



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Moments" postmodernes dans l'oeuvre romanesque de Louis Lefebvre

Author: Joanna Warmuzińska-Rogóż

Citation style: Warmuzińska-Rogóż Joanna. (2010). "Moments" postmodernes dans l'oeuvre romanesque de Louis Lefebvre. "TransCanadiana" Vol. 3 (2010), s. 124-144



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmuzińska-Rogóż
Université de Silésie

« MOMENTS » POSTMODERNES DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE LOUIS LEFEBVRE

Louis Lefebvre, éthologiste, professeur à l'Université McGill, dont les recherches portent avant tout sur le comportement animal¹, se consacre aussi à la littérature et aux arts visuels (il est notamment auteur de photographies et assemblages que l'on peut voir sur son site Internet). Pourtant, selon les dires mêmes du chercheur, il ne relie pas ces deux champs d'activité : « Je n'arrive pas à m'intéresser à ce que la science dit sur les humains, confie-t-il. Pour moi, le monde de l'humain, c'est le monde de l'art » (Vézina). Quant à la littérature, il écrit depuis sa jeunesse, tout d'abord des poèmes. Mais c'est lors de son séjour à la Barbade dans le cadre d'un stage scientifique, qu'il commence son aventure avec le roman. En 1990, il fait son entrée sur la scène littéraire québécoise avec *Le Collier d'Hurricane* (Montréal : Les Quinze), finaliste pour le Prix du Gouverneur général. Deux ans plus tard, Lefebvre publie *Guanahani* (Montréal : Boréal, 1992) qui suit les traces du premier roman. Il fait ensuite attendre ses lecteurs treize ans avant de publier en 2004 *Table rase* (Montréal : Boréal), et, l'année suivante, *Le troisième ange à gauche* (Montréal : Boréal).

Les deux premiers romans ont déjà été soumis à l'analyse, notamment par Magnan et Morin, qui ont démontré leurs traits postmodernes². Nous nous proposons de suivre ce schéma et de tracer quelques indices propres à la totalité de l'œuvre romanesque de Louis Lefebvre en les confrontant à des « moments » postmodernes³. Il s'agit donc non pas de démontrer ou de contester l'appartenance de son œuvre au postmodernisme, mais de lire les romans en

¹ Un article intéressant sur ses recherches vient de paraître dans *Le Devoir*, du 27 janvier 2010.

² Pour l'analyse du *Collier d'Hurricane* et *Guanahani* voir aussi : Jarosz 2005.

³ Nous empruntons la notion de « moment postmoderne » à Janet M. Paterson qui l'explique ainsi : « Lire un roman à la lumière du phénomène postmoderne, c'est implicitement le situer au sein d'une production artistique internationale. C'est aussi y reconnaître un phénomène temporel qui est soumis à la culture ambiante. Ce phénomène, qui nous parle de la couleur de notre temps, on pourrait l'appeler : moments postmodernes » (*Moments postmodernes...*, 5).

question « à la lumière du phénomène postmoderne » (Paterson, *Le Postmodernisme québécois...* 80).

Lecture à deux dimensions : parcours initiatique

Le roman postmoderne offre toujours une lecture à deux dimensions : un lecteur moins averti ne devinera pas tous les plis et les replis propres au texte et se contentera du premier niveau de lecture – celui d'une trame présentée, que l'on peut découvrir en suivant le schéma narratif. Toutefois, sous ce premier niveau se cache le deuxième qui esquisse une quête identitaire dont les étapes sont masquées sous les événements discernables lors de la première lecture.

Il en est de même dans les romans de Louis Lefebvre. Dans *Le Collier d'Hurricane*, Thomas Evangelos part pour la Barbade, incité par son cousin qui lui demande de s'y rendre pour retrouver des restes du descendant du dernier empereur grec de Constantinople. Le protagoniste consent à cette mission non sans réticence tout en quittant sa vie paisible mais fade du précepteur à Londres. Une fois arrivé à la Barbade, il devient témoin des affrontements des Blancs et des Noirs sur l'île en 1832. Dans ce cadre historique réel, le récit trace aussi la description des aventures amoureuses de Thomas et Bennebah, esclave noire. Ceci devient le prétexte pour réfléchir sur la liberté, l'esclavage et l'exil. Comme le constate J.-F. Chassay, le roman est « [a]ntiesclavagiste, stigmatisant la bêtise des planteurs blancs et s'intéressant subtilement au plurilinguisme tout en mettant en relief de manière intelligente les différences culturelles », en plus il « ne cherche pas à défendre de thèse et évite le didactisme » (*Les risques de l'histoire*).

Dans *Guanahani*, le lecteur a affaire à une histoire d'Atobeian, fils de cacique, qui a été emmené de force en Espagne par Colon. Après vingt ans d'exil, il dicte ses souvenirs et impressions à Fray Bartholomé. Ainsi, le lecteur apprend les aventures d'Atobeian, et ceci avec le fond historique renvoyant aux temps des grandes conquêtes. Quant à la deuxième dimension, le récit s'avère être surtout la description du contact d'Atobeian avec la culture européenne, un élément déclencheur qui le pousse à redéfinir sa vision du monde et à rejeter ses visions antérieures⁴.

Dans *Table rase*, l'écrivain trace l'histoire de Marc-André Nadeau, romancier en panne d'écriture, qui se promène en voiture en île d'Orléans pour trouver des idées pour le roman sur les ancêtres. En route, il rencontre une fille qui fait du pouce. Cette jeune auto-stoppeuse changera totalement ses plans au point de lui faire abandonner son projet de roman. Ce *road novel* est un point

⁴ Pour le schéma concernant *Guanahani*, voir: Magnan, Morin 176, pour celui du *Collier d'Hurricane* voir: Magnan, Morin 173.

de départ pour la réflexion sur le rôle du hasard dans la vie quotidienne mais aussi sur le processus d'écriture. Outre cela, on peut le qualifier de « l'histoire d'un voyage intérieur » (Giguère).

Finalement, avec *Le troisième ange à gauche*, le lecteur se déplace dans l'Italie des années 80. Dans ce cadre spatio-temporel concret se déroule le voyage de Jean-François Beaupré, généticien qui est venu à Bologne pour participer à un colloque. Il se décide toutefois à le quitter plus tôt et, sans un projet concret, part pour le voyage en Italie, sur un coup de tête, pour passer de manière quelconque les six jours qui lui restent avant le départ pour le Québec. Pendant son voyage fortuit, le personnage principal suit les traces de son père, importateur, qui chaque année passait un certain temps en Italie. Il essaie de trouver Franca, une femme mystérieuse, auteure des lettres qu'il avait découvertes dans le bureau de son père après la mort de celui-ci. De plus, il croise un couple québécois, Nathalie et Sébastien, l'homme – suite à une crise de folie – sera interné à l'hôpital. Cette rencontre changera complètement Jean-François au point de le faire réévaluer sa vie et ses principes.

Pour passer du schéma narratif au niveau du parcours initiatique (niveau interprétatif) et pour pouvoir ensuite déterminer les points communs entre les romans en question et tracer une caractéristique fiable de l'écriture lefebvrienne, il nous faudra analyser quelques indices précis que nous fournit le texte.

