

Le roman des marges

Isabelle Daunais

Volume 30, numéro 1, été 1994

L'infini, l'inachevé

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035936ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035936ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daunais, I. (1994). Le roman des marges. *Études françaises*, 30(1), 135–147.
<https://doi.org/10.7202/035936ar>

Le roman des marges

ISABELLE DAUNAIS

Dans son étude sur le roman québécois, Réjean Beaudoin distingue deux types de romans, fondés sur deux catégories de structures spatiales : le roman du « territoire » et le roman de l'« espace¹ ». Le premier appartient aux récits de l'installation et de l'immobilité, de la valorisation du sol et de la possession, le second aux récits des frontières lointaines ou éclatées, c'est-à-dire aux récits de l'ailleurs, peu importe que cet ailleurs soit réel ou imaginaire. Pour cette raison, le roman du territoire pourrait facilement faire figure de roman des fondations, en ce qu'il serait la marque d'une première étape et d'une première exploration non seulement de l'espace, mais de l'écriture comme mode de construction et d'occupation de l'espace, par exemple dans sa façon de nommer les lieux et de tracer les généalogies. Contrairement au roman de l'espace, le roman du territoire s'élabore dans la précision et la certitude du réel, « enfant légitime » en quelque sorte, valorisant l'identité et le retour du même, posant les événements et les paysages comme des données sûres.

Entre les récits des premiers voyageurs et les narrations plus éclatées qui lui ont succédé, le roman du territoire, surtout dans sa forme de roman du terroir, pourrait aussi faire figure d'exception, sembler en quelque sorte une parenthèse. L'appel d'un espace autre constitue en effet une dominante du récit québécois (et d'une bonne partie du récit en général) dans une quête à la fois d'identité et d'histoire. On pense par exemple aux contes du XIX^e siècle qui créent pour le récit

1. Réjean Beaudoin, chapitre 3, « Romans du territoire et romans de l'espace », dans *le Roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, pp. 43-58.

un espace « extérieur », séparé du « centre ». Mais dans un « pays » aux frontières encore ouvertes ou simplement variables, l'ailleurs est toujours présent, même et peut-être surtout en regard d'un territoire défini. « Le roman québécois, comme l'explique Laurent Mailhot, vit de l'ambiguïté, de la précarité du pays lui-même, « incertain », « équivoque », « invisible » (non pas transparent), « démanché » [...]. Le pays est « à venir », à « faire venir », comme l'écriture, mais *ailleurs*. Le Québec n'est pas donné, il n'est pas là² ». Avec pour résultat que l'ailleurs devient la condition même du récit, son seul lieu possible d'actualisation. « Bref, puisqu'il fallait s'enfoncer dans le bois pour avoir son histoire, Ernest décida d'obéir à la règle³ », constate le narrateur de *Mort et naissance de Christophe Ulric* qui ne cessera lui-même de déplacer hors de tout centre repérable le récit qu'il compose.

On pense en effet à tous ces romans du territoire qui racontent la confrontation à l'ailleurs : de *Maria Chapdelaine* au *Survenant*, de *Jean Rivard* à *Menaud*, de *la Terre paternelle*, où le secours viendra du fils miraculeusement « revenu », aux *Engagés du Grand Portage*, où les franges elles-mêmes poussent à la recherche d'espaces plus épargnés, plus reculés. Aussi le roman du territoire s'inscrit parfaitement dans la continuité du pays « incertain », plus proche du conte dans sa structure que d'une forme « réaliste », proche également du roman de l'espace qui porte au loin le lieu de l'action. Dans le roman du territoire comme dans le roman de l'espace, on trouve une même distance entre le centre, c'est-à-dire le lieu, « réel » et balisé, où l'on raconte et d'où l'on vient, et ce qu'on pourrait appeler les *marges*, la périphérie où se projettent toutes les imaginations : forêt, grand Nord, Ouest ou Sud, terres encore sauvages, voisinages de toutes sortes le roman du territoire ; frontières, contrées lointaines, horizons, lieux et comtés imaginaires, mais aussi redécoupes et « deuxièmes » dimensions des lieux de l'action, dans le roman de l'espace.

