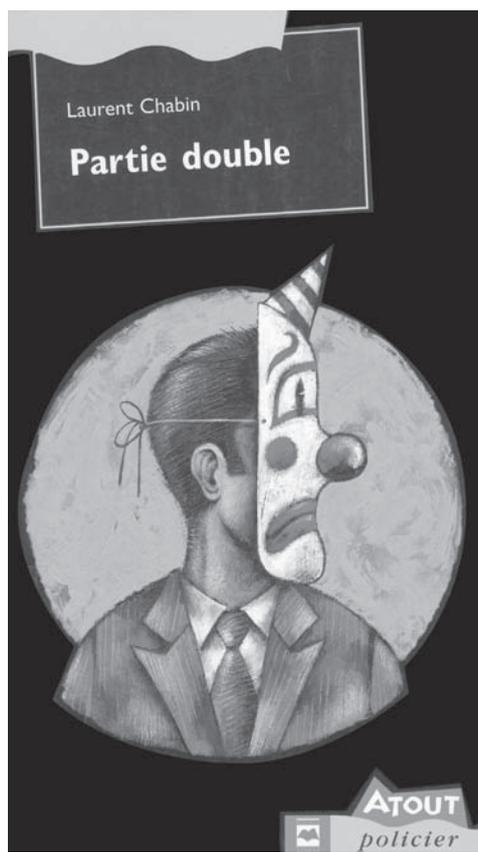




Arpenter le Canada avec Laurent Chabin, clown misanthrope ou philosophe existentiel

—Jean Perrot



« Il y a erreur, m'écrié-je, ce cadavre n'est pas le mien,
c'est le vôtre! »

(Chabin, *Partie double* 135).

« Oh, oui, bien sûr, au-dessus des nuages il y a le ciel qui
tourne autour de nous, pour nous, et il est bleu, toujours bleu,
obstinément bleu au-delà de cet écran de brume. Je veux bien,
moi, mais au-dessus du ciel bleu, qu'est-ce qu'il y a? Rien. Le
grand trou noir. Inhabité . . . »

(Chabin, *L'âge de plomb* 27).

« Une de ces îles pourries où l'on mange de la merde—et
pas tous les jours encore!—avec autant que possible une
dent en or, une de ces croûtes basanées d'outre-mer, pustules
surpeuplées sur bleu d'azur ravagées par les cyclones, les pestes,
les raz-de-marée, les sauterelles, les révolutions pourries, le
révérend McDonald et des barbus importés qui leur promettent
juré craché qu'ils pourront violer jusqu'à pisser du sang des
petites filles et autant de petits garçons pour au moins une

deux douzaines d'éternités dans un autre monde si dans celui-ci ils veulent bien faire ceinture et leur offrir ce qui reste de la peau de leurs fesses pour leur tailler des babouches et faire de l'avion dans les

gratte-ciel, un petit coin de paradis où les employés méritants des pays mieux nantis—ceux des gratte-ciel éventrés justement—vont chaque fois s'empiffrer de langouste . . . » (44).



Conjuguer horreur et innocence: un certain sourire

Quelle est cette voix inédite qui s'exprime avec la virulence aigre d'un Céline fulminant (et nous laissons au lecteur le soin de s'enfoncer plus avant dans cette tourmente verbale!) pour donner force à son indignation, antidote d'un Occident perdu dans l'exploitation des pays émergents? Quelle est cette



colère qui s'emploie à saper les prétentions de tout rêve facile sur les « paradis » du Pacifique: « Une île chaude avec des zouï zouï et des brises marines, un lagon, des grosses fesses et des nichons qui poussent sur les arbres et te tombent dans la main quand ils sont mûrs . . . » (Chabin, *L'âge de plomb* 59) et qui refuse de fermer les yeux sur les scandales de l'inégalité dans la mondialisation: « Une île muette sauf pour les chansons. Avec des esclaves nus tout imprégnés d'odeur » (59)? Ce personnage qui dénonçait déjà la fausse poésie des îles dans la trilogie de *L'âge d'or* qui a valu à Laurent Chabin, son auteur, une mention honorable du Prix Champlain en 2001, donne de la voix dans *L'âge de plomb* publié en 2003, un voyage au bout de l'horreur, un livre terrible dont nous ne conseillons la lecture qu'aux cœurs bien accrochés: le premier chapitre s'ouvre sur la découverte de deux cadavres dans une maison fermée depuis plusieurs semaines: une « atmosphère irrespirable! » (11).

L'écrivain canadien peu connu en France, mais qui mériterait de l'être, a publié aussi des contes merveilleux modernes et des récits fantastiques et

policiers dans les collections destinées à la jeunesse! L'un de ceux-ci, *Malourène et le sourire perdu*, publié en 2002 dans une collection pour tout jeunes lecteurs par les éditions Michel Quintin, est significatif: il raconte comment Fadette dont est amoureux le nain Grelu a perdu son sourire et comment celui-ci est finalement retrouvé. Jouant sur les mots, le conteur farfelu explique ainsi que Grelu manquait de confiance en soi et n'a pas osé « rendre » son sourire à sa belle qui, perdant cet attribut, est sortie défigurée de la rencontre. Puni pour sa faiblesse, le nain doit subir, chaque soir, une pluie qui le glace, mais c'est la fée Malourène qui retrouve l'objet de la quête, un soir, à la surface d'une mare: « le reflet de la lune [qui] dessine un sourire parfait et superbe » (Chabin, *Malourène* 57). L'histoire serait parfaitement anodine et saugrenue, si le crapaud qui aide Malourène et lui révèle l'endroit secret où se trouve le sourire ne s'appelait Bardamu! Le nom du héros de *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline, œuvre de 1932, le livre d'où advient le scandale. Nous y voici! « Le mystère Bardamu »: le crapaud Bardamu, « à la voix de beurre frais », ne serait-il qu'un monstre hybride de l'intertextualité, clignant de l'œil au lecteur adulte depuis sa « mare au diable »? Conjuguer la Fadette de George Sand et Céline? Sous le sourire du conte, glisser des sous-entendus insondables?

Telle semble être la stratégie d'une voix exceptionnelle, une voix certes adressée aux adultes

dans *L'âge de plomb*, et qui s'inscrit en antithèse aiguë d'un certain confort intellectuel, poussant le paradoxe jusqu'à pourfendre la bonne conscience de quiconque aurait tendance à croire encore à la force de persuasion des livres. Dans les pages qui suivent, nous allons tenter, non pas de légitimer des violences verbales ou d'en montrer seulement les origines, mais de voir en quoi les jeunes lecteurs sont indirectement concernés par ce déchaînement. Nous aurons ainsi l'occasion de mettre en perspective le vagabondage touristique dans les îles des mers du Sud avec l'arpentage d'un immense territoire où l'amplitude des terres canadiennes aura tendance à effacer jusqu'au souvenir de toute rêverie marine qui en devient dès lors, non plus merveilleuse, mais fantastique. Nous découvrirons, en fait, un homme aux mille visages, un véritable écrivain, à l'humour souvent sarcastique.

I. Laurent Chabin, écrivain canadien ou international?

Vivant dans l'Alberta anglophone à Calgary, mais écrivant en français, Laurent Chabin s'inscrit à l'articulation culturelle qui définit la dualité linguistique canadienne reconnue par la constitution de son pays. Et cela avec la distance critique que lui confère son origine française. Son œuvre, dont la nouvelle fantastique « Poissons » publiée

dans le numéro 138 de la revue *Solaris* en 2001 a été considérée comme une des meilleures de l'année, offre simultanément une exploration de l'espace national et une plongée nébuleuse dans une identité double, et même multiple: celle d'un citoyen qui se pose en s'opposant, à la fois par rapport à l'environnement anglophone et dans la nécessité d'une césure d'avec la France où il est né en 1957. L'écrivain conjugue la rudesse du principe de réalité et l'exigence du rêve dans la générosité de l'échange symbolique. Il s'impose comme l'illustrateur plein d'humour, noir ou rose, des contradictions fonctionnelles de l'institution littéraire et de la civilisation contemporaine. Dans une édition généralement tournée vers le réalisme social ou vers des messages visant l'éducation et le progrès moral ou intellectuel de l'enfant lecteur, l'écriture de Laurent Chabin offre l'oasis rafraîchissante d'un univers ludique et spirituel qui tranche par son originalité.

La grande qualité de son style léger et piquant est de ne pas trop se prendre au sérieux et, sous les apparences d'un cynisme désabusé par le cours du monde, de proposer une réflexion amusée et subtile sur les transformations de la société manipulée par les groupes de pression politique ou maffieux, et en particulier sur les réalités du travail de l'écrivain dans ses rapports avec l'industrie du livre. Laurent Chabin dénonce la commercialisation des lettres et la loi de l'argent qui pervertit les pratiques et transforme

le romancier en bête de cirque, réduisant la part de l'esthétique au profit des effets grossiers, réducteurs et sommaires de la publicité.

Rien de bien nouveau, diront certains, qui pensent à Balzac pestant contre « la Réclame ». Encore fallait-il avoir le courage de prendre le contre-pied d'une mode qui s'est généralisée et qui assure le succès littéraire des « animateurs » et des praticiens de la « bonne communication » plutôt que celui des austères partisans d'un travail solitaire. C'est de la petite comédie qui résulte de son parti pris et de sa satire que Laurent Chabin tire ses meilleurs effets. Aurions-nous affaire à un écrivain taillé sur mesure pour la lecture des critiques, un « romancier pour les romanciers » (*the novelist's novelist*), comme aurait pu le définir Henry James? Certes, son propos de marginalité pourrait porter tort à la réception d'une œuvre, si celle-ci, justement, ne se situait principalement dans le « créneau » de l'écriture policière, un genre parfaitement codifié, mais dans lequel la difficulté est de « créer la surprise », d'apporter une note neuve dans une pratique étroitement définie par des conventions qui sont autant d'obstacles à son renouvellement. Et c'est ici que Laurent Chabin excelle et introduit des variations parfaitement inattendues, et parfois paradoxales. Un de ses autres avantages est que sa position d'*outsider* vivant au pied des Rocheuses et d'émigré relativement récent dans le domaine canadien (il n'a commencé

à publier qu'en 1996) lui permet de se livrer à une présentation d'un vaste pays qui a des liens nombreux avec la France, mais qui nous paraît souvent lui aussi bien lointain et inconnu. Rien de tel pour faire vibrer la corde d'un double dépaysement et d'une double nostalgie. Laurent Chabin ne serait-il qu'un Canadien écrivant en français sur les Canadiens anglophones pour en dresser le portrait amusé? Ce ne serait alors qu'une entreprise sans risque, car son œuvre est pratiquement ignorée de ces derniers, tant est forte la coupure qui sépare deux groupes linguistiques pourtant réunis par la même constitution. . . .

Mais Laurent Chabin participe aussi du « miracle » accompli dans l'édition québécoise pour la jeunesse qui, moribonde en 1970, est devenue pléthorique dès la fin des années 1980 et dans les années 1990. L'écrivain déclare toutefois, dans la postface de son recueil *Le rêveur polaire* ne pas écrire « spécialement pour les jeunes »: « J'écris pour tous ceux qui veulent me lire. *Le rêveur polaire*, particulièrement, s'adresse à tout le monde, jeunes et vieux, même s'il a trouvé place dans une collection jeunesse » (Chabin, *Le rêveur* 87).