Autoreprésentation : langue, langage, écriture

Comme le résumant Magnan et Morin, « à partir du moment où un « je », dans un récit avoué, s'enracine dans le texte et que le parcours initiatique s'inscrit dans ce récit, c'est bien parce qu'il raconte que le narrateur-personnage s'engage dans sa quête. Les deux dimensions du récit sont motivées l'une par l'autre » (33). Ainsi nous avons affaire à l'autoreprésentation, processus caractéristique du postmodernisme, qui peut être étudiée de différents points de vue. Dans notre analyse, nous aurons recours au modèle esquissé par Janet M. Paterson qui propose de décrire le phénomène d'autoreprésentation au niveau : de l'énonciation/narrateur, de l'énoncé/narration (il faut distinguer ici encore diégèse et code) et de l'énonciation/narrataire (*Moments postmodernes...* 26).

Déjà à partir du *Collier d'Hurricane*, l'autoreprésentation est marquée dans le récit. Ainsi le personnage principal esquisse au tout début son projet d'écriture qu'il entame :

Il est ironique que moi, Thomas Evangelos, je songe à confier aux mots et au papier le souvenir des événements qui, il y a quinze ans, ont bouleversé ma vie. Car ce

sont les mots et le papier qui furent la cause de mon malheur, les livres dans lesquels je me suis toujours enfermé et qui m'ont rendu si inapte à pénétrer la réalité cachée des actions humaines. (...)

Si j'écris ici mon histoire, c'est pour mieux comprendre ce qui m'est arrivé, pour démêler les fils d'une aventure à laquelle il m'arrive encore de ne pas croire après tout ce temps. J'ai beau me méfier des mots, peut-être me mèneront-ils sur des pistes que la mémoire n'a pas pu flairer. (CH, 7-8)⁵

L'autreprésentation n'apparaît qu'à la fin du récit, quand Thomas décrit sa propre situation ainsi que la situation actuelle en Europe (« Du bureau où j'écris ces lignes, je vois le soleil jeter ses derniers reflets sur la Corne d'Or », CH, 309). Toutefois, cette boucle qui embrasse tout le récit souligne l'importance de la quête identitaire vécue par le personnage et du travail mémoriel d'écriture dans ce processus. L'autreprésentation devient donc une structure signifiante car, comme le décrit pertinemment Janet M. Paterson, elle « crée aussi des significations immanentes à l'œuvre » (*Moments postmodernes...* 35).

L'autreprésentation est beaucoup plus marquée dans *Guanahani*. Atobeian dicte ses souvenirs à Fray Bartholomé, et ce travail de mémoire lié à l'acte de langage le pousse à s'aventurer dans la quête identitaire. Le texte abonde en appels directs du personnage à son scribe, marque de la distance qui se fait entre le narrateur et ce qu'il raconte. Tous ces éléments mettent en évidence le processus d'autreprésentation. Qui plus est, la valeur de ce travail est aussi évaluée par le personnage principal lui-même :

Tu le vois bien : je suis l'esclave de ta main, Bartholomé, je suis lié par tes lettres autant que je le serais par des chaînes. En confiant ma mémoire à tes livres, j'ai été aussi bête que si j'étais parti pêcher la conque sur une caravelle. (G, 188)

De toute évidence, l'autreprésentation y est en plein essor. Il n'en va pas de même pour *Table rase*, où nous n'avons pas affaire à un narrateur-personnage, le récit se caractérisant par la narration extradiégétique. Toutefois, la convention demeure valable, puisque la figure de personnage-écrivain, et Marc-André en est sûrement un, peut être aussi traitée comme la manifestation la plus visible de l'autreprésentation au niveau de l'énonciation (Paterson, *Moments postmodernes...* 27). Ses tentatives de se documenter sur le sujet choisi et de construire une trame intéressante sur l'histoire de ses ancêtres, occupent une place privilégiée dans le récit. De cette façon, provoqué par les questions de la fille, l'écrivain analyse le processus d'écriture en général, le sien en

⁵ Les citations provenant des romans lefebvriens analysés sont données d'après la pagination des éditions mentionnées dans la bibliographie. Dans ce qui suit, nous utilisons le sigle de CH, suivi de numéro de page pour *Le Collier d'Huracan*, G pour *Guanahani*, TR pour *Table rase* et celui de TAG pour *Le troisième ange à gauche*.

particulier, ce qui fait que ce parcours d'écriture enrichit énormément la quête identitaire du personnage. Le roman abonde en réflexions de Marc-André du type : « Écrire, pensait-il, c'était pousser les conventions vers une toute petite zone inexplorée, à moins d'être Joyce. » (TR, 48), « c'est un risque qu'il faut accepter, (...) celui du charabia, parce que là d'où viennent les mots, il n'y a pas de lumière » (TR, 66) ou bien : « Écrire, c'est faire plonger des oiseaux dans un fond obscur. » (TR, 66).

Eu égard à la narration extradiégétique dans *Le troisième ange à gauche*, il semble impossible de trouver quelque indice renvoyant à l'autoreprésentation. Toutefois, l'acte de langage s'y signale, avant tout grâce à l'importance des questions langagières. Ainsi, le langage sert à Jean-François de se construire une image complète des personnes qui l'entourent :

Si facile à deviner, cette langue, pensa Jean-François, du français rempli de voyelles, avec de toute façon des visages et des mains qui vous indiquaient de quoi il était question, colère, attendrissement, plainte, perplexité. A croire que les mots ne suffisaient pas, qu'ils étaient trop pauvres pour dire pleinement ce qu'il fallait en plus mimer, multipliant les moyens d'attirer l'attention flottante de l'interlocuteur. (TAG, 12-13)

L'importance, voire même la force des mots, possède sa valeur incontestable aussi pour d'autres personnages lefebvriens. C'est Atobeian qui se montre le plus sensible à leur poids ce qu'il souligne continuellement dans ses monologues adressés à Fray Bartholomé : « Tous mes mots vont mourir, comme sont morts tous mes frères de Guahanani » (G, 57), dit-il. En général, force est de constater que le champ lexical, donc un signe d'autoreprésentation au niveau du code (Paterson, *Moments postmodernes...* 32) est largement représenté dans le récit. On peut y détecter les expressions du type : « la vraie magie de l'encre » (G, 171), « la fécondité magique des mots » (G, 171). Le personnage dévoile donc sa fascination pour l'écriture, mais aussi sa méfiance dont il donne les preuves à maintes reprises dans le récit. « Si les mots écrits sont réels et si nécessaires, mon maître, (...), comment expliques-tu alors que le peuple des îles ne les ait pas trouvés, et n'ait jamais regretté leur absence ? », demande-t-il à don Hernan (G, 175). La réflexion d'Atobeian concerne également les livres qui sont, selon lui, peu fiables vu qu'il est impossible de vérifier les intentions de celui qui écrit : « Mais comment questionner les livres, mon scribe, comment faire confiance à ces perroquets pédants et sourds qui jacassent pour eux-mêmes sur leur perchoir de papier ? » (G, 174), demande-t-il.