Comme le roman de l'espace, le roman du territoire est, et même est-il essentiellement, un roman de l'ouverture. Le territoire en effet ne se conçoit pas sans ce qui lui est étranger et extérieur, c'est-à-dire sans un espace limitrophe contre lequel il vient buter et avec lequel il fait contraste, mais qui en même temps s'ouvre à lui. Il suffit de penser à *Maria Chapdelaine* où la terre se « fait » tant qu'il y en a, et où le Nord et le Sud composent un horizon de toutes les tentations et de tous les contacts. Le roman du territoire est le roman de la *forma-*

2. Cité par Réjean Beaudoin, *op. cit.*, p. 51.

3. Yvon Rivard, *Mort et naissance de Christophe Ulric*, Montréal, la Presse, 1977, p. 13. Désormais désigné par le sigle *MNCU*.

tion du territoire et, comme l'explique Réjean Beaudoin, de la quête d'identité. Il raconte l'histoire de limites *en train* de s'établir (alors que le roman de l'espace serait celui des limites à franchir ou à abolir, mais dans les deux cas tout se construit autour de la frontière comme enjeu), et d'une altérité à trouver. Ce faisant, il entretient avec les marges un rapport ambigu. D'une part, il considère comme étrangers ces lieux non maîtrisés et à la réalité incertaine puisque connus par les seuls récits, d'autre part cependant, il y puise précisément ses récits (conquête, aménagement) et y fonde son histoire. Du territoire à l'espace nous trouvons une même frange, un même espace ouvert et inachevé qui nourrit le récit et rejette hors du centre — ou d'un centre — le lieu de l'histoire. Et l'histoire, décentrée, emprunte la forme même de son espace, celle de l'ouverture, de la distance, d'une certaine irréalité.

L'ESPACE DU CONTE

De par leur éloignement, de par leurs dimensions infinies surtout, les marges sont souvent «fabuleuses⁴». Tout est possible dans ces espaces aux frontières de la civilisation ou de l'imagination, aux témoins rares et aux repères flous. Aux voyageurs des *Engagés*, on fait croire qu'ils monteront des chevaux sauvages pour chasser le bison, et que le Nord abondera de faciles aventures⁵. Chez Gabrielle Roy, l'histoire du grand voyage vers l'Ouest «vari[e], grandit et se compliqu[e] à mesure que la conteuse pren[d] de l'âge et du recul⁶». L'idée de mirage est ainsi fréquente, comme à propos du rêve américain dans *Maria Chapdelaine*, mais aussi dans son sens littéral d'illusion d'optique. Aux voyageurs épuisés que Louison Turenne ramène au fort, presque exsangues, apparaissent des visions merveilleuses: «Dans cette autre journée de lumière éclatante, ils tentent de s'orienter. Et des mirages se lèvent sous leurs yeux anxieux. Miraculeusement élevés dans le ciel, les tronçons de ce rivage vers lequel ils courent, des parties de forêt, des falaises apparaissent sens dessus dessous, non plus dans leur immobilité séculaire, mais sans cesse mouvants et changeants» (*EGP*, 130). De la même façon, dans *la Route*

4. On pense ici à l'«opéra fabuleux» de Rimbaud, expression dont Michel Collot s'inspire pour décrire l'horizon en poésie (*L'Horizon fabuleux*, 2 vol., Paris, Corti, 1988).

5. Léo-Paul Desrosiers, *les Engagés du Grand Portage*, Montréal, Fides, «BQ», 1988, p. 32. Désormais *EGP*, suivi de la page.

6. Gabrielle Roy, *la Route d'Altamont*, Montréal, Boréal «Compact», 1993, p. 133. Désormais *RA*, suivi de la page.

d'Altamont, des apparitions parfois immenses viennent emplir l'horizon, sous le regard émerveillé des habitants de la plaine : « J'étais habituée aux mirages de la plaine, et c'était l'heure où ils surgissent, extraordinaires ou tout à fait raisonnables [...], une fois, dans mon enfance, une cité entière pour moi seule sortit un jour de terre, au bout de la plaine, une étrange cité avec des coupoles » (RA, 124).

