l'action, elles transfigurent complètement les fragments originaux. Observons ainsi certains micro-récits : les *Évangiles*, signifiant littéralement « bonne nouvelle », sont par exemple des écrits qui relatent la vie et/ou les messages de Jésus de Nazareth. Dans notre roman, l'*Évangile selon Catherine* que compose Luc, raconte au contraire la venue au monde d'un esprit maléfique. Catherine, la figure maternelle du roman, devient une Vierge totalement dégradée, donnant naissance à un être monstrueux, serti d'« *une tête de bourrique* » et d'une « *face d'enfant noyé* », composé d'« *os mou de Saint-Esprit* », de « *sang de Leviathan* » et de « *placenta d'une jument rouge* », sans aucun doute symbole de guerre (TC, 226). L'écart entre les deux textes ne peut être plus fort. La naissance du soi-disant héros est encore une fois bafouée et totalement empreinte de pessimisme et il est clair alors que les Rois-mages et la crèche de Noël sont bien loin derrière nous. Luc ne s'en tient pas là : il compose également un *Livre des Proverbes* (TC, 136, 191) qui à l'origine décrypte ce qu'est la sagesse et se présente ainsi comme un recueil de dictons, sentences qui dictent la bonne et la mauvaise manière de vivre, préconisant de le faire hors de toute démesure. Le sien n'en fait pas de même. La seule citation à laquelle nous aurons accès se suffit à elle-même : « La vérité sort de la couche des enfants » (TC, 136). L'ironie verbale est ici très explicite et détourne totalement le proverbe initial en ne changeant pourtant qu'une simple lettre : « La vérité sort de la bouche des enfants ». Pourtant, le proverbe est à l'origine une formule langagière de portée générale contenant une morale ou une vérité d'expérience que

44 Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p.14.

l'on juge utile de rappeler et servant en ce sens d'argument d'autorité. Mais, sous la plume de Trudel, il n'est jamais plus qu'une affirmation subjective et personnelle comme on le constate encore dans *Le Livre de Delphine* qui se veut une réécriture du *Livre de la Sagesse*, livre biblique qui cherche originellement à répondre au défi de la sagesse païenne (notamment, la philosophie) par rapport à la Révélation divine. On y trouve notamment, reprises de la philosophie grecque, les quatre vertus cardinales : « Aime-t-on la rectitude ? Les vertus sont les fruits de ses travaux, car elle enseigne tempérance et prudence, justice et force ». Les paroles de Delphine, elles, annulent justement toute moralité et toute modération : « Les péchés sont les épices de la vie » ou encore « L'âme est le visage de l'ennui » (TC, 191). Les proverbes incitent ainsi à la démesure et ne font plus dès lors figure d'autorité. Dans sa *Mathématique du mariage*, qui se veut une réécriture de la consécration du mariage par Matthieu, Luc fait du sacrement religieux un « *châtiment* » punitif (TC, 227) tandis que son *Exode* s'éloigne en tout point de la version originale. Constituant le second livre biblique, l'*Exode* raconte au départ la sortie d'Égypte des Hébreux sous la conduite de Moïse, le don des dix commandements et les pérégrinations du peuple hébreu dans le désert du Sinaï vers la Terre Promise. Luc, lui, fait de Moïse un piètre guide puisque le parcours initiatique du messie devient dans ses écrits, « le double exil malheureux d'un enfant maya dans les terres sans milieu, et d'un père emporté, comme Ulysse d'Ithaque, dans les tourbillons des océans sans terres ». Le sentiment de perte est extrêmement présent ici alors que le texte premier met en scène un héros entouré d'un halo sacré se dressant *au dessus* des autres afin de conduire son peuple ; ce n'est ni un enfant, ni un solitaire, ni un homme malheureux, c'est un guide. Les *Livres prophétiques* qui forment eux aussi une part importante de l'*Ancien Testament* sont réécrits par Luc. Ce sont initialement des recueils de paroles (les oracles des différents prophètes) et d'actions d'hommes qui ont pour mission d'annoncer la volonté de Dieu afin de provoquer un examen de conscience parmi le peuple. En faisant du *Livre d'Alice*, sa petite soeur, un livre prophétique, Luc tend encore une fois à souligner l'aspect parodique de son entreprise puisque dans ce fragment, il « colligeait tous les mots d'enfant de sa soeur » (TC, 192). Réduire les enseignements divins à de simples mots d'enfants sans grand intérêt, n'est ce pas là, la manière la plus blasphématoire de déconstruire les textes mythiques ? Beaucoup d'autres passages vont être incorporés au livre que compose Luc, tous de plus en plus *impies*. Le plus significatif reste cependant *Le Livre des Scandales*, en aucun cas présent dans la *Bible* originelle, et qui se présente ici comme le pendant du *Livre de la*

Sagesse mais qui est tout aussi contestataire que son homologue comme en témoigne ce premier extrait : « La résurrection du Christ annule le sacrifice du Vendredi saint » (TC, 136-137). Luc s'y insurge encore et toujours contre ce dernier, niant son existence grâce à la formulation fortement hypothétique (usage du « si » associé à l'emploi du conditionnel) :

Si Ponce Pilate et le sanhédrin avaient fait crucifier une petite prostituée de dix ans, ou un lépreux, ou un paraplégique au lieu du Fils de Dieu, j'aurai cru à la souffrance du Messie et j'aurai prononcé des vœux de chasteté et de pauvreté et d'obéissance (...) (TC, 226).

Entre sa *Genèse* (qui retrace la biographie de ses grands-parents), ses *Chants des Enfants Avortés* (alors même que l'avortement est considéré comme un péché biblique), son *Martyre de Sarto* (dans lequel il parle de l'alcoolisme de son grand-père Sarto, mort d'une cirrhose, qui plus est en latin), son *Piège de la femme*, sans oublier ses *Bulles antipapales* au titre plus qu'explicite, Luc annule radicalement la charge exemplaire accordée aux textes initiaux et aux figures mythiques.

Critiquant ces dernières avec ironie et dérision, il annihile tout précepte, tout héroïsme, faisant de ses protagonistes de parfaits anti-héros parfois même comiques. Pour cela, il transforme radicalement les motivations des personnages qui peuplent ses réécritures, en usant de ce que Genette appelle le phénomène de « transmotivation ». Le micro-récit (TC, 106-109) narrant la cosmogonie maya en témoigne tout particulièrement. Fonctionnant généralement en deux temps, ce phénomène commence par un mouvement de démotivation chargé d'annuler les motivations de l'hypotexte, en visant, dans un second temps, de leur en octroyer de nouvelles dans l'hypertexte. La conduite des personnages mythiques en est forcément affectée. Dans notre cas, il s'agit clairement de détruire la charge héroïque, grandiloquente et donc intimidante de toutes les puissances divines, en mettant bien en évidence leur caractère pervers et enfantin. Bêtise, jalousie, ennui, sadisme et fainéantise, telles sont leurs caractéristiques principales. C'est en effet par ennui qu'Itzamma se décide à créer l'homme, ce n'est plus par grandeur d'âme. De même, c'est par sadisme que Hunab Ku rejette l'homme du Paradis et c'est encore par envie que Ek Chuah invente les maladies et « *les aliments fades* ». Quand il y a influence de ces dieux, elle est donc en tout point nocive pour l'homme. C'est pourquoi Luc ne manque pas d'associer chaque action divine à sa conséquence négative : « *et c'est ainsi que, dans sa grande étourderie, Itzamma a inventé le*

temps qui ferait plus tard tant de dégâts et de ruines », « (...) un autre dieu demeuré, Hunab Ku, a inventé une excuse pour expliquer son abrutissement, et cette première excuse de l'univers a aussi été le premier homme », premier homme qui est qualifié de « crétin fini, à l'image de son dieu ». L'acte créateur est tout à la fois discrédité et minimisé ; il résulte « d'une grande étourderie », d'un « abrutissement » ou d'une « erreur de jeunesse », est comparé à une simple « besogne », et en est finalement réduit à un à peu près négligeant :

*Hunab Ku a donc empoigné cette deuxième créature, a enlevé **un peu** de matière **ici** et en a rajouté **un peu là** [...]. Ensuite, tout brisé de fatigue pour avoir un peu besogné et avoir eu deux ou trois idées, Hunab Ku est tombé raide endormi (...).*

Le dieu se révèle peu vaillant, son acte est dévalorisé, il n'est plus qu'un homme, et encore un homme stupide. D'ailleurs, il est parfois question de dieux inconnus, dont les fonctions apparaissent fortement dérisoires : « le dieu des Colimaçons, le dieu des Rhumes, ou le dieu du Brouillard » (TC, 86), le « dieu des Âneries » (TC, 108), désignés par le narrateur lui-même de « petits dieux de seconde zone », mais aussi de « satanés dieux récalcitrants ». (TC, 87). Participant en ce sens à un autre phénomène, que Genette nomme la « transvalorisation », Trudel effectue un décalage d'ordre axiologique, qui porte sur le rôle, l'image, la perception que l'on a des personnages mythiques. Il ne s'agit pas du tout ici de revaloriser ces dits dieux mais plutôt de faire naître au sein du lecteur un sentiment d'antipathie les concernant. Les rendre coupables et jugeables car trop pervers ou/et enfantins (actes comparés à des « enfantillages », p.107), tels sont les enjeux de cette dévaluation. Les dévaloriser surtout pour dire leur inexistence véritable car si les dieux ressemblent autant aux hommes, c'est simplement parce que ce sont ces derniers qui les ont inventés et non le contraire.

Fond et forme se sont donc alliés dans un même élan de déconstruction rendant compte d'une perte de foi progressive mais maintenant sans appel que Luc résume grâce à ces paroles :

[...] Et à la fin la guerre a éclaté partout, le chaos s'est installé dans l'univers, et les ténèbres ont descendu à jamais sur le monde, et les humains, dans leur folie, ont eu grand besoin d'inventer Hunab Ku.

Ainsi soit-il .

C'est pourquoi les textes mythiques sont d'abord recyclés en vue de constituer le propre journal intime du garçon qui y relate en effet sa vie, en commençant par ses origines (*Genèse* qui raconte la vie de ses ancêtres), sa naissance et son enfance (*Exode*), ses pensées, les conversations qu'il a eu (avec Janvier, Delphine dont les paroles sont tout bonnement retranscrites d'où les nombreuses autoréférences) : « Oui, c'est moi, j'ai écrit tout ce que je pense vraiment de la vie dans ce livre sacré qui est ma *Bible de Jérusalem* à moi tout seul... » (TC, 229). Luc apprend ainsi à se connaître en même temps qu'il écrit « son » *Popol Vuh*, sa « Bible personnelle » (TC, 192) qui retrace en somme son parcours, d'où le caractère quelque peu burlesque de ses écrits, caractère qui les rend si familiers et si humains. Sorte d'autobiographie, son oeuvre lui permet simplement de « se parcourir⁴⁵ » (Henry Michaud). L'écrivain manipule ainsi les discours puisés à même la société, les façonne et les transforme à sa manière, selon ses pratiques discursives et son style, afin de montrer une vision du monde à l'image de lui-même. Le texte n'est plus dès lors peuplé de dieux anciens et injoignables mais de simples humains en chairs et en os, encore bel et bien vivants pour la plupart, des « petits prophètes » (TC, 192) et *leurs petites histoires* individuelles. Chez Sylvain Trudel, ce qui succède au mythe est donc nettement plus modeste et pessimiste. En effet, l'oeuvre de Luc, après son autodafé, est comparé à « une multitude de papillons noirs qui s'échappaient par la cheminée pour aller répandre dans les étoiles et autour de la Terre la mauvaise nouvelle du *Popol Vuh* » (TC, 229). Tandis que, plus largement, la métaphore christique ainsi que la recherche de l'immortalité n'aboutissent à rien, les enfants fragiles (de par leur naissance, leur condition physique et/ou mentale) remplaçant sans aucun doute les héros légendaires. La fin du récit le confirme :

La vérité venait d'entrer en lui avec toute l'immensité glaciale et le délaissement absolu. Il ne sauverait pas sa grand-mère, ne ressusciterait pas Christian ; il était l'impuissance et la sottise incarnées. Vidé de ses chimères, Luc se retrouvait seul, atrocement seul, plus qu'il n'avait osé le croire. Tout son corps était une plaie, et son âme, une affliction perpétuelle. Et la mort ne le délivrerait d'aucun mal, car l'éternité serait le châtement. Il était trop tard. Ramassé dans une position foetale, Luc était perdu dans l'horreur du temps.

Il était né à tout jamais. (TC, 249-250).

Il convient ainsi d'envisager l'évolution du personnage et le sens qui peut être donné à son parcours mythique hautement parodié. En effet, la structure convoquée est celle du récit

45 Michaud, Henri. *Passages*, 1950.

d'apprentissage. Et cependant, ce schéma demeure chaque fois inabouti (voir *Le Souffle de l'harmattan*), et révèle que la posture héroïque n'est pas tenable. Les personnages se trouvent en effet engagés dans un parcours qui relève plutôt de la déconstruction et de la destruction : cheminement qui s'apparenterait à un périple initiatique tronqué, privé de la phase de restructuration, de renaissance symbolique. Luc n'est d'ailleurs qu'un « enfant poltron » (TC, 9), un « froussard » (TC, 26), dont « l'impuissance » (TC, 188, 249) est souvent rappelée et mise en scène. À partir de là, que reste t-il au mythe si ce n'est une structure et un langage poétique ? Et en ce sens, si la parodie vise d'abord l'humour, le but de la déconstruction du mythe dans *Terre du roi Christian* est avant tout polémique. En effet, en recyclant ainsi le mythe comme s'il était une simple *coquille vide*, permettant dans ce cas-ci la « renarrativisation » du roman et du sujet, Sylvain Trudel en fait un simple instrument littéraire à réutiliser à son gré, lui ôtant son sens originel et sa valeur sacrée. Le maniement du mythe chez l'écrivain se divise donc en deux temps :

Les mythes traditionnels totalisants « nous écrivent » et il faut d'abord décoloniser l'esprit, le libérer de leur pouvoir, pour ensuite jouer de la flexibilité et de l'adaptabilité du mythe⁴⁶.

Facile donc d'imaginer ce qui fait qu'un écrivain des années 80-2000 est amené à recycler à partir de récits mythiques. Sans doute, cela tient-il principalement à son héritage culturel, à cet extraordinaire réservoir d'images et de motifs que constitue le matériau mythologique (et surtout biblique), idée que Martin Daigle, le romancier-chauffeur de bus d'une des nouvelles de Sylvain Trudel, résume habilement : « Un soir, il descendit à la cave, griffonna quelques notes et fut frappé par une idée vertigineuse : il écrirait des textes sacrés ! [...]. Sa source serait intarissable (...) » (*Les Prophètes*, p. 207). Le mythe n'est donc qu'une *belle histoire*, tout comme le conte ou la légende, car « [il] exprime plastiquement et dramatiquement ce que la métaphysique et la théologie définissent dialectiquement⁴⁷ ». On juge alors le mythe d'après une impression ; une cérémonie des masques est agréable, une certaine danse est sinistre, un rite d'initiation est barbare et aberrant. Luc dans sa cosmogonie maya en fait de même, il jauge selon un caractère esthétique et non plus sacré : « *Au début régnait l'harmonie sans limites, et il n'y avait rien que la lumière qui pétillait partout.*

46 Vautier, Marie. « Les metarecits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la « marge ». », p.51.

47 Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, p. 351.

C'était joli » (TC, 106). On voit que le mythe propose une forme, une structure verbale qui peuvent également avoir une valeur esthétique. Lorsque Leiris agence ses souvenirs autour des deux pôles antagonistes de Lucrèce et de Judith dans son autobiographie nommée *L'Âge d'homme*, il croit pourtant avoir trouvé la clé et le *fil d'Ariane* de son fonctionnement imaginaire, tout en rendant son émotion partageable. Il pense que cela lui servira aussi de canon de composition. Mais au terme de son entreprise, il se demande s'il n'a pas organisé son récit en répondant, plutôt qu'à une nécessité fondamentale, à un souci d'écrivain, désirant avant tout donner une forme littéraire à son expérience :

À mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je vois devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'une sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique⁴⁸.

Le mythe n'est plus qu'un récit comme tant d'autres que l'on recycle d'ailleurs de plus en plus, sans se soucier de ce qu'il véhicule, ou plutôt de ce qu'il véhiculait. Mais, de ce point de vue, cette utilisation du mythe ne serait-elle pas finalement un moyen de dire la cécité de l'homme moderne face au mythe, face à tout ce qui peut l'écrire d'ailleurs ?