De son propre aveu, Thomas Evangelos n'est pas non plus indifférent à l'influence des livres, mais dans son cas, on peut parler plutôt d'une fascination dont témoignent ses impressions lors de la visite dans la bibliothèque à la Barbade :

Même la poussière qui s'échappait des livres me devenait accueillante (...); soulignée par les rayons de lumière que laissait filtrer le feuillage du jardin, elle flottait comme une poudre magique tirée d'un conte pour enfants. (CH, 47)

La réflexion sur la parole se lie souvent à la présentation du processus d'écriture qui devient dans la plupart des cas le centre même du récit. L'écriture est sans doute, à côté de la rupture, un thème privilégié qui, au niveau de l'énoncé, caractérise le récit postmoderne (Paterson, *Moments postmodernes...* 20). Atobeian conteste sans cesse la valeur du travail scriptorial du moine tout en mettant en doute la véracité du récit. En voilà une description significative :

Pendant que je glosais sur le monde, altier et grandiloquent, pendant que je te détaillais par le menu toutes les arguties échangées avec mon maître, tous les plaisirs partagés avec le nain Montalvez, tous les secrets volés à l'amiral, toi, mon loyal compagnon Batholomé, tu notais : « De par son essence païenne, l'homme des îles de Cathay n'a qu'une idée très fruste de l'ordre des choses. À part quelques opinions sacrilèges et une obsession irritante pour la magie, il est incapable d'élever son babillage au-dessus de simples considérations corporelles : faim, chaleur, froid, vêtements. » (G, 187)

Il convient de souligner que *Table rase* met également au centre d'intérêt le processus d'écriture, notamment à travers la description du « parcours d'écriture » (Magnan, Morin 34). Marc-André Nadeau est en train de préparer son roman, il semble donc tout à fait naturel qu'il y réfléchisse intensément tantôt en se rappelant ses premières tentatives d'inventer des histoires :

Plus jeune, quand il gardait sa cousine, il improvisait un conte le soir avant qu'elle ne s'endorme, plutôt que de lui lire un livre. (...) C'est ainsi qu'il s'était laissé prendre par le plaisir de raconter des histoires et avait pensé qu'il aimerait bien en faire sa vie. Puis le temps avait passé et il avait découvert que les feuilles blanches n'avaient pas les yeux fascinés de sa cousine pour l'encourager à continuer. (TR, 26)

tantôt en se posant des questions sur le processus d'écriture en général : « Fallait-il vraiment rajouter une autre histoire à toutes celles qui avaient déjà été inventées ? » (TR, 143). De plus, le lecteur trouvera des fragments de son roman qu'il raconte à la fille. Ainsi, à part le premier niveau diégétique (l'histoire de l'écrivain à la recherche de l'inspiration), nous avons affaire au second niveau, c'est-à-dire l'histoire de Jozeph-Ozanny Nadeau, ancêtre de Marc-André. Le lecteur trouvera également des indices renvoyant à l'histoire de l'Amérique ce qui constitue le troisième niveau diégétique.

Il est toutefois à souligner que le roman n'introduit pas la mise en doute caractéristique pour le roman postmoderne : bien que le personnage réfléchisse sur l'acte d'écriture, il n'instaure pas une distance entre lui et les événements

du fait que l'on a affaire à la narration extradiégétique. Ainsi, il ne brise pas la crédibilité du récit, ce qui était propre notamment à l'histoire d'Atobeian.

Or, le procédé utilisé par Louis Lefebvre dans *Table rase* a trait à la technique présente souvent dans les romans postmodernes puisqu'il utilise la mise en abyme, un des procédés d'autoreprésentation favorisant la démonstration du fonctionnement du récit même qui se manifeste au niveau de « l'énoncé/narration »⁶ (Paterson, *Moments postmodernes...* 28). Ainsi, le lecteur accompagne Marc-André dans son projet de relater l'histoire de Joseph-Ozanny Nadeau, qui s'est trouvé un petit peu par hasard sur un bateau l'emmenant vers la Nouvelle-France. Ce voyage peut être traité comme un reflet déformant de l'histoire même de Marc-André qui, en vue de changer sa vie, entreprend un voyage. Il est à noter que le plus souvent les réflexions de Marc-André sur son projet romanesque sont pessimistes : il ne peut pas trouver un mode convenable pour construire son récit ce qui le pousse à douter de l'utilité de l'écriture. Ainsi il se pose des questions sur la raison d'être de son personnage principal, Joseph-Ozanny Nadeau : « Marc-André ressentit une sorte de mépris pour tous ces personnages faibles qui n'ont pas réussi à s'échapper de l'imagination des écrivains » (*TR*, 143). On peut détecter ici une certaine ressemblance, voire même un parallèle, entre le personnage principal – écrivain et le personnage qu'il projette de concevoir : il va sans dire que cette mise en abyme permet de mieux comprendre Marc-André Nadeau. D'ailleurs, sa motivation est clairement mise à jour. Selon les dires mêmes du héros : « C'était un exorcisme alors, ce roman, pensa Marc-André. Joseph-Ozanny n'était nécessaire à personne d'autre que lui. (...) C'est dans ma tête qu'il faut qu'il vive, Joseph, pensa Marc-André, pas sur du papier » (*TR*, 159). De cette façon, son livre n'est à vrai dire qu'un projet inachevé, donc ce « livre en abyme » n'est qu'un signe partiel du livre (Paterson, *Moments postmodernes...* 36).

Parfois, la mise en abyme est doublée dans le roman postmoderne par un autre procédé : l'intertextualité qui met aussi en relief la pratique du texte vu qu'elle se manifeste au niveau du code (Paterson, *Moments postmodernes...* 21)⁷. Il en est de même avec les récits lefebvriens : dans *Guanahani*, la construction même en est un exemple pertinent. Rappelons qu'à la fin le lecteur trouvera la note dans laquelle le « traducteur » met en doute la véracité du récit et incite par cela à relire le roman par un autre biais. Or, le roman contient d'autres intertextes, qui se manifestent à plusieurs niveaux discursifs, notamment les références au journal de l'amiral Colon (à vrai dire il s'agit de Colomb) qui transforme tout ce qu'il voit lors de son voyage en des images

⁶ Janet M. Paterson rappelle que la mise en abyme n'est pas le seul procédé qui se manifeste au niveau de l'énoncé/narration. À côté d'elle, elle énumère la reduplication et l'enchâssement, les métaphores et les figurations (*Moments postmodernes* 28).

⁷ Pour l'analyse détaillée du phénomène intertextuel dans le roman postmoderne voir : Paterson, *Moments postmodernes*, 72 et suiv.

merveilleuses, et tout cela grâce à la « magie des mots » (G, 70). Tout au plus, Atobeian raconte à Fray Bartholomé des légendes de son peuple, dotées d'une force incontestable : « Moi, pour chaque nouveau mal que l'âge m'apporte, j'ai une légende qui m'aide à guérir » (G, 79).

Dans *Le Collier d'Hurricane* Thomas évoque la légende de Basoulo, celle de dieu Hurricane et d'autres, ce qui le pousse ensuite à réfléchir sur « le pouvoir des légendes » (CH, 236). *Table rase* contient par contre plusieurs éléments renvoyant à d'autres textes littéraires, car Nadeau cherche parfois de l'inspiration chez d'autres écrivains ou il conteste certains modèles. Il rappelle toute une galerie de créateurs, personnages fictifs et titres, tout ceci en pêle-mêle total. A titre d'exemple citons Balzac qu'il critique (TR, 136), *Citizen Kane* (TR, 82), *Les Mille et Une Nuits*, les *Roccamatio d'Helsinki*, le *Décameron* (TR, 113), *Chanson de Roland* (TR, 67), Jacques Poulin (TR, 121) et beaucoup d'autres. Qui plus est, Marc-André recourt souvent à d'autres moyens d'expression, comme le film ou la peinture, pour évoquer une image concrète qui l'habite depuis la première rencontre avec une œuvre en question. Ainsi dans le texte apparaît *Le temps d'une chasse*, qui lui sert de symbole d'une présentation parfaite du soleil couchant en automne : « C'était ce qu'on pouvait espérer de plus beau d'un artiste, une image, une seule, qu'il avait été le premier à nous montrer et qu'on nous gardait toute une vie et qui nous faisait du bien chaque fois » (TR, 80). Tous les accents intertextuels apportent un savoir additionnel au lecteur en le guidant, ou en éclairant davantage la compréhension du récit. Il semble que leur présence ait un objectif concret que Janet M. Paterson décrit ainsi : « par le croisement des textes qu'elle opère, l'intertextualité exprime la volonté de démythifier, une fois pour toutes, la notion d'originalité, notion qui, s'il en est une, renforce les systèmes d'exclusion » (*Moments postmodernes... 75*).

