

## Le récit de Théràmène au Pays de Québec. Une lecture du *Vendeur* de Sébastien Pilote

DAVID BÉLANGER

### Résumé

L'espace est intimement lié à la tragédie. De *Phèdre* à *Maria Chapdelaine* jusqu'au *Vendeur* de Sébastien Pilote, cet article s'attache à démontrer la parenté des ressorts tragiques dans ces œuvres. Plus particulièrement, l'annonce — le récit de Théràmène, le récit d'Eutrope, le récit des policiers — constitue le centre de cette étude. Le quiproquo, la fatalité monstrueuse, les divinités sont autant de variables redistribuées dans ces récits que l'analyse met à profit. À terme, il s'agit d'éclairer le film de Sébastien Pilote, en postulant, centrale, sa constituante tragique.

C'est donc, en définitive, sa transparence même qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, éternellement offerte à la signification.

Roland Barthes

*Sur Racine*

C'est Phèdre, le dernier mot de la tragédie jusqu'à nous.

Jean-Marie Domenach

*Le Retour du tragique*

« Le conflit tragique est une crise d'espace » (p. 30), écrivait Roland Barthes dans « L'homme racinien ». Le constat est sans doute rapide et réducteur : il y a les différends insolubles, les amours impossibles, les impardonnables trahisons. Plus encore, pourrait-on lui faire ajouter, ce conflit spatial participe de la définition même du héros tragique : « il est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir : sa limite est son privilège, la captivité sa distinction. » (p. 14) C'est que, poursuit Barthes, il existe dans la tragédie — et surtout ici dans la tragédie racinienne — une opposition précieuse entre l'Antichambre où toute la pièce se joue et l'Extérieur, cette

« étendue de la non-tragédie » (p. 11) qui accueille la fuite, l'événement, la mort, autant d'actions qui ne peuvent avoir lieu *dans* la tragédie :

La mort tragique n'appartient jamais à l'espace tragique : on dit que c'est par bienséance; mais ce que la bienséance écarte dans la mort charnelle, c'est un élément étranger à la tragédie, une « impureté », l'épaisseur d'une réalité scandaleuse puisqu'elle ne relève plus de l'ordre du langage, qui est le seul ordre tragique : dans la tragédie, on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours (p. 11-12).

Dans *Phèdre*, ce qu'on a nommé le récit de Théràmène contribue très précisément à traduire l'Extérieur en termes tragiques, à faire pénétrer la mort d'Hippolyte dans le territoire même de la tragédie : sorti de scène, exclu par le père qui a imaginé sa faute, il est frappé par la fatalité, attaqué mortellement par un monstre neptunien tiré des eaux. C'est ce que raconte Théràmène, mais en rendant l'espace visible en termes intellectuels (p. 107), soutient Leo Spitzer dans son article phare sur le récit de Théràmène ; cette intellectualisation paraît consubstantielle à la structure de la tragédie, qui permet une *bienséante* gestion des *réalités scandaleuses*. Cela dit, nous semblons errer bien loin de notre sujet — le cinéma québécois contemporain —, mais c'est pour mieux en assurer la juste résonance. Qu'on me permette pourtant un autre détour.

\*

On a tenu un semblable discours sur le roman québécois. L'espace y est premier et total dans sa configuration des drames, comme l'actualise Isabelle Daunais, mettant dos à dos le « roman du territoire » et le « roman de l'espace »[1]. Dans tous deux cependant, dit-elle,

on trouve une même distance entre le centre, c'est-à-dire le lieu, « réel » et balisé, où l'on raconte et d'où l'on vient, et ce qu'on pourrait appeler les marges, la périphérie où se projettent toutes les imaginations : forêt, grand Nord, Ouest ou Sud, terres encore sauvages, voisinages de toutes sortes (p. 136)

On observe cette tension, notamment, dans *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, véritable roman du territoire, comme nous le rappelle Daunais. Dans cette œuvre, les terres cultivées en tant que centre stabilisé organisent la périphérie, la projettent à l'aide de balises à l'extérieur desquelles le père Chapdelaine comme François Paradis vivent leur destin. En ce sens, la critique ajoute : « Du territoire à l'espace nous trouvons une même frange, un même espace ouvert et inachevé qui nourrit le récit et rejette hors du centre — ou d'un centre — le lieu de l'histoire. » (p. 137)

Dans cette acception, on peut parler, comme le fait Daunais, d'une *marge du récit* et d'un

*centre de la parole* (p. 139), reproduisant, cela n'est pas un hasard, le rapport tragique entre l'Antichambre et l'Extérieur. Ainsi, il y aurait un ordre spatial-narratif dans le roman québécois aussi bien qu'il y a une structure spatiale-narrative dans la tragédie :

Dans le roman du territoire, la production du récit par les marges s'explique par le fait que, n'étant vue que de quelques-uns qui en reviennent — ou en viennent —, la périphérie doit être racontée. [...] Ce sont les marges qui produisent la parole, c'est par les marges que le récit *arrive* (p. 140).

Dans *Maria Chapdelaine*, en ce sens, François Paradis représente bien la marge; il est celui capable de narrer l'ailleurs, la périphérie. Eutrope, à l'inverse, est l'homme du centre, qui n'a rien à raconter, qui serait, dit Daunais — mais cela paraît contestable — « l'homme du silence, celui qui n'a rien de nouveau à dire alors que François Paradis et Lorenzo Surprenant ont pour eux respectivement le "mystère" et le "mirage", venus tous deux d'un lieu qui n'appartient pas à l'espace visible et qu'il faut donc décrire. » (p. 141) Toutefois, Eutrope est celui qui raconte la mort de François, sa mort dans la marge, justement, il détient cette parole du centre capable de parler de là où nul ne revient; comme Thérémène livrant à Thésée la fin tragique de son fils, Eutrope relate à Maria la fin précoce de celui qu'elle a choisi.

\*

Le film *Le Vendeur* de Sébastien Pilote (2011) s'offre à la même analyse, ou plutôt, il se plie aux mêmes contraintes spatiales. Le héros, Marcel, vendeur de voitures en fin de carrière — mais le meilleur vendeur, ce qui n'est pas rien! — est rivé au centre, dans une petite ville balayée par une longue tempête de neige comme par une crise à l'usine qui paralyse l'économie. En ce centre, rien ne peut se produire. Mais Marcel envoie sa fille s'aventurer dans les marges, il lui donne les moyens d'un voyage vers Québec, aussi bien dire