48 Leiris, Michel. *L'Âge d'homme*, p.127.

III- LE RECYCLAGE DU MYTHE DÉVALUÉ COMME SYMPTÔME POSTMODERNE

C'est en travaillant son passé qu'on prépare l'avenir. Nous avons en nous une mémoire du futur. Ça peut paraître étrange, mais c'est cette mémoire du futur qui peut nous guider vers un monde qui ne sera pas, je pense, sans convulsions ; il est impossible de naître sans déchirure. [...]. Il n'y aura pas de lendemains qui chantent [...]. La difficulté d'être au monde est continue. Comme on parle maintenant de formation continue, je parlerais de « naissance continue »⁴⁹.

Après l'avoir tour à tour mis en doute, critiqué, tourné en dérision, et parodié, le mythe semble *avoir perdu de sa superbe*. La prise de position de Sylvain Trudel vis à vis de ce dernier, dans un premier temps tout à fait paradoxale, semble maintenant plus claire : le récit mythique, vidé de sa charge sacrée, dégradé en journal intime et plus largement en roman, n'est plus qu'un simple récit imaginaire qui survit encore grâce à sa fonction poétique (permettant de redonner une épaisseur romanesque aux personnages) et à sa propension à resémantiser la fiction écrite. Et justement : un des développements du postmodernisme, souligné par Aron Kibedi Varga et Sophie Bertho, dans les années 90, se caractérise par une « renarrativisation » du récit qui correspond en littérature à cette revisitation des formes du passé postulée par l'architecture postmoderne (et notamment Ricardo Boffil). Cette renarrativisation qui, selon Umberto Eco ne peut être qu'ironique, prend la forme, en littérature, d'un retour à la linéarité, c'est-à-dire à une sorte de confort de lecture contre les grands dérangements du Nouveau Roman. Il se manifeste ainsi dans notre récit une tension évidente entre la tentation d'une forme romanesque apte à la construction effective d'un récit de vie, c'est-à-dire apte à relier des événements et à leur donner sens, et la mise en place de stratégies narratives qui contestent l'historicité du matériau mythique, qui permet pourtant la construction de ce récit de vie. Car, si l'auteur souhaite retrouver les formes classiques du romanesque, il ne veut en aucun cas revenir à l'innocence traditionnelle du XIXe siècle. C'est pourquoi la réactualisation des grands mythes tourne au cauchemar dans *Terre du roi*

49 Bauchau, Henry.

Christian ; du texte sacré des mayas à l'autobiographie, du mythe au roman, de la fascination au rejet. Recycler ainsi dans sa propre pratique littéraire, comme de vulgaires objets, les récits qui normalement cimentent la société, c'est justement donner à voir au lecteur une représentation d'un monde cruel, sans dieux, absurde en somme, où les mythes deviennent des fictions qui transportent les enfants, ravagés par leur esprit utopique, en pleine dérive, un monde tout simplement postmoderne. Un univers où les mythes, comme tout les récits de légitimation ont perdu leur critère de vérité. Parce que s'ils sont dévitalisés et inclus dans une simple logique de production, c'est bel et bien pour rendre compte d'une réalité et d'un homme actuels qui ne peuvent plus être lus à la lumière des récits fondateurs, qui ne peuvent plus se laisser comprendre d'une manière totalisante. En ce sens, le recyclage du mythe par Sylvain Trudel ne serait-il pas tout simplement un symptôme, parmi tant d'autres, d'une littérature postmoderne qui tend à dire l'absence de centre, l'absence de mythe, la fin d'une modernité pleine d'espoir ? *Terre du roi Christian* deviendrait alors une sorte d'illustration ou même de réponse à notre monde contemporain, nous donnant à voir les différentes facettes de l'ère postmoderne, qui prend une tournure spéciale au Québec à compter de l'échec du premier référendum en vue de l'autonomisation de la région.

1- La fin du sens ; la multiplication des centres

Le mythe est donc complètement remanié afin de produire un roman parfaitement pessimiste, à la manière d'ailleurs de son prédécesseur *Le Souffle de l'harmattan*. Peut-être est-ce dû à l'obsession de Sylvain Trudel pour la mort et les *coins sombres* :

Comme un peu tout le monde, je suis fasciné par la mort. [...] J'ai toujours conservé cette obsession et, évidemment, elle ressurgit lorsque j'écris. [...] La détresse psychologique me fascine. Les sujets qui m'intéresse sont toujours délicats. [...]. Évidemment, il y aurait des sujets plus faciles, plus lumineux, drôles, mais ça ne correspond pas à mon tempérament. À l'occasion, je suis capable d'écrire des trucs rigolos, fantaisistes, poétiques. Mais disons que lorsque je me lance dans des romans plus longs, je m'enfonce dans un océan d'idées noires⁵⁰.

Mais c'est également une manière de rendre compte de la société postmoderne, contexte dans

50 Péan, Stanley. Op. cit.

lequel vit et écrit le jeune écrivain en question. Et pour cause : la fin du sens est proclamé par le postmoderne, ce qui est perceptible dans l'histoire même qu'il raconte mais aussi dans *la manière* dont il le fait (pratiques formelles comme le recyclage, le collage et le métissage). Sous cet angle, il est clair que la littérature dit encore quelque chose sur l'Histoire. Certes les théories du reflet sont désormais critiquées, et le littéraire peut se revendiquer comme un espace propre, avec sa propre histoire. Mais, des historiens et des critiques ont pu voir dans la littérature un domaine privilégié pour l'histoire des mentalités, non seulement en ce qu'elle peut être témoignage ou document, mais aussi en ce qu'elle révèle des sensibilités, façons de penser et idéologies. Caroline Guibet Lafaye affirme même que c'est ce qui différencie modernisme et postmodernisme :

Le passage du modernisme au postmodernisme s'accomplit lorsque la *distance* entre la sphère artistique et le monde est résorbée. [...]. Hans Haacke se fait le porte-parole de la rupture entre modernisme et postmodernisme : « Depuis des décennies maintenant, [la doctrine formaliste de Greenberg] a réussi à nous faire croire que l'art flotte à trois mètres au dessus du sol et n'a rien à voir avec la situation historique de laquelle il émane. [...] ». Les oeuvres postmodernes, produites à partir des années 1970, se présentent bien souvent comme des témoignages sociaux, comme *un art engagé*⁵¹.

Il est donc indispensable d'opérer une sorte de retour sur l'Histoire, universelle d'une part (et québécoise dans un second temps) afin de comprendre en quoi les années 80/90 représentent une véritable cassure, une sorte de *révolution* quant aux années précédentes (et plus particulièrement par rapport à la période dite moderne) sur le plan tant économique, politique, artistique qu'humain.

Par contre, il n'est en aucun cas question pour nous de déterminer si Sylvain Trudel peut être taxé (ou non) de l'étiquette d'auteur postmoderne ; il s'agit seulement d'une recherche orientée vers l'interprétation de ses textes dans une perspective contemporaine. Dans cette optique, nous ne retiendrons que les aspects de la postmodernité applicables à l'oeuvre (et à l'écrivain) en question. Car, comme l'écrit Petr Dyrtr, on ne peut établir

des critères discriminatoires aux limites étanches, mais plutôt des tendances [...]. Leur manifestation n'implique pas que l'oeuvre doive être postmoderne, de même que leur absence ne signifie pas qu'une oeuvre ne puisse pas être désignée

51 Guibet-Lafaye, Caroline. « Esthétiques de la postmodernité », p.32.

comme telle⁵².

a- La ruine des métarécits

L'explication en est simple : l'ère postmoderne est déjà difficilement analysable, tout d'abord parce qu'elle ne peut être parfaitement circonscrite dans un espace temporel précis et, dans un second temps, parce que l'émergence de la notion reste quelque peu floue, chaque théoricien amenant sa propre hypothèse. L'entreprise définitoire présente en conséquence un certain nombre de difficultés. Petr Dytrt souligne d'ailleurs « le caractère problématique de la notion⁵³ ». Il est cependant possible d'ébaucher une définition sommaire en partant tout d'abord du mot lui-même ou plutôt de son étymologie révélatrice. Le préfixe « post » indique en effet une intention réactive vis à vis de la modernité, vis à vis de ce qui tout simplement précède. Pour note : d'après Habermas, l'idéal de perfection du XVIIIe siècle, accompagné de la notion de progrès, inaugure la modernité, ère de mutations scientifiques et technologiques, de la révolution industrielle et du capitalisme. Elle prend appui sur le rationalisme des Lumières pour construire une meilleure société, un être humain plus parfait, l'émancipation étant à réaliser par un consensus ultime.

Mais, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, l'ouvrage de Jean-Francois Lyotard publié en 1979, va grandement popularisé le paradigme esthétique de postmodernisme dans les milieux universitaires en expliquant en quoi l'entreprise moderne a failli. Il s'agit pourtant à l'origine d'un « Rapport sur le savoir au XXe siècle », commandé exclusivement par le gouvernement du Québec mais qui, dès sa publication, va connaître un retentissement mondial puisque le constat se fait sans conteste *universel* (du moins il est valable pour la plupart des pays développés). Il y considère en effet que le progrès scientifique exige, et qu'il est rendu possible, par l'« incréduité » envers les métarécits, c'est-à-dire envers les schémas narratifs totalisants et globaux qui visent à expliquer l'intégralité de l'histoire humaine, de l'expérience et de la connaissance. La postmodernité selon Lyotard marque donc la fin de cette modernité utopique et se définit comme étant,

l'état de culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la

52 Petr Dytrt, *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers l'écriture du postmoderne*, p.30.

53 Ibid, p.7.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits⁵⁴.

Confrontant le savoir scientifique au savoir narratif, il interroge ces catégories à l'aune des changements induits par l'informatisation de la société à l'ère post-industrielle. Les deux métarécits de la modernité qui sont alors remis en cause sont d'un côté celui de l'émancipation du sujet rationnel, de l'autre celui, hégélien, de l'histoire de l'Esprit universel :

En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits » qui sont des discours de légitimation, des règles du jeu et des institutions qui régissent le lien social. Les métarécits en question sont le « mythe » de la libération de l'humanité et celui de l'unité spéculative de tout savoir⁵⁵.

Or, selon Lyotard ou Aron Varga Kibédi, ces grands récits légitimaient pourtant le projet des sciences modernes :

L'autre fonction [du récit] c'est la fonction mythique. Il s'agit de récits qui ne se situent pas du côté de notre expérience quotidienne et que nous ne saurions même pas raconter dans tous leurs détails. Ce sont les récits que Kolakowski appelle les « mythes » et Lyotard les « métarécits de légitimation » : ils sont là, implicitement et inconsciemment, on y renvoie, on y fait allusion, et ils sont destinés à corroborer nos croyances, à nous rassurer sur le plan ontologique⁵⁶.

Les mythes subissent du même coup une profonde crise car on ne croit donc plus en leur force de rassemblement. Après Auschwitz et l'informatisation de la société, ils auraient perdu toute crédibilité, le savoir devenant désormais une simple marchandise informationnelle.

Et en effet, au XXe siècle, une dégradation est fortement perceptible. La culture de grande consommation est envahie de figures mythiques, en reprise des modèles anciens (les aventures d'Ulysse adaptées en science fiction, ou les péplums au cinéma), en construction de modèles de jeux (« livres dont vous êtes le héros », jeux informatiques) et en fabrication de nouveaux types. Par ailleurs, selon le *Larousse*, le mythe est également « amplification et déformation par l'imagerie populaire d'un personnage ou de faits historiques, de phénomènes sociaux ». En conclusion : tout peut être objet de mythe, il suffit d'amplifier la chose pour qu'elle entre dans cette sphère autrefois impénétrable :

54 Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, p.7.

55 Ibid, p.43.

56 Kibédi Varga, Aron. « Le Récit postmoderne », p.14.

Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société⁵⁷.

Ce qui revient au final à proclamer la fin non pas du mythe, mais de son efficacité et de sa fonction première. Il n'est plus exemplaire, ni explicatif et encore moins sacré. En conséquence, les héros mythiques contemporains ne sont plus que de pâles reflets de leurs ancêtres. Ulysse, le voyageur ayant combattu le cyclope est, entre autre, devancé par le chanteur alcoolique, drogué et suicidaire qu'est Kurt Cobain tandis que Maryline Monroe détrône le tragique d'Eurydice. Les modèles sont des contre-modèles complètement perdus, à la dérive. De ce fait, les rituels tombent peu à peu dans l'oubli comme en témoigne le passage où Luc explique à Delphine comment les Mayas enterraient le placenta du nouveau-né au pied d'un arbre pour assurer sa bonne santé. Quand il lui demande ce qu'elle faisait de ces mêmes placentas, la réaction de son interlocutrice en dit long : « Delphine eut un peu honte de dire qu'elle les enroulait dans des guenilles pour les brûler, puis elle se leva pour faire le café » (TC, 104). Ainsi se conclut le sous-chapitre.

La mondialisation est bien entendu en cause puisque c'est elle qui a modifié la fonction du savoir et de sa transmission depuis la fin du XIXe siècle ; ce dernier ne se transmet plus dans l'optique de s'améliorer, au contraire, il est vendu et devient fonctionnel, « il cesse d'être à lui-même sa propre fin, il perd sa « valeur d'usage »⁵⁸». Dès lors, il ne peut plus y avoir de quête à proprement parler de la connaissance puisque cette dernière doit juste permettre de détenir un certain pouvoir. À mesure, « l'ancien principe que l'acquisition du savoir est indissociable de la formation (Bildung) de l'esprit, et même de la personne, tombe et tombera davantage en désuétude⁵⁹». Ce qui ne veut pas pour autant dire que le mythe disparaisse de l'horizon littéraire. Il est bien au contraire instrumentalisé, inscrit dans une logique de production. Totalement avili, il ne sert plus désormais à émanciper les hommes et change dorénavant de signification. En tout cas, il se dote d'une nouvelle définition beaucoup plus dépréciative et païenne. Assimilé à une fable, le mythe devient une explication globale reposant sur une illusion d'adéquation :

57 Barthes, Roland. Cité par Hammel, Jean-Pierre dans *L'Homme et les mythes*, p. 203.

58 Lyotard, Jean-Francois. Op. cit., p.14.

59 Ibid.

C'est parce que l'on postule un réel comme référence et que ce réel est considéré comme fondateur de vérité et d'erreur que le mythe relève du vrai et du faux comme l'idéologie. La volonté même de « changer le monde » serait aporétique, comme l'attesterait l'histoire. Les utopies seraient des productions idéologiques et elles seraient propres aux classes dominées. Les mythes et les idéologies empêchent de voir le monde tel qu'il est en le masquant ou en le transformant⁶⁰.

Faut-il rappeler que la fabulation est définie comme l'art d'inventer des histoires, alors qu'un mythomane est une personne qui se complait dans le mensonge ? Sans oublier qu'une mystification est considérée comme le fait d'abuser de quelqu'un en lui faisant accomplir des choses dont il n'aurait jamais eu l'idée lui-même. Pour finir, être mystique c'est être en marge, déconnecté de toute réalité. Être un peu fou en somme. Dire dans le langage courant que tel évènement, tel récit ou tel endroit est un mythe équivaut donc à le réduire à un vulgaire mensonge, une légende sans fondement. Vidé de son exemplarité, de sa fonction didactique, ce dernier ne nous ramène plus à la réalité, il se transforme tout bonnement en fiction.

En ce sens, la dévitalisation et le recyclage du mythe dans le roman trudelien ne sont pas des mécanismes si étonnants ; ils sont quasiment *attendus*. Car, si l'écrivain postmoderne se sert de cette manière des matériaux anciens qui l'entoure, c'est pour à la fois dire sa rupture avec le monde moderne (qui les revitalisait sans cesse) et c'est surtout affirmer la perte de sens de notre monde en ruine.

b- Le procès de l'Histoire

À la lumière de *Terre du roi Christian*, il nous est en effet facile de déterminer les évènements historiques qui ont stimulé et favorisé l'émergence de cette nouvelle perspective du monde qu'est la perspective postmoderne. Les catastrophes du XXe siècle sont évidemment en cause, évoquées fébrilement par Delphine parlant des destinées de ses deux garçons sacrifiés aux canons ou par le narrateur précisant les antécédents de la vieille femme : « Ce sont mes enfants, Antoine et Yvan, mes deux fils morts à la guerre » (TC, 76). Ou plus longuement :

Ancienne sage-femme, elle avait cessé d'accoucher les mères à la fin de la Seconde

60 Gagnon, Carolle. « Nouvelles sociétés, nouveaux mythes ? », p. 476-477.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

Guerre mondiale, quand elle avait perdu ses deux fils. Le cadet, matelot de la marine marchande, avait disparu en mer, prisonnier de son navire ravitailleur torpillé par un *U-Boot*. L'ainé, un missionnaire idéaliste, oblat de Marie-Immaculée, avait été tué par les Japonais dans les montagnes de l'île de Mindanao, aux Philippines. Et la vieille en avait un peu perdu l'esprit (TC, 47).