Le troisième ange à gauche continue dans la même veine. Jean-François évoque des personnages réels et fictifs, leurs œuvres ou fragments de citations, comme par exemple les mots de Nicolas Bouvier, photographe, voyageur et écrivain (TAG, 58). Par ailleurs, le roman contient aussi des fragments beaucoup plus significatifs pour la compréhension du récit, à savoir les lettres de Franca, amie du père de Jean-François, citées ça et là dans le texte. On peut risquer une constatation que la présence de ces fragments instaure un dialogue qui pousse ensuite l'action et permet au personnage principal de réfléchir sur lui-même.

Or, *Le troisième ange à gauche* offre des références aux œuvres d'art, un autre signe d'intertextualité aussi bien au niveau du code qu'au niveau de la diégèse : comme le souligne Janet M. Paterson, « le roman postmoderne parle inlassablement de l'écriture, de la lecture, du travail critique, et, d'une façon plus générale, de l'art » (*Moments postmodernes... 20*). Le titre même renvoie à la peinture puisque le troisième ange à gauche éponyme signifie un personnage représenté sur un tableau et c'est lui, selon la théorie forgée par

Sébastien, qui est le plus important : « C'est dans les côtés du tableau qu'il faut chercher l'artiste, dans les personnages secondaires » (*TAG*, 117). Fasciné par la découverte de Sébastien, Jean-François en fait la sienne. Le tableau joue donc un rôle stratégique dans le récit car il constitue la clé pour la compréhension du personnage principal.

Quoi qu'il en soit, mise en abyme, intertextualité ou d'autres procédés d'autreprésentation, tous les indices enrichissent largement la lecture. Comme le constatent Magnan et Morin « [c]es deux procédés [mise en abyme et intertextualité – J. W.-R.] introduisent la problématique de l'écriture au cœur même du texte et contestent – interrogent – la tradition de l'impossible illusion référentielle, en faisant ressortir la « littéralité » de l'œuvre – ils deviennent formes d'autreprésentation » (37). Bref, l'accumulation des procédés d'autreprésentation sur des niveaux textuels différents témoigne de leur caractère systématique (Paterson, *Momentis postmodernes...* 32). Quant aux romans lefebvriens, tout concourt à nous faire sentir que leur importance va dans le sens décroissant avec chaque roman.

Narration

Après avoir brièvement décrit l'histoire et son organisation, attardons-nous maintenant sur la façon dont l'histoire est racontée. Magnan et Morin parlent dans ce cas-là du code de narration puisque c'est lui qui influe ensuite sur la manière de lire le texte et de le recevoir (43). En général, il peut s'agir du narrateur dominant et de son savoir, voire son implication, dans le texte. Dans le texte postmoderne, on observe souvent des infractions à la prédominance du premier narrateur. Ainsi apparaissent les personnages du type : traducteur, éditeur ou auteur fictif qui mettent constamment en doute le récit et déclenchent le questionnement typiquement postmoderne sur l'illusion référentielle. Quant au narrateur premier, il y en a deux types qui seront les plus intéressants vu qu'ils apparaissent le plus souvent dans les fictions postmodernes : un narrateur intradiégétique (un « je » qui est aussi le personnage principal) et un narrateur extradiégétique (dont l'intérêt porte avant tout sur le personnage principal). Ces deux cas de figures favorisent fortement la quête identitaire.

Dans *Le Collier d'Hurricane* nous avons affaire à un narrateur intradiégétique, comme nous l'avons déjà dit, c'est le personnage principal, Thomas Evangelos, qui décrit ses aventures.

La narration dans *Guanahani* s'inscrit amplement dans le modèle postmoderne. Ainsi, le lecteur est confronté à la vision d'Atobeian, transmise par le moine, Fray Bartholomé. De là découle le premier doute puisque le premier signale sans cesse qu'on ne peut pas se fier sans réserve à la version du scribe. Tout au plus, le récit clôt avec la note du traducteur, signe de

méfiance à l'égard de l'authenticité du document. Au niveau de l'énonciation cette pratique permet de remettre en question les notions d'autorité et de vision totalisante. Comme le constate Janet M. Paterson, dans des cas pareils, « c'est la question de la légitimation du savoir, et, par extension, de la légitimation du discours qui est explicitement posée » (*Moments postmodernes...* 19).

Par contre, dans *Table rase*, le lecteur a affaire à un narrateur extradiégétique à vision limitée. Pourtant, même s'il est extérieur à l'histoire et bien qu'il utilise le « il », ses perceptions sont celles du personnage principal. Voyons à titre d'exemple ce qu'il dit de Marc-André :

Géné, il ne répondit pas. Si un roman pouvait se raconter comme ça, en quelques mots, pensa-t-il, à quoi bon prendre deux cents pages pour l'écrire ? Il n'arrivait pas à comprendre les entrevues d'artistes ou d'écrivains, qui semblaient tous devenir journalistes ou sociologues devant les micros (...). Chaque fois, il fermait la radio, exaspéré. (*TR*, 12)

Ainsi, le lecteur s'immisce dans l'intimité du personnage-écrivain réfléchissant beaucoup sur la création. Ce type de narration, quoique moins répondu, est aussi propre à l'écriture postmoderne. Ce qui renforce encore l'influence de la narration utilisée par Lefebvre dans *Table rase*, c'est la crise créatrice de Marc-André Nadeau. Il s'inscrit par là dans toute la lignée des écrivains représentés dans la littérature québécoise et dont le destin est le plus souvent représenté dans la déchirure (Belleau 83). C'est au narrateur extradiégétique de raconter cette situation douloureuse pour le personnage. Comme le constatent Magnan et Morin : « On dirait que le personnage n'arrive pas à s'approprier l'acte de langage » (47).

Dans *Le troisième ange à gauche* le lecteur apprend tout ce qui concerne Jean-François grâce au narrateur extradiégétique ayant accès à son intimité :

C'était le moment où Jean-François s'ennuyait dans les manifestations. Marcher, être compté, crier, quelques slogans à la rigueur ou, la plupart du temps, faire le parcours en silence. (...) L'immobilité l'agaçait. (...) Bouger, marcher avec les autres, se donner l'illusion par ce mouvement même que le monde ne faisait pas qu'avancer à genoux, c'était cela qu'il aimait (*TAG*, 41)

Peut-être le fait que c'est quelqu'un d'autre qui raconte l'histoire accentue l'impression que le personnage n'est pas pleinement conscient de sa vie, qu'il agit en aveugle, ce qui ne l'empêche pas d'entamer une quête identitaire.

Force est de constater que l'écriture lefebvrienne se caractérise par l'homogénéité ce qui a trait à la prédominance d'une seule voix narrative. Il serait difficile d'y trouver des signes de pluralité des voix narratives. Toutefois, le doute, élément caractéristique du roman postmoderne, y est présent à travers les procédés décrits plus haut grâce auxquels le lecteur prend les distances par rapport au texte, et tout particulièrement par rapport à l'écriture. Comme le

disent Magnan et Morin : « Ce que l'on est en train de lire est remis en cause. En interrogeant la pertinence de l'écrit, c'est la pertinence même de l'activité de lecture que le narrateur met en jeu » (49).