Il conforte par là l'opinion formulée par divers critiques, selon laquelle c'est l'éditeur qui définit, par sa médiation, la cible du public recherché, et en particulier celle du jeune lecteur. Et de fait il a publié ses livres dans de multiples maisons: outre les éditions du Boréal, citons les éditions Michel Quintin (*L'argol*

et autres histoires curieuses, 1997), les éditions Pierre Tisseyre (*Serdarin des étoiles*, 1998) et surtout les éditions Hurtubise HMH. Chez ce dernier éditeur, il s'est illustré dans la collection « Atout » avec de nombreux titres qui sonnent comme autant de défis lancés, mais sur un autre registre, aux intrigues policières de Boileau-Narcejac avec leur héros Sans Atout. Le roman policier, marginal dans l'institution par son poids symbolique, est un « atout » dans le jeu des genres narratifs grâce auxquels un écrivain peut, en tissant ses intrigues, captiver une attente et séduire ses lecteurs. *L'araignée souriante*, tel est justement le titre d'un bref récit publié dans la collection « Atout Plus » en 1998 chez le même éditeur et qui nous semble révélateur d'un « certain sourire »: dans ce *graphic novel* innocent d'une vingtaine de pages, le tableau de 1881 ainsi dénommé du peintre Odilon Redon a été prêté par la mère richissime d'un élève pour la fête de Halloween à l'école. Pourtant exposé dans une pièce sans issue, il disparaît mystérieusement. Mystère de la « chambre close »? L'énigme sera dénouée sans trop de peine par Oscar, fin observateur, l'ami de classe de l'enfant narrateur qui rapporte l'affaire. « Bien sûr, s'exclame le policier. Je comprends tout, maintenant! » (Chabin, *L'araignée* 49). Sourire devant la police déconfite au spectacle de l'astuce d'un enfant. Mais complicité avec les connaisseurs en matière d'art et avec les érudits, amateurs des bizarreries de la sensibilité décadente

« fin de siècle ». Humour enfin dans un partage de la fantaisie enfantine et dont l'écrivain traque ailleurs les bizarreries, comme les titres de nombreux récits, *Le chien à deux pattes* et *La machine à manger les brocolis* (Boréal, 1999 et 2000), *La tortue célibataire* (Michel Quintin, 2001), le laissent entendre.

Les autres romans policiers de Laurent Chabin qui vont nous intéresser sont bien plus complexes que *L'araignée souriante*, mais participent du même amusement. La collection « Atout » s'adresse aux adolescents à partir de douze ans. Laurent Chabin écrit aussi pour les lecteurs plus jeunes (dès neuf ans), mais ne recherche pas le lectorat des tout petits. De toute façon, certains de ses livres sont réputés difficiles même dans les collections les plus proches du lectorat adulte. Ainsi *La conspiration du siècle* est marqué de trois étoiles (signe d'un degré de difficulté supérieure que le livre *partage*, dans la même collection, avec *Promenade nocturne sur un chemin renversé* de Frédéric Durand). Chabin y dénonce toutes les formes de l'aliénation idéologique et économique moderne dans une Amérique du Nord où les groupes de pression politique et les illuminés, les sectes de toutes sortes, constituent un horizon impressionnant.

Ajoutons que l'auteur a des activités de traducteur et qu'il est en train de traduire pour les éditions Point de fuite le roman anglais *Three Feet to Grub* (*Les pieds devant*), de Roderick McGillis,

professeur à l'université de Calgary: il contribue de cette manière à établir un « pont » nécessaire entre les communautés d'un même pays. En France, il a été lauréat d'un concours de nouvelles à Biarritz en 1994 et son récit « Le gypaète » a été traduit en basque par la revue *Maïatz*, la même année. Cet enracinement provincial contraste avec l'ouverture qui lui a été offerte par les éditions Boréal, l'amenant à raconter sur le mode facétieux les aventures de Roald Amundsen, l'explorateur norvégien. De *L'araignée* au « Gypaète », du « sous-sol » de l'écrivain de Calgary aux étendues glacées des pôles, c'est tout un espace imaginaire qui se déploie et qui nous porte à interroger une œuvre placée à l'articulation du rêve et de la réalité, à la frontière d'une littérature qui s'inscrit comme une activité essentielle: l'équivalent même de la vie. L'un des mots rares qui plaît particulièrement à Gaël, le jeune héros de *L'argol*, n'est-il pas « Yoknapatawpha »? « Un nom de pays entièrement neuf, un pays où il serait le seul à pouvoir pénétrer, un pays rien que pour lui » (Chabin, *L'argol* 94). Ainsi l'exigence est-elle d'écrire, encore et toujours et de construire son domaine de surprises: « En tout cas, murmure-t-il, les desserts sont bien meilleurs à Yoknapatawpha », comme l'avoue le narrateur dans la nouvelle portant ce nom pour titre, et qui conclut: « Il n'y a pas d'âge pour aller à Yoknapatawpha . . . » (98).

L'écriture semble ainsi répondre à une nécessité

supérieure, implacable presque, lancinante, comme un roman de Faulkner. On ne peut pourtant que s'étonner du choix du genre du roman policier comme domaine d'élection de l'écriture. Comment justifier cette prédominance des cordes sombres de la sensibilité? Faut-il y déceler le signe d'une blessure secrète profonde? Le poids d'une souffrance qui s'exprimerait indirectement et que l'on confierait à mots couverts aux adultes dans certains récits, comme, par exemple, dans ce court texte de 1999 des *Contes à mourir debout* intitulé « L'ami qui nous veut du bien » et qui commence ainsi:

Quand ma fille est morte, j'ai tout perdu. Un vertige. J'ai cru me perdre, moi-même. De vue d'abord. Les pieds, les jambes, le ventre. . . . La tête allait disparaître à son tour. . . . La première lettre a stoppé net cet enlèvement. Et puis les autres, petit à petit, m'ont rendu à moi-même, m'ont sorti de ce trou. Des lettres de consolation. . . . (Chabin, « L'ami » 113)

L'écriture aurait-elle pour fonction de réveiller et faire revivre l'adulte en ressuscitant l'enfant? Elle serait alors un principe de vie, bien dans la logique du genre policier qui repose sur le constat d'une mort préalable. La reconstruction littéraire de l'enfance comme mesure de salut exprimerait alors l'essence d'une société qui, tout entière, est blessée. D'un

système dans lequel l'écrivain se trouve lui-même compromis, soumis comme il l'est aux pressions de la compétition visant à l'élimination de l'Autre dans la course au succès. Dilemme largement exploité par Laurent Chabin et qui n'épargne plus les écrivains pour enfants entrés maintenant dans le domaine du professionnalisme.

II. Entre Calgary et Montréal: le grand écart de l'homme du « sous-sol »

Le roman policier littéraire dans le « sous-sol » de Calgary

L'œuvre de Laurent Chabin a connu une mutation significative en 1998 avec le récit *Sang d'encre*, récit à la première personne, dans lequel Louis Ferdine, le narrateur en quête d'intrigues surprenantes, décide soudain de baser sa fiction sur le meurtre « entre deux pages blanches » de son éditeur qui réside à Montréal! Il pense avoir là une idée originale: « Je trouve ça plutôt délicieux. Un crime dans le milieu de l'édition. Mon directeur de collection assassiné! Avec un peu de chance, ça l'amusera autant que moi » (Chabin, *Sang* 10–11).

Cette décision est présentée comme une pulsion meurtrière inconsciente: « Qui vais-je bien pouvoir tuer, cette fois-ci, et pour quelle raison? Moi qui suis incapable d'écraser une araignée . . . » (10). On constate que le « sourire de l'araignée » mis en



scène par Odilon Redon et qui figure le sadisme comique de l'artiste n'est pas absent! C'est aussi une lubie fantaisiste résultant de l'isolement de l'homme de lettres dont le statut est soumis à d'irritantes contraintes, un peu à la manière de « l'homme du sous-sol » de Dostoïevski. Le petit fonctionnaire russe à la retraite grincheux, aigri et impuissant était un « homme de la logique »; vivant comme un insecte dans son « trou », il se livrait à une introspection incessante et s'insurgeait contre l'ordre social et l'absurde de sa vie, retournant contre autrui le fiel de son aigreur. La description similaire que le narrateur de Chabin donne de son propre état révèle une communauté de sort explicite sur ce point: « Enfermé dans mon sous-sol, je ne sors pas de la journée. Je n'ai aucune raison d'aller dehors, il ne s'y passe rien. Jamais rien. C'est ça, Calgary. Du ciel bleu, de l'air frais et, dans mon quartier particulièrement, pas un bruit » (7).

Le sous-sol est un lieu de délectation morose où l'homme, comme le bouffon névropathe de Dostoïevski qui faisait rire à ses dépens de sa propre humiliation et qui est le lointain ancêtre du héros de *La métamorphose* de Kafka, se « cach[e] sous les pierres » et « envi[e] les cloportes » (31). Loin du centre culturel québécois, pôle francophone des lettres et des arts, l'écrivain subit les effets d'une sorte de

déréalisation. Comme il l'écrit plus loin, Calgary a « tous les avantages de l'île déserte sans les inconvénients. . . . [U]n pays dont on connaît mal la langue c'est bien pratique. . . . J'ai l'impression de vivre dans un monde virtuel. Dans une sorte de rêve » (15). Le vide symbolique est non seulement accepté, mais revendiqué par Louis Ferdine comme le refus d'un pittoresque facile, comme le signe d'une résistance et d'une liberté: « On me fiche la paix. Tout ce qu'il me faut, je l'ai ici: du silence. . . . La lumière m'indispose, elle me fait peur. J'ai besoin d'ombre. Les montagnes, je les trouve très jolies sur les cartes postales, mais je n'y mets jamais les pieds » (7).

Cette misanthropie affichée se double d'une irritation profonde à l'égard des méthodes de vente modernes qui constituent un viol de la vie privée et contre lesquelles l'hiver canadien près des Rocheuses offre une protection: « Le froid décourage les innombrables démarcheurs qui se mettent à pulluler au printemps » (7). Pourtant Louis Ferdine n'est pas vraiment méchant et son activité de l'écriture n'est pas revendiquée comme un acte salvateur: elle est au contraire la loi d'une profession qui doit se battre pour survivre: « Qu'est-ce que je peux faire d'autre? C'est mon boulot, mon gagne-pain. Ah, la vie d'artiste! Les filles, les beuveries? Foutaises! Un travail de forçat, oui! » (32).

Le roman policier est dans ce cas très réflexif et

s'accompagne, pour ce personnage peu sûr de soi, d'un commentaire constant sur les formes et pratiques de son écriture. Peinant à bâtir son intrigue, le récit offre la mise en scène paradoxale de l'absurde et la négation d'un statut glorieux de l'écrivain: « Je tape à longueur de journée sur de petites touches carrées et devant moi, sur l'écran, s'alignent des lettres, des mots, des phrases. Quand ça ne donne pas des modes d'emploi, ça fait des histoires que des gens—certains, quelques-uns . . . —lisent parfois » (8).

Le dérisoire de la pratique s'ajoute ici à l'inutile pour frapper de nullité une profession qui a perdu toute estime et toute fonction sociale: « Il ne faut pas croire que ça va changer leur vie, que ça va leur apporter—ou leur enlever—quelque chose. Ils lisent parce qu'ils n'ont rien d'autre à faire, je suppose » (8).