C'est pourquoi Catherine, elle aussi « enfant de la guerre » (TC, 28), ne veut pas donner naissance à un Luc mais à une Luce « parce que, les filles « c'est plus doux que les garçons et ça ne rêve pas de faire la guerre » » (TC, 13). Signant la faillite de l'ère antérieure, la guerre a tout anéanti. Delphine est d'ailleurs surnommée « la folle du marais » et pour cause : à la suite de la mort de sa progéniture, après avoir fui un mari avare et violent, l'ancienne est tout simplement résignée. Sa biographie, insérée au sein du récit (TC, 101-102) en est une preuve. Crue, sans détour, en un mot lucide, elle explique le traumatisme du postmoderne, qui peu à peu se résigne à ne plus rien faire, à ne plus rien créer, même des enfants :

Depuis la Seconde Guerre mondiale, Delphine disait n'avoir plus la force de mettre au monde des hommes qui iraient peut-être un jour violer des femmes et des enfants, raser des villages, éventrer d'autres hommes à coups de baïonnette. Et puis, dit-elle, à quoi bon aider des petites filles à naître dans ce monde d'hommes corrompus, menteurs, lâches, vicieux et barbares ? Tout compte fait, les fausses couches n'étaient peut-être pas une si mauvaise chose. (TC, 76-77).

C'est pourquoi, elle déserte son travail de sage-femme pour, en contrepartie, se mettre à photographier chaque jour le chêne qui trône au « cœur » (TC, 90) de son île sur laquelle elle s'est isolée, loin du monde et de ses turpitudes. Solitude, telle est la seule amie de la vieille qui affirme même qu'« [...] en delphinois, les verbes ne se conjuguent qu'à la première personne du singulier » (TC, 94). À son image, les hommes du XXe siècle semblent transis chacun dans leur coin comme si la communication entre eux était devenue impossible ou en tout cas déficiente :

- Ben... je veux dire que chaque personne au monde a l'air de parler sa langue personnelle, et qu'il y a autant de langages sur la terre qu'il y a de gens qui parlent, et que c'est pour ça qu'au fond on se comprend pas vraiment » (TC, 115).

Le drame européen des deux grandes guerres, le délire antisémite nazi, les goulags de la Révolution prolétarienne soviétique et la course nucléaire de la guerre froide semblent avoir précipiter le monde dans ce chaos grandissant. Le rappel des horreurs de la guerre du

Vietnam, par le biais du récit des aventures du héros de la bande dessinée du cousin Jude, intitulé *Les visions de Sammy Washington dans le delta du Mekong* et publié dans un journal au titre lui-même évocateur (à savoir *Le Torchon*, p.157), entache d'ailleurs le roman. Le personnage, crédule, se lance en effet dans des combats à l'autre bout du monde, voit ses amis mourir et finit par tomber dans la drogue, et tout cela par pure et simple naïveté. Histoire conduite avec un ton étonnement neutre (évacuation du pathétique), parfois même enfantin et familial, le récit nous en apparaît encore plus tragique de par son absurdité :

Sammy Washington, mon héros, est un soldat noir de dix-huit ans, un descendant d'esclaves crédules comme une fillette et pas éduqués pour deux sous [...]. Un jour que l'état-major a fait accroire aux recrues que l'infanterie est un jeu d'enfant, Sammy se pense parti pour Disneyland [...]. Pour calmer son ami, Sammy lui met une balle dans la tête, et c'est très touchant, c'est l'amitié qui transcende la guerre (TC, 156-157).

La violence et la cruauté sont d'ores et déjà convoquées grâce au champs lexical cru du corps humain : « viscères », « entrailles », « cervelle en purée », « intestins », « éventrer », « longs segments d'intestins », « têtes arrachées qui pourrissaient », « tête d'enfant plantée au bout d'une pique » (TC, 157-158). L'horreur n'a plus de limites.

Bref, « le monde moderne n'a pas bonne presse⁶¹ ». Pas de réels progrès rationnels et point d'émancipation de l'humanité. Les aspirations modernes sont dépassées par le cours des choses, la théorie et l'utopie rattrapées par la réalité, d'où les mentions (entre autre) aux famines du Bangladesh et du Biafra (TC, 204). Le projet moderne, qui avait pour objectif de réaliser l'universalité des communautés à travers une émancipation progressive, a tout simplement basculé du côté obscur. La critique de Luc quant à l'école en témoigne :

L'école, pour lui, était une sorte d'antichambre du monde artificiel, un intérieur de télévision, un monde décrépité et embaumé [...]. C'était une erreur que de se tuer à repousser sans cesse les limites de la médecine, de la reproduction, de la possession et du savoir. Y avait-il une différence entre mourir vieux, entouré, riche, prolifique, savant, et mourir jeune, pauvre, infécond, seul et ignorant ? Non, il n'y avait aucune différence entre ces deux morts, puisqu'on mourait. Alors, pensait-il, l'éducation et l'instruction étaient des luxes inutiles (TC, 136).

En nivelant les différences, on a voulu unir ; en excluant le dissemblable, on s'est

61 Ibid, p.7.

paradoxalement mis à la recherche de la nouveauté et de l'originalité. Cependant, en se ruant ainsi dans une course effrénée vers le progrès, le moderne s'est laissé envahir par le nihilisme et la désolidarisation, par tout ce qu'il avait pourtant rejeté au départ d'où l'ironie du narrateur quant aux projets « modernes » des parents de Luc, qui risquent bel et bien de mal se finir :

Catherine, la mère de Luc, avait épousé Xavier, son père, en 1957, l'année du Marché commun européen et du premier spoutnik. Ils formaient un couple moderne ; ils voulaient fonder une famille nucléaire (TC, 19).

En résumé, l'absurdité du monde est totale. D'ailleurs, plusieurs romanciers, ceux que l'on qualifie de « romanciers de la désespérance », groupe dans lequel on insère souvent Sylvain Trudel, s'attachent à décrire « une civilisation qui s'écroule dans la poussière et l'indifférence »⁶². Et souvent, les essayistes et penseurs contemporains tels Kroker et Cook ont souligné le côté obscur de notre société postmoderne : « Menacé d'une catastrophe atomique, le monde est perçu comme étant non seulement en déclin mais en ruines »⁶³. Catastrophe, étrangeté, précarité, fin et solitude ; telles sont les notions de cette postmodernité chaotique où même les contes perdent leur caractère merveilleux. Ainsi, à l'occasion de Noël, Luc doit en écrire un. Le début du micro-récit (TC, 140-141) reste conforme au schéma narratif traditionnel d'un conte comme le laisse entendre la formule introductive habituelle, à savoir « Il était une fois ». Cependant, la suite ne laisse guère d'ouverture possible, annihile l'esprit merveilleux qui fait pourtant la particularité du genre. La fin, qui normalement se doit d'être heureuse, prend complètement le *contre-pied* : « Ils vécurent malheureux, moururent désespérés et n'eurent pas d'enfants, car ils étaient stériles ». Le schéma actanciel en est totalement bouleversé, puisque l'un et l'autre des personnages animaux assurent à la fois le rôle du bon mais aussi du méchant, de l'aide et de l'opposant. Néanmoins, aucun des deux n'arrivent au bout de sa quête à savoir s'enfuir du désert dans lequel ils se sont perdus. Les codes génériques sont bousculés, le conte de Noël se métamorphosant en fable cauchemardesque, grâce d'une part à la présence des animaux, d'autre part grâce (ou à cause) du caractère cruelle de l'histoire racontée et au langage qui l'accompagne, sans doute nullement destiné aux plus petits (« chaires sanguinolentes », « moignons sans sabots », « déchiquetés vifs par les vautours », « calcinée par le soleil »,

62 Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p.83.

63 Ibid, p.109.

« cloques infectées » ou encore, « ses incisives lui déchirèrent la cervelle qui gicla de ses yeux »). La rupture de ton finale, note joyeuse et bien entendu ironique (« Joyeux Noël et bonne année), tranche avec la tonalité tragique et pathétique de la fable énoncée et parfait l'intention toute parodique de Luc.

Il est clair alors que « *Gott ist tot*⁶⁴ ». Rappelons pourtant que, pour Nietzsche, la mort de Dieu libère l'homme, et l'abandon de la croyance en cette transcendance ouvre la voie à la créativité humaine, révélant de nouveaux chemins d'accès vers l'expression de son potentiel. Le Dieu chrétien (tout particulièrement), avec ses commandements et ses interdictions, ne barre plus la voie de sa toute-puissance, permettant à l'homme de ne plus constamment lever les yeux vers un monde surnaturel et de finalement donner sa juste valeur au monde dans lequel il vit réellement. L'admission du fait que « Dieu est mort » serait donc comme une toile blanche : l'homme n'est plus désormais « peint », le tableau de l'existence n'est plus donné parachevé, c'est désormais l'homme lui-même qui (re)devient le peintre, le sculpteur de la réalité, le créateur. Mais, Sylvain Trudel n'est pas du XIXe siècle. Ainsi, si *Terre du roi Christian* signe définitivement l'arrêt de mort de Dieu à la suite de Nietzsche, le monde actuel qu'il dépeint laisse l'homme profondément seul et impuissant. Face à son désarroi existentiel, il ne peut plus assumer ce rôle de nouveau créateur, au vue surtout de ses actes passés. Luc affirme même pour conclure être dépourvu de tout modèles, divins ou même humains :

Un jour, tout en écoutant sa mère et son oncle disputer sur la responsabilité de saint Christophe dans les tragédies routières, Luc se demanda s'il avait des héros. Méditatif, il alla s'asseoir près de la rivière pour réfléchir à cette grave question, et il finit par s'avouer dépourvu de héros (TC, 31).

Néanmoins, en contrepartie, la postmodernité ouvre paradoxalement de multiples voies à l'homme perdu.

c- Fuir dans un monde hyperréel

En effet, la notion de postmodernité désigne également les conditions socio-économiques inhérentes à la mondialisation du régime capitaliste et au développement de la

64 Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*.

technologie et de l'informatique. Révolution technologique, ère de l'argent et de la consommation, autant de conséquences des catastrophes d'antan, et bien entendu synonymes de bouleversements dans la société. Delphine et son avare de mari font dès lors figure de symboles de cette identité postmoderne :

Il calculait tout, sans arrêt, comme un obsédé, et s'a finit par me désespérer. [...]. Lui, il vivait dans un autre monde, un univers de chiffres et d'économie de bouts de chandelle. À la fin, il pensait rien qu'à l'argent, tout le temps (TC, 101).

Et pour cause : face au constat historique que nous avons dressé auparavant, il nous semble logique que l'homme se sente perdu et angoissé face à l'arrivée d'un monde dépassé par l'Histoire, par la réalité, et qui va alors trouver refuge dans la consommation (entre autre) mais surtout la technologie. Pour se perdre, il y a maintenant de multiples chemins, surtout depuis que les nouveaux vecteurs d'informations que sont la télévision et Internet ont pris le relais de la tradition orale. D'ailleurs le petit écran détient une place prééminente dans *Terre du roi Christian* (TC, 25, 72, 97, 125, 127, 190), exerçant au final une influence plutôt nocive : « Toujours confiné dans le solarium comme un tuberculeux, tous stores baissés, il s'hypnotisait sur le téléviseur et gaspillait sans remords ses dernières belles journées de l'été » (TC, 125). En conséquence, F. Jameson et J. Baudrillard établissent une relation causale entre l'émergence du capitalisme multinational depuis 1945 et l'essor du postmoderne. Pour le premier, la réalité se transforme en images, le temps se fragmente en un présent perpétuel tandis que pour le second, la publicité et la télévision ont envahi l'espace public. Le contact avec le réel est donc perdu dans cet espace hyperréel de simulations, assujetti à la technologie électronique.

Les personnages des romans de Trudel se tournent quant à eux vers la lecture et la réintégration de la source mythique dans leur vie. En apparence, les deux domaines (virtuel et mythique) n'ont rien en commun mais, si on y regarde de plus près, l'un comme l'autre nous mènent vers des chemins imaginaires, nous ouvrent les portes d'un monde autre qui nous permet alors de remplir le vide causé par la perte de tout modèle transcendant. Du reste, c'est souvent grâce à la télévision que Luc va découvrir l'univers mythique. En conséquence, comme les adolescents du XXI^e siècle, Hugues et Habéké, mais aussi Luc, vont progressivement entrer dans une hyperréalité, mythique pour leur compte. Tout au long des deux romans que sont *Le Souffle de l'harmattan* et *Terre du roi Christian*, les héros vont en

effet tenter de réitérer les gestes rituels permettant habituellement aux hommes primitifs d'entrer en transe, c'est à dire d'accéder à une réalité supérieure. Ayant franchi ce que Melanie (protagoniste du *Desert Mauve* de Nicole Brossard) appelle « la limite ⁶⁵», les enfants sortent dorénavant de leur réalité concrète. Et cette limite s'apparente souvent à une vision de mort : c'est après avoir subi des épreuves difficiles (révélation de sa condition d'enfant adopté pour Hugues, le massacre de sa famille pour Habéké, la mort de Blanche pour Luc) que les enfants s'ouvrent totalement à l'hyperréalité, tout comme le fait Samuel Washington, le personnage du cousin Jude, qui après avoir vu de ses propres yeux l'horreur humaine durant la guerre, ponctuée par la mort de son plus proche camarade, s'en remet à l'héroïne. Seule voie d'échappatoire, cette dernière le mène tout droit dans un univers tout mythique :

Dans les hallucinations de Sammy, le delta du Mékong devient la chevelure étalée d'une déesse de l'Amour, et Sammy déserte et s'enfuit en pirogue pour remonter chacun des cheveux divins dont les racines sont plantées dans les Hespérides, les jardins des dieux où les arbres donnent des pommes d'or, ces jardins qui lui font penser à l'Alabama (...) (TC, 157).

L'hyperréalité caractérise ainsi la façon dont la conscience interagit avec la réalité, tout particulièrement quand la conscience perd sa capacité à distinguer la réalité de l'imaginaire et s'engage dans une voie, sans pour autant comprendre ce qu'elle fait : là se situe la « limite » qui sépare réalité et hyperréalité. La nature de cet espace autre se caractérise entre autre par une amélioration du présent. Toute notion de moralité y est annihilée, il n'y existe ni de bien, ni de mal. Du moins, les héros de Trudel sont souvent taxés d'*hybris*, par les autres personnages qui, quant à eux, restent plus *terre à terre*. Delphine émet par exemple des craintes quant à l'avenir de Luc (TC, 104) et quant à celui de Blanche devant l'invraisemblance de ses propos épistolaires (TC, 116-117) :

[...] Delphine lui révéla l'existence de grands dangers dissimulés dans ces rêves-là, dont l'envoutement qui peut tuer un homme, ou les sortilèges capables de ravir une femme innocente. Luc devrait comprendre que sa grand-mère, qui dérivait dans ses illusions, ne reviendrait pas indemne d'Islande.

Et ces inquiétudes sont fondées car beaucoup des actants des romans étudiés vont se

65 Brossard, Nicole. *Le Desert mauve*, p.200.

croire capables et même obligés de réaliser toute une série d'actions complètement incroyables comme construire un tunnel du Québec jusqu'en Chine en seulement trois jours, séparer l'âme du corps, voler comme des oiseaux, guérir une cancéreuse avec de la patience, de l'amour et un peu de magie mais aussi partir en Islande à pas loin de 70 ans ou encore passer des journées à lire en prétextant ne jamais manger (« Non...je mange jamais... », p.168). Peu importe les conséquences de leurs actes : quand une chose doit être faite, il est impératif qu'il la fasse jusqu'au bout, même si l'acte en question produit des répercussions négatives sur eux-même ou sur autrui. Ainsi, l'enlèvement de Nathalie aurait pu provoquer la mort de la jeune fille mais, à la différence d'Odile qui fait preuve de conscience, Hugues et Habéké continuent coûte que coûte leur programme rituel de rétablissement. Le premier affirme d'ailleurs : « Dans nos yeux, on a vu qu'on ne reculerait devant rien » (SH, 128). Habéké franchit un pas de plus lorsqu'emporté par son désir de retrouver son grand-père, il met accidentellement le feu à la grange de ses parents. Luc et Christian ne sont pas en reste. Tandis que le premier va avaler une amanite tue mouche dans le but de devenir chaman et de transcender sa propre condition, le second va jusqu'à profaner l'église de Richelieu en la saccageant complètement, avant d'aller se suicider.