Dans le cadre de l'analyse narrative on peut finalement se poser la question sur les signes d'autoreprésentation qui se dessinent au niveau de « l'énonciation/narrataire »⁸ et grâce auxquels, comme le décrit Janet Paterson, « le texte narcissique fait apparaître littéralement un lecteur » (*Moments postmodernes...* 33). Il nous semble que surtout les deux premiers romans de Lefebvre satisfont, au moins partiellement, à ce critère. Ainsi Thomas Evangelos, le narrateur intradiégétique, s'adresse au lecteur, notamment à travers les paroles suivantes : « Le lecteur aura déjà compris que je ne suis pas très brave » (*CH*, 221).

Quant à *Guanahani*, le lecteur a affaire à une situation particulière : le narrateur-personnage s'adresse directement à son scribe, il n'y a donc pas d'appels directs aux lecteurs, tout de même, ceux-là assistent à la mise en doute à chaque fois que l'Arawak conteste la valeur de l'activité de Fray Bartholomé, sans parler de la note du prétendu traducteur qui met en doute à son tour l'authenticité de tout le manuscrit. Par contre, les deux autres romans semblent être dépourvus de cet aspect narratif.

Personnages en quête d'identité

Nous avons à maintes reprises utilisé les termes de « quête identitaire » et « parcours initiatique », phénomènes qui sont effectivement propres à l'écriture postmoderne. Si l'on observe le fonctionnement du personnage dans un texte postmoderne, il s'avère que ce modèle tend vers la lisibilité tout en rejetant la démesure et les recherches formelles. Toutefois, vu par le biais du modèle actantiel de Greimas, le personnage se montre sous un angle intéressant. Rappelons ici brièvement que dans le roman postmoderne on observe une sorte de dédoublement de l'application du modèle actantiel. Ainsi, le destinataire n'est pas obligatoirement un personnage, mais une motivation découlant d'un manque ou d'une perte. De plus, comme le constatent Magnan et Morin, le destinataire « se confond presque automatiquement au sujet, ce qui n'est pas étonnant dans le cadre d'une quête initiatique dont le sujet est toujours son propre objet, à des degrés variables » (56-57). Ce modèle se réalise effectivement dans les romans lefebvriens. Dans *Le Collier d'Hurricane*, c'est un élément extérieur (en l'occurrence, la demande de son cousin) qui incite

⁸ Comme l'explique J. Paterson, le narrataire « représente non seulement une marque formelle de l'autoreprésentation, mais il détient en même temps un lien d'homologie avec le lecteur. Dans la mesure où les lieux principaux du texte et de l'activité critique s'agglutinent autour de l'énonciation, de l'énoncé et de la réception, il est naturel qu'un texte qui parle de soi inscrive dans la pratique l'activité de la lecture. » (*Moments postmodernes...*, 33).

Thomas Evangelos à entreprendre la quête identitaire. Il va sans dire que le personnage décide de s'y engager uniquement pour lui-même. Quant à Atobeian, sa situation est en fait analogue : dans son cas, c'est un déplacement vers l'Europe et l'exil qui le poussent ensuite vers le parcours initiatique. Dans *Table rase*, cet élément déclencheur qui incite le personnage principal à se (re)définir, autrement dit le destinataire, est encore une fois extérieur (rencontre avec la fille). La quête de Marc-André concerne son écriture, mais aussi le questionnement sur ses propres racines.

Dans le dernier roman de Lefebvre le lecteur a affaire à un personnage qui est poussé en voyage, aussi bien au sens littéral que métaphorique et subit ainsi une métamorphose suite à la quête identitaire, incitée par un élément déclencheur extérieur, en l'occurrence le désir de faire la connaissance de l'auteure des lettres adressées à son père. De plus, la rencontre avec Nathalie et Sébastien bouleverse la vie de Jean-François au point de le faire redéfinir ses propres principes. On ne peut pas passer sous silence le fait que dans tous les cas, le personnage principal n'entreprend pas la quête identitaire consciemment, c'est quelque chose d'extérieur qui l'oblige à le faire (Cf. Magnan, Morin 29).

La quête identitaire entreprise par le personnage fait que sa présentation dans le texte se dessine au fur et à mesure qu'il évolue. On est donc loin du portrait dit « classique » du personnage. Tout au plus, suite à son évolution, le lecteur n'aura la vision achevée du personnage qu'à la fin du récit, une fois la quête accomplie. À cela s'ajoute l'absence de description physique, notamment dans le récit postmoderne, ce qui est le résultat d'autres composants du récit : vu que l'on a affaire à un narrateur intradiégétique, il est peu probable qu'il se décrive lui-même. Il en est de même avec la présentation du caractère du personnage : elle est le plus souvent indirecte, c'est-à-dire le lecteur est obligé de détecter les traits de caractère d'un personnage en question à travers son comportement, ses attitudes, façons de parler et de réfléchir.

Le Collier d'Hurricane, même s'il se caractérise par la narration intradiégétique, comprend quand même certains indices permettant d'esquisser un portrait du personnage principal. En effectuant le travail de mémoire et de réflexion qui accompagne son écriture, il se pose aussi des questions sur lui-même, son comportement et les motifs qui l'influencent. Aussi, après avoir explicitement informé le lecteur de son projet, commence-t-il son histoire « dès le début », avec des mots suivants : « Je suis né à Constantinople le 7 décembre 1797. Je ne suis ni beau ni laid, ni grand ni petit, un homme qu'on ne remarquerait pas en le croisant dans la rue. De mon origine orientale j'ai gardé le teint foncé et le nez aquilin » (CH, 8). Puis, apparaît la description des origines du personnage et de ses sentiments après l'émigration à Londres. Le personnage dresse donc lui-même son propre portrait ce qui n'est pas sans importance puisqu'il remarque tout de suite que

c'est un état initial qui change après son installation en Angleterre : « L'histoire de ma nouvelle vie commence à Londres, par une nuit tiède de printemps » (CH, 8). Bien que le personnage se décrive explicitement, il ne choisit quand même que des éléments significatifs qui seront ensuite fort utiles pour la compréhension de son évolution. Ainsi, avant d'entreprendre sa mission à la Barbade il se présente comme « un homme de tête, un liseur horriblement casanier » (CH, 12). Outre cela, c'est son cousin Yannis, qui enrichit son portrait. Puis, lors de son séjour sur l'île, Thomas apparaît sous un autre jour, sa métamorphose s'accroît peu à peu, ce qu'il raconte lui-même, quoiqu'il ne le fasse pas de manière explicite. Par contre, à la fin du récit, quand Thomas souligne encore une fois son travail d'écriture, il tente de se redéfinir et décrit son état d'âme de manière suivante : « Je m'étais enfin aventuré à l'extérieur de ma coquille et tout ce que j'y avais trouvé, c'était douleur et incompréhension » (CH, 309). Ainsi, son projet d'écrire son histoire « pour mieux comprendre » (CH, 7) finit par un succès, même si l'état final auquel il aboutit n'est lié qu'à l'amertume. Toutefois il devient conscient de ses origines et de sa place dans l'univers : « Je ne suis ni un Blanc parmi les Noirs, ni un basané parmi les blêmes. Je suis un Levantin comme les autres », constate-t-il (CH, 317)⁹. Ainsi, selon K. Jarosz, la « quête identitaire par l'intermédiaire de l'écriture scelle pour ainsi dire et permet de mieux saisir la transformation intérieure qui a décidé du sort du personnage » (39).