Enfin le comble de l'absurde dans la réception de l'œuvre par les lecteurs réside dans un divertissement qui est la forme la plus basse de l'intéressement. Les gens lisent: « Pour passer le temps, parce qu'il pleut, parce qu'ils en ont vraiment marre du hockey . . . ou parce qu'on leur a offert un livre! » (8).

Devant un horizon d'attente aussi étroit, les ambitions de l'artiste se trouvent réduites au simple soin du fonctionnel, à la pure préoccupation technique et à la plate exécution de recettes: « Ce sont des histoires sans prétention, avec un début, une fin et, entre les deux, un nombre raisonnable de

mots. Une touche de noirceur, un grain d'humour, une intrigue bien sinueuse avec des pièges et des impasses: des romans policiers quoi » (8–9).

Pourtant cette petite main de l'écriture est hantée par le souvenir des grands maîtres, ce qui entraîne une cascade de dénégations comiques. Ainsi Ferdine s'aperçoit-il qu'il est resté enfermé chez lui pendant toute une semaine et pousse la comédie jusqu'à se demander si son « cerveau est correctement irrigué » et s'il ne devrait pas « sortir un peu, respirer, [se] changer les idées » (43). Simple velléité non suivie d'exécution et qu'il excuse par une boutade: « Et puis flûte! Je n'ai pas envie. Proust vivait bien reclus dans l'obscurité, lui, ça ne l'empêchait pas d'écrire. Je ne suis pas Proust, je sais, mais ce n'est pas une raison pour courir un marathon ou aller à la chasse au lion. Je ne suis pas Hemingway, non plus . . . » (43).

Et la liste va s'allonger dans les aveux de *Sang d'encre*, le roman que Louis Ferdine projette d'écrire et qui sera aussi celui de Laurent Chabin. Ces clowneries contribuent à créer une atmosphère spéciale en révélant l'ambition forcenée du personnage qui aspire inconsciemment à égaler le succès des écrivains les plus reconnus: un personnage pour qui la littérature a pris la place de la vie. Louis Ferdine, d'ailleurs, ne se contente pas de jouer avec le nom des célébrités; il emprunte aussi à celles-ci leurs intrigues.

Le jeu avec les formes canoniques

L'autodérision s'installe bien comme fondement de l'humour mais la lucidité de l'homme de l'échec serait sans importance si elle ne s'appuyait sur la crainte obsessionnelle du complot et de la manipulation. Cette crainte s'exprime d'emblée, à l'annonce de la mort réelle de l'éditeur Samir qui a été tué à Montréal dans les circonstances mêmes et de la façon enregistrée auparavant par Ferdine dans son récit. Surprise devant une « coïncidence extraordinaire »: « J'ai commencé le récit avant-hier, ici, à Calgary, et les événements se sont déroulés quelques heures plus tard à Montréal, sans que j'aie bougé d'ici, sans que j'en aie parlé à qui que ce soit » (Chabin, *Sang* 33).

Le romancier ne serait-il qu'un vulgaire assassin, mais un assassin « malgré lui », aussi grotesque que le bouffon de Molière? Si le roman policier est une sorte de mise à mort rituelle, par laquelle l'enquêteur purge le monde de la faute commise par l'agresseur, si ce genre de récit n'est pas « la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace », comme l'écrivait Michel Butor dans *L'emploi du temps* (11), alors la stratégie de Laurent Chabin va être de renverser ce processus en faisant précéder le crime de son annonce par l'enquêteur lui-même. Après la mort de l'éditeur Samir, c'est au tour de sa femme d'être assassinée à Montréal, selon le scénario que Louis

Ferdine vient de rédiger dans son roman à Calgary. Mais l'enquête pour l'instant piétine. Pour fonder ce retard, Laurent Chabin imagine que l'éditeur assassiné a écrit une lettre dénonçant ses meurtriers, une lettre que la police ne trouve pas, car elle a été cachée selon la méthode décrite dans ce qui est un classique, et même un des textes fondateurs, du récit policier: *La lettre volée* d'Edgar Poe. Le narrateur, en effet, imagine que, de même que le Ministre dans la nouvelle de Poe a placé sa lettre bien en évidence sur son bureau, ce que ne comprendra pas le préfet de police borné, de même Samir a-t-il glissé la sienne dans un journal « négligemment posé sur son bureau ». Un journal commémorant le centenaire du célèbre article d'Émile Zola, *J'accuse*. Car « Samir a toujours eu un faible pour Zola » (36). Et c'est cette lettre que les assassins recherchaient et qu'ils n'ont pas trouvée, échec qui les a conduits à supprimer l'épouse de l'éditeur. Avec délectation, Ferdine évoque alors la démarche des « flics » qui, eux

ont un atout. Un tout jeune inspecteur, novice mais brillant. Appelons-le Dupin, par exemple. Au premier coup d'œil, il comprend que la maison a été mise sens dessus dessous parce que l'assassin cherchait quelque chose . . . Le meurtrier a fouillé sans méthode . . . Dupin réfléchit. Il a beaucoup lu, il connaît tous les trucs. Celui de « La lettre volée », entre autres. Il se dirige vers le

bureau. . . . (44–45)

On voit comment l'écriture dans ce cas est une transposition ludique directe d'un schéma narratif tout préparé que l'écrivain utilise avec jubilation pour servir sa propre intrigue. Déjà, à l'occasion de la mort de Samir, Ferdine avait évoqué la « marque noire » de *L'île au trésor* de Stevenson. Le plaisir du littéraire réside là, dans une érudition qui procède par références et par clins d'œil lancés à un public informé, et les « atouts » de Louis Ferdine seront nombreux!

Dans sa narration, d'autres victimes suivront, plongeant l'homme dans la plus grande perplexité, faisant de lui « le témoin anticipé de ces crimes » (51). La répétition, l'inverse de celle qui s'accomplit dans une intrigue policière « normale », puisqu'elle est ici le fruit de l'écriture du narrateur, révèle donc une « intention meurtrière » qui doit être déjouée. Tout l'intérêt du récit réside alors dans les interrogations de celui qui hésite, tantôt se prend pour un « médium », « un instrument innocent livré à des puissances obscures » (51), et tantôt se croit la victime d'une blague ou d'un complot. Le roman policier tourne à la bouffonnerie, mais sur le fond d'un raffinement et d'une recherche qui trouve sa distinction dans une fiction parfaitement lisse et impénétrable. Bafoué dans ses hypothèses, le narrateur s'avoue vaincu et recourt une fois de plus à la métaphore de l'insecte,

se comparant à « une mouche engluée dans la toile tissée par ce criminel invisible » (57). De criminel, le personnage est devenu une victime, bien dans le registre de l'horreur pratiquée par Boileau-Narcejac dans leurs fictions: comme le héros aveugle des *Visages de l'ombre* (1953), Ferdine (qui, lui aussi, aime bien rester « dans l'ombre » [87]) ne sait plus où il en est, entouré par des forces menaçantes dont il ne peut plus rien dire. En réalité, c'est le dénouement de l'intrigue qui va progressivement éclairer les intentions profondes du narrateur et de son auteur: sous la profonde modestie affichée par ces derniers se cachent une frénétique course à la gloire et l'obsession de la reconnaissance littéraire.

L'écran « sang de bœuf » de la victime ou de l'agresseur: « faire admettre son génie de la littérature »

La trouvaille littéraire originale dans *Sang d'encre* est d'exploiter le décalage de plusieurs fuseaux horaires qui séparent Calgary de Montréal pour jouer sur les incertitudes de l'action et créer un suspense inédit. Cette astuce repose sur les pratiques contemporaines de l'écriture par ordinateur, l'instrument indispensable de la modernité. Le fond d'écran de celui de Louis Ferdine est de couleur « rouge sang » et même « sang de bœuf ». Couleur symbolique d'une évidence qui se pare aussi d'attributs mythologiques, car son éclat est celui d'un « œil ensanglanté.

L'œil de Sauron! » (Chabin, *Sang* 31). L'œil, en fait, du criminel qui, grâce à ses connaissances des nouvelles technologies, a pu s'introduire dans cet ordinateur. La « clef » informatique de celui-ci était clownesque et avait d'ailleurs naïvement été confiée à l'assassin. Ainsi le meurtrier a-t-il su suivre, minute par minute, le déroulement de son scénario et s'en servir pour accomplir ses forfaits, puis attirer Ferdine à Montréal et tenter de lui imputer ses crimes. Ruses qui échoueront car elles seront déjouées par le policier véritable. D'où une série de retournements spectaculaires au cours desquels Ferdine se croit tantôt le coupable et tantôt la victime. Au moment de la reconstitution des faits, alors que le narrateur et son double maléfique sont face à face, les véritables mobiles de l'affaire sont révélés.

En fait, nous avons eu affaire à la compétition assassine, à « une jalousie atroce, mortelle » (133) qui opposait deux « ratés » de la littérature: le premier, le narrateur, « l'écrivain sans imagination qui publie à tour de bras des récits banals à pleurer, qui noircit des pages comme un tâcheron et qui parade dans les salons » (134). Et l'autre, le « génie méconnu » arrogant, féroce, soucieux de s'imposer comme « l'artiste » qui « fait jaillir l'œuvre d'art de n'importe quelle anecdote de n'importe quel argument », comme un nouveau Thomas de Quincey, l'auteur de *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts!* (137). Et la prise en compte des pensées de cet

assassin par Ferdine montre que ce dernier les partage à sa manière confusément: l'important n'est-il pas « de se faire reconnaître, de faire admettre son génie, d'avoir un auditoire » (133) et « d'entrer enfin dans le dictionnaire » quelle qu'en soit « la rubrique » (135)? Il y a donc une sorte de folie délirante dans la pratique du roman policier utilisé comme un espace de projection des passions les plus troubles. Ferdine se trouve lié par un terrible malentendu: « Je ne suis que le parchemin sur lequel Bignole écrit. Et c'est sur moi qu'il se prépare à apposer sa signature » (137). Finalement la littérature participe d'une certaine folie: « Vivre sa vie ou l'écrire . . . Il faut vraiment n'avoir rien d'autre à faire pour s'attarder à cette question » (142). C'est donc le véritable policier qui a le dernier mot en prétendant qu'il faudrait quelquefois « enfermer » les écrivains, même si Louis Ferdine les déclare jusqu'au bout « inoffensifs ». Ce dernier reconnaît enfin que son aventure n'a été qu'un pitoyable « gâchis »: il a même été aveugle sur l'amour que lui portait une certaine Lucette!!

La comédie de l'écriture noire conserve bien quelques relents du roman à l'eau de rose, dont l'écrivain Laurent Chabin se décharge sur son personnage. Le roman policier s'avère ici en dernière analyse, un laboratoire où la complexe identité de l'artiste est explorée et mise à nu, sous le feu d'une satire qui n'épargne aucun acteur de l'institution littéraire.