Il s'agit de ce point de vue, d'une manière de représenter, de symboliser la peur de l'Histoire, cette Histoire qui nous fait subir tant d'épreuves depuis l'orée des temps. Autrement dit, rentrer dans une hyperréalité, c'est avant tout refuser le passage du temps. D'ailleurs, selon Baudrillard, si l'amnésie collective se développe fortement aujourd'hui, c'est afin d'enrayer la conscience collective :

C'est que nous sommes en train, dans une sorte de deuil enthousiaste, de ravalier tous les événements marquants de ce siècle, de le blanchir, comme si tout ce qui s'était passé là (les révolutions, la partition du monde, la trans-nationalité violente des Etats, la suspense nucléaire) bref l'Histoire dans sa phase moderne n'était qu'un imbroglio sans issue ⁶⁶.

« Volonté de dévalorisation du temps⁶⁷ » qui rejoint bien entendu celle des sociétés primitives comme nous le confirme Mircea Eliade dans son essai *Le Mythe de l'éternel retour* :

66 Paterson, Janet. « Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles », p. 103-104.

67 Eliade, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*, p.103.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

C'est, en un mot, le refus de l'homme archaïque de s'accepter comme être historique, son refus d'accorder une valeur à la « mémoire » et par suite aux événements inhabituels (c'est à dire sans modèle archétypal) qui constituent, en fait, la durée concrète.

En bref, le temps pour Luc n'existe pas, et surtout ne doit pas exister. Sylvain Trudel explique lui-même ce besoin :

Plus sérieusement, je pense que les croyants souffrent mais qu'en général la souffrance a un sens à leurs yeux ; quelqu'un les attend de l'autre côté. Cette façon de voir n'exclut pas les souffrances physiques mais, évidemment, lorsqu'on est incapable de croire à ces choses-là, tout devient absurde. La douleur physique s'aggrave alors d'une douleur morale, d'une détresse psychologique probablement pire pour les athées⁶⁸.

S'efforçant de vivre dans un présent atemporel, l'enfant se perd pourtant. Normalement, selon Jung, le combat et la victoire du héros mythique signifie la victoire du conscient sur l'inconscient, du réel sur l'hyper-réel en quelque sorte. Mais, à l'heure actuelle, les victoires de la conscience raisonnable sont réduites. C'est pourquoi Sylvain Trudel écrit toujours des fins tragiques, rendant compte de l'impossibilité de faire renaître la pensée primitive dans notre société, récits qu'il assimile souvent à des hallucinations causées soit par la prise d'héroïne (TC, 157), soit par une intoxication alimentaire (TC, 88) soit par une fièvre entêtante (TC, 235). Il est clair alors que c'est ce manque de distance vis à vis du mythe qui conduit fatalement les personnages à une mort certaine. Le danger croissant, l'escalade de violence sont du reste mis en valeur par toutes les morts qu'égrène le roman dans son sillage (Virgule, cheval et poules de Janvier, Basile, Blanche, Christian, etc.) et qui souvent les clôturent. En effet, dans chacun des textes, le décès des personnages principaux (tels Habéké, Odile et Christian ou Frederic) coïncident (ou presque) avec la fin du récit mais aussi la fin de la narration comme si la boucle semblait close. Comme l'a fait Ducharme avant lui, Trudel lance finalement ses personnages dans une quête de l'idéal qui les mène tout droit vers une inévitable soumission à la réalité. Leurs romans se tournent en effet vers le passé, vers un « modèle exemplaire » que Luc, Hugues et Habéké tentent de supplanter, de s'approprier pour la création d'un présent idéal. L'échec de cette entreprise n'est pas à rappeler ; la réalité, l'Histoire ont rattrapé le rêve, l'espoir. Mais, c'est un simple état de fait de la part de l'auteur :

68 Péan, Stanley. Op. cit.

on a désormais beaucoup de mal à séparer réalité et fiction et cela se remarque, entre autre, par l'augmentation du nombre de sectes durant ces dernières années, sectes qui occupent le vide moral créé par la liquidation des années 1960-70.

d- Une esthétique métissée pour une identité indécise

L'ère postmoderne contribue en ce sens à la fragmentation de l'individu car face à tant d'horreur et de bouleversements, l'identité se fragilise. Elle se démultiplie ou se compartimente entre des attitudes diverses voire opposées : parfaite maîtresse de maison le soir, femme d'affaires le jour, double nationalité, bisexualité, etc. En fonction des moments de sa vie, l'individu ne se projette plus dans des modèles mais joue de sa personne à travers plusieurs masques et tend désormais vers une plus grande flexibilité identitaire (« je est un autre », voire je est plusieurs autres). D'ailleurs « [...]les racines de « personne » sont étrusques et [...] elles signifient « masque de théâtre » » (TC, 223). Être adulte c'est donc jongler avec ses multiples personnalités changeantes et mouvantes.

Mais plus largement, cette fragmentation de l'individu fait écho à la fragmentation de la société, en de multiples groupes, tribus ou communautés, fragmentation qui se retrouve sur le terrain économique dans l'offre marketing, la publicité et les mass-médias, stimulée par le développement d'Internet. Sous la bannière du droit d'être absolument soi-même, tous les modes de vie deviennent socialement légitimes. C'est ce que Sylvain Trudel s'efforce de mettre en évidence à travers les discours blasphématoires de ses personnages :

C'est fou, mais ça me fait délirer comme les prophètes, cette histoire-là, et je suis le premier surpris : oui, c'est à mon tour de dire sans rire qu'il faut aimer tout le monde, les meurtriers, les lépreux, les violeurs, les athées, les héroïnomanes, les nazis, les prostituées... Ou alors, il faut n'aimer personne, sinon c'est une humanité ni chair ni poisson qu'on a dans le ventre : c'est une moitié de soleil qui éclaire mal les hommes égarés, un demi-firmament constellé de métastases (DM, 125).

À l'heure de la mondialisation, les cultures s'interpénètrent (d'où le syncrétisme à l'oeuvre dans le roman), les modes cohabitent, la subjectivité de chacun étant remise au premier plan. Le relativisme est désormais de bon goût. Ainsi, Luc écrit dans son cahier de catéchèse que « le bon Dieu est peut-être une grosse vieille prostituée noire, homosexuelle, communiste, droguée, alcoolique, attardée, infirme et avorteuse ». Après avoir reçu deux gifles du

directeur, il lui répond pourtant : « Mais pourquoi pas ? demanda-t-il au directeur. On peut être tout ça à la fois et être quelqu'un de valeureux quand même, quelqu'un digne d'être aimé jusqu'à l'adoration, non ? » (TC, 138).

En ce sens, l'hétérogénéité présente dans *Terre du roi Christian* n'est pas seulement une manière de mimer l'absurdité du monde, c'est également une façon de dire que, si le *centre* n'existe plus, il existe aujourd'hui une infinité de *centres* :

Ou alors il y avait peut-être des millions de milieux du monde, un au sein de chaque coeur qui bat, et tous ces foyers se déplaçaient sans cesse dans l'univers désordonné, pour se perdre dans les spirales infinies de l'espace (TC, 118).

Et en recyclant à tour de main ce qui existe déjà, l'écrivain met de ce fait en avant le métissage du monde : métissage des époques (la nouveauté et la tradition), des cultures, des genres, des registres, métissage à l'oeuvre dans le *Popol Vuh* de Luc mais aussi et surtout dans *Terre du roi Christian*. Le roman réutilise parodiquement le mythe, comme tant d'autres genres mineurs (conte, comptine, proverbe, etc.), pour mimer ce foisonnement du monde contemporain qui n'a plus de repère fixe, bouscule les codes et se perd sur les chemins du monde. L'esthétique de Sylvain Trudel qui jongle avec les genres, les discours (philosophiques, théologiques, littéraires, etc.), les communautés (mythes grecques, romains, mayas, islandais, etc.) rend finalement compte de cet éclatement identitaire.

Le caractère ouvert de l'oeuvre d'art postmoderne est de ce fait pleinement mis en valeur chez Sylvain Trudel. En effet, s'il est de bon ton de mélanger les styles, d'introduire des éléments de cultures populaires dans des constructions savantes, de présenter une image éclatée de la société (plutôt qu'une image linéaire menée par un point de vue unique, d'où les nombreuses digressions sur la famille de Luc, sur Christian ou Delphine), et de parodier ses personnages *au coin de l'humour* (ou non), c'est une façon d'offrir au lecteur plusieurs points d'ancrage, c'est lui permettre de choisir une lecture personnalisée de l'oeuvre d'art. À la manière du monde qui offre à l'homme d'aujourd'hui différentes voies existentielles et identitaires, la littérature qui parle de lui en fait de même. Elle se carnavalise, devient plurielle. Les pratiques formelles ne sont donc pas fortuites ; elles rendent compte elles aussi de cette perte de sens contemporaine et de cette ouverture sur le monde polyvalent où l'identité a de plus en plus de mal à se faire unique, uniforme et stable.

En ce sens, la postmodernité correspond globalement à l'éclatement des références temporelles et locales : quand les pré-modernes se reposaient sur la tradition et les modernes sur l'avenir, les postmodernes ont *les pieds dans le vide* parce qu'à la différence de la modernité, la postmodernité ne rattache plus l'idée de progrès à un sens synthétique qui le justifie. Le passé, lors duquel les autorités ont été défailtantes dans leur tâche, ne rallie guère, tandis que l'avenir ne réserve plus autant de promesses, dans la mesure où il est totalement incertain vu l'évolution exponentielle de l'œuvre humaine. La pensée postmoderne met donc au premier plan, contre l'idée de centre et de totalité, celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirme un universel (unique par définition), Hegel considérant par exemple l'évènement historique comme une manifestation de l'Esprit Universel, la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet, lui-même décentré, découvre l'altérité à soi et où, à l'identité-racine exclusive, succède l'identité-rhizome, le métissage, tout ce que Scarpetta désigne, dans le champ esthétique, par le concept d'« Impureté ». De là, cette idée, qu'en contestant le sens moderne de l'Histoire, les postmodernes renoncent à la catégorie du nouveau et à celle du progrès pour une revisitation des formes du passé (Umberto Eco). Ainsi, si les modernes voyent la fragmentation et l'extrême subjectivité comme une crise existentielle à résoudre (grâce notamment aux artistes), les postmodernes, eux, pensent que ce chaos est insurmontable. L'artiste est désormais impuissant et le seul recours qui lui reste face à ce champ de ruine est de jouer avec (d'où la parodie et l'ironie), la réussite de l'ordre et du sens étant peu probable.

2- Un désarroi québécois postmoderne

Pourtant, au Québec, rompre avec la modernité n'est pas forcément à l'ordre du jour. En effet, fraîchement décolonisée, la région aspire plus à profiter de sa liberté retrouvée. Toutefois, on va le voir, le premier échec du referendum en vue de l'indépendance souveraine de la région va créer un gouffre au sein de la société québécoise. De ce fait, la *désillusion* de Luc quant aux mythes dans *Terre du roi Christian*, mythes autrefois porteurs

d'espoir, métaphorise également cette désillusion québécoise des années 80 et ouvre la voie à de nouvelles écritures postmodernes :

[...] il suffit de rappeler que le roman québécois étant issu d'une société qui a vécu une véritable révolution de la pensée, il n'est pas étonnant qu'il fasse éclater les discours dominants et l'ordre des certitudes⁶⁹ .

D'ailleurs, il est important de rappeler l'une des particularités essentielles du roman québécois (même si l'affirmation qui suit se fait, à mon goût, bien trop totalitaire) :

[...] Il finit toujours par ancrer son sujet dans un contexte politique, culturel et social à travers différentes stratégies discursives qui se mettent à son service. Cet état de fait perpétue une espèce de tradition sans doute tributaire de la situation sociopolitique du Québec. Il semble bien, en effet, que le roman québécois ait sans cesse eu cette velléité de définir *sa québecitude* par rapport à soi, par rapport aux autres et par rapport à l'espace⁷⁰ .

Et en effet, *Terre du roi Christian* s'ancre directement dans un décor québécois (indices topographiques fréquents, rituel de l'épluchette du blé d'inde, etc.), le dialecte même des personnages, empli de québécismes et se ralliant au joul (« Salament d'hostique de calvâsse », p.6, « pantoute », p.116, « iccite », p.71, etc.), ne laissant planer aucun doute quant à la localisation spatiale du roman.

a- Un souffle de renouveau : la Révolution Tranquille

À partir de là, il est impératif de rappeler que le Québec est une terre canadienne depuis toujours problématique : marquée du sceau de la colonisation, elle n'a eu de cesse de se définir et se redéfinir, années après années, sans jamais parvenir à acquérir une identité pleinement stable. Il en est de même pour sa littérature. En effet, longtemps considérée comme une simple branche du grand arbre français, elle est perçue comme une littérature secondaire. Preuve en est des différentes appellations qu'elle a assumé au cours du temps : littérature « canadienne » au XIXe siècle, « française du Canada », puis « canadienne-française » à partir du XXe, ou encore littérature « française d'Amérique ». Dans tout les cas, la littérature du Québec reste indécise. Et pour cause : écartelée entre la

69 Ibid, p.17.

70 Magnan, Lucie et Morin, Christian. *Lectures du postmodernisme québécois*, p. 22. Cité par Lemelin, Daphnée. Op. cit., p. 17.

domination américaine (de par sa localisation spatiale) et le legs français (de par son passé colonial), le Québec a longtemps été considéré comme une terre d'entre deux.

Pourtant, les Québécois des années 60/70 commencent peu à peu à dédaigner leurs modèles pour s'affirmer individuellement. Montrer sa valeur, sa différence, ses ressources, et gagner sa liberté, tels sont les enjeux primordiaux de cette période de bouleversement. L'arrivée des Libéraux au pouvoir en 1960, associée à la Révolution Tranquille, marque ainsi le début de transformations profondes dans la société et va bouleverser de fond en comble la société québécoise, aussi bien les institutions que les individus. Enfin débarrassés du poids de la conservation à *tout crin*, les Québécois procèdent à la grande liquidation d'un passé et de ses idoles. S'affirmer plutôt que conserver, explorer plutôt qu'assurer, jouir plutôt que subir, profiter plutôt qu'attendre, voilà en quoi consiste l'esprit de renouveau. Peu à peu, une idéologie nationaliste, réformiste et pluraliste se substitue au conservatisme catholique, même si ce dernier ne disparaît pas pour autant, preuve en est des nombreuses conversations religieuses que la famille de Luc entretient encore dans les années 1960 (TC, 31, 45-46, 205-206). Toutefois, en fondant en 1968, le Parti Québécois, René Levesque va profondément changer la donne. Malgré ses difficultés, ce parti va battre en brèche le fédéralisme conservateur champion de l'unité canadienne « sans trait d'union » (Diefenbaker) le 15 novembre 1976. « C'est le début d'un temps nouveau », chante alors Renée Claude.

Cet esprit qui anime les années 60-70, ce grand vent de changement qui balaie le Québec, va bien entendu se retrouver de plus en plus dans la littérature. Et les artistes sont tout à la fois les principaux concepteurs et les plus chauds diffuseurs de ce nouvel esprit, de ce début d'un temps nouveau. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de cet événement que la littérature arbore finalement une dénomination nationale : « littérature québécoise » (1965), c'est à dire littérature du pays, mots qui parlent enfin de leur réalité propre, de sorte que, les textes de l'époque participent à la construction et à la défense de l'identité nationale. Les poètes de l'Hexagone (maison d'édition québécoise), les chansonniers et les humoristes jouent alors un rôle de premier plan auprès du grand public, les romanciers, auteurs dramatiques et cinéastes devenant ainsi plus présents à partir des années 65. On retrouve des traces de cet esprit de contestation, de cette idéologie du renouveau (qui tombe parfois dans l'excès) chez presque tous les artistes de cette époque. Les Québécois ont donc le vent en poupe : le foisonnement littéraire permet à des écrivains d'exploiter le thème de la quête collective identitaire chère aux individus des années 1960-70. Les discours sociaux se

retrouvent dorénavant au premier plan puisqu'on assiste simultanément au développement des discours à saveur politique (portés par des jeux langagiers) et à la mise en place d'une énonciation utilisée comme arme de propagande. Dès lors, on exalte les héros historiques et leurs exploits qui ont permis cette libération :

Au fil des ans, Luc appris à mieux connaître les héros qui peuplaient le panthéon familial. Hormis les incontournables saints du christianisme, ces héros sortaient tous de l'histoire du Bas-Canada et de la province du Québec. Au nombre de ces demiurges on rangeait le chanoine Groulx, qui s'était battu pour le drapeau fleurdelisé ; Jean Talon, l'intendant qui avait su relever une Nouvelle-France abandonnée par sa métropole en guerre contre l'Allemagne et l'Espagne ; le docteur Jean-Olivier Chénier [...], chef d'un groupe de patriotes tués à Saint-Eustache par les militaires de John Colborne en 1837 (TC, 29).