Pour ce qui est de *Guanahani* qui se caractérise par un narrateur intradiégétique, le lecteur est confronté à un personnage qui est beaucoup moins présenté explicitement dans le texte. Tout en décrivant ses impressions sur l'univers des Blancs, Atobeian se présente aussi lui-même, pourtant il ne dessine pas son portrait exact. Il invite plutôt le lecteur à retenir les points de repère à partir de ses actes et réflexions. D'ailleurs, la présentation directe d'Atobeian serait artificielle vu qu'il raconte ses souvenirs et impressions à Fray Bartholomé. Outre cela, son regard à travers lequel il décrit le monde qui l'entoure contribue largement à sa caractéristique (Chassay « Voir ailleurs si j'y suis », 399).

Dans les deux derniers romans les narrateurs extradiégétiques possèdent une plus grande possibilité de présenter les personnages, et pourtant ils s'abstiennent de le faire. On doit tenir compte du fait que le narrateur s'immisce dans l'intimité du personnage, dans sa manière de penser, et, de toute évidence, ce sont des traces que le lecteur doit détecter dans le texte pour se créer une image du personnage. Dans le cas de *Table rase*, ce qui aide à se la construire, ce sont les réflexions et impressions de Marc-André provoquées par la fille, que ce soit sur elle-même ou sur l'écriture. Finalement, dans *Le troisième ange à gauche* le romancier offre une image du personnage à travers quelques

⁹ A titre d'exemple rappelons les mots de l'écrivain qui, en caractérisant Thomas Evangelos, a constaté : « Quand au côté maladroite du protagoniste, c'est moi ! » (Vézina).

éléments privilégiés, notamment l'évocation de son passé. Ainsi, le lecteur est confronté aux souvenirs de Jean-François sur ses débuts professionnels mais aussi sur son enfance, et lors de ses retours en arrière le narrateur qui a l'accès à l'intimité du personnage le décrit de manière indirecte. En plus, c'est l'histoire de David Apollinaire Beaupré, son père, qui contribue énormément à la compréhension de Jean-François, entre autres à travers la présentation de l'opinion du père sur son fils (« ce fils un peu falot qu'il a eu sur le tard » (TAG, 230).

C'est ainsi que nous aboutissons à un élément important dans la création du personnage postmoderne : en tant que celui qui subit une quête identitaire, il recourt souvent à d'autres personnages qui deviennent ses guides, modèles, symboles ou doubles (Magnan, Morin 71). Il en est de même avec les personnages lefebvriens. Lors de son parcours, Thomas Evangelos rencontre sur son chemin quelques personnages qui l'influencent énormément. Tout d'abord, son cousin Yannis, qui incarne tout ce dont Thomas a peur : le goût d'aventure, l'engagement dans la cause nationale et la passion, c'est une personne dont la « vie était digne d'un poème klephte » (CH, 9). Et puis, c'est lui qui propose à Evangelos d'effectuer une mission difficile à la Barbade. Yannis devient donc en quelque sorte le guide ou même le modèle pour Evangelos puisque c'est lui qui pose des jalons qui permettent ensuite à Thomas de s'aventurer dans la quête. Plus tard, il rencontrera un autre personnage qui lui servira de guide : c'est Bennebah, esclave noire, dont la présence éveille chez lui tout un éventail d'émotions, des plus positives aux plus négatives. Il devient tantôt un maître blanc, tantôt un bourreau (Magnan, Morin 173). Ce qui compte, c'est qu'elle lui permet de prendre conscience de sa vraie nature et d'en connaître les dimensions cachées. Comme le constate Réginald Martel, grâce à elle, Thomas s'aperçoit que « le mal est en tout être humain, capable d'exploser pour satisfaire le moindre égoïsme ». De plus, elle peut être traitée comme son double car tous les deux vivent d'une certaine manière sous le joug anglais, (une « longue incarcération anglaise », CH, 96) et possèdent ainsi des expériences communes. Il convient d'évoquer un trait intéressant reposant sur la symétrie interne, entre le couple de Thomas et Bennebah et celui de Ferdinand le « Basoulo » et Ménafé, princesse éthiopienne (Jarosz 51). Ne serait-ce pas un autre signe d'autoreprésentation dévoilée sous la mise en abyme ?

Quant à Atobecian, il rencontre sur son chemin tout un kaléidoscope de personnages, des Espagnols, qui dans la majorité des cas s'avèrent être corrompus et cyniques. Parmi eux se distingue positivement don Herman, philosophe et sage – incarnation de plusieurs personnages-révélateurs types en un seul. Il est tout d'abord son guide ce que l'Arawak confirme lui-même : « (...) je fus cédé à l'université de Salamanque et confié à la garde personnelle de celui qui allait devenir mon tuteur, compagnon de dispute et père de cœur et d'âme, l'homme qui tenait en lui tous les âges, don Hernan de Valdrera »

(G, 139). Il va sans dire qu'il devient aussi le personnage-symbole – il facilite à Atobeian de comprendre le monde occidental et de se définir : « Chaque objet, chaque idée, chaque geste que tu rencontres doit t'apparaître entièrement nouveau, comme s'il n'avait pas le moindre lien avec tout ce que tu as jamais connu » (G, 147). Finalement, on peut le traiter comme un double d'Atobeian vu qu'il est aussi un exclu de la société (Magnan, Morin 177). Selon J.-F. Chassay, c'est don Hernan qui mérite le plus d'attention car : « [I]a relation entre les deux hommes est vraiment vécue sur le mode de l'altérité et la tension qui en résulte fonde une réelle dynamique romanesque » (« Voir ailleurs si j'y suis », 399).

Dans *Table rase*, c'est la fille que rencontre Marc-André lors de sa balade sur l'île d'Orléans qui a une influence majeure sur l'écrivain. Tout d'abord, en le questionnant sans cesse, elle l'incite à se poser des questions sur son projet de roman. Ainsi, sans le savoir, elle devient son guide, car elle éclaire le parcours du protagoniste qui finit par renoncer à son plan. De plus, elle devient aussi son modèle selon les dires mêmes du héros : « Cette fille est meilleure que moi pour parler des livres », constate-t-il (TR, 13).

Jean-François Beaupré est aussi confronté à des personnages-révélateurs et parmi eux, tout d'abord Nathalie, qui lui sert de guide. Sa présence influence énormément le généticien, le pousse à réfléchir sur la nécessité de sa recherche de Franca :

Arrête de méditer sur le balancement des broussailles, *roshti*. Nathalie te parle et elle veut partir. Tu ne l'amuses plus. Ni par le fond de ta quête ni par les paysages que tu lui fais visiter. (...) Tu n'es pas le compagnon qu'il lui faut. (TAG, 175)

De plus, c'est Sébastien qui s'avère être le double de Jean-François puisqu'il explicite la théorie que le personnage principal n'est pas capable de formuler et qui pourtant le convainc complètement : « c'est dans les côtés du tableau qu'il faut chercher l'artiste, dans les personnages secondaires » (TAG, 117).

Qu'ils soient présentés par eux-mêmes, par un narrateur extradiégétique ou par un autre personnage, les héros lefebvriens ont tous une relation forte à l'écriture dont nous avons déjà signalé l'importance. Limitons-nous donc maintenant à classer les personnages sous cet angle. Quant au personnage central qui est le narrateur, l'écriture occupe une place importante dans le récit et est mise en scène, ainsi le personnage central soit raconte sans faire référence à l'écriture, soit écrit sans pour autant être le professionnel en la matière (c'est un personnage-écrivain), ou bien il est un personnage-écrivain (Magnan, Morin 64). Comme nous l'avons vu dans le cas de Thomas Evangelos le lecteur est confronté à un personnage qui entreprend d'écrire, mais il le fait uniquement pour tenter de se définir et de comprendre sa métamorphose et non pas en vue de réfléchir sur le processus d'écriture lui-même. Magnan et Morin soulignent que ce cas de figure, quoique rare,

s'inscrit quand même dans le modèle postmoderne par le fait que le personnage trouve ainsi dans l'écriture un moyen de se remettre en question (Magnan, Morin 65).