L'ordinateur et la nostalgie du « bout du monde »

Si la fiction de Laurent Chabin concerne pour une grande part la description des conditions et de l'exercice de l'écriture, il est naturel de constater que l'ordinateur de l'écrivain moderne, œil malin et maléfique, est un centre focal autour duquel le monde concret et même géographique s'organise et prend sens. Il faut voir avec quelle angoisse Louis Ferdine est obligé de partir, laissant son propre ordinateur allumé alors qu'il se croit menacé par un agresseur inconnu:

Il continue de répandre, dans la pièce dont j'ai tiré les rideaux, sa lugubre lumière couleur de boucherie. Cette machine me fait peur. C'est bien la première fois. Elle a toujours été docile, souple, neutre. Elle a toujours avalé lettres et phrases sans sourciller, qu'elle a recrachées, via l'imprimante, sur du papier tout ce qu'il y a d'anodin. Pourquoi, subitement ce déchaînement de violence . . . ? (Chabin, *Sang* 49)

Abandonnant ce centre de création, l'écrivain, ce permanent reclus, ne sort qu'en voiture dans la ville de Calgary, un espace vide pour lui dont il sillonne les avenues, comme Jacques Revel parcourait la ville de Bleston à pied dans *L'emploi du temps* de Michel Butor: « Je prends la dix-septième vers l'est, puis Mcleod vers le nord. Traversée de la Bow,

Edmonton Trail, et, enfin, la Transcanadienne » (67). Le Nouveau Roman a laissé des traces ici, mais son influence s'élargit aux dimensions d'un continent: « Dernière hésitation. L'est ou l'ouest? À l'est, il y a les montagnes, à l'est les Plaines. Va pour les Plaines . . . » (67). Cette direction, on l'a vu, conduit jusqu'à Montréal. C'est là que se dénouera l'intrigue. Mais, en attendant ce dénouement, Louis Ferdine rentre d'abord chez lui: « J'arrive à Calgary à l'aube. Au-delà de la ville, on aperçoit les montagnes qui barrent l'horizon, blanches, roses, éclairées par le soleil levant, comme si elles annonçaient le bout du monde. C'est un peu ça, d'ailleurs. Mon monde s'arrête ici . . . Je n'ai jamais vu Vancouver » (77).

Un regret inexprimé qui va être satisfait quatre ans plus tard par Laurent Chabin dans *Partie double*, un roman plus ambitieux publié en 2002.

III. De Calgary à Vancouver:

« Voyage au bout de la nuit » de l'identité littéraire

Le goût et la pratique de l'extrême littéraire

Toute fiction renvoie à une autre qui la précède. Le narrateur du *Rêveur polaire*, un des premiers textes courts de Laurent Chabin destinés au lectorat enfantin en 1996, montrait la surprise qu'expérimente l'explorateur Roald Amundsen dans son voyage dans l'Arctique en découvrant un manuscrit dans une bouteille et en déchiffrant une signature: « ça



Détail de la couverture du *Rêveur polaire*.

alors! Amundsen est abasourdi! Et pourtant il lit bien, il ne se trompe pas, c'est écrit en toutes lettres: Arthur Gordon Pym! » (Chabin, *Le rêveur* 33). Le voyage fictif de l'explorateur n'est pourtant pas un périple dans les mers du Sud qui sont escamotées par le récit, mais une « ascension » vers le fameux Passage du Nord-Ouest du Canada et vers le pôle Nord lui-même: logique de l'esprit de contradiction? Et toute son aventure à la fin n'est, sur le modèle de

celles du capitaine Hatteras, qu'une marche forcée et forcenée sur *l'inlandsis*, immense étendue de glace éternelle qui recouvre le continent arctique. Amundsen, on le sait, n'est pas revenu de son dernier voyage de 1928 et Laurent Chabin qui imagine sa fin, le montre remontant péniblement vers le nord, alors que « derrière lui, la banquise s'émiette comme un biscuit » (74). Ce que refuse l'explorateur, qui « a l'air d'un fantôme, d'un spectre de la neige qui hante la désolation glacée » (75), ce sont les séductions perverses et faciles des hallucinations provoquées par l'épuisement et nourries du folklore de son pays et des contes d'Andersen: « Cette trollesse, habillée de presque rien, comme si elle se trouvait sous le soleil des tropiques » ou encore « une femme elfe, la Reine des neiges. . . Elle tend le bras dans un geste lent, tout en courbes délicieuses, en un appel irrésistible » (78). Amundsen refuse l'étreinte de la Reine des neiges, mais il ne revient pas à la vie, comme le petit Kay du conte d'Andersen: alors qu'un « immense voile blanc . . . lui masque le monde », il trébuche « contre une porte de bois ». Il entre dans ce qui est présenté comme une « cabane » (78). Et le lecteur de s'interroger: « ma cabane au Canada »? En effet: « À l'intérieur, il fait doux, il fait chaud, l'ameublement est rustique mais confortable » (78). Là, dans cette chaleur de la dernière page du livre, Amundsen « fond littéralement comme neige au soleil » (80) et là encore. . . .

Le rêveur polaire résume bien la passion de l'extrême de Laurent Chabin, passion manifeste dans cet « appel du pôle » et dans le déploiement d'une logique poussant jusque dans leurs ultimes conclusions, culturelles, géographiques, et narratives, les lois d'un champ sémantique dont l'écrivain anime le centre et dont il cherche à étendre la périphérie. Un ensemble qui englobe les textes dans lesquels l'œuvre s'enracine. On comprend la fascination que l'immensité canadienne a pu exercer sur une imagination aussi sensible à un tel traitement de « l'espace littéraire ».

Où Louis Ferdinand Céline s'avoue à demi-mots. . .

Cinq ans plus tard, la donne n'est pas différente dans le domaine du policier pratiqué par Laurent Chabin: Louis Ferdine recourt de même à Edgar Poe dans son *Sang d'encre*, mais s'interroge avec lucidité: « Qu'inventer encore? Tout a déjà été trouvé. Après Chandler, Chester Himes ou Arthur Conan Doyle, j'ai l'air de quoi moi? » (Chabin, *Sang* 10). Nous avons vu ce qui résultait de ces interrogations lancées aussi dans un rapport implicite avec les développements du roman noir apportés par Boileau-Narcejac dans la relation entre l'agresseur et sa victime. Dans le roman qui va suivre, *Partie double*, écrit deux ans plus tard en 2000, Chabin convoque son narrateur une nouvelle fois et l'entraîne encore plus loin vers l'ouest canadien, sur les bords du Pacifique, et plus

loin aussi dans une réflexion sur les problèmes de l'identité de l'écrivain. C'est à Vancouver que Louis Ferdine prend le relais de la satire de l'homme de lettres et approfondit ce qui est aussi une fine réflexion sur les dérives de l'imagination perverse dans un monde gagné par la folie de l'argent et la déshumanisation. Double particulier de l'auteur qui l'utilise, il va être confronté, lui-même, avec son propre double fictif qui s'efforce de le supplanter dans la canonisation que représentent le succès et la reconnaissance littéraires abordés dans le précédent roman: « le double est-il l'agresseur ou la victime? », pourrait demander un lecteur de la nouvelle « William Wilson » d'Edgar Poe qui est cité évidemment vers la fin du récit: « Pendant cette série de cauchemars, j'ai vécu cent fois l'aventure de William Wilson imaginée par Edgar Poe. Cette fois, comme dans ce conte terrible, je me suis vu face à mon double, face à un autre moi-même qui, d'un geste, me renvoyait au néant » (Chabin, *Partie* 115).

Pointe dernière du drame des « jumeaux », comme cela nous est apparu à partir d'une transformation des œuvres de Shakespeare par Edgar Poe dans *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, l'affrontement avec le double devrait bien être une épreuve de vérité: le roman se termine sur la découverte que l'Autre, l'écrivain raté, s'est suicidé.

Et c'est dans *Partie double* encore que Laurent Chabin livre à mots couverts au lecteur qui n'en

aurait pas conscience le nom de l'ancêtre littéraire sommeillant dans l'inconscient de Louis Ferdine: Louis Ferdinand Céline, l'écrivain qui a présidé à la naissance de celui-ci. Le thème du médecin enquêteur n'est pas nouveau dans la littérature policière et dans *Série grise*, un récit publié en 2000, Laurent Chabin introduisait à la fois le jeune Zach Davis (déjà narrateur unique du roman intitulé *Piège à conviction* publié par les éditions Hurtubise en 2000, et qui reviendra dans *L'écrit qui tue* de 2002) et le personnage du docteur Hunter (« le chasseur », en anglais), parfait *gentleman* de style britannique avec son « humour d'outre-Atlantique » (Chabin, *Série* 53), un double du docteur Watson de Sherlock Holmes. *Série grise* se terminait encore comme « une histoire de fous, une ronde infernale, une vraie danse macabre » (155), comme la caricature d'une tragédie racinienne de la jalousie (l'un des personnages s'appelait Oreste Latride et l'autre Hermine!) entre les membres d'un club d'amateurs de romans policiers réunis pour une « Soirée Meurtres et Mystères », à laquelle Ferdine était invité. Le resserrement du drame de la jalousie entre deux écrivains rivaux qui préside à l'écriture de *Partie double* va impliquer plus fortement le docteur Hunter dans l'enquête. L'homme fait d'ailleurs une remarque qui est lourde de références intertextuelles: « J'ai peut-être raté ma vocation, reprend-il. Il y a beaucoup de médecins dans la littérature. Arthur Conan Doyle, Somerset

Maugham, Jacques Ferron . . . Tenez, par exemple, prenez les deux plus grands écrivains français: Céline et Rabelais. Deux médecins! » (Chabin, *Partie* 27).

Belle érudition pour un anglophone canadien! Louis Ferdine serait donc l'anagramme du nom d'un écrivain qui a voulu conduire « jusqu'au bout de la nuit » un certain type d'écriture; celle-ci ne pouvait certes pas s'exercer dans le domaine de la littérature de jeunesse, mais en demeure comme la flamme secrète et nostalgique. C'est en tout cas à Vancouver, au centre anglophone à l'opposé géographique de Montréal, que le double maléfique de l'écrivain sera éliminé par son propre suicide.

Le rire du Sophiste nietzschéen: où Céline en masque un Autre

L'intrigue de *Partie double*, en effet, repose sur le schéma d'une « imposture » qui se termine tragiquement: Peter Aaron, écrivain non reconnu, a une théorie bien particulière des fonctions de l'écriture: ce qui importe pour lui, c'est d'atteindre un absolu: « Vivre la littérature, mettre la fiction en scène dans la réalité » (Chabin, *Partie* 154), car « il a développé sa théorie sur l'inscription de la fiction dans la réalité et la prééminence de la première sur la seconde » (51). Mais, personnage de Faulkner à sa manière, il n'a pas réussi à s'imposer sur le marché des Lettres. Pour parvenir à ses fins, il se fait passer pour Louis Ferdine, « scribouillard de seconde zone » (15)

inconnu à Vancouver, et donne plusieurs conférences en son nom dans cette ville, et chaque fois en un lieu différent que l'enquête révélera. Son cas est bien devenu « pathologique », comme un autre de ses doubles involontaires l'explique au dénouement: « Toute sa mise en scène ne visait qu'à ceci: prendre votre place en tant qu'auteur et se supprimer, lui, en tant que raté. Mais un personnage restait en trop sur la scène: vous. Alors, en commettant son suicide, il s'arrangeait pour qu'on vous soupçonne, vous, afin qu'on vous retire de la circulation . . . » (155).