Les écrivains de ces années là, à l'exemple de ces figures historiques libérées et libératrices, décident d'assumer et de déclamer leur indépendance nouvellement acquise. Sans utiliser l'esthétique réaliste (objectivité, description minutieuse), la littérature des années 60 colle de près à la réalité d'*ici*. Elle ne parle que du Québec, des Québécois et du problème national. En fait, la littérature devient le lieu d'affirmation de l'identité collective. En conséquence, les poètes de l'Hexagone vont faire du pays leur premier thème en présupposant qu'il leur faut nommer le monde qui les entoure s'ils veulent pouvoir accéder à la vie comme peuple. C'est une littérature qui est signée, qui étale ostensiblement son appartenance à la culture québécoise, comme possédée par ce que Gaston Miron nomme l'« obsession ethnique ». Le décor, la langue (joual), les nombreuses allusions culturelles, le rappel de certaines réalités historiques ne peuvent tromper, et ce même un lecteur étranger.

b- Le gouffre des référendums

De ce fait, au Québec, la postmodernité reste tout d'abord timide, beaucoup moins agressive qu'ailleurs, l'espoir renaissant grâce à la décolonisation, la littérature dite québécoise pouvant véritablement s'affirmer. Le contexte socio-culturel dans lequel s'est manifesté la postmodernité y est donc plutôt particulier, la région ne possédant pas à proprement parler de tradition moderne. Mais, lorsque Lyotard publie son ouvrage, et que le premier échec du référendum retenti, le courant commence à se faire connaître et à se

répandre comme une poudre, favorisé également par la sortie des livres de Scarpetta (*Éloge du cosmopolitisme* et *L'Impureté*). En effet, en mai 1980, un premier référendum portant sur la souveraineté-association est organisé par le Parti Québécois. Avec une participation de 85,6 %, le projet du premier ministre René Lévesque est pourtant rejeté par 59,56 % des électeurs. Une grande déprime nationale s'ensuit, fortement accentuée en 1981 par une crise économique déstabilisante. « L'invisible » dont parles Hugues au début du *Souffle de l'harmattan* personnifie métaphoriquement cet espoir perdu au sein de la collectivité québécoise après cet évènement marquant de l'année 1980, à la suite de quoi le *royaume* québécois s'est effondré. *Terre du roi Christian* ne fait que confirmer, puisque paru en 1989, il fait vraisemblablement encore écho à l'évènement désastreux. Mais, c'est en 1995 que le couperet tombe définitivement : en effet, les Québécois, qui espéraient alors vivement corriger leur erreur précédente, se voient encore une fois faillir dans leur conquête de liberté. Et en effet, un deuxième référendum, ayant le même enjeu, a lieu. Cette fois-ci, la question a été formulée par la partie majoritaire à l'Assemblée Nationale et le Parti Québécois alors dirigé par Jacques Parizeau. Mais c'est encore l'échec. La maigre consolation que les Québécois en retirent, c'est que, cette fois-ci, le non l'aura emporté avec seulement 50.6% des votes. Néanmoins, ces déconfitures successives atténuent profondément le sentiment nationaliste chez les Québécois. Leur vœux de libération, en vue d'acquérir leur propre langue, leur propre culture, en bref leur propre identité, ne peut être qu'un souhait utopique. Reconstruire sur les ruines du passé, tel semble être le destin inavouable de ce peuple toujours en marge, jamais à sa place, en perpétuelle reconstruction et déconstruction :

On osait croire encore aux miracles, parce que le miracle est peut-être une question de volonté, qu'on se disait. Il suffit peut-être de le vouloir très fort pour l'avoir ; d'espérer assez le miracle pour le tirer de l'invisible où il flotte parmi tout ce qu'on souhaite, pour l'attirer dans la lumière et le faire exister tout bonnement, comme tout ce qui existe (SH, 93).

Comme tout miracle, l'indépendance québécoise reste un pur et simple rêve irréalisé et sûrement irréalisable, réalité à laquelle vont se confronter les personnages qui ne peuvent plus que souhaiter avoir leur « Ile d'Exil », leur centre, leur terre. Les Québécois comme Sylvain Trudel ont tout simplement perdu la foi :

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

Dans cette perspective, on pourrait interpréter la tension qui existe entre l'aspect messianique de l'utopie trudelienne et son dénouement cataclysmique comme une représentation métaphorique de la situation post-référendaire ⁷¹.

Si *Du mercure sous la langue* se veut encore plus virulent dans sa critique quant au mythe et à la foi religieuse, c'est donc pour signifier, à la suite du deuxième déboire référendaire, la fin de tout espoir possible quant à la séparation du Québec :

La menace constante qui pèse sur la collectivité québécoise depuis la conquête, menace à laquelle font écho les discours idéologiques de toutes les époques jusqu'à la notre, confère une tonalité et une crédibilité particulière à ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Derrida ; un certain ton apocalyptique, un ton qui est par excellence celui de la littérature moderne ⁷².

Et pour cause : le rôle de l'Eglise en prend un coup ; autrefois prédominant dans l'Histoire du Québec puisque l'exploration du territoire et son organisation sociale, les soins de santé et l'organisation du système d'enseignement, le soutien moral des colons dans les temps de crise, le financement des grands projets sont les fruits de l'initiative de prêtres, de soeurs et de moines, l'Eglise n'est plus *le centre* d'intérêt premier des citoyens. Ainsi, après la Révolution Tranquille, bien que la majorité des Québécois continuent à se dire catholiques, le taux de fréquentation de l'église chute grandement, jusqu'à devenir aujourd'hui le plus bas en Amérique du Nord. À l'heure actuelle, les relations de droit commun, l'avortement, et l'appui au mariage homosexuel sont en outre tous plus répandus au Québec que dans le reste du Canada. « L'omnipotence du clergé » (TC, 28) que Catherine a dû subir dans son enfance a perdu de sa verve. C'est pourquoi, dans un des extraits de son *Popol Vuh*, Luc écrit : « Je blasphémiais les dieux de mon père et de ma mère » comme si la foi totale, étant maintenant inadaptée au monde et à la conjoncture sociale, ne pouvait appartenir qu'à la génération précédant la sienne. L'enfant se veut d'ailleurs bon en français, en art et en géographie mais lorsqu'il s'agit de religion, ses notes sont en chute libre (TC, 137). Le roman est ainsi teinté d'anticléricalisme ; on jure beaucoup (surtout Janvier, le grand-père quelque peu révolté) et les religieux sont souvent présentés sous un jour grotesque comme par exemple dans les *Bulles antipapales* de Luc :

71 Albert, Christiane. Op. cit., p.7.

72 Albert, Christiane. Op. cit., p.8.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

*Grandissimes et éminemment splendides,
les papes tiennent lieu de bondieuseries sur terre
et rêvent de la double nationalité,
comme le Christ mi-figue, mi-raisin,
ni chair ni poisson,
mais les papes sont des pourris,
comme n'importe quels communs des mortels,
petits pâtés d'hommes siégeant dans la petitesse (TC, 227).*

Basile, le sacristain, figure religieuse centrale du roman, est également décrit comme un être simplet, ridicule, violeur et suicidaire qui, selon les rumeurs, prisait même les cendres de sa mère avant d'aller se coucher.

La défaite de l'identification collective est d'ores et déjà complète puisque double : le monde est odieux, comme si Dieu nous avait oublié ou qu'il était tout bonnement mort, et au Québec, on ne peut même plus croire en ses parents, en ces ancêtres, en ses pères :

Le père d'une méduse, raisonnait Luc, ne peut donc pas lui manquer, puisque ce père n'existe même pas à l'état de notion. Tandis que, pour Luc, seul au bord de la rivière, sans héros, Xavier faisait figure d'une notion fondamentale. (TC, 31).

C'est pourquoi, la critique de Dieu s'accompagne toujours (ou c'est peut-être l'inverse) d'une condamnation du père biologique car, comme le disait Lacan, ce dernier est « le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps symboliques, identifie la personne (du père) à la figure de la loi ⁷³ ». Les personnages-enfants sont dorénavant seuls, étrangers à leur propre famille. Sans doute est-ce dû au fait que les romans que sont *Le Souffle de l'harmattan* et *Terre du roi Christian* ont été respectivement publiés en 1987 et en 1989 et que certains critiques assimilent donc l'histoire de ses quatre enfants rejetés par les autres à une « représentation de la démission de la cellule familiale qui renvoie à la situation post-référendaire québécoise qui s'est accompagnée d'une perte progressive des valeurs traditionnelles ⁷⁴ ». C'est aussi ce que nous rappelle Jean Morency à propos du *Souffle de l'harmattan* :

Ce qui structure le récit de Trudel, [...] c'est surtout l'absence de modèle que ce dernier impose et il me semble qu'une telle situation découle de la faillite, en tant

73 Lacan, Jacques. « Fonction et champs de la parole et du langage en psychanalyse », Paris, Seuil, 1966, p.278. Cité par Ouellet, François. Op. cit., p.6.

74 Albert, Christiane. Op. cit., p.7.

que modèle parental, de la génération qui précède⁷⁵.

La famille est complètement mise à mal dans l'univers romanesque trudelien. Valeur « sacro-sainte » de la société québécoise, elle est décrite comme un milieu aliénant. Souvent, l'absence du père (sinon son impuissance à communiquer, son incapacité à intégrer véritablement la famille), la présence en demi-teinte de la mère, la mauvaise éducation et/ou la mesquinerie des enfants et le silence des couples usés (TC, 154) sont incriminés. Enfin, on décrit l'aliénation du Québécois. C'est les poètes de l'Hexagone qui vont, les premiers, essayer de décrire ce mal, cette « vie agonique » que « jamais ne rejoint le soleil natal⁷⁶ ». Bientôt, ce problème social sera associé au problème national, le premier découlant du second. En effet, les enfants se sentent différents de leur famille, de ce groupe socioaffectif qui devrait pourtant les définir et qui représente en somme la société québécoise :

Son reflet dans les carreaux lui fit songer à sa soeur, Alice, qui avait les yeux de Xavier, la bouche de Catherine, les cheveux de Blanche, le nez de Janvier, tandis que lui, Luc, n'avait les yeux de personne, la bouche de personne, les cheveux et le nez de personne (TC, 59).

Xavier lui-même ne se reconnaît pas en son propre fils :

Les semaines et les mois s'écoulaient, emportés par les vents de l'hiver, et Luc grandissait, voyait son corps se métamorphoser, et Xavier paraissait de plus en plus gêné en compagnie de cet étrange fils taciturne et si différent de lui (TC, 210).

Les enfants décident donc de rompre les liens qui les rattachent à cette famille étrangère (littéralement dans *Le Souffle de l'harmattan* puisque Hugues et Habékè sont des enfants adoptés) et cherchent alors à se définir autrement que collectivement. C'est pourquoi Hugues affirme de suite être « né d'une mère fertile en émotion et d'un facteur déterminant » (SH, 56) alors que le narrateur de notre oeuvre précise à son tour à propos de Xavier : « Il n'y a que son père qui n'avait pas de bras, car son père était ailleurs, c'était sa vocation » (TC, 15). Il est vrai que dans beaucoup de romans québécois,

75 Morency, Jean. « Trois romanciers d'une génération perdue », *Littérature de langue française en Amérique du Nord*, (André Maindron (dir.), Université de Poitiers, 1993, p.140. Cité par Cossou, Audrey, mémoire de Master, Université de Pau, 2007.

76 Miron, Gaston. *L'Homme rapaillé*.

[Les pères] sont des hommes du fleuve ou du chemin de fer. Ils détiennent seuls le secret du centre du monde, mais ils n'ont pas de mots pour le transmettre. Les mères sont des terres trop vastes et trop généreuses pour receler l'idée de ce point nodal (...)

⁷⁷

En effet, Catherine, la mère de Luc, est à chaque fois incapable d'enseigner quoi que ce soit à son enfant : elle bégaye (recrudescence des points de suspension et des digressions dans son discours), contourne ses questions sur la fécondité en lui offrant un livre qu'elle ne lui remet même pas en main propre (TC, 62-64), lui préconise d'arrêter de s'interroger (TC, 39), ne comprend pas ses dessins qu'elle trouve monstrueux (TC, 61) et lui propose même l'aide d'un psychologue à la vue de son *Popol Vuh*. De plus, si Luc croit encore en son père au début du roman et l'assimile souvent à un héros mythique (Ulysse d'Ithaque par exemple), il va vite découvrir que la réalité est toute autre. En effet, l'imaginant depuis toujours comme un grand navigateur tel « Robert Scott au pôle Sud, dont il avait suivi la destinée tragique à la télévision » (TC, 146), il est surpris d'apprendre qu'il n'est qu'« ouvrier-mécanicien à bord du traversier de Matane à Baie-Comeau. Pour ainsi dire besogneux et marin d'eau douce » (TC, 147). Aux folies des grandeurs succèdent finalement la petitesse du bateau et des marins :

Mais c'était un bateau ridiculement petit, à peine un caboteur aux yeux de Luc, un infortuné rafioteur qui n'avait ni grand mât ni mât de misaine, ni cacatois, ni huniers, ni focs, ni rien de ce que Luc avait toujours imaginé. (TC, 146).

Tandis que les contrées sacrées autrefois hypothétiquement parcourues par Xavier (comme « les îles de la Nouvelle-Zemble » ou « l'île de la Révolution », « la Terre du Roi-Frederic » et bien d'autres encore, toutes plus extraordinaires les unes que les autres) laissent place à un seul lieu quant à lui bel et bien réel mais sans grand attrait mythique, une simple ville traversière aux consonances beaucoup plus familières et moins exotiques. Décidément, le père n'est pas le guide dont rêvait Luc, il ne peut définitivement pas l'aider à se construire et se pose même comme une sorte d'opposant à la quête du héros. C'est pourquoi chaque geste effectué du fils est incompris par le père et irrémédiablement condamné : il gifle l'enfant qui pose des questions sur la conception (TC, 56), regarde sa cigale empaillée d'un air peu approbateur, refuse de lui expliquer son travail et va même jusqu'à brûler son oeuvre

⁷⁷ Beaudoin, Réjean. « Le chemin du milieu du monde », p. 70.

littéraire. À son tour, *Du mercure sous la langue* propose une condamnation sans appel de toute figure paternelle, aussi bien de Dieu que du père biologique. En effet, ce dernier y est décrit très négativement. Sans nom, le père est un être sans profondeur et sans ambition, « un homme fatigué en camisole, effondré sur le sofa du salon, le soir, la face éclaboussée de la froideur bleue du téléviseur » (DM, 15) que Frederic ne cesse d'admonester en espérant le faire réagir par sa mort.

Il n'est donc plus simplement question de dire son athéisme en recyclant le mythe, il est aussi question de rendre compte d'une situation particulière, une situation québécoise post-référendaire catastrophique qui fonde son avenir sur les ruines du passé :

Il n'est pas étonnant que l'échec de ce referendum ait été ressenti au Québec comme un choc qui est celui de l'autodénégation. La littérature, qui avait répondu pendant deux décennies au besoin collectif de poser des fondements d'une société nouvelle et distincte, fut atteinte par la perte soudaine des espoirs et des rêves longtemps caressés⁷⁸.