Une analogie s'imposerait sans doute avec la « structure d'horizon » ou plus précisément avec l'« horizon externe » de Husserl, ce réseau de relations qu'un objet tisse avec tout ce qui, de façon perceptible, l'entoure. L'horizon est « ouvert » et « infini » parce qu'« il ne se limite pas [...] au "champ perceptif", mais s'étend, par le jeu des renvois d'horizon en horizon, "à la totalité du monde en tant que monde de la perception"⁷ ». Autrement dit, l'idée d'horizon, ou ici de marges, renvoie à un univers de relais perceptifs et narratifs, à un monde de passages. Espace du lointain ou tout au moins de la distance, les marges appellent d'autres marges encore, contenant, par voie d'accès, des espaces infiniment extensibles et renouvelables. Ouverture sur l'infini, elles ne sont cependant saisissables que par fragments, dans un savoir toujours à venir. Comment ne pas évoquer l'immensité qui attire Saint-Denys Garneau devant le spectacle des Laurentides qui ferment l'horizon au nord, mais ouvre tout ce qui se situe derrière :

[Les yeux] sont conduits à la douce ondulation de ces cimes, et y demeurent balancés, en suspens. L'espace illimité se trouve au-delà, mystérieusement caché, et nous lance un appel indéfini extrêmement captivant. À ce spectacle nous comprenons les coureurs des bois, ceux qui ont connu le départ déjà une fois, une grande fois, et pourquoi maintenant demeurer ? Pourquoi résister à cet appel puissant de tout l'espace de l'autre côté, qu'on ne voit pas et qu'on verra ? Pourquoi maintenant, avec dans le sang déjà un grand départ premier, une brisure nette, complète, un commencement avec tout devant et rien derrière, pourquoi pas un autre départ[...]⁸ ?

Tout autant que dans le commencement, nous sommes ici dans l'espace du recommencement, puisqu'il s'agit, dans un acte de division, d'aller voir du côté de l'invisible et d'en revenir, certes pour en parler, mais aussi pour pouvoir répéter le mouvement, pour que toujours demeurent l'au-delà et son

7. Edmund Husserl, *Expérience et jugement*, Paris, P.U.F., 1970, pp. 37-38; 184. Cité par Michel Collot, *la Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989, p. 19.

8. Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1954, p. 112.

indéfini. Tout passé s'annule dans le commencement, comme toute idée de fin s'annule dans le recommencement. Partir à nouveau, et toujours du centre, c'est faire de ce point le principal relais vers le lointain, en faire la possibilité toujours recommencée du lointain.

On pourrait parler, à propos de cette division entre l'ailleurs du « récit » et le centre de la « parole », d'un *esprit de conte*. Le conte a pour caractéristique de créer un double espace : celui d'où l'on parle et celui du récit, reliés entre eux par un mouvement de traversée. Structurellement, le conte est toujours un passage, et même un voyage dès lors qu'il explore l'ailleurs et y installe une durée. Il est « rupture avec le monde⁹ », c'est-à-dire mouvement vers l'extérieur, hors de la réalité première des choses. À l'intérieur même de la narration, il fait passer l'histoire dans un espace abstrait de la création et de la mise en forme. Non seulement l'ailleurs dans ses fables et son incertitude prend la forme d'une certaine abstraction, mais le centre lui-même reste immobile et comme suspendu, disponible, toujours prêt à répéter le passage. C'est que le conte, dont le propre est d'être re-conté, est fondé sur le principe du recommencement, c'est-à-dire de l'inachèvement. Tout départ, toute traversée vers le lieu du récit suppose un retour, dans ce qu'on serait tenté d'appeler la sécurité du réel, la sécurité — et l'achèvement — des repères fixes. Le lieu du récit est inquiétant parce qu'il n'est jamais entièrement connu. Mais c'est en même temps cette part laissée en suspens qui permet toutes les variations du récit, l'acte de « revenir » devenant le moyen de ne pas épuiser l'inconnu, de laisser inachevées les possibilités de l'histoire, et, par la promotion de l'invisible, d'augmenter l'espace. André Jolles insiste sur cette définition du conte comme un acte de variation, qui n'existe qu'en fonction de la répétition qui reformule :

C'est dans cette incitation à l'*invention* qu'Arnim voit la signification du conte : s'il ne nous incite pas à raconter, s'il ne nous montre pas comment raconter, le conte ancien perd et sa valeur et son attrait. Arnim insiste fortement sur ce point : « *Le conte fixé (définitivement) finirait par être la mort de tout l'univers du conte* »¹⁰.