Le récit de *Partie double* est donc la narration rapportant l'échec de cette supercherie: elle est d'autant retorse qu'un troisième personnage, Petrus Aula, autre double secret, un écrivain américain à qui Peter Aaron a prêté son appartement, avant de disparaître (on ne le « verra », ni ne « l'entendra » jamais directement dans le récit), vient compliquer l'établissement de la vérité. Elle est faite en trois parties, dont l'une, celle du docteur Hunter s'intercale entre les deux autres de Louis Ferdine venu à Vancouver et découvrant le malentendu qui fait que, pour un temps, à ses yeux « Je est un autre ». Cette formule qui sert de titre au chapitre deux est un hommage tacite aux recherches de Philippe Lejeune sur l'autobiographie. Le recueil d'articles de celui-ci, une variation, toujours placée sous le signe de la célèbre formule de Rimbaud, comporte une analyse sur l'alternative « écrire ou être écrit »

et souligne le travail effectué par Céline dans le domaine de l'expression de soi qui est un travail de « transcription » des témoignages (de l'oral à l'écrit, d'un média à un autre) et donc implique un de ces « modèles des techniques narratives du 'vécu' » qui se retrouve aussi « dans l'écriture des livres pour la jeunesse » (Lejeune 216–17). Les discussions entre Ferdine et Petrus Aula dans *Partie double*, ne sont pas sans évoquer les fictifs *Entretiens avec le professeur Y* (1955) du même Céline mentionnés par Philippe Lejeune et dans lesquels ce dernier cite la phrase: « Transcrire soi-même ce que l'on doit ensuite rédiger oblige à se poser des problèmes que la division du travail cache » (187). Une division que Chabin distribue entre les deux personnages travaillant à rétablir la vérité, à partir des déclarations sur l'affaire faites dans la presse ou à la radio: Ferdine et Petrus Aula qui seront ainsi tantôt considérés comme agresseur ou victime en fonction du « filtre » imposé par l'interprétation des communiqués. D'où la phrase stupéfiante que nous avons placée en exergue de cet article: « Il y a erreur, m'écrié-je, ce cadavre n'est pas le mien, c'est le vôtre! » (Chabin, *Partie* 135).

Le roman policier, en s'inscrivant dans le sillage du Nouveau Roman et de « l'ère du soupçon » généralisé ouverte par Nathalie Sarraute, a déstabilisé l'auteur, privé de sa profondeur identitaire: narrateurs et personnages sont directement remis en cause par une imprécision qui les atteint même au-delà de la

mort! Le flou ménagé par l'agression des doubles qui peuvent, par la force des nouveaux moyens de communication, pratiquer impunément l'imposture et se substituer à leurs rivaux pour les détruire, pour ainsi dire « de l'intérieur », n'en démontre que plus clairement leur fragilité. Comme le déclare Ferdine, lorsqu'il s'aperçoit que quelqu'un s'exprime en son nom dans le système des médias: « J'ai l'air d'un cadavre, d'une statue de cire. D'une copie. Comme si c'était l'autre, là-bas, qui vivait à ma place pour de vrai! » (18).

Ce dilemme burlesque résume celui du Philosophe platonicien menacé par les entreprises du Sophiste nietzschéen qui s'efforce de subvertir le « modèle » au profit des « copies », instruisant par là le mouvement tragique de l'Histoire qui arrache les êtres à l'illusion d'éternité de la philosophie classique. En réalité, cette instabilité témoigne d'un intérêt excessif pour le Moi que Petrus Aula, discutant avec Ferdine, considère comme « un véritable cas pathologique » (134). Elle est la manifestation du malaise qui gagne tout l'univers d'une fiction cherchant à captiver son lecteur par des « surprises » les plus saugrenues, puisqu'elle est fondée sur un dernier paradoxe. Car le Moi ne peut s'avérer finalement que la reconstruction anagrammatique d'un Autre: c'est ce qui apparaît clairement, lorsque l'on apprend que Petrus Aula n'est que l'anagramme de Paul Auster. En revanche, Peter Aaron était le principal personnage de *Léviathan*,

comme Laurent Chabin devait me le rappeler dans un message électronique du 19 avril 2005:

Dans *Partie double*, la référence principale est à Paul Auster, qui est l'écrivain américain Petrus Aula du roman (Petrus Aula est d'ailleurs une anagramme de Paul Auster). Peter Aaron, lui (un autre "P.A."), est le personnage principal de *Léviathan*, dudit Paul Auster. Enfin, l'inscription des initiales de L. F. dans les rues de Vancouver vient de *La cité de verre*, premier volet de la Trilogie new-yorkaise, d'Auster, dans lequel le narrateur s'aperçoit que les errances d'un personnage dans les rues de Manhattan dessinent des lettres, puis des mots entiers sur la carte de New York. Le procédé n'a d'ailleurs pas été entièrement inventé par Auster: on le retrouve, sous une forme différente, chez Borges ("Le mort et la boussole"), et chez Poe, dans l'épisode des cavernes qui forment des lettres (hébraïques, je crois), à la fin des aventures de Pym.

Le rire secret du sophiste nietzschéen m'amenait ainsi à conclure que la lecture ou critique littéraire est bien une combinaison de « vues » et de « bévues » . . .

Nouveau rebondissement: Jorge Luis Borges enfin!

Le fil qui conduit de Louis Ferdinand Céline

à Jorge Luis Borges n'est pas seulement celui d'un prénom qui introduit une dynastie et une saturation de doubles littéraires prestigieux dans *Partie double*. Dans une scène qui semble rétrospectivement comme une répétition bouffonne des *Entretiens avec le professeur Y*, l'affirmation de la prééminence de la fiction sur la réalité, un thème cher à l'écrivain sud-américain, apparaît au cours du rendez-vous que le professeur Petrus Aula, double de Peter Aaron (qui s'est fait passer pour Louis Ferdine, avant de se suicider!) accorde au véritable Ferdine: sans savoir donc à qui il a affaire, il lui vante son admiration supposée pour Borges et pour « ses constructions aussi parfaites que l'horlogerie suisse » (Chabin, *Partie* 52). Et Ferdine d'avouer sans hésiter que les *Fictions* sont un « de ses livres de chevet », mais que ses « modestes livres » lui sont aussi éloignés qu'un crapaud d'un « aigle à tête blanche ». Une de ces dénégations auxquelles Laurent Chabin nous a habitués!

Mais l'entretien va plus loin, lorsque Petrus Aula ajoute que Louis Ferdine intègre la fiction et la réalité « dans un tissu extraordinaire dans lequel il devient impossible de discerner qui est qui, le vrai du faux » (53). Nul doute que Laurent Chabin n'utilise ici ce dialogue pour suggérer indirectement l'idéal de l'écriture qu'il feint d'être en train de poursuivre en sous main, c'est-à-dire la réalisation d'une « œuvre » « vivante au cœur même de la vie », car « elle se

fond en elle, l'absorbe » (53). Ambition dont le côté illusoire sera cruellement démenti au dénouement; lorsque Ferdine, après avoir prouvé qu'il ne parvenait jamais à « contrôler sa propre vie » devra convenir que sa vie, comme celle du héros de *Sang d'encre*, est celle d'un raté et qu'il devrait se « faire faire des cartes de visite: *Louis Ferdine, déguisements et postiches!* » (157). Le roman policier de l'enquêteur privé aux prétentions démesurées n'est qu'une plaisanterie. Et Ferdine de conclure: « J'aurais dû être clown. Auguste. Celui qui a l'air d'un abruti et qui reçoit des claques pour faire rire les enfants . . . » (157). On peut penser que c'est sur cet échec même que Laurent Chabin fonde l'espoir d'un véritable succès, lui qui a programmé pour dénouement une plaisante déconfiture, puisque le mot de la fin de son narrateur est le suivant: « parce que, pour une fois qu'on me trouvait génial, *j'étais un autre!* » (157). *Partie double* se propose d'apporter un comique, mais sanglant démenti à la fausse modestie du « Je est un autre ». . . .

Comme Ferdine le déclarait déjà au début du roman: « Il y a belle lurette que je ne me fais plus d'illusions sur le rôle de l'écrivain dans la société » (15). Ainsi, par-delà tout jugement de valeur, l'œuvre n'aura-t-elle exprimé que la « folie » de la littérature, une emprise irrépressible qui justifie tous les dérèglements (y compris le crime et l'on pourra lire le roman *L'écrit qui tue* publié en 2002 comme un autre

développement de ce principe) et tous les subterfuges. L'habileté de l'artiste est dans la construction d'une « énigme », d'une illusion éphémère qui se dissipe avec l'épuisement de la lecture.

L'inscription sur le plan de la ville et le mystère

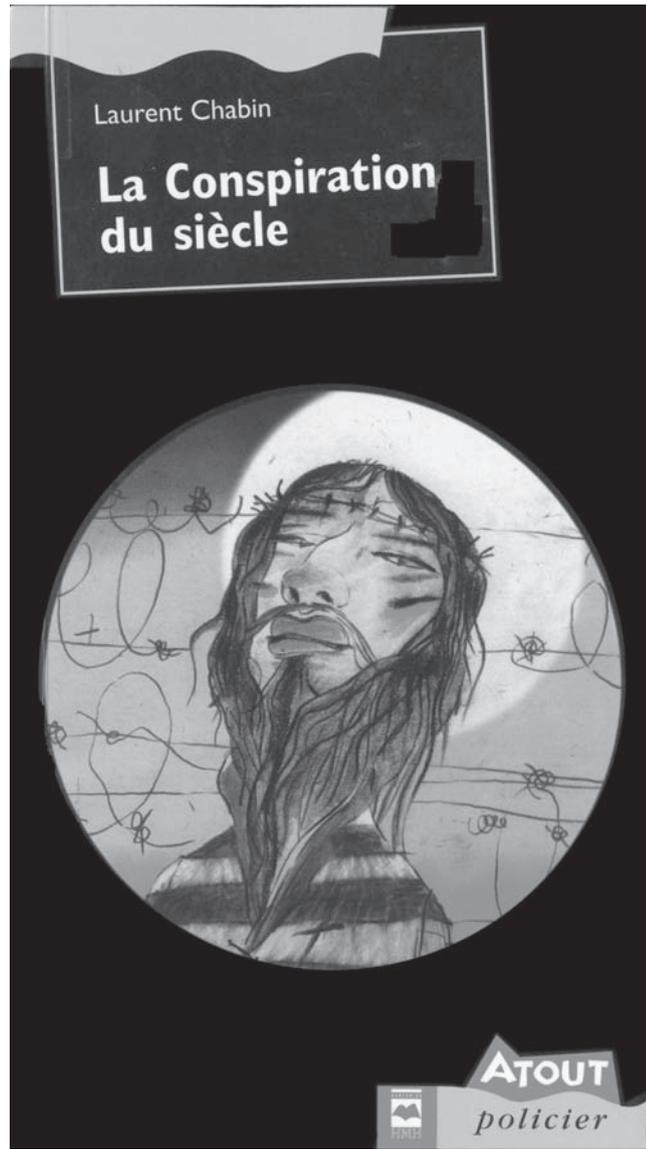
Cette illusion est poussée très loin dans *Partie double*, puisque, sur le modèle de *L'emploi du temps* de Michel Butor, le narrateur Ferdine imagine que le criminel va jusqu'à utiliser le plan de Vancouver pour donner un sens à son « arpentage » des lieux. Dans ce cas particulier, il s'agit d'y apposer, par une provocation inouïe, sa propre signature! Le livre, en effet, comporte la carte réelle de la ville avec ses artères principales, ses jardins, etc., et, en reliant d'un trait sur celle-ci les points désignant l'endroit où l'usurpateur a donné une conférence de presse en son nom, Ferdine s'aperçoit que deux lettres apparaissent: L.F: « Mes initiales! Ce fou a dessiné mon nom dans les rues de Vancouver! Dans quel but? L'inscription de la fiction dans la réalité? . . . » (Chabin, *Partie 57*).