La relation d'Atobeian avec l'écriture est poussée plus loin : en tant que personnage-narrateur il recourt à l'écriture non seulement pour s'interroger lui-même mais aussi pour mettre en doute le processus d'écriture. Ainsi, pour lui, « toute réconciliation avec l'écriture – avec le monde des Blancs et ses promesses fallacieuses, avec lui-même et ses espoirs déçus – s'avère impossible. Il ne lui reste plus à la fin du récit qu'à brûler le texte qu'il a dicté et à s'immoler par le feu » (Magnan, Morin 66).

Les deux autres romans de Lefebvre offrent par contre l'image des personnages qui ne sont pas narrateurs. Dans ce cas de figure l'écriture est simplement racontée au lecteur. Pourtant, *Table rase* offre une image intéressante de l'écriture. Même si ce n'est pas le personnage qui donne la preuve de sa panne d'écriture, mais le narrateur qui le fait, le lecteur assiste à un questionnement important sur le processus de création.

Quant à Jean-François Beaupré, il ne raconte ni n'écrit. Tout de même, il se caractérise par une relation particulière à l'écriture : tout d'abord en ce qui concerne les lettres de Franca, objet qui le pousse à sa quête, et puis, parce qu'il recourt souvent à des œuvres littéraires pour les citer.

Espace, voyage, quête

Il va sans dire que l'espace joue un rôle important dans le récit postmoderne par sa correspondance à l'état d'âme d'un personnage. Magnan et Morin ont démontré des parallèles entre les lieux présentés dans *Le Collier d'Hurricane* et *Guanahani* et la condition respectivement de Thomas Evangelos et Atobeian (173–177). Rappelons donc que dans le premier cas, le personnage évolue entre son petit appartement à Londres, une sorte de prison, la Barbade, qui le réveille à la vraie vie, mais qui dévoile aussi ces visages multiples, des plus beaux aux plus affreux, et finalement Constantinople où il retrouve la paix. Pour Atobeian, l'Europe devient un lieu d'enfermement où il perd ses illusions et pourtant le retour vers sa terre natale, jadis le synonyme de bonheur, n'est plus possible.

Il en est de même avec Marc-André : il se sent mal à l'aise dans l'espace qu'il habite (« Marc-André avait eu cette sensation d'être coincé sur une île, mais une île qui englobait tout le Québec » *TR*, 43) ce qui le pousse à réfléchir sur le sort de son ancêtre et par cela se redéfinir : « Ce qu'il souhaitait trouver, sur la ferme de ses ancêtres, c'était un signe que Joseph-Ozanny Nadeau, le premier de sa lignée qui était venu de France, avait partagé sa perplexité, qu'il ne pouvait en être autrement dans ce paysage de bateau échoué » (*TR*, 44). Susanne Giguère décrit les liens entre l'écrivain et l'histoire de ses

ancêtres de manière suivante : « Le désir de partir, de tout recommencer à neuf, n'est-ce pas ce qui a motivé son premier ancêtre dont il essaie d'imaginer la vie dans un roman ? ».

Finalement, l'espace dans lequel il évolue, influence énormément Jean-François. Ainsi, son court séjour en Italie, à l'occasion du colloque de génétique, le fait penser aux lettres de Franca qu'il avait presque oubliées. Juste après son départ pour une balade en Italie, il est affronté à des événements désastreux : attentats néofascistes, grèves, manifestations. Cette tourmente correspond à l'état d'âme du généticien qui se sent complètement perdu et décide de résoudre le mystère de son père. Par là, il compte de mettre de l'ordre dans sa propre vie. Puis, sa métamorphose est accompagnée des déplacements dans des endroits plus calmes (la campagne italienne avec des paysages bucoliques). De cette manière, l'espace physique devient le miroir de son évolution intérieure. On peut dire que Jean-François cherche un espace qui n'existe que dans les lettres de Franca, qu'il s'agit de l'univers déjà disparu. Ainsi, le lecteur a affaire à une spatialisation de l'écriture. Comme le constatent Magnan et Morin, « [J]e texte se change en lieu d'interrogation du souvenir : raconter, c'est déjà en partie répondre à toutes les questions » (83).

Autre

L'image de l'écriture postmoderne serait incomplète, si l'on passait sous silence l'importance de l'Autre dans l'univers dans lequel évolue le protagoniste. Ainsi, grâce à lui, que ce soit un Autre culturel, idéologique, géographique, le personnage se définit.

L'Autre est omniprésent dans le romanesque lefebvien. Tout d'abord, dans *Le Collier d'Hurricane*, le personnage principal est confronté aux esclaves noirs sur la Barbade. En même temps, il observe des relations entre eux et les maîtres anglais. Outre cela, il se définit grâce à Bennebah en observant tout d'abord sa similitude aux Blancs dominants :

Tout à coup, je voyais que mon jeu était presque aussi truqué que celui des autres Blancs, qu'entre la reconnaissance éternelle que j'attendais de Bennebah et l'obéissance apeurée sur laquelle ils basaient leur pouvoir, il n'y avait qu'une différence de degré. (CH, 129)

Pourtant, le voyage à la Barbade, les événements qui y ont lieu et son parcours initiatique l'amènent à se définir clairement, aussi par rapport aux Autres : « Je ne suis ni un Blanc parmi les Noirs, ni un basané parmi les blêmes. Je suis un Levantin comme les autres » (CH, 317). Cette déclaration renvoie à des thèmes précieux du postmodernisme, à savoir l'hétérogène, le métissage et l'altérité (Paterson, *Le postmodernisme québécois*, 84).

Guanahani apporte une image encore plus complexe. C'est là où Marcel Olscamp voit une grande originalité du récit qui, selon lui, consiste à « inverser pour une fois les rôles et de faire « découvrir » l'Europe à un habitant du Nouveau Monde » (22). Comme le constate K. Jarosz, Atobeian est en quelque sorte un homologue de Colomb, c'est-à-dire « l'explorateur des terres inconnues », ce qui fait de l'œuvre de Lefebvre un « roman ethnographique à rebours » (29-30). Ce regard de l'extérieur permet de mettre en doute les Savoirs, ce qui est un autre trait postmoderne, souligné déjà par Lyotard¹⁰. Atobeian critique non seulement la propension à la force et la convoitise des Européens, leur « pauvre dieu chrétien » (G, 24), le roman ajoute aussi une image intéressante à la perception de l'altérité par les Européens. Tout au plus, en juxtaposant le personnage d'Atobeian et de Fray Bartholomé, le romancier semble mettre en abyme les relations entre les colonisés et les Blancs d'une part et l'Histoire (avec la majuscule) de la colonisation et des grandes conquêtes de l'autre : l'Arawak met sans cesse en doute le discours de l'Histoire communément admis. Le grand silence de Bartholomé n'est pas sans importance puisqu'il « symbolise à lui seul la totale incompréhension entre ces deux mondes qui n'auraient jamais dû se rencontrer » (Olscamp 22). Ainsi s'opère une démythification de l'Histoire à travers sa critique explicite au niveau métanarratif du discours, phénomène décrit notamment par Paterson. Ce procédé aboutit à démontrer que « tout récit historique n'est que la projection d'un point de vue subjectif et particulier » (Paterson, *Moments postmodernes...* 62)¹¹.