9. François Ricard, « Introduction » à Honoré Beaugrand, *la Chasse-galerie*, Fides, « BQ », 1991, p. 8.

10. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 177. C'est l'auteur qui souligne. Jolles se réfère à la correspondance entre Arnim et Brentano.

Par sa division des espaces, le roman du territoire contient lui aussi cet enseignement qui est son principe même d'existence. Tant que l'ailleurs n'est pas fixé et conserve son statut de marge fabuleuse, l'histoire reste possible, qui ne menace pas la fixité du centre. Le récit apparaît comme un univers autonome, disjoint, distancié, toujours visible et malléable. « Notre fond de prudence paysanne se heurte à l'instinct du coureur des bois. Villageois et voyageurs, nous voulons tout connaître du monde, pourvu que soit assuré le retour à la maison¹¹ », observe Jacques Brault, c'est-à-dire pourvu que soit assurée la possibilité du recommencement, que le récit n'emporte pas trop loin, de manière à toujours emporter.

En cela, les marges constituent un lieu similaire d'expansion. Dans l'intervalle qu'elles constituent, le temps est privé d'origine et de fin, toujours offert à l'aventure ou au rêve, page blanche ouverte à tous les récits : « Pureté du Nord. Espace que le froid dissout, que le temps cristallise. Temps sans mémoire, temps fixe du poème [...] Voici le lieu de la plus parfaite abstraction » (*MNCU*, 120), écrit le narrateur de *Mort et naissance de Christophe Ulric* qui associe l'espace des marges à l'espace même de la littérature. Car dans cette distance, c'est bien de création qu'il s'agit. L'esprit du conte, pour reprendre notre expression de tantôt, c'est l'esprit de la littérature comme espace autonome, régi par ses propres règles. En assurant la possibilité de tous les récits, les marges assurent l'existence même du récit.

Dans le roman du territoire, la production du récit par les marges s'explique par le fait que, n'étant vue que de quelques-uns qui en reviennent — ou en viennent —, la périphérie doit être racontée. Le Nord a ainsi son lot de récits — de « récits du retour¹² » — histoires de voyages ou de chantiers, que l'on raconte dans les veillées. Ce sont les marges qui produisent la parole, c'est par les marges que le récit arrive. Avec pour résultat que l'ici-maintenant n'est presque jamais la source de l'histoire. Mais ce que le centre perd en action, il le gagne en regard et en écoute. Et il permet ainsi aux histoires de toujours exister, au récit de se poursuivre :

L'espace nous tient lieu de temps. Nous avons gardé de nos ancêtres l'habitude de prolonger les soirées fort avant dans la nuit. Être ensemble, partager la chaleur entre amis ou parents, nous confondre presque, c'est abolir l'étendue qui divise et esseule, c'est aussi magnifier l'instant vécu et faire du temps

11. Jacques Brault, *la Poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 15.

12. Ringue, *Trente Arpents*, Montréal, Fides, 1976, p. 83.

qu'il fait le seul temps que nous ayons [...]. Alors nous voyons les uns les autres qui nous sommes. Des courants de rire et de parole nous tricotent serré une affectivité commune¹³.

L'étendue abolie, il ne reste plus que le centre où le temps s'enfoncé et à la fois se perd dans le seul instant présent, instant d'immobilité et de réunion absolue, instant de résolution, donc, où plus rien ne se passe sinon la parole qui dit l'ailleurs. Ainsi, pour Maria Chapdelaine, choisir Eutrope Gagnon, c'est ne pas avoir d'histoire sinon toujours la même et continuer d'accueillir les récits que d'autres viendront lui raconter. Eutrope est l'homme du silence, celui qui n'a rien de nouveau à dire alors que François Paradis et Lorenzo Surprenant ont pour eux respectivement le « mystère » et le « mirage¹⁴ », venus tous deux d'un lieu qui n'appartient pas à l'espace visible et qu'il faut donc décrire. Le temps reste suspendu au centre, mais il se multiplie dans les marges, par les récits de tout ce qui peut s'y dérouler. Aussi si, au pays de Québec, les choses peuvent ne pas changer, c'est qu'un autre espace permet de « vivre » le changement, ou tout au moins l'action, un espace infini et enchanté où tous les mondes peuvent se construire. Et le centre, parce qu'il est sans histoire, devient le lieu d'où cet enchantement est possible.