Sylvain Trudel, comme tant d'autres écrivains contemporains, ne peut plus simplement réinvestir et revitaliser les mythes d'antan. Il en est rendu à les désacraliser totalement pour ensuite les recycler en vue de construire un roman réaliste en somme. Écriture défaitiste, du « désastre⁷⁹ » nous dit carrément Maurice Blanchot, le roman trudelien met en scène cette identité désastreuse qui participe sans aucun doute de « la modernité québécoise⁸⁰ » et se retrouve dans les autres romans de l'écrivain. Dans *Terre du roi Christian*, la phrase finale de l'excipit est donc là pour rendre compte de la désillusion profonde de Luc qui coïncide avec sa sortie de l'hyperréalité et son entrée dans ce que Hugues et Habéké nomme l'« Adultère » : « Il était né à tout jamais ». Le constat est clair : Luc ne peut renaître, sa venue sur Terre le condamne à vivre ici bas jusqu'à sa mort naturelle. L'espérance a définitivement disparu. Il en est de même dans *Du mercure sous la langue* où Frederic conclue son monologue sur ces paroles on ne peut plus violentes : « Le poète Métastase est parti se coucher. Que dieu hait son âme. Fuck ». Or, deux des héros de Trudel survivent. Hugues arrive à sortir de l'eau et à sauver l'enfant d'Odile qui dérive sur le fleuve, tandis que Luc reste en haut du mont Saint-Grégoire, seul, mais encore vivant :

78 Den Tonder, Jeanette. Op. cit., p.67.

79 Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

80 Nepveu, Pierre. *L'Écologie du réel*, p.176.

La question se pose cependant de savoir quelle signification donner à ce nouveau commencement dans *Le Souffle de l'harmattan*. Car si deux des protagonistes principaux meurent à la fin du roman, le narrateur, lui, survit au cataclysme et entreprend de le raconter rétrospectivement. Il se retrouve donc, après la tragédie finale, exilé de son enfance, en proie à la nostalgie d'un rêve disparu à la suite d'une série d'échecs qui pourraient évoquer celui du referendum qui entraîna la fin du rêve d'un Québec indépendant dont le souvenir, dit Pierre Nepveu, traverse « la conscience des années quatre-vingt ou son refoulé⁸¹ ». Cette nostalgie consciente ou refoulée s'exprime dans la littérature, selon le critique, à travers le thème du pays perdu (« l'île d'exil du *Souffle de l'harmattan*) car, dit-il, « le pays s'est toujours joué comme une métaphore d'un manque à combler, mais jamais comblé comme rapport au réel perdu⁸² »⁸³.

Au parcours inabouti répond donc l'impossibilité de clôture véritable du texte. Il est tout à fait significatif que plusieurs récits postmodernes présentent ainsi une fin ambiguë, hésitant entre le constat d'échec et l'hypothèse d'une reconstruction du personnage, mais renvoyée à un *hors-texte*. La défaite du sens, qui motivait la quête du personnage, se trouve ainsi reprise à son compte par l'auteur lui-même, qui choisit de n'attester aucune interprétation définitive quant à l'issue même du récit, et renvoie du même coup l'entreprise du personnage à l'échec. Quant aux textes qui proposent une clôture plus ferme, tel *Du mercure sous la langue*, la seule issue proposée est alors la mort : c'est aussi le cas des récits de Régis Jauffret (*Fragments de la vie des gens*, 2000) et François Bon (*Limite*, 1985), où le parcours du personnage obéit à une logique suicidaire.

L'errance et la fuite, la marginalité, la déchéance et la mort parcourent ces récits dans une représentation du quotidien qui tente de traduire une certaine rupture dans la transmission de la mémoire intergénérationnelle. Et plus particulièrement au Québec. En effet, romancier d'une génération en rupture avec le passé et sans prise concrète sur le futur, Sylvain Trudel recycle le passé pour dire l'impossibilité de l'avenir :

Le Souffle de l'harmattan [tout comme *Terre du roi Christian*] constitue en quelque sorte le roman familial d'une génération qui sera perdue à jamais, sans père, ni repère, qui aurait préféré prendre le large à la manière d'Hugues et d'Habéké [et Luc] quitte à s'échouer comme eux sur le premier obstacle venu (...)⁸⁴.

81 Ibid, p.182.

82 Ibid, p.183.

83 Albert, Christiane. Op. cit., p.8.

84 Jean Morency, « Trois romanciers d'une génération perdue », *Littérature de langue française en Amérique du Nord*, (André Maindron (dir.), Université de Poitiers, 1993, p.140. Cité par Cossou, Audrey, mémoire de

c. Vers une littérature de l'exploration...

On le voit, être un jeune Québécois durant les années 80 n'est donc pas chose facile d'une part parce que le monde qui nous entoure tourne au cauchemar, se fragmente, perd son sens, d'autre part parce que son propre pays est en pleine dérive. Être un écrivain au XXe siècle est encore plus ardu. Domaine très fragile, à cause notamment du climat guerrier qui a régné et règne encore un peu partout dans le monde, l'art semble quelque peu avoir perdu sa place, du moins ses repères. Les belles certitudes d'hier ont fait place au doute. D'ailleurs beaucoup de courants plus révolutionnaires les uns que les autres se sont succédés durant le XXe siècle. Mais, depuis les années 50, les auteurs sont face à une impasse. Son impact est alors réévalué : peut-on encore créer après les atrocités commises ? Comment devenir écrivain dans cette société en perdition ? Comment trouver sa place ? Et au final, écrire peut-il encore changer la société, faire évoluer les mentalités ? Les mots peuvent-ils encore sauver l'homme ? Il semble que non mais alors comment écrire aujourd'hui ? D'autant plus au Québec :

Comment devient-on écrivain dans la grisaille du Québec de l'après référendum et de la crise économique, quand on est issu d'un système d'éducation en lambeaux, contre lequel, souvent, on a du lutter pour maîtriser sa propre langue (Larose, 1991) ? Comment peut-on d'ailleurs se sentir jeune, et par là unique, singulier, au moment où la génération des enfants du baby boom, riche des acquis de la « Révolution tranquille », semble occuper toute la place disponible et revendiquer pour elle seule, et à tout jamais, la qualité de jeunesse (Ricard, 1992) ? On le voit, être un jeune écrivain québécois n'est pas une sinécure, et se conjugue souvent sur le mode de la névrose⁸⁵.

C'est sûrement une des raisons pour laquelle, oeuvre après oeuvre, la noirceur prend le dessus chez Sylvain Trudel qui, du reste, semble obsédé par les mêmes thèmes (enfance, mythe, écriture) et les mêmes schémas de mort. La logique eschatologique bat ainsi les textes à mesure de leur construction. D'ailleurs, Pierre Nepveu, dans son *Ecologie du réel*, parle même d'un essoufflement de la littérature postmoderne québécoise, d'où le sous-titre de son essai : « Mort et naissance de la littérature québécoise moderne ». Néanmoins, « [...] le

Master, Université de Pau, 2007.

85 Morency, Jean. Op. cit., p. 135.

fait d'affirmer que « la fin commence », possède son corollaire qui est que toute fin est aussi un commencement⁸⁶ ». Le roman en témoigne : la mort de Basile est ainsi suivie de la naissance du poulain que Luc nomme Centaure (TC, 165), comme si la vie l'emportait finalement. Car, face à nos obsessions et face à cette perte d'énergie dont parle Nepveu, doit-on pour autant arrêter d'écrire ou ne plus faire que dans le formel ? Il semble bien que la réponse soit également négative. C'est au contraire une *nouvelle* ère littéraire qui s'ouvre devant nous. Ainsi, si *Terre du roi Christian* nous remémore *le rien du monde*, sa perte de repères, son absurdité, il n'en est pas réduit au silence, c'est à dire à *ne rien dire*. Le roman pouvant se lire à plusieurs niveaux, multipliant les interprétations, ouvre au contraire, une voie à l'exploration. C'est pourquoi il n'existe pas d'esthétique postmoderne à proprement parler, chaque oeuvre entrouvrant à de nouvelles interprétations de la notion, dont la force se situe justement dans cette ouverture. C'est pour cette raison aussi qu'il nous faut toujours rester prudent quant à la question d'une littérature dite québécoise. En effet, des écrivains et essayistes, tel Pierre Nepveu (voir *L'Écologie du réel*), en contestent encore la fiabilité, soulignant pour cela l'éclatement et la fragmentation contemporaine de ces écrits qui errent sur les chemins du monde et du langage (écriture migrante, oeuvres à dimension sociale, etc.). Sylvain Trudel l'avoue lui-même : « Ce que je fais dans le domaine de la littérature, c'est toujours de l'exploration, confirme-t-il⁸⁷ ». L'auteur, qui dans sa vie ne cesse d'*expérimenter*, en fait de même dans ses oeuvres littéraires, cherchant peut-être à se comprendre, ou en tout cas à se dévoiler, à la manière de ses deux personnages écrivains. Puisque,

À la suite de cet échec, l'individu s'est replié sur lui même, ne trouvant plus d'assises « sociales » auxquelles se raccrocher, et s'est mis à la recherche d'une nouvelle identité plus individuelle centrée sur son « moi » profond⁸⁸.

Ainsi, si les écrivains semblent peu à peu perdre espoir, les années 80/90, vont malgré tout ouvrir la porte au phénomène du postmodernisme dont nous venons de traiter, phénomène qui va alors permettre au Québec de faire ses premiers pas sur la scène internationale. De nouveaux talents se font dès lors connaître et reconnaître : la liste est longue mais certains auteurs incontournables, tels Christian Mistral, Louis Hamelin, Gaëtan

86 Albert, Christiane. Op. cit, p. 8.

87 Fortin, Marie-Claude, « Au pays de l'or noir », *Voir*, 1993, p.11.

88 Lemelin, Daphnée. Op. Cit., p.51

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

Soucy, Monique Proulx ou encore Sylvain Trudel. Leurs thématiques inédites vont permettre à la littérature québécoise de sortir du cadre trop rigoureux de la revendication sociale que les Québécois des années 60/70 s'était appropriée depuis la Révolution Tranquille. Car, on l'a vu, l'identité de l'individu du XXe siècle semble bien plus difficile à cerner qu'auparavant. En un mot problématique, l'écriture qui parle de cette dernière se doit de l'être aussi : « Gauthier, Ducharme ou Poulain... c'est au pluriel que s'écrit cette littérature de nulle part, forme défigurée d'un ici qui n'a pas de centre et qui choisit peut-être de ne pas en avoir⁸⁹ ». En ce sens, l'écriture devient le canal par lequel peut et doit s'exprimer non point la résolution mais la tension, lieu de médiation et d'interrogations bien plus que de réponses. Le lecteur, désireux de saisir et de goûter aux sens cachés de l'oeuvre doit alors puiser en lui afin de faire intervenir ses connaissances (politiques, sociales, culturelles, historiques, etc.) au fur et à mesure du décodage du texte. Finalement « [il] explore un texte gigogne dont une lecture linéaire ne suffira plus/pas à en faire ressortir l'essence et à en épuiser le sens⁹⁰ ».

89 Beaudoin, Réjean. « Le chemin du milieu du monde », p. 69.

90 Lemelin, Daphnée. Op. Cit., p. 17.

CONCLUSION

*Le chemin a disparu, peut-être, mais Œdipe est encore, est toujours sur la route*⁹¹.

Il est vrai que *Terre du roi Christian* révèle d'emblée un intertexte mythique considérable qui renarrativise le roman en lui fournissant la structure d'un parcours initiatique et en re-complexifiant le personnage romanesque, structuré lui aussi par sa pensée mystique. En effet, Luc Dionne n'est pas un simple enfant, c'est un nouveau Jésus, un Gilgamesh miniature qui se met à la recherche d'un bout du monde et d'une immortalité salvatrice. Néanmoins, le mythe, autrefois porteur de sens et de sacralité, se dégrade bien vite sous la plume de Sylvain Trudel qui ne cesse de le déconstruire et ce, petit à petit, à mesure que son personnage grandit, à mesure de notre lecture :

Participant à une stratégie de la libération, le discours transgresse les conventions littéraires, sociales et discursives pour modifier des syntagmes dont le trait caractéristique est précisément d'être figé : c'est à dire figé au sein de la culture (dans le cas du cliché) et figé à l'intérieur du code littéraire (dans le cas de la citation)⁹².

En conséquence, Luc, devenu adolescent, se perd fatalement sur les sombres chemins du monde « adultère » contemporain. Les métaphores héroïque et christique sont incomplètes : Luc ne sauve personne, n'est pas divinisé, et son désir de vie éternelle vole en éclats. Le mythe devient alors utopie ou tout simplement fiction, autrement dit roman ; anti-héros, Luc et le récit de ses soi-disant exploits perdent toute exemplarité. De même, sous la plume fictionnelle du protagoniste, le livre sacré des mayas ainsi que la *Bible de Jerusalem* se dégradent en journal intime dans lequel le garçon *relate* sa vie, ses angoisses, ses opinions politiques, religieuses, sociales... En somme, Sylvain Trudel remet au premier plan *l'humain* et les *petits récits* en négligeant en contrepartie les *grands récits* fondateurs et les dieux car, selon ses dires, « l'humanité est plus digne d'intérêt que les divinités⁹³ ». Le mythe n'est en

91 Bauchau, Henry. *Œdipe sur la route*, p.380.

92 Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 92.

93 Péan, Stanley. Op. cit.

tout cas jamais réinvesti d'une charge didactique et épique. Burlesque, il ne peut rien enseigner au lecteur ; *a contrario* il révèle l'absurdité et l'impossibilité de saisir la réalité postmoderne comme une totalité cohérente. Et pour cause :

La machine marche à l'envers, l'angoisse nous tenaille, l'inégalité, la « fracture sociale » s'amplifient, à l'intérieur des nations, comme de l'une à l'autre. Et l'idée même de progrès n'est qu'un thème démodé⁹⁴.

En bref, entre fascination et rejet, l'écrivain contemporain qu'est Sylvain Trudel ne peut et ne veut véritablement trancher. L'utilisation qu'il fait du mythe est à la fois un moyen pour lui de convoquer des belles images, de souligner sa prose poétique, de se servir de structures pratiques, un moyen également de manifester son athéisme, de révéler sa conception du monde et de l'homme qu'il côtoie au quotidien ou au détour de ses périples, un moyen finalement d'ouvrir la voie à une littérature de l'exploration qui semble convenir à la fois à l'air du temps mais aussi à sa personnalité :

Car, tout comme les oeuvres de Ducharme, celles de Trudel, « polysémiques, ludiques, métaphoriques, truffées de références littéraires, [...] excitent spontanément la curiosité et appellent le déchiffrement⁹⁵ ».

L'écriture dont il nous parle n'est pas une écriture achevée, c'est une production en train de se faire, jamais finie, toujours *en chemin vers*. À ce propos, il est important de noter maintenant que,

Le roman « postmoderne » cherche moins à rompre avec des modèles anciens qu'à ouvrir aux formes narratives les plus diverses, celles qui s'accordent avec le pluralisme contemporain et qui n'excluent pas un certain retour au réalisme traditionnel. Un tel élargissement du spectre permet de multiplier les niveaux de lecture, de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre la culture légitime et la culture triviale, entre l'originalité et l'imitation, entre le vrai et le faux. La fragmentation, la discontinuité, l'éclatement du sens constituent ici un monde naturel, une façon d'être propre à une génération d'individus qui doutent sans cesse de la place qu'ils occupent dans le monde. Chacune de ces fictions exacerbe la perte du sens de l'histoire, l'immersion dans un présent désordonné, l'effritement des liens sociaux, l'hétérogénéité des référents culturels et l'aspect de plus en plus énigmatique du réel⁹⁶.

94 Bernard, Philippe J. *De l'utopie moderne et de ses perversions*, Presses Universitaires de France, 1997, p.8.

95 Bourbonnais, Nicole. « Réjean Ducharme : du mythe au roman ? », p.593.

96 Biron, Michel, Dumont, Francois et Nardout-Lafarge, Elisabeth. Op. cit., p. 552. Cité par Lemelin,

Car, au final, le but de Sylvain Trudel est de parcourir les mots comme il parcourt le monde, avec tout autant de modestie que de curiosité :

Je reste humble devant les mystères de l'univers, je les regarde avec émerveillement et aussi une terreur absolue. [...]. Je n'ai pas besoin de certitudes pour vivre, de réponses à mes questions : à ma mort, il sera temps de connaître la vraie réalité. D'ici là...⁹⁷

Beaucoup d'écrivains québécois des années 1980 vont carrément refuser d'assujettir la littérature à la cause nationale même si certains, tel Sylvain Trudel, continuent à parler du Québec. Alors que les écrivains des années 1960 s'étaient donnés comme mission de fonder une littérature nationale, une littérature qui serait bien à eux, une littérature qui porterait leur signature, les écrivains des années 1980 considèrent que la littérature québécoise existe, que le temps des tergiversations est terminé. Il leur faut maintenant joindre la littérature universelle. Ils préfèrent souvent laisser aux politiciens la défense des intérêts nationaux. Fini le joul à tout vent, finis le territorialisme et la problématique québécoise. On utilise dorénavant le français international et on s'intéresse à des thèmes qui sont ceux de tous les pays modernes : la solitude urbaine, le choc des cultures, les nouvelles familles, la spiritualité, les relations de couples, l'homosexualité, la drogue, le sida, etc. Fait caractéristique, beaucoup de romans sont d'ailleurs situés en dehors du Québec. Bref, les sources d'inspiration se sont grandement élargies dans les années 1980. Ne concluons pas pour autant que les œuvres créées ici n'ont plus aucun lien avec leur milieu, nous venons de le voir avec notre auteur (« romans de la désespérance »). Disons plutôt qu'il n'est plus de bon ton d'appuyer trop fortement sur la *couleur locale* pour enfin écouter et faire retentir le foisonnement des voix carnavalesques de notre monde contemporain si vaste.