Le troisième ange à gauche continue dans cette veine. Jean-François Beaupré observe attentivement les autres pendant son voyage et le contact avec eux lui permet de se définir à différents niveaux, notamment celui ayant trait aux clichés nationaux :

Les Européens imaginaient Montréal comme une sorte de New York planté dans la toundra, avec des Inuits en traîneaux à chiens dans les rues et des Blancs en complet-veston qui faisaient des affaires d'or dans un labyrinthe souterrain. (TAG, 172).

Quoi qu'il en soit, la présence de l'Autre contribue largement à la (re)définition et à la compréhension de soi par le biais d'un entourage concret. Dans le cas des romans de Lefebvre, ce cas spatio-temporel est bien déterminé :

¹⁰ Rappelons une citation célèbre de Lyotard provenant de la *Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits » (7).

¹¹ Vu tous les éléments décrits plus haut, on peut qualifier *Guanahani* de « roman historique postmoderne », une catégorie des romans qui, « tout en possédant des traits formels postmodernes, ont une dimension historique problématisée à l'intérieur de l'œuvre » (Paterson, *Moments postmodernes* 53).

qu'il s'agisse de la Barbade en 1832, de l'Espagne au temps des grandes conquêtes, de l'Italie des années 80, ou du Québec contemporain. Cette stratégie est propre au roman postmoderne québécois dans lequel, selon Janet M. Paterson, un sujet « prend son sens dans un contexte politique, culturel ou social » (*Le postmodernisme québécois*, 77). D'autre part, ce qui prédomine, c'est l'aspect universel, donc les indices renvoyant à des interrogations propres à une réalité concrète, quoique présentes, ne sont pas dominantes. Par ailleurs, l'écrivain explique lui-même que le cadre historique précis de ses deux premiers romans n'a pas d'importance primordiale : « Mes personnages se débattent dans des situations qui les dépassent. Il m'est plus facile de recréer ce genre de situation en retournant dans le passé » (Vézina). Ceci n'empêche pas de voir un parallèle entre l'attitude de Thomas Evangelos, basée sur le conformisme et la situation des Québécois qui consentent à coexister en union avec la majorité anglophone, sans pour autant chercher à s'émanciper (Jarosz 56).

En guise de conclusion

Au terme d'un rapide parcours à travers les quatre romans lefebvriens par le biais des notions postmodernes, quelques observations s'imposent. Ainsi l'écrivain a commencé sa carrière par les deux romans qui ont vite gagné une étiquette de « postmodernes », non sans raison d'ailleurs. Remarquons qu'ils se caractérisent tout d'abord par un aspect autoréflexif, autrement dit la mise en place de la pratique de l'écriture qui atteint son apogée dans *Guanahani*. Ceci n'est pas sans conséquence pour la stratégie narrative des deux romans dans lesquels le romancier a utilisé la narration intradiégétique. En plus, *Guanahani* se caractérise par le dédoublement du « je » narratif, vu la « note du traducteur ». Par ailleurs, ce qui concourt à leur caractère postmoderne, c'est la composante intertextuelle et la remise en cause de l'Histoire.

Avec *Table rase*, l'écrivain continue le thème de l'écriture non pas en tant que produit achevé (en l'occurrence, le roman), mais en tant que processus, donc le thème typiquement postmoderne, toutefois, il ne propose pas, au niveau de l'énonciation, plusieurs « je » narratifs. En deuxième lieu, l'aspect formel n'est pas tellement développé, on ne peut pas donc parler d'un vaste système d'autoreprésentation, ou d'une « pratique du signifiant » (Paterson, *Moments postmodernes...* 96), car ses seules traces se réalisent au niveau de la trame narrative (l'aventure de l'écriture) et au niveau des structures intertextuelles.

Finalement, *Le troisième ange à gauche*, bien qu'il conserve des thèmes chers à l'écrivain et qui sont caractéristiques du postmodernisme, en l'occurrence, le voyage qui équivaut à la quête identitaire, ne peut pas être traité de roman postmoderne puisque les éléments dits postmodernes n'apparaissent pas dans le texte de façon systématique. Corollairement, le romancier ne choisit pas de pluralité narrative ni de sujets écrivains. On est

donc plus loin de l'écriture postmoderne perçue comme celle qui met surtout en évidence l'aspect formel du texte.

Tout de même une certaine cohérence de l'œuvre romanesque lefebvrienne peut être saisie, en premier lieu au niveau diégétique. On voit clairement ici que la thématique de l'écriture et du voyage réel ainsi que celle de la quête intérieure prédominent. A cela s'ajoute la présence de l'Autre et de tout un kaléidoscope de personnages-révélateurs qui permettent au personnage principal de se (re)définir. L'écrivain semble enfin vouloir faire part de ses fascinations littéraires qui imprègnent son écriture. Quant à la technique romanesque, il n'est pas méfiant envers certaines innovations au niveau du code mettant en relief la pratique du sens et recourt dans son travail à la narration variée contribuant à la richesse du texte.

Bibliographie :

- Belleau, André. *Le Romancier fictif*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Chassay, Jean-François. « Les risques de l'histoire » *Spirale*, été 1990, n° 99, p. 17.
 --- « Voir ailleurs si j'y suis ». *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, (53) 1993, p. 394-400.
- Giguère, Suzanne. « Tabula rasa ». *Le Devoir*. Les samedi 14 et dimanche 15 février 2004, vol. XCV N° 31).
- Jarosz, Krzysztof. « La malédiction d'Hurricane ». *Les images de l'Amérique dans les littératures en langues romanes*. Krzysztof Jarosz (réd.). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005.
- Lefebvre, Louis. *Le Collier d'Hurricane*. Montréal : Boréal 2004.
 ---. *Guanahani*. Montréal : Boréal 1992.
 ---. *Table rase*. Montréal : Boréal 2004.
 ---. *Le troisième ange à gauche*. Montréal : Boréal 2005.
- Liotard, Jean-François. *Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit 1979.
- Martel, Réginald. « Pour son premier roman, Louis Lefebvre a sorti sa plume du dimanche ». *La Presse*, Montréal, samedi 31 mars 1990.
- Magnan, Lucie-Marie, Morin, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec : Nuit blanche éditeur 1997.
- Olscamp, Marcel. « Parchemins ». *Spirale*, mai 93, n° 124, p. 22.
- Paterson, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa 1993.
 --- « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles ». *Études Littéraires*. Volume 27 N° 1 Été 1994.
- Vézina, Anna. « Louis Lefebvre, scientifique et littéraire ». *Interface*, Vol. 20, n° 1, janv-févr. 1999, p. 8-14. 13 octobre 2009. <http://reperce3.sdm.qc.ca/cgi-bin/reptexte.cgi?9957944>.

Joanna Warmuzińska-Rogóż est maître de conférences à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie. L'auteure d'une monographie (*De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono – analyse sémio-pragmatique*, Presses de l'Université de Silésie, 2009) et de nombreux articles sur la littérature québécoise et la traduction littéraire dont *La traduction des métaphores à l'exemple de Prochain Episode d'Hubert Aquin* (in : *La traduction littéraire. La traduzione letteraria. La traducción literaria*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003), „*Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*» de Gabrielle Gourdeau – *analyse de l'hypertexte* (In: *Romanica Silesiana*, n°2, « La réécriture dans la littérature québécoise », Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2007), *La traversée de l'Atlantique à la recherche de l'utopie – Le premier jardin et L'enfant chargé de songes d'Anne Hébert* (in: *TransCanada* n°2, Katowice, Para, 2009).