LA « SPATIALISATION » DU ROMAN

Il arrive pourtant un moment où, le territoire étant défini, les marges disparaissent. C'est ce que racontent, par exemple, *les Engagés du Grand portage*, *Trente Arpents* ou, plus symboliquement, *Menaud*, romans où l'ailleurs se perd, soit qu'il cesse peu à peu d'être accessible (les marges sont perdues comme lieu d'action), soit qu'il cesse d'être merveilleux (les marges sont perdues comme lieu de rêve). Or, la perte des marges entraîne celle du récit. C'est le cas dans *les Engagés* où le Nord-Ouest, d'abord grandiose aventure aux yeux des voyageurs, correspond de plus en plus difficilement à un lieu de projection. Au contraire du Nord mythique des retours de course ou de chantier qui, par la lutte contre les éléments et le plein de récits, permettait au héros de se régénérer, le Nord des *Engagés* est un espace de disparition. Les forces s'y étioilent et les âmes s'y corrompent, mais c'est surtout la parole, celle précisément qui fait les récits, qui disparaît, puisqu'elle ne

13. Jacques Brault, *op. cit.*, pp. 14-15.

14. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1978, p. 161.

peut servir à raconter sans entraîner la perte de son utilisateur.

Les marges perdues, le roman du territoire menace de se trouver privé de récit. On pense, encore une fois, à la fin du récit dès lors que Maria choisit Eutrope; à la dépossession d'Euchariste qui ne pourra plus rêver qu'à l'égalité de toutes choses dans sa vision ultime d'une terre « toujours la même »; et bien sûr à *Menaud*, qui raconte ce drame du récit perdu, dans la dépossession non seulement des marges, mais du territoire, où désormais toute histoire sera suspendue, rien ne « changeant » et rien ne pouvant s'inventer non plus. Confronté à la disparition, le récit devra donc « créer » de l'espace, inventer lui-même les marges dont il a besoin pour se poursuivre. Les marges ne seront plus « extérieures » au récit, si l'on peut dire, mais inventées par lui, parties prenantes d'un centre qui contient ses propres distances.

Le passage est celui d'un roman, où l'ailleurs est un objet de représentation, à un roman où l'ailleurs est d'abord une forme narrative. Dans *l'Ombre et le double*, Yvon Rivard propose, au sujet de la quête des frontières, deux définitions du territoire : soit le territoire consiste dans « l'aménagement progressif du plus grand espace possible¹⁵ », soit il constitue un espace déjà formé, aux frontières naturelles, qu'il s'agit cependant de trouver. Dans le premier cas, le territoire est tout entier lié à l'action (ainsi Samuel Chapdelaine faisant de la terre tant qu'il peut), n'ayant pour seules limites que celles des circonstances (énergie et perspicacité des explorateurs, présence de l'Autre, etc.). Il peut dès lors épouser toutes les formes, quoique celles-ci ne sauraient être qu'accidentelles, c'est-à-dire liées aux événements et à l'histoire, comme l'indiquent bien du reste les idées de « progression » et d'« aménagement ». Dans le second cas, le territoire possède déjà une forme et des limites. L'exploration nécessaire à la découverte de toute son étendue et de toute sa mesure prendra donc un autre aspect, celui, suggère le narrateur, d'une quête du temps, c'est-à-dire d'une exploration de l'espace par le récit, par « la rédaction des chroniques » (*OD*, 18) : « Les choses ne peuvent exister que sous forme d'images, c'est-à-dire projetées par les mots hors de moi. Elles sont littéralement imaginées » (*OD*, 25). Le narrateur construit de cette façon le monde dont il est issu. L'écriture devient le moyen de faire exister l'espace qui prendra autant de formes, et donc d'étendue, qu'il aura de représentations.