On espère juste alors que le chant désespéré de Sylvain Trudel continue à se faire entendre à l'avenir, ce chant qui résonne encore profondément à nos oreilles d'homme du XXI^e siècle.

Daphnée, Op. cit., p. 108.
97 Péan, Stanley. Op. cit.

ANNEXE N°1 :

TABLEAU RECAPITULATIF DE L'INTERTEXTUALITE MYTHIQUE

<p><u>Figures</u> <u>mythiques</u></p>	<ul style="list-style-type: none">• RÉFÉRENCES BIBLIQUES- Dieu ; p.137-138, 143-144, 180, 182, 184-187, 214-215.- Jésus ; p.15, 136, 143, 157-158, 183, 193, 226-227, 240, 249.- La Vierge Marie ; p. 48, 240.- L'Antechrist ; p. 148, 193, 228.- Satan ; p. 175.- Ponce Pilate et le sanhédrin ; p. 226.- Le prophète Jérémie ; p. 221.- Les Rois mages ; p.240.- Cain ; p.214, 218.- Abel ; p.214.- Adam et Eve ; p.214, 218.- Abraham et Isaac ; p.193, 206, 249.- Ismaël ; p.206.- Eléazar ; p. 193.- Zorababel ; p. 193.- Josaphat ; p. 193.- David ; p.193.- Leviathan ; p.93, 193, 226.- Saint Joseph ; p.240.- Saint Christophe ; p. 31.- Les anges ; p.150, 175. • MYTHOLOGIE GRECQUE- Ulysse ; p.191.
--	--

- **Persée** ; p. 117.
- **Cassiopée** ; p.117.
- **Andromède** ; p.117.
- **Orphée et Eurydice** ; p.68
- **Les centaures** ; p.60-61, 166.
- **Pégase** ; p. 227.
- **La Méduse** ; p. 117.
- **Poseidon** ; p.235.

- **MYTHOLOGIE ROMAINE**

- **Castor et Pollux** ; p.215, 218.
- **Léda et Zeus** ; p. 215.
- **Venus ou Aphrodite** ; p.157.
- **Rémus et Romulus** ; p.214-215.

- **MYTHOLOGIE NORDIQUE**

- **Odin** ; p.227.
- **Sleipnir** ; p.110, 227.
- **Fées, trolls et elfes** ; p.111.

- **MYTHOLOGIE JAPONAISE**

- **Amaterasu** ; p.93.

- **MYTHOLOGIE MAYA**

- **Yumtaax** ; p. 72.
- **Itzamma** ; p.107, 248.
- **Hunab Ku** ; p.86, 107.
- **Ah Puch** ; p.108, 248.
- **Ek Chuah** ; p.86,108.
- **Kinch Ahau** ; p.87.
- **Kukulcan** ; p. 248.

	<ul style="list-style-type: none"> - Les morts-vivants ; p. 235. - Les fantômes ; p.34, 139.
<p><u>Lieux et espaces mythiques</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Hespérides ; p.157. - Golgotha ; p.143. -Popocatépetl ; p.83,138, 248. -Krafla ; p.122, 139, 218, 248. - Hekla ; p.85, 109, 248. - Sneffels ; p.218, 248. - Mont Saint- Grégoire ; p.138, 184, 246-247. - Pyramide Tikal ; p. 139, 248. -Temple des Tigres et de la Croix-Feuille ; p.87 - Groenland ; p.67-68, 70, 170, 231, 239.
<p><u>Éléments dotés d'un pouvoir mythique</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> - L'Arbre de vie, d'immortalité ou de connaissance ; p.90-91.
<p><u>Les forces cosmiques (symboles mythiques)</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Soleil ; p.9, 17, 24-26, 80, 193. - Terre ; p.9, 26, 36, 71, 80, 122. - Eau - Lune ; p.71, 163, 237. - Etoiles ; p.65, 71, 117-118, 120, 125, 156, 245.
<p><u>Notions à caractère mythique</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> - L'immortalité ; p.18, 78, 119, 170, 178, 218-219. - Le « Centre » ou le milieu du monde ; p.25, 57, 77, 81, 170, 178. - L'animisme ; p.16, 38, 57.

	- Le chamanisme ; p. 85-87, 91, 105, 114.
<u>Textes sacrés</u>	- Popol Vuh ; p. 136, 191, 213, 221, 226, 228-229, 233. - Bible ; p. 93, 145, 191-192, 214, 221, 226-229.
<u>Dérivés du mythe</u>	- Comptine pour enfant ; « Le grand Lustukru » de Théodore Botrel ; p.32-36, 49, 59, 112, 120, 148, 162, 192, 217-218, 234. - Roman de science-fiction ; Voyage au centre de la Terre de Jules Verne (1864) ; p.215-216. - Conte ; L'Âne et la souris ; p.136, 139-141. - Bandes dessinées ; Les Aventures de Gros et Détail , p.45, Les Visions de Sammy Washington dans le delta du Mékong , p.156-158.

Note 1 : Il est important de préciser pourquoi Dieu, ainsi que Jésus Christ, et beaucoup de ces personnages et lieux appartenant à la tradition biblique, sont rangés dans notre classification. En effet, « pour le chrétien, Jésus-Christ n'est pas un personnage mythique, mais, bien au contraire, historique⁹⁸ (...) ». Et pourtant, si la *Bible* est considérée comme un texte historique, réel et sacré par les croyants, les récits y sont pourtant invérifiables car se situant dans un temps de l'Histoire très éloigné. De plus, les faits qui y sont retranscrits défient parfois toute vraisemblance ; nous sommes donc amenés à les considérer comme de simples récits mythiques :

L'histoire sainte, bien qu'elle soit, aux yeux d'un observateur étranger, une histoire locale, est également une histoire exemplaire, puisqu'elle reprend et parfait des Images trans-temporelles⁹⁹.

Note 2 : Nous avons inclus une catégorie « Dérivés du mythe », dans laquelle nous passons

⁹⁸ Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, p.29.

⁹⁹ Eliade, Mircea. *Images et symboles*, p. 222.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

en revue les contes, comptines, récits de science-fiction évoqués dans le roman, et qui sont souvent considérés comme des dérivés mythiques. L'intertexte mythique s'étend en ce sens hors de son cadre générique : en effet, s'il est omniprésent, les genres littéraires qui en découlent le sont tout autant car laissant à l'imaginaire une part appréciable, chacun à leur mesure.

BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

A- Productions de Sylvain Trudel

ŒUVRE ETUDIÉE

TRUDEL, Sylvain. *Terre du roi Christian*. Montréal : Quinze, 1989. 250 p. Nouvelle édition revue par l'auteur. Montréal : Typo, 2000. 250 p.

AUTOUR DE L'ŒUVRE

TRUDEL, Sylvain. *Le Souffle de l'harmattan*. Montréal : Quinze, 1986. 165 p.

TRUDEL, Sylvain. *Zara ou la mer Noire*. Montréal : Quinze, 1993. 121 p. Un jeune garçon, véritable gourou durant ses années scolaires, prend conscience du pouvoir qu'il a exercé auprès de ses anciens camarades le jour où l'un d'eux, dix ans plus tard, lui adresse une lettre troublante. Mais ce dernier décède à la suite d'une leucémie. À l'enterrement, le destinataire de la lettre se fait remettre, par la mère du jeune homme décédé, un gros volume dans lequel ce dernier raconte sa vie et sa quête de révélation jusqu'à sa rencontre avec Zara sur laquelle s'achève le témoignage et le roman.

TRUDEL, Sylvain. *Du mercure sous la langue*. Montréal : Les Allusifs, 2005. 125 p. Frederic Langlois est un jeune homme mourant ; *Du mercure sous la langue* est son témoignage, fictif. En effet, le garçon y épanche ses douleurs, sa lucidité, ses pensées tant politiques que religieuses et y affirme son désir de mourir seul et désespéré. Arrivé prématurément au terme de sa vie, il fait tout simplement le bilan de sa trop courte existence en maudissant la compassion et la complaisance et en fustigeant l'amour, le bonheur, l'âme et la religion. Poignante, déchirante même, cette oeuvre reste la plus amère de Sylvain Trudel à ce jour.

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

TRUDEL, Sylvain. *Les Prophètes*. Montréal : Quinze, 1994. 233 p. Ce premier recueil de nouvelles élargit l'horizon thématique de Sylvain Trudel qui se détourne un tant soi peu de son sujet de prédilection romanesque à savoir l'enfance tourmentée. En effet, dans ces brefs récits, plusieurs des personnages sont des vieillards et l'écrivain y aborde différents sujets : la religion, la foi aveugle, l'angoisse de la mort, la perte d'un enfant, les relations de couple, la maladie, l'écriture, etc...

TRUDEL, Sylvain. *La Mer de la tranquillité*. Montréal : Les Allusifs, 2006. 186 p. Ce recueil de neuf nouvelles nous embarque encore une fois à travers des histoires poétiques et tragiques à la fois. Jamais Sylvain Trudel n'y laisse ses héros s'égarer dans un sentimentalisme satisfaisant, un évènement survenant toujours pour rappeler à l'homme sa mort annoncée. Dans sa construction aussi, le livre nous transmet un message : il commence par une naissance et finit par l'agonie d'un vieil homme. Entre les deux, il y a tous ces récits qui nous apprennent peut-être à mourir : des amours enfantins aux tendresses volées auprès d'une grand-mère, du suicide d'un jeune inconnu à une rencontre sur un banc public.

B- Œuvres à part

BAUCHAU, Henry. *Œdipe sur la route*. Arles : Actes Sud. 379 p. Inaugurant le cycle mythologique de Bauchau, cette oeuvre est une relecture d'une partie du mythe oedipien, évoquant un parcours initiatique qui mène pourtant le personnage au bord du gouffre. Mais, après avoir surmonté ses peurs au côté de sa fille Antigone, le voyageur « est encore, est toujours sur la route » (p.380). Le narrateur y aborde d'insoupçonnés rivages, convoque les arts et les songes, la danse et la sculpture, la folie et la tendresse, le délire et le chant, tous ces moyens de libération indispensables à la connaissance de soi.

BROSSARD, Nicole. *Le Désert mauve*. Montréal : l'Hexagone. 220 p. Ce livre, c'est d'abord le court récit de Laure Angstelle qui, sous ce titre, raconte l'entrée dans la vie d'une jeune adolescente, Mélanie, sillonnant les pistes du désert de l'Arizona pour échapper au quotidien grisâtre du motel que dirige sa mère. Sa rencontre avec l'excessive Angela Parkins ne fera qu'amplifier sa quête d'indépendance. Dans les intervalles de la narration se dresse pourtant

la présence menaçante de « l'homme long » qui revient comme un leitmotiv angoissant, signifiant la menace atomique qui plane sur notre monde contemporain. Et *Le Désert mauve* c'est également un roman jouant sur la traduction et, en ce sens, il est considéré comme l'un des premiers romans québécois postmodernes.

CIORAN, Emil. *La Tentation d'exister*. Paris : Gallimard, 1956. 247 p.

LEIRIS, Michel. *L'Âge d'homme*. Paris : Gallimard, 1939. 213 p. Commencé dans la trentaine après une cure psychanalytique, ce récit retrace la vie de son auteur avec le regard rétrospectif de l'autobiographie. Renouvelant les règles du genre, *L'Âge d'homme*, sans complaisance, avec une liberté de ton et l'absence de censure, révèle les obsessions de l'auteur, morbides et sexuelles, avec une lucidité qui n'exclut pas l'autodérision comme en atteste l'autoportrait des premières pages. Centré essentiellement sur sa jeunesse, le récit se veut surtout un essai d'interprétation de l'existence. À la lumière des figures mythologiques (Judith et Lucrèce), Leiris effectue en effet un parallèle constant entre les épisodes de sa vie et ces deux icônes entre lesquelles son existence et son attirance oscille, celle de la dévoratrice et celle de la femme blessée.

MIRON, Gaston. *L'Homme rapaillé*. Montréal : Typo, 1998. 272 p. Fondateur à Montréal des éditions de l'Hexagone, militant de la gauche indépendantiste, Gaston Miron a toujours rappelé que la langue française rayonne ailleurs qu'à Paris et, qu'ailleurs aussi, il est possible de la complexifier et de s'en servir avec génie. En conséquence, la poésie est chez lui le moyen et le lieu, pour un homme longtemps divisé par le bilinguisme, d'amasser des forces et d'affirmer son identité.

C- Études et articles sur l'œuvre de Sylvain Trudel

ALBERT, Christiane. « Utopie et enfance dans *Le Souffle de l'harmattan* de Sylvain Trudel », Pourquoi l'utopie ?. *Le Canada en devenir ; utopie, prophéties, prospective au Canada*, Presses universitaires de Bordeaux, 2010. 9 p. Dans cet article, Christiane Albert cherche à déterminer à la fois l'aspect utopique et mythique du roman de Trudel. Présentant

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

les deux tendances entre lesquelles balance le roman c'est à dire entre messianisme et catastrophisme, entre espoir et destruction, elle met en lumière l'aspect métaphorique du *Souffle de l'harmattan*, prompt à rendre compte de la situation québécoise des années 80/90.

BEAUDOIN, Réjean. « Le chemin du milieu du monde ». *Liberté*, 1990, 32, 3, p.68-73.

BEAUDOIN, Réjean. « Le romantique épris d'une étoile ». *Liberté*, 1994, 36, 5, p.110-117.

BIRON, Michel. « Écrire du coté de la mort ». *Voix et Images*, 2002, XXVII, 2 (80), p.337-342. Cet article passe en revue une série d'oeuvres toutes plus revendicatrices et violentes les unes que les autres : *Putain* de Nelly Arcan, *Les Espaces secrets* de Francine Prévost, *Le Joueur de flûte* de Louis Hamelin ou encore *Du mercure sous la langue* de Sylvain Trudel.

FORTIN, Marie-Claude. « L'œuvre au noir », 2001. [Consulté le 15/08/2009]. Disponible sur internet : <http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?IDArticle=17262>. Court article qui interroge principalement l'obsession mortuaire de Sylvain Trudel.

MORENCY, Jean. « Trois romanciers d'une génération perdue : Sylvain Trudel, Christian Mistral, Louis Hamelin ». *La Licorne*, 1993, 27, p.135-146.

OUELLET, François. « Le Nouveau roman québécois et la métaphore christique : fragments d'un discours amoureux ». *Laval théologique et philosophique*, 2003, 59, 3, p.451-459. [Consulté le 1/02/2009]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/008788ar>. François Ouellet, professeur reconnu, essaye de déterminer dans cet exposé comment se dévoile la métaphore christique dans les deux romans québécois que sont *Du mercure sous la langue* de Sylvain Trudel et *Le Messie de Bélem* de Pierre Samson. Il nous montre ainsi que le parcours messianique, qui ressurgit à chaque fois dans les oeuvres trudeliennes, est inachevé, tronqué, incomplet en somme, et ce à cause du manque d'amour et d'expérience de l'enfant mourant.

PÉAN, Stanley, « Sylvain Trudel : La mort dans l'âme ». 2005. [Consulté le 20/05/2009]. Disponible sur internet : <http://lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=22>. Une des rares interview de Sylvain Trudel, donnée après la publication *Du mercure sous la langue*, et qui

met en lumière la fascination morbide de l'écrivain et son goût pour le voyage et l'exploration littéraire.

D- Ouvrages généraux sur la littérature et le roman québécois

AUERBACH, Erich. *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968. 559 p.

BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. 439 p. « C'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage qui est ma Nature à moi, l'homme moderne ». Dans la lignée des autres *Essais critiques*, ce dernier recueil rassemble les écrits de Roland Barthes, entre 1964 et 1980, sur la littérature, la langue et le signe.