Les nostalgiques du nouveau Roman ou les voyageurs qui ont séjourné dans cette belle ville parée du prestige de l'éloignement, de ses brumes et de sa rade harmonieuse sous les montagnes, bref ceux qui ont peut-être comme Ferdine « réservé une chambre avec vue sur la mer dans un hôtel de Beach Avenue, à proximité de Stanley Park et d'English Bay Beach »

(97) seront ravis: ils pourront prendre plaisir à étudier les déplacements de l'intrigue, depuis le carrefour Cambie Street et Marine Drive, jusqu'à celui de Willingdon Avenue et Hasting Street, et termineront leur périple près de l'université Frazer à Lakefield Drive, où le cadavre est découvert. Lugubre pèlerinage ou partie de plaisir littéraire des plus inattendues? Bien entendu, il serait dérisoire de réduire l'œuvre de Laurent Chabin à de puérils exercices ludiques. Et c'est à une exploration plus engagée et politique de la société contemporaine qu'il nous a finalement conviés, s'enfonçant pour cela encore au plus secret des profondeurs du territoire canadien: dans le Glacier National Park au cœur des Rocheuses, puis, franchissant la frontière, dans les régions sauvages et quasi désertes du Montana. Laurent Chabin devait y développer l'obsession avortée de *Partie double*: celle de « quelque complot plus vaste » (66) mettant en danger la civilisation occidentale.

IV. Le Mal contemporain et la pureté des cimes

Le roman de 2002, *La conspiration du siècle*, toujours dans la série Atout policier des éditions Hurtubise, libère toute la force du roman polyphonique latente dans les récits précédents, car Laurent Chabin y donne la parole à sept



narrateurs relais qui seront en partie successivement assassinés au fil de l'intrigue, après avoir apporté un éclairage partiel, mais spécifique, faisant progresser l'information vers la vérité. Tour de force littéraire par le brillant de l'invention et de la technique, le roman policier est toujours ici inféodé à « la littérature » et l'un des protagonistes va même rechercher dans une bibliothèque locale l'ouvrage dans lequel est caché un message important pour l'enquête. Mais les préférences pour la facétie et la caricature manifestes dans les romans précédents sont explicites: le lecteur se demande parfois s'il n'est pas victime d'une énorme farce à la Ubu. L'intrigue, en effet, consiste à spéculer une « conspiration du silence » (Chabin, *La conspiration* 20) qui a pour conséquence « un processus d'élimination de témoins gênants » (33–34). Le flou portant sur les mobiles des commissionnaires des meurtres entraîne une suspicion et une terreur généralisées qui font que chaque personne impliquée se trouve placée dans la position d'une victime dans le style des romans de Boileau-Narcejac. Comme il fallait s'y attendre, la première d'entre elles exprime le sentiment général en se présentant d'emblée comme une victime potentielle, cherchant à échapper à un ennemi invisible, car « chaque ami, hélas, est un piège, un appât avec lequel on vous attire . . . » (7–8). De nouveau, l'ère du soupçon et le roman noir! En même temps, la volonté de percer le mystère stimule les plus hardis qui échafaudent les

hypothèses en fonction de leur engagement politique et aussi, on va le voir, de leur « folie ». Ainsi l'un d'eux spéculé:

De quoi s'agissait-il? Le but de l'entreprise était-il économique, politique? Était-il question d'une tentative de déstabilisation du régime russe, de propagande?

Rien de tout cela n'était plausible. Certes, on ne se gêne pas pour faire main basse sur un pays entier, par la force, pour en sucer le sous-sol, mais on s'abstient si ce pays dispose d'une armée autonome et, de surcroît, de l'arme nucléaire. (56)

Des journalistes, tel Larry Carway, « écoeuré par l'opportunisme et la lâcheté des patrons de presse » (27), d'anciens trotskistes réformés, entreront ainsi dans la danse. La qualité de ces personnages justifie leur critique. Carway vilipende l'intéressement bas des magnats de l'information: « Les dossiers politiques, ils s'en foutaient! Pour vendre du papier, ils disaient, il faut du sang ou des fonds de culotte. Le reste, ça n'intéresse personne » (27). Et le roman d'attaquer directement un aspect scandaleux de l'information: « cette exploitation des affaires de mœurs par la presse, qui fait oublier les vrais problèmes » (29). Les crimes commis par un sadique dans l'État américain voisin, le Montana, ont été transformés en une

véritable légende, si bien que les meurtres peuvent être attribués au « Boucher du Montana ». Un autre protagoniste, Lee Claesholm, de son côté, « était une sorte d'idéaliste pur, pour qui l'éclatement de l'empire soviétique avait été une catastrophe au goût amer » (38). Ses remarques sont d'un autre mordant dans un chapitre éblouissant de *maestria* portant sur les spéculations de stratégie géopolitique. Ainsi à partir de l'agent double soviétique Standoff: « Standoff, pour sa part, ne semblait pas avoir souffert des apparents bouleversements du régime. Vladimir Poutine, le président russe, lui-même, n'était-il pas un ancien patron du KGB? » (55).

On voit que Laurent Chabin a choisi d'évoluer dans les hautes sphères de l'idéologique dans ses incidences sur la conception de l'action politique. Son premier narrateur, qui vit à Calgary, « comme un rat » (8), exprime sans fard ce qui semble un des projets permanents de l'écrivain: « Ce que je pourchassais sans relâche, c'était l'abus de pouvoir, la corruption, le mensonge politique » (8).

Pourtant, l'enquête va déboucher sur les agissements d'une secte d'illuminés qui croient que le Christ revenu sur terre en Russie en 1908 a été séquestré par les Soviétiques depuis, et qui veulent le libérer; leur tentative serait neutralisée par la C.I.A et les Russes pour éviter une catastrophe mondiale et les désordres qu'apporterait un message de paix, d'égalité et de respect humain! La dimension

baroque de la fantasmagorie transparaît, toutefois, lorsque l'on apprend que les cadavres des victimes sont maquillés et mis en scène comme des sortes de Christ crucifiés! Serions-nous en présence d'une autre gigantesque mystification? Certes, et toujours celle d'un admirateur d'Edgar Poe: l'un des agents doubles n'appartient-il pas à la société ésotérique secrète du *Hidden Order for the Adoration of Xenon*, ce qui, abrégé, donne HOAX (mot qui a justement ce sens en anglais!). Le dernier narrateur nous révèle d'ailleurs que le premier qui s'est exprimé n'est autre que l'initiateur de la mystification: il se cache sous un nom d'emprunt et ne révèle sa malicieuse invention que dans l'avant-dernier chapitre. L'intrigue qui a commencé comme un roman noir, par une succession de meurtres, puis qui s'est transformée en scénario d'espionnage de la Guerre Froide à « taupes » multiples est une pure fiction: celle d'un écrivain qui a voulu imiter Orson Welles, lequel avait en 1938 proposé une adaptation radiophonique de *La guerre des mondes* de H.G. Wells, provoquant une panique mémorable. Comme le fait observer Simon Roy dans un article de la revue *Lurelu* en 2002, par une série d'histoires relais emboîtées et une construction à rebours (proche de celle du film *Memento* de Christopher Nolan), « le roman est un exploit narratif de la plus belle verve » (Roy 23).

Ces jeux littéraires ne sont pas gratuits, car Laurent Chabin bat en brèche un certain nombre

d'idées reçues et propose un retour salutaire sur le fonctionnement de nos sociétés. Mais aussi parce que le récit offre encore une rêverie sur les conditions de vie étranges, aux environs du parc Waterton: « sur cette ultime frontière au-delà de laquelle s'étirent les étendues désolées du Canada, terres glacées, et inhospitalières où de rares habitants, déshérités, survivent comme des sauvages, vaguement recouverts de peaux de bêtes, terrés dans des igloos ou des baraques en rondins . . . » (Chabin, *La conspiration* 12).

Et une fois de plus, la passion du lettré triomphe avec la description du libraire magiquement apparu dans une petite ville de ces contrées vaguement effrayantes pour le citadin: « Grisonnant, les yeux enfoncés derrière d'énormes verres de myope, il somnolait, à demi effondré derrière son comptoir » (22).

La nature suscite l'angoisse que la lecture ou l'écriture ont peut-être les moyens d'exorciser et Laurent Chabin a sans doute assuré son meilleur succès en consacrant à ce thème un roman policier qui est le plus naïf, le moins alambiqué, de tous ceux qu'il a écrits et qui lui a valu un de ses premiers prix littéraires: *L'assassin impossible* publié en 1997, toujours dans la même collection. Nous ne donnerons pas une analyse de son intrigue, mais simplement quelques indications sur les conditions de son mystère et de son élucidation: le récit

commence par le constat du dépaysement apporté par la nature des montagnes sauvages, près du lac Louise, toujours dans le parc national des Rocheuses. Dans la direction de l'ouest, naturellement sur le « Yoknapatawpha » de Laurent Chabin:

Chaque fois que je vais en montagne par la Transcanadienne, ce n'est pas seulement notre univers citadin que je quitte, c'est notre univers tout court. Ces pics dentelés et couverts de neige, éblouissants sous le soleil de la matinée, me ramènent aux contes de mon enfance. J'ai l'impression d'entrer dans le monde imaginaire du *Seigneur des anneaux*, aux confins des montagnes de Brume. (Chabin, *L'assassin* 8)

Ce sont bien les « montagnes bleues » que l'homme du « sous-sol » apercevait depuis Calgary. Et une référence littéraire est ajoutée, mais en antithèse, car le drame réel va se dérouler dans ce décor un soir de tempête de neige, alors que « tout est noyé dans une obscurité impénétrable, zébrée par la chute des flocons dans la lumière des phares » (9). Drame de la peur, bien entendu, et répondant aux attentes majeures du lectorat enfantin, telles que les définit Claude Hubert dans son introduction du volume spécial *Enquête sur le roman policier pour la jeunesse* publié par la Joie par les livres en 2003: « Dans ses ressorts même, le roman policier répond

à deux attentes fortes du jeune lecteur, le goût du mystère et le plaisir d'avoir peur » (13). L'intrigue de *L'assassin impossible* est la suivante: un groupe de collégiens venus en excursion pour les joies de la montagne se trouve pris dans un chalet et, citadins blasés, ces jeunes recherchent par provocation une émotion forte dans cette nature sauvage: « je ne sais pas, moi, de l'imprévu, de l'inédit . . . De l'extraordinaire, quoi! » (16). Une attaque du chalet par les ours, suggère l'un. Et pourquoi pas un crime, reprend l'autre. C'est cette seconde hypothèse qui se vérifie dans une nuit d'intense terreur! Nous laisserons les lecteurs découvrir les auteurs de la « mystification », car c'en est bien une, montée par certains adultes pour donner une belle frayeur et une bonne leçon: l'assassin est impossible, parce qu'il n'y en a pas!

Le roman policier rejoint ici la défense de l'enfance et de l'imagination triomphante: le baroque est de nouveau au rendez-vous avec l'appel des cimes. Un dernier point que nous abordons pour terminer.

V. Dialogues avec l'enfance: l'esthétique baroque

Contes cruels. Familles, familles, faut-il vous haïr?