15. Yvon Rivard, *l'Ombre et le double*, Montréal, Stanké, 1979, p. 12. Désormais désigné par le sigle *OD*, suivi de la page.

On peut faire un parallèle entre ces deux définitions et la distinction que Réjean Beaudoin oppose entre territoire et espace. Par l'idée même de « possibilité » et d'action, l'aménagement du plus grand territoire possible nous renvoie du côté du réel. L'histoire est celle des actions qui peu à peu le constituent, et les marges, au-delà de toute représentation idéalisée, renvoient à des lieux concrètement — même si difficilement — accessibles. Nous serions ici dans le « territoire ». Dans le cas de frontières naturelles, à moins d'en sortir, c'est au contraire à l'intérieur de l'espace existant que l'étendue doit être accrue et les marges inventées. Or, comment créer de l'espace quand celui-ci même fait défaut ? En « rédigeant des chroniques », en allant chercher dans le temps et dans le récit, c'est-à-dire dans l'ordre même des mots, l'« étendue » que l'espace ne peut plus offrir. Si, selon Jacques Brault, « l'espace nous tient lieu de temps », l'inverse est également vrai. Le temps peut « tenir lieu » d'espace, non le temps linéaire de la succession et de l'évacuation, mais le temps du cumul et des ellipses, un temps interrompu et brouillé. C'est en ce sens, d'ailleurs, qu'on pourrait parler, à propos de ce roman aux marges nées de l'écriture, et pour poursuivre l'analogie avec le conte, de « forme savante ». La forme savante repose sur un langage « solide, particulier et unique¹⁶ », c'est-à-dire qu'elle tient à une construction qui n'est possible que par les mots et le récit, qu'elle résulte de l'ordonnement d'une seule vision — celle du « poète ».

La création des marges repose sur un certain nombre de procédés (variation des points de vue, brouillage des repères temporels, multiplication des centres qui augmentent d'autant les ailleurs) qui correspondent le plus souvent à une fragmentation des récits. Puisqu'en effet le territoire a perdu ses marges et que l'espace ainsi est devenu un, il s'agit de réinstaurer des intervalles et des distances, bref, de créer des divisions qui ne se situeront plus, cette fois, entre l'ici et l'ailleurs, mais au sein même du lieu où l'on parle et où l'on voit. L'intervalle qui augmente l'espace apparaît notamment dans les récits du décentrement qui sont en fait des récits de la multiplication des centres. Déjà, dans *les Engagés*, le point d'origine du récit et de tout le commerce des fourrures, Montréal, s'évanouit peu à peu pour laisser place à de nouveaux centres, et à autant de nouvelles périphéries, qui se superposent, dans la ressemblance des drames et le vague relatif des repères temporels. Car si nous connaissons le rythme des saisons, des ellipses immenses ont cours, qui rapprochent et

16. André Jolles, *op. cit.*, p. 186.

fondent les événements dans une même durée. Il se crée ici un effet de «spatialisation¹⁷». Le temps et sa nécessité s'estompent au profit d'un espace indifférencié de péripéties et d'actions. Dans l'Ouest lieu de pureté ou lieu de combat, les structures seules l'emportent que sont les mouvements contraints des voyageurs, les marches et les guets. L'espace dépasse infiniment les limites de la géographie : il est le terrain toujours reconstitué, toujours transporté du drame qui se joue, espace de relations qui se déplace à même l'espace du sol et qui dans ce glissement devient abstrait.