BELLEAU, André. *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Les Presses de l'Université du Québec, 1980. 155 p.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal. *L'Univers du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972 [1989]. 207 p. Vaste enquête qui a le mérite, entre autres, de se présenter de façon condensée, et qui donne ainsi au lecteur le moyen de pénétrer en connaissance de cause dans le domaine du roman. De l'origine du mot aux transformations du genre et aux réflexions sur les motivations du lecteur de roman, les théoriciens dégagent six perspectives principales, bases de toute analyse romanesque : l'histoire et la narration, le point de vue, l'espace, le temps, les personnages et enfin le roman et son auteur.

DEN TONDER, Jeanette. « Voyages intérieurs dans trois romans contemporains. L'écriture intimiste de Bruno Hebert, Gaetan Soucy et Marie Laberge ». Montréal : *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. III, n°1, 2001. p.65-81.

DEPECKER, Loïc. *Les Mots de la francophonie*. Paris : Berlin, 1988. 282 p. Un dictionnaire pour découvrir la langue française au delà de nos frontières, pour prendre contact avec une

autre utilisation de notre langue, à la fois proche et lointaine.

DESMEULES, George et LAHAIE, Christiane. *Dictionnaire des personnages du roman québécois : 200 personnages des origines à 2000*. Québec : L'Instant même, 2003. 328 p.

FORTIN, Marie-Claude, LAMONDE, Marcel et RICARD, Yoan. *Guide de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 1988. 93 p.

GAUVIN, Lise et MIRON, Gaston. *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*. Paris : Seghers, 1989. 580 p.

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris : Seuil, 1973. 288 p. Œuvre considérable dans l'évolution de la narratologie, mais plus largement de la poétique (littéraire), *Figures III* semble poser les bases d'une analyse littéraire aussi précise qu'essentielle. Et pour cause : Gérard Genette y définit les termes clés de l'analyse narratologique.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982. 468 p. L'ouvrage théorique *Palimpsestes, La littérature au second degré* de Gérard Genette, est consacré au processus complexe de la réécriture en littérature. Qu'est-ce que l'intertextualité ? La parodie ? Genette explicite dans cet ouvrage de manière assez claire les procédés d'écriture menant de l'hypotexte à l'hypertexte.

GENGEMBRE, Gérard. *Réalisme et naturalisme*. Paris : Seuil, 1997.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. *Pour lire le roman*. Paris : De Boeck-Duculot, 1989. 171 p.

HAMEL, Reginald. *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Guérin, 1997. 822 p.

HAREL, Simon. *Le voleur de parcours*. Montréal : XYZ, 1999. 334 p.

LARROUX, Guy. *Le Réalisme : Éléments de critique, d'histoire et de poétique*. Paris :

Nathan, 1995. 118 p.

MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 1992. 314 p.

MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste : De Balzac à Aragon*. Paris : Puf, 1994. 203 p.

MONTALBETTI, Christine. *Gérard Genette : Une poétique ouverte*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1998. 123 p.

NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Québec : Boréal, 1999. 220 p.

PONT-HUMBERT, Catherine. *Littérature du Québec*. Paris : Nathan, 1998. 128 p.

RICHARD, Robert. *L'Analyse de la poésie*. Paris : Nathan, 2001. 192 p.

TADIÈ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : PUF, 1978.

VALETTE, Bernard. *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 1992. 127 p.

E- Ouvrages sur le thème de l'enfance

LEMELIN, Daphnée. *Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans Le Souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La Petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaetan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*. 2009. 93 p. Mémoire de maîtrise, département des littératures, Université Laval. En partant du constat que la situation d'énonciation des trois oeuvres qu'elle étudie est particulière (car c'est un narrateur-enfant qui s'exprime à la première personne du singulier), Daphnée Lemelin en vient à voir cette particularité comme une réponse, un reflet de la désillusion québécoise post-référendaire.

MICHON, Jacques. « Couples ». *Voix et Images*, 1987, 13, 1, (37), p.189-192. [Consulté le 28/01/2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/200697ar>. Selon Jacques Michon, le regard de l'enfant déforme tout chez Trudel (l'imagination étant souvent souveraine dans ses écrits) afin de donner une représentation d'une jeunesse idéaliste et généreuse à qui aucune vision d'horreur n'a été épargnée, sa propre génération.

PRIMAULT, Max, LHONG, Henry, MALRIEU, Jean. *Terres de l'enfance : Le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1961.

F- Ouvrages sur le thème de la mort

La mort du héros dans la littérature française (du Moyen-âge à nos jours) : actes du colloque organisé le 13-14 décembre 1996. Textes réunis par Jean-Pierre Landry. C.E.D.I.C, Vol.12, 1997. 193 p.

Les Représentations de la mort : actes du colloque organisé par le CRELLIC à l'université de Bretagne-Sud Lorient, 8, 9, 10, novembre 2000. Textes réunis par Bernard-Marie Garreau. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002. 345 p.

Les Vivants et les Morts : Littérature de l'entre-deux-mondes. Textes réunis par Arlette Bouloumié. Paris : Imago, 2008. 301 p.

VOVELLE, Michel. *L'Heure du grand passage : Chronique de la mort*. Paris : Gallimard, 1993. 160 p.

G- Mythologie et ses dérivés

BERNARD, Philippe J. *De l'utopie moderne et de ses perversions*. Presses Un : 1997. 217 p.
Le monde actuel est chaotique et désillusionné et l'homme moderne seul et abandonné. En ce

La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel

sens, cette analyse de notre société, assez pessimiste, rend pourtant compte de l'ouverture de notre société mondialiste en abordant tant le champs social, que politique ou philosophique, ou encore artistique, économique et bien entendu littéraire. Mais attention aux dangers du relativisme contre lesquels Bernard Philippe nous met en garde ici.

BORGEAUD, Philippe. *Exercices de mythologie*. Genève : Labor et Fides, 2004. 218 p.

CARLIER, Christophe, GRITON-ROTIERDAM, Nathalie. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1994. 119 p. Dans cette ouvrage, il est question de définir clairement les notions de mythe et de mythologies, leurs fonctions (moyens d'explication, moyen de trouver sa place) et leur dégradation à l'heure actuelle. Qu'est-ce qu'un mythe ? Pourquoi des mythes ? Que deviennent les mythes ? C'est à ces questions que souhaite répondre cet ouvrage en parcourant le chemin qui mène des mythes aux mythologies.

EIDELGINGER, Marc. *Mythologies et intertextualité*. Genève : Saltkine, 1987.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 2001. 250 p. Dans *Aspect du mythe*, Mircea Eliade décrit les mythes des sociétés primitives et archaïques, et en dégage des caractères récurrents. Il en explore surtout la fonction sociale, montrant que le mythe n'est pas un conte ou une légende, mais un récit initiatique et initiateur.

ELIADE, Mircea. *Briser le toit de la maison : La créativité et ses symboles*. Paris : Gallimard, 1986. 357 p. « Briser le toit de la maison, c'est ouvrir l'homme au divin » (p.9). Eliade s'emploie ici à montrer comment l'homme actuel (et non plus le primitif) garde en mémoire et réactualise inconsciemment la pensée mythique et ce malgré la ruine du sacré de nos jours. S'installer dans un nouvel appartement, continuer à fêter le premier de l'an, autant d'exemples qui nous révèlent la prégnance du mythe actuellement mais sous des formes déguisées et dégradées. Comme si, face à la fin du monde, le mythe s'affirmait encore une fois comme moyen de défense, comme source d'espoir.

ELIADE, Mircea. *Images et symboles : Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard, 1952. 238 p.

ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions*. Paris : Gallimard, 1969. 182 p. Ce livre s'interroge sur les conceptions fondamentales des sociétés archaïques qui, tout en connaissant une certaine forme d'historicité, s'efforcent pourtant de la tenir à l'écart. Eliade montre en effet comment l'homme archaïque ne vit que d'archétypes et de répétitions comme s'il voulait constamment se révolter contre le temps historique. Il en vient fatalement à confronter la pensée primitive et mythique à la pensée rationnelle et rationalisante de l'homme scientifique et athée contemporain dans un dialogue dialectique mettant en lumière les forces et les faiblesses et apories des deux parties.

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1989. 279 p. *Mythes, rêves et mystères* est un ouvrage synthétique de Mircea Eliade destiné au grand public mais renseignant sur les projets (que certains qualifient d'ésotériques) et les convictions du chercheur à la croisée de l'histoire des religions, de l'anthropologie, de la sociologie du fait religieux et de la psychologie.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1949. 390 p. Dans cet essai ambitieux, qui s'affirme même comme une sorte de compilation des études successives du chercheur, Eliade expose les différents motifs se retrouvant dans la plupart des hiérophanies à savoir le culte solaire, les figures divines, la mystique lunaire, le symbolisme aquatique ou encore la signification de la terre, etc... Après cette approche plutôt descriptive, il en vient à préciser les fonctions du mythe d'hier à aujourd'hui (analyse de leur dégradation et de leur recréation).

GUIRAND, Felix, SCHMIDT, Joël. *Mythes et mythologie*. Paris : Larousse-Bordas, 1996. 893 p. Comme beaucoup d'autres, cet ouvrage généraliste s'apparente plutôt à un dictionnaire car il vise à définir, cas par cas, les différentes mythologies et leurs composantes.

HAMMEL, Jean-Pierre. *L'Homme et les mythes*. Baume-les-Dames : Hatier, 1994. 335 p. On se pose beaucoup de questions sur les mythes. Hammel y répond assez efficacement et clairement : de leur fonction à leur apparition jusqu'à leurs caractéristiques, le chercheur n'occulte aucun angle d'approche. Il présente d'abord habilement les principales mythologies

indo-européennes et leurs haut-lieux (Inde, Moyen-Orient, Egypte, pays scandinaves...), avant de tenter une classification des mythes (mythes de création, eschatologiques...) pour finalement montrer que ces derniers sont à l'origine, à la base de toute religion. Mais de nos jours, comment le mythe se dévoile-t-il dans la culture, dans les arts, dans la littérature, au cinéma ou en psychanalyse ? Autant de questions qui ne restent pas sans réponse chez Hammel et tel est d'ailleurs l'intérêt de cette anthologie plus que complète.

PELT, Jean-Marie. *L'Avenir droit dans les yeux : Entretiens avec Martine Leca*. Paris : Fayard, 2003. 164 p. Dans une des portions de cet ouvrage, Jean-Marie Pelt s'efforce de différencier les deux attitudes vis à vis du mythe que sont la conception fondamentaliste et la conception intégriste, c'est à dire qu'il tente de pointer du doigt la différence qu'il existe entre scientifique et croyant, entre scepticisme et foi pure. Il en dégage ainsi les difficultés, faiblesses et forces respectives.

RICOEUR, Paul. *L'Idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil, 1997. 410 p. L'essayiste tente ici de dégager des similitudes entre idéologie et utopie puisque toutes deux sont, rappelons le, des « phénomènes ambigus », à la fois positif et négatif.

H- Textes à propos du postmodernisme

BOURBONNAIS, Nicole. « Réjean Ducharme : du mythe au roman ». *Voix et Images*, 1993, 18, 3, (54), p.593-597. La chercheuse montre comment *L'Océantume*, *L'Avalée des avalés* et *Le Nez qui voque* forme une trilogie ducharmienne qui conduit les personnages vers le passé et les mythes (en essayant de les faire revivre). Néanmoins, les personnages finissent toujours par retomber dans la réalité et l'Histoire, l'auteur guidant ainsi ces oeuvres vers une voie de l'expérimentation.

DION, Robert. « Une critique du postmoderne ». *Tangence*, 1993, 39, p. 89-101. [Consulté le 27/01/2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/025755ar>. Court article sur la postmodernité qui nous présente, entre autres, les différents codes esthétiques définis par Ihab Hassan sans *The Postmodern Turn* à savoir l'indétermination, la fragmentation, la

décanonisation et la carnavalisation.

DYTRT, Petr. *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. Brno : Masarykova universita, 2007. 216 p. Dans cette large étude sur l'oeuvre de Jean Echenoz, Petr Dytrt interprète ses différents textes dans une perspective postmoderne.

FORTIER, Frances. « Archéologie d'une postmodernité ». *Tangence*, 1993, 39, p. 21-36. [Consulté le 27/01/2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/025750ar>. Selon Frances Fortier, la postmodernité littéraire tient principalement à la notion d'impureté. Ainsi elle définit synthétiquement cette dernière en la réduisant à trois termes : hétérogénéité, incrédulité et regard.

GAGNON, Carole. « Nouvelles sociétés, nouveaux mythes ? ». *Philosophiques*, 1994, 21, 2, p.471-481. [Consulté le 28/01/2010]. Disponible sur internet: <http://id.erudit.org/iderudit/027288ar>. La théoricienne y confronte le récit mythique au savoir scientifique afin de démontrer l'impossibilité du mythe à renaître totalement dans notre société actuelle.

KIBÉDI VARGA, Aron. « Le Récit postmoderne ». Paris : *Littérature*, n°77, 1990.

LEVASSEUR, Jean. « Mythocritique, mythanalyse et littérature québécoise ». *Voix et Images*, 1994, 19, 3, (57), p. 636-640. [Consulté le 28 janvier 2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/201123ar>. Difficile de différencier mythocritique et mythanalyse. C'est d'abord pourquoi Jean Levasseur s'y emploie ici afin de réduire les troubles génériques, les glissements fautifs. Après cette rapide mise au point, il souligne que la réactualisation des mythes primordiaux au Québec est indéfectible, comme si une nostalgie sans fin se faisait entendre.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005. 109 p.

MADISON, Gary. « Visages de la postmodernité ». *Etudes littéraires*, 1994, 27, 1. p.113-137. [Consulté le 27/01/2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/50107ar>. Cet ouvrage décrit, comme son titre nous l'indique, les différents visages, facettes de la postmodernité : fin de l'Histoire, fin de la modernité et établissement d'un nouvel ordre mondial, d'un nouvel humanisme. Tout cela pour montrer au final que la postmodernité est une ère ouverte, sans limite, sans vérité.

PATERSON, Janet. « Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles ». *Etudes littéraires*, 1994, 27, 1. p.77-88. [Consulté le 20/01/2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/501069ar>. Dans cet article qui prolonge quelque peu son ouvrage sur la postmodernité québécoise, Janet M. Paterson essaye de souligner la particularité de ce phénomène au Québec vis à vis de la France et des Amériques.

PATERSON, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Canada : Les Presses de l'université d'Ottawa, 1993. 138 p. Cet essai définit bien évidemment dans un premier temps le mouvement postmoderne universel, son émergence, ses particularités, ses développements littéraires avant de souligner plus particulièrement son établissement dans la littérature québécoise tant au niveau de l'histoire que du récit et de la narration. Pour cela la théoricienne va choisir des oeuvres pour en faire des lectures postmodernes telles celle d'Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, celle de Bessette, *Le Semestre* ou celle de Nicole Brossard, *Le Desert mauve*, dernière étude qui nous intéressera particulièrement dans notre contexte.

SCARPETTA, Guy. *Éloge du cosmopolitisme*. Paris : Grasset, 1981. 320 p.

SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris : Grasset, 1985. 389 p. Guy Scarpetta explicite la notion qui donne le titre à son ouvrage, comme étant « une sorte de confrontation, de décroisement, de contamination des arts les uns par les autres. » Il s'agit en effet de créer un texte hybride et composite qui ne triomphe à aucun genre en particulier. Dans cette perspective Guy Scarpetta voit que la littérature aujourd'hui a tendance à fabriquer un genre « bâtard », c'est dire un genre fondé essentiellement sur l'enchevêtrement des arts, un genre qui traverse l'opposition des genres pour atteindre « un dispositif, impur bâtard, où d'autres

arts peuvent se profiler ».

VAUTIER, Marie. « Les Métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la « marge ». ». *Études littéraires*, 1994, 27, 1. p.43-61. [Consulté le 20/01/2010]. Disponible sur internet : <http://id.erudit.org/iderudit/501067ar>.

I- Dictionnaires

Dictionnaire de poésie. Sous la direction de Michèle Aquien. Paris : Brodard & Taupin, 2006. 344 p.

Dictionnaire de rhétorique. Sous la direction de Georges Molinié. Paris : Brodard & Taupin, 1997. 350 p.

Dictionnaire historique de la langue française. Sous la direction d'Alain Rey. Paris : Dictionnaires le Robert, 1992. 654 p.

Grammaire du français. Sous la direction de Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau. Paris : Brodard & Taupin, 2004. 545 p.

Le dictionnaire du littéraire. Sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Paris : Puf, 2002. 647 p.