Les paysages littéraires des romans policiers de Laurent Chabin destinés plutôt à un public adolescent ne dessinent certainement pas une « Carte du Tendre », mais plutôt celle d'un « Enfer » canadien

où triomphe la mort, où pullulent des araignées inattendues, car les narrateurs ont tendance, comme celui de *Sang d'encre*, à s'y prendre pour « une mouche engluée dans la toile tissée par ce criminel invisible » (Chabin, *Sang* 57). On a l'impression que ces personnages sont en train de régler leurs comptes avec la terre entière. Le Québec, évidemment, n'est pas épargné et dans *Secrets de famille* (Hurtubise, 2003), c'est dans le sous-sol de la vénérable et poussiéreuse demeure ancestrale située dans « un trou » de campagne près de Montréal que le cadavre du grand-père assassiné par la grand-mère est caché! La petite-fille envoyée par sa mère pour renouer avec un passé qu'elle avait tenté d'oublier fait la macabre découverte! Dans ce décor aussi, tout « paraît piège, traquenard, trahison en puissance » (Chabin, *Secrets* 99).

Il n'est pas jusqu'au petit village français où Louis Ferdine est né, Charost dans le Berry, au centre de la France, un pays de sorciers et de superstitions, qui ne soit marqué du sceau du crime. « L'enquêteur malgré lui » y retourne pour de brèves vacances et la suite est inéluctable, rapportée dans *Vengeances*: une sombre histoire de jalousie met aux prises deux familles et deux amies d'enfance et Ferdine est amené à dénouer l'affaire. L'enquête est l'occasion pour l'émigré de faire fonctionner ses « petites cellules grises », selon la formule de Maigret et de donner sens, comme à contrecœur, au jeu des indices: « Cette histoire

m'empoisonne le sang, me désagrège le cerveau. De quoi est-ce que je me mêle après tout? Garder pour moi des indices primordiaux! Tout ça pour mener ma petite enquête, pour jouer les Sherlock Holmes! Les Colombo, plutôt, quand je songe à mon apparence miteuse . . . » (Chabin, *Vengeances* 109).

Ce n'est pas en vain que l'on écrit des romans policiers et l'entreprise devient obsessionnelle: une destinée funeste, une malédiction? Mais ici elle offre un moyen de revisiter des lieux et de faire remonter le passé d'un monde que Louis Ferdine a fui. À ce propos, le personnage donne une explication assez plaisante de sa décision de vivre à Calgary: à son cousin qui l'interroge, il explique que s'il est parti, ce n'est pas parce que l'on tue moins au Canada qu'en France, mais parce que, là-bas « on assassine en anglais, tu comprends. Alors, forcément, je ne suis pas toujours au courant . . . » (154). L'éloignement canadien serait-il pas une parade, un refuge hors de la vie, mais dans la vie même, cette mise entre parenthèses que l'écrivain anglais Hazlitt, déjà, percevait dans ses essais? Et la présence envahissante de la mort, avec toutes les mises en scènes grandiloquentes et excessives du roman noir n'est-elle pas assez proche de l'emphase qui l'accompagnait dans les déploiements des rituels baroques?

Le gypaète: l'appel des hauteurs

Changement de langue, changement de registre

du sentiment. Changement de genre, nouveaux domaines. En s'adressant directement à l'enfance à travers d'autres genres littéraires que le roman policier, Laurent Chabin a pu faire sauter le couvercle d'un « âge de plomb » qui refoule en permanence un certain lyrisme dans son œuvre. Dans le recueil de courtes nouvelles, *L'argol et autres histoires curieuses* déjà cité, l'une d'entre elles « Le gypaète » laisse libre cours à une poésie qui appartient à cette élévation du sentiment vers la beauté que suscite la montagne et que l'on peut sans hésiter associer à l'extase baroque. Le scénario en est très simple: Gaël, un jeune garçon, s'en va chaque dimanche avec ses jumelles observer un oiseau hors du commun: le vautour gypaète. Une attente interminable et qui semblerait vaine si, un jour, n'intervenait l'incident qui fonde le récit: soudain Gaël voit se rapprocher et descendre jusqu'à lui l'oiseau quasi mythique. Son bonheur serait total, si le garçon ne surprenait au moment même un chasseur qui, profitant de l'aubaine de cette descente, est prêt à abattre celui que, en imitant Baudelaire, nous appellerons le « prince des nuées ». Par un réflexe salvateur, Gaël lance alors vivement ses jumelles sur l'homme et détourne le coup. Le gypaète remonte vers l'empyrée et le chasseur s'en va furieux. L'affaire serait close, si, sur le point de partir à son tour, Gaël ne voyait pas enfin descendre en tournoyant une superbe rémige, « longue comme son bras ». Cadeau d'amour,

remerciement? Gaël relève la tête « et fait un petit signe de la main en direction des hauteurs. Il a un grand sourire aux lèvres » (Chabin, *L'argol* 25).

L'histoire pourra paraître un de ces petits riens anecdotiques de l'enfance, mais la manière de la raconter lui confère une prodigieuse profondeur, en fait une sorte de manifeste de l'esthétique baroque qui est, à nos yeux, l'essence même de l'écriture dite « pour la jeunesse ». Examinons de plus près les qualités stylistiques de ce bijou de texte . . .

Le « petit signe en direction des hauteurs », en effet, scelle une communication avec l'au-delà du monde et apparaît comme la conclusion d'une communication réussie avec une puissance supérieure qui s'oppose ici à la violence et à la veulerie du chasseur, aux pulsions assassines. La quête de Gaël est enfin récompensée, mais il importe de voir comment cette attente a été organisée par une configuration stylistique particulière pour le lecteur, dans une autre forme de récit à suspense. La nouvelle commence par ce qui apparaît comme la notation d'un indice: « Dans le bleu du ciel, il y a un petit point noir. Enfin, c'est ça qu'on voit depuis le sol: un petit point noir piqué dans le ciel bleu, très haut, très loin » (25). Dans la cathédrale de Parme, et dans toutes les églises baroques aussi, le regard du croyant est attiré vers des signes célestes appelant l'élévation du regard de cette humble créature qu'est le chrétien. Le narrateur de Laurent Chabin, fasciné

par les insectes et la vermine, on l'a vu, a intériorisé cette opposition sémantique entre le haut et le bas et poursuit: « C'est ce que voient les limaces, les vers, les scarabées. Du moins, c'est ce qu'ils verraient si l'horizon au-dessus d'eux n'était pas bouché par les crottes de mouton ou les feuilles mortes » (25). La mention des vers, souvent symboles de la faiblesse humaine dans la rhétorique religieuse, et la référence aux « crottes de moutons et aux feuilles mortes » évoquent les métaphores des grands orateurs chrétiens qui mettent en balance la sombre condition mortelle et la vision de l'éternité lumineuse. Mais le petit point noir dans le ciel n'est que l'abrégé d'une amorce de persuasion: un leurre stratégique qui a piégé le lecteur. Le narrateur poursuit: « Le petit point noir, là-haut, n'est pas un point. Il n'est pas petit et il n'est pas noir » (25). Dénégations rétrospectives qui sont complétées par l'affirmation d'une nature glorieuse et transcendante: « C'est un grand gypaète barbu » (25). On pourrait penser qu'il y a du Dieu le Père en sous main. Et le personnage semble bien emporté dans une sorte de lévitation: « Il vole depuis des heures, sans remuer les ailes, porté par les courants ascendants d'air chaud. Il décrit d'immenses cercles, très haut, bien loin au-dessus de la montagne » (25). Le narrateur insistant reprendra presque mot à mot cette image dans la page suivante et ajoutera pour conclure: « dans l'air clair et brillant » de toute évidence, une fascination secrète attache son

regard à cet animal emblématique. Fascination qui masque, en fait, une identification bientôt avouée à demi-mots: « Le gypaète ne connaît personne. Il n'a pas d'amis. Comme il ne mange que les restes de bêtes mortes, les êtres vivants ne l'intéressent pas » (17). On croirait là entendre la voix de Louis Ferdine, solitaire et reclus, obsédé par les cadavres. Mais alors que ce dernier vit dans son « trou à rats », l'oiseau, lui, a tout l'espace et de ses hauteurs, il semble bien partager la vision condescendante que l'enquêteur virulent de Laurent Chabin entretient à l'égard de la faible humanité: « D'abord, ils demeurent au sol, comme rivés à la terre par un poids immense. . . . Et puis, ils s'entassent les uns sur les autres, en meutes, en troupes, en essaims . . . ils se piétinent, ils se respirent leur air, ils se mangent les uns les autres . . . » (17).

Dans l'interprétation du narrateur qui épouse son point de vue, le gypaète éprouve un « haut-le-cœur » devant l'abjection des hommes comparés à des « fourmis », incapables de vivre seuls. Et son orgueilleuse solitude, marque d'une résistance intransigeante à la médiocrité, fascine Gaël, car: « ce qu'il aime lui, c'est rare, c'est inaccessible et ça s'en fiche » (19). Ainsi la rencontre est-elle un moment de grande émotion, l'illumination couronnant une sorte de « Visitation » magique parée d'une discrète religiosité. Et tandis que « les insectes songent à aller se coucher », le miracle est rétabli d'une extase qui

transpose dans le registre naturel le sentiment d'une éternité de l'être: « Ils n'appartiennent pas au même monde. Alors il remonte vivement sur son majestueux escalier de courants d'air, jusqu'à n'être plus pour qui le voit du sol qu'un petit point noir piqué dans le ciel bleu, fouetté par des rafales qui le grisent . . . » (24).

L'envolée et la tranquille énergie de l'animal symbolique trouvent un équivalent dans *L'argol et autres histoires curieuses* dans le bref récit qui suit « Le gypaète »: « La comète ». Une nouvelle dont le titre même est une vraie promesse de merveilles baroques! Là Gillian qui voudrait tant aller sur le météore réalisera son désir en rêve, un rêve étrange, puisque le rêveur constate au réveil que sa chemise « est constellée de particules lumineuses ». C'est que, sur le principe suggéré par *Alice au pays des merveilles*, la « vie est un songe » que ne renierait pas Calderon et que: « c'est tout simple. Pour aller sur la comète, il suffit de le désirer vraiment » (Chabin, *L'argol* 17). La littérature de jeunesse comme application libérée du principe de plaisir à l'éducation aimable des enfants? Tel serait l'objectif véritable que se donne Laurent Chabin dans une certaine catégorie de ses livres. Pas seulement.

Serdarin des étoiles ou l'enfance malheureuse de l'exclusion

Car le plaisir du texte ne signifie pas sa gratuité.