L'intervalle est évidemment beaucoup plus marqué dans les récits aux épisodes chronologiquement non reliés. Gabrielle Roy avec *Rue Deschambault*, *la Route d'Altamont*, ou de façon plus systématique encore avec *Cet Été qui chantait*, met souvent en œuvre cette structure du fragment qui lui permet de réutiliser le même espace sur des temps différents. Dans *Cet Été qui chantait*, la fragmentation en récits distincts d'événements plus vraisemblablement simultanés que successifs crée l'impression d'un temps renouvelable, infiniment extensible. Dans l'abolition de toute chronologie et de toute durée mesurable, l'été devient un état beaucoup plus qu'une circonstance. Sa dimension temporelle occultée, l'espace seul demeure à la fois comme élément de l'histoire et comme «cause» de toutes les actions. C'est l'été comme *lieu* qui semble produire toutes ces aventures de découvertes et de jeux, puisqu'aucun autre repère ne permet de *déterminer* les événements. Sans doute l'été est-il ici en soi merveilleux, dans un espace-temps détaché de l'ordre réel des choses, où des animaux pensent et agissent tels des humains. Mais ce qui, plus profondément, donne une nature marginale à l'été, c'est l'impression qu'il n'existe que par l'acte de raconter, dans une superposition du récit au temps «réel». On pense ici à la «surélévation» du temps dont parle Bakhtine à propos des représentations de l'âge d'or, qui sont, selon lui, un déplacement du présent vers le haut, sur un axe vertical, plutôt que vers le passé, sur un axe horizontal. Or, «la logique temporelle de ce monde vertical, c'est la pure simultanéité de toutes choses (ou «la coexistence de toutes choses dans l'éternité») ¹⁸». Nous avons bien ici l'impression d'une suspension

17. Joseph Frank a traité précisément de cette question de la «spatialisation» du roman moderne par le brouillage de la temporalité. Dans des trames au temps rompu ou suspendu, un effet d'espace est créé, c'est-à-dire que l'action devient d'abord une inscription spatiale, une forme de l'espace (*The Idea of Spatial Form*, London, Rutgers University Press, 1991).

18. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1991 [1978], p. 303.

du temps, dont l'effet est celui d'un sursis, ou d'un prolongement. L'été durera tant que durera le récit, c'est-à-dire tant que le temps sera repris. Cette forme « marginale » ou « surélevée » de l'été — ou encore sa spatialisation — est renforcée par le sentiment, tout au long du recueil, d'une menace imminente de rupture, par cette certitude qu'il faudra bien, un jour, que s'effectue un *retour* à la temporalité horizontale du centre. Et c'est ce qui rend, en regard même de ce qui semble la douceur du propos, l'idée de mort si présente¹⁹ : les récits de cet été « suspendu » sont des récits perdus, hors du réel, dans un espace d'emblée inaccessible.

C'est pourquoi d'ailleurs, dans le roman des marges « savantes », le héros n'a plus à inscrire ses récits et ses rêves dans une périphérie géographique. En superposant un univers personnel au lieu concret, en créant des marges qui occupent maintenant tout l'espace, ici et maintenant, il retrouve la division entre l'ailleurs et le centre. C'est le cas dans les univers spatiaux de Jacques Ferron ou de Réjean Ducharme, que des repères mouvants et souvent minimaux empêchent de situer et de fixer, et qui donnent l'impression que les personnages sont ailleurs alors même qu'ils sont peu mobiles. (On pense par exemple à l'enfance de Tinamer, dans *l'Amélanchier*, qui « subsiste, explique le personnage, autant par ma mémoire que par la topographie des lieux où je l'ai passée, *en moi et hors de moi*²⁰ ».) Dans les romans des voyages, c'est la périphérie qui est directement rejointe et donc « annulée », selon un principe de centre constamment transporté et devenu abstrait dans son concept. La quête dans *Volkswagen Blues* fait de tout lieu de découverte un lieu d'identité ; dans *la Route d'Altamont*, le long voyage au lac Winnipeg aboutit à l'idée que toute rive est à la fois fin et commencement, que « tout arrive à former un grand cercle » (RA, 75) ; chez Hubert Aquin, les temps même se rejoignent et se superposent, disséminant le lieu du récit dans un espace marginal et infini, « cet intervalle entre deux rives tombantes et deux jours de révolution²¹ ».