Dans *Serdarin des étoiles* publié en 1998 par les éditions Pierre Tisseyre, le merveilleux traite indirectement de l'enfance marginale, et n'est en réalité que la projection des désirs secrets de l'enfant. Le petit garçon qui, dans ce récit à la première personne, déclare au départ: « Je viens d'ailleurs. . . . Je suis en exil sur cette terre. Je suis né très loin d'ici, dans un autre pays, sur un autre continent, sur... une autre planète » (Chabin, *Serdarin* 7), s'exprime par métaphore. D'où une écriture assez recherchée et indirecte, dont certains indices pourraient dès le début mettre la puce à l'oreille des lecteurs les plus sagaces: la phrase précédente est ainsi complétée par une confirmation qui suggère qu'il y a anguille sous roche: « C'est ça, je viens d'une autre planète. Mais je n'ose l'avouer à personne » (7). L'aveu final seul nous apprendra à la dernière page qu'il s'agissait d'une invention: « Je ne viens pas d'ailleurs. Il n'y a pas d'ailleurs, en dehors des rêves. Je ne suis qu'un petit garçon avec les cheveux blancs et les yeux rouges, et je ne suis pas heureux . . . » (72). Serdarin, en fait, est un albinos, fils de gens du voyage qui va d'école en école et qui a de la peine à se faire accepter par ses camarades. Mais son « mensonge » initial paraît valable dans la nouvelle classe où il arrive, à la fois parce que le contrat de lecture établi par l'auteur est celui de la science-fiction, un genre que les lecteurs comme les compagnons de jeu du héros admettent naturellement. C'est pourquoi, lorsque

Serdarin déclare ainsi son identité à une petite fille, celle-ci s'exclame: « Serdarin est un extraterrestre! » (22). Le double jeu stylistique de l'auteur amène la comédie.

Et le garçon, ravi, jouera parfaitement son rôle: il était en fait de plain-pied avec cette fiction, lui qui rêvait d'une planète bien particulière, soumise au même processus de transformation que le gypaète, car, comme il le dit, elle n'est d'abord « qu'un petit point sombre » qui grossit, devient une petite boule et « on dirait une myrtille perdue dans cet océan d'étoiles » (17). Les rêveries de l'imagination matérielle à la Gaston Bachelard sont orientées dans un sens poétique vers une confusion et une complicité qui ont pour fonction d'abuser le personnage sur son propre statut et pour mieux duper le lecteur. Et le rêveur de poursuivre un récit que le code de la science-fiction permet de prendre à la lettre: « Elle porte un si joli nom: Pâline. Aussitôt je m'élançais dans l'espace, plus noir que de l'encre, et je le traverse comme une flèche. Les étoiles défilent devant mes yeux. Elles dessinent des figures familières qui m'accompagnent pendant mon voyage nocturne » (17). Une autre partenaire du gamin survenue ensuite dans son école se livrera aux mêmes fantaisies: Libelul de Faltenin prétendra venir d'une autre planète habitée par des monstres puants. C'est le prénom excentrique qui donne cours ici à ce que les Anglo-Saxons appellent la *fantasy*, mais qui surgit ici dans une intertextualité privilégiée avec un

poème d'Apollinaire, comme Laurent Chabin devait me le rappeler dans le message électronique du 19 avril déjà mentionné:

Plusieurs des noms propres qui figurent dans la série Malourène et dans *Serdarin des étoiles* viennent d'Apollinaire: Malourène, Pâline, Noubosse et Lul de Faltenin sont 4 des noms des 7 épées, qui figurent dans "La chanson du mal-aimé". J'avais choisi ces noms, très jolis au demeurant, pour me venger de la frilosité de mes éditeurs: les 7 épées sont effectivement des symboles phalliques évidents! Le nom de Serdarin lui-même signifie, dans le Berry, bon à rien (sert d'à r(i)en . . .).

L'intrigue enfin rapproche les deux rêveurs qui unissent leurs fictions dans une fugue, bientôt déjouée par leurs parents réels. La réalité est plus forte que la fiction qui a suffi pourtant à illuminer la nuit de l'enfant solitaire: « Ils nous retrouveront et, par une belle nuit remplie d'étoiles, les vaisseaux se poseront dans le jardin » (62). *Serdarin des étoiles* nous offre le roman familial du déraciné qui cherche ses vrais parents et un récit de la différence douloureuse. Dans ses pages, Laurent Chabin se laisse aller à de joyeuses inventions et à tout son humour. Est concerné en premier ce que Didier Anzieu, comme nous l'avons vu dans d'autres articles, appelle le

« Moi-Peau »: ainsi, à propos de la fragilité de sa propre peau, Serdarin peut dire: « Si jamais je me découvrais, elle deviendrait rouge, puis brune, et puis noire. Elle se hérissait de cloques, de pustules. Je me calcinerais, je me ratatinerais, je finirais par disparaître, en ne laissant sur le sol qu'une dépouille minuscule, comme une araignée écrasée » (8).

L'araignée obsessionnelle et révélatrice est toujours présente. Il y a du Chabin dans Serdarin (ne serait-ce que cet écho du nom) et il y a du Serdarin dans Chabin, lui-même qui porte en lui l'araignée dépouillée de l'enfance. Un dernier récit du recueil *L'argol et autres histoires curieuses* a d'ailleurs pour titre « L'araignée de la porte »: on y découvre la complicité d'un enfant et d'une grosse araignée établie à la rainure d'une porte et un jour malencontreusement écrasée. D'où le rêve final:

Mais quelquefois, la nuit, dans un de ses rêves, il aperçoit une minuscule araignée noire qui traverse lentement les images. Elle va s'installer dans un coin, tout au fond du rêve, dans la rainure d'une petite porte silencieuse qui se referme sur elle.

Elle ne dit rien. Elle ne fait que passer. (Chabin, *L'argol* 105)

Araignée du soir, espoir? Une araignée qui n'est pas rouge, heureusement différente de celle de

Stavroguine!

Conclusion: jeu ou révolution tranquille?

L'explorateur sarcastique, mais amusé, de l'édition et de l'espace culturel canadiens qu'est Laurent Chabin, exprime le besoin d'une reconnaissance méritée. Comme le narrateur de *La conspiration du siècle* l'affirme: « Les écrivains, même quand ils font semblant de se cacher, font tout ce qu'ils peuvent pour attirer l'attention. C'est plus fort qu'eux. C'est leur raison de vivre » (Chabin, *La conspiration* 171). La pratique de la littérature de jeunesse, comme celle du roman noir, ne pouvait qu'aiguiser la conscience d'un déficit de statut de l'écrivain. L'humour caustique et les jeux ou mots d'esprit qui en découlent semblent donc bien être une forme de compensation, mais font partie intégrante du dilemme critique. Il y a un certain plaisir à déjouer et se jouer des dysfonctionnements du système, à se moquer de l'esprit de système. Chabin cultive ainsi la provocation et l'impertinence dans le culte et l'image nostalgique d'un Moi artiste malmené par les professionnels de la communication et par les détenteurs du pouvoir symbolique. En même temps, le spectacle de ce que le narrateur de *L'âge de plomb* pourrait appeler les « décompositions » de la société contemporaine nourrit une indignation et une révolte de plus en plus déclarées dont le style

de l'écrivain sort renforcé. Laurent Chabin s'impose maintenant comme un maître exceptionnel de l'écriture: les subtilités de l'intrigue, l'imagination et le rêve symboliste dans l'art ont pour lui plus d'importance que la représentation directe de la réalité. Le culte d'un réalisme s'attaquant aux structures plus qu'aux objets appelle la parole d'un ironiste qui se donne pour but de mettre la logique du visible au service de l'invisible. Chabin n'est pas loin d'Odilon Redon qui brandissait l'imagination poétique contre l'illusionnisme naturaliste ou l'impressionnisme superficiel et il combat toutes les formes de mystifications intellectuelles. Ainsi peut-il affirmer la puissance de la littérature et la défense de l'enfance sous la même bannière, mais sous des couleurs diverses. On aura remarqué que la satire du monde adulte n'est pas absente de l'univers de Serdarin dont la planète a aussi ses conspirateurs du silence: elle s'adoucit au spectacle de la nature mystérieuse et cède à d'étranges visions. La mort

est bien au cœur du royaume dont le prince est un enfant et le recueil *L'argol et autres histoires curieuses* s'ouvre sur le récit « Le scorpion » dans lequel le lecteur, comme les personnages, hésite: la bête venimeuse était-elle réelle ou bien un simple jouet de plastique? L'écriture des récits destinés à la jeunesse s'installe donc en parallèle de celle des livres de littérature générale: elle procède par allusions, par métaphores et par métonymies et par ce que nous appelons une élévation poétique du regard. Il s'agit, non pas de trahir, mais de restaurer une confiance perdue au sortir de l'enfance. On ne s'étonnera pas que ses mécanismes soient proches de ceux du rêve. Le danger, dans ce cas, n'est pas celui de l'onirisme, mais celui de la répétition: Laurent Chabin jusqu'ici s'en est bien protégé et la diversité de ses intérêts lui garantit une littérature tonique et de responsabilité critique. Sa lucidité d'intellectuel travaille à la création d'une Internationale de l'éveil et de la vigilance à l'échelle du globe.

Ouvrages cités

- Boileau-Narcejac. *Sans Atout, dans la gueule du loup*. Paris: Rageot, 1984.
- . *Sans Atout, le cadavre fait le mort*. Paris: Rageot, 1987.
- Butor, Michel. *L'emploi du temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1957.
- Chabin, Laurent. *La conspiration du siècle*. Montréal: Hurtubise HMH, 2002. Coll. « Atout ».
- . *L'âge de plomb*. Montréal: Point de Fuite, 2003.
- . *L'âge d'or*. Montréal: Point de Fuite, 2001.
- . « L'ami qui nous veut du bien ». *Contes à mourir debout*. Ville-Saint-Laurent: Les Intouchables, 1999. 113–14.
- . *L'araignée souriante*. Montréal: Hurtubise HMH, 1998. Coll. « Plus ».
- . *L'argol et autres histoires curieuses*. Waterloo: Michel Quintin, 1997. Coll. « Nature Jeunesse ».
- . *L'assassin impossible*. Montréal: Hurtubise HMH, 1999. Coll. « Atout ».
- . *L'écrit qui tue*. Montréal: Hurtubise HMH, 2003. Coll. « Atout ».
- . *Malourène et le sourire perdu*. Waterloo: Michel Quintin, 2002. Coll. « Le Chat et la souris ».
- . *Partie double*. Montréal: Hurtubise HMH, 2002. Coll. « Atout ».
- . *Le rêveur polaire*. Montréal: Éditions du Boréal, 1996. Coll. « Junior ».
- . *Sang d'encre*. Montréal: Hurtubise HMH, 1998. Coll. « Atout ».
- . *Secrets de famille*. Montréal: Hurtubise HMH, 2003. Coll. « Atout ».
- . *Serdarin des étoiles*. Ottawa: Pierre Tisseyre, 1998. Coll. « Papillon ».
- . *Série grise*. Montréal: Hurtubise HMH, 2002. Coll. « Atout ».
- . *Vengeances*. Montréal: Hurtubise HMH, 2001. Coll. « Atout ».
- Hubert, Claude. « Contes de crimes ». *Enquête sur le roman policier pour la jeunesse*. Sous la direction de Françoise Ballanger. Paris: La Joie par les livres/Paris Bibliothèques Éditions, 2003. 10–19.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, Poétique, 1980.
- Perrot, Jean. *Art d'enfance, art baroque*. Nancy: Presses universitaires, 1991.
- . *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*. Paris: Presses universitaires de France, 1976.
- Roy, Simon. « La conspiration du siècle ». *Lurelu* (automne 2002): 21–23.

Jean Perrot, fondateur de l'Institut International Charles Perrault et du Prix de la Critique, Docteur d'Etat avec une thèse sur l'écrivain Henry James, a publié *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse* (Les Editions du Cercle de la Librairie, 1999), *Carnets d'illustrateurs* (Cercle de la Librairie, 2000), *Le secret de Pinocchio* (In Press, 2003) et avec Patricia Pochard *Guide des livres d'enfants de 0 à 7 ans* (In Press, 2001).