On sait comment Gilles Marcotte relève, chez les romanciers québécois de l'« imparfait » la tendance à libérer le récit du temps qui donne forme :

Le romancier classique écrivait *in media res*, parmi les choses et les êtres en mouvement, dans un temps mesurable [...], le

19. Cette dimension tragique de l'œuvre a été signalée par François Ricard (*Liberté*, 103, 1976.)

20. Jacques Ferron, *l'Amélanchier*, Montréal, VLB éditeur, 1977, p. 11. Je souligne.

21. Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, Montréal, C.L.F., 1965, p. 69.

romancier d'aujourd'hui, malgré son désir de l'histoire, se rapproche du cartographe, en ce qu'il s'attache primordialement à définir un lieu [...]. De « belles cartes enluminées », il peut en dessiner à volonté, dans la forme qu'il désire, car il n'est plus tenu par le temps²².

En se mettant « hors du temps, hors de l'histoire », poursuit Marcotte, le romancier, comme le cartographe, peut inventer toutes les formes. Ces formes cependant appartiennent à la « cartographie » elle-même, c'est-à-dire à l'écriture. On se rappelle en effet que l'imparfait n'est pas une réalité extérieure, mais un principe même du texte : « L'imparfait [...] n'implique pas un temps accompli, fermé, mais une durée qui se construit et ne cesse pas de se construire, dans le cheminement des consciences ou, plus justement, dans le cours du texte²³ ». L'inachèvement se crée par un réseau de relais et d'ouvertures, où les temps se superposent sans jamais s'évacuer. De la même façon, augmenter l'espace afin d'avoir accès à toutes les histoires et empêcher qu'elles s'achèvent constitue bien le principe narratif du roman des marges qui est lui aussi un roman à l'imparfait.

De façon plus contextuelle, l'idée de commencement et de création renvoie à l'idée de l'Amérique comme un vaste espace d'invention et de renaissance. Réjean Beaudoin la définit ainsi davantage comme un mouvement que comme un espace : « L'Amérique n'est pas un lieu, [...] elle commença sa carrière dans le virtuel et, trouvant l'idée bonne, elle en fit sa substance. L'Amérique n'a jamais cessé d'être un projet et l'image de son devenir reste l'épreuve incessante de son recommencement²⁴ ». Nous voilà bien ici dans l'écriture des marges, où cette idée première et littérale d'un espace de toutes les créations, cette « essence » américaine, qui est aussi historiquement son point de départ, ne cessent d'être réactualisées. Plus l'espace est grand, plus l'histoire ou les histoires restent inachevées, dans cette immensité que l'imagination ne parvient pas à combler, ou la mémoire à retenir. Et plus aussi elles peuvent renaître. Nous sommes ici dans une pensée du commencement : tout peut surgir, tout est devant, « l'écriture est à venir », pour reprendre l'expression de Laurent Mailhot, un « autre départ » doit être ordonné. En cela, la littérature québécoise occupe peut-être une position privilégiée. Car si

22. Gilles Marcotte, *le Roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone, « Typo », 1989, p. 244.

23. *Ibid.*, p. 15.

24. Réjean Beaudoin, « Rapport Québec-Amérique », *Possibles*, 8-4, automne 1984, p. 46.

l'on conçoit l'Amérique comme un « projet », alors la découvrir et la parcourir dans son entier signifie la fin de ce projet. Mais l'Amérique ayant été d'emblée perdue comme continent pour ce qui allait devenir le Québec, l'inachèvement s'est toujours maintenu, comme une condition restée suspendue dans le temps, comme la source du récit.

Gilles Marcotte avance par ailleurs l'hypothèse que la littérature québécoise n'aurait pas « conté²⁵ » l'Amérique, passant d'un bond des origines à l'éclatement contemporain. Toute une étape intermédiaire, ce long chemin qui sépare un premier espace de tous les possibles d'un nouvel espace de tous les possibles, celui, du fragment, des métissages, de l'ellipse, aurait été perdue. Or, ce chemin, c'est l'histoire de la *réduction* de l'espace (dans le sens d'un rétrécissement, mais aussi comme on « réduit » un adversaire) au fur et à mesure de sa conquête, c'est l'histoire de la *perte des marges*. *Aussi le roman des marges est-il à la fois celui-là même qui ne raconte pas l'Amérique, qui ne peut pas la raconter, mais en signifie les deux extrêmes, les deux « confins » : le commencement où tout était inachèvement, et le point le plus avancé de son histoire qui est la possibilité de son recommencement.*

25. Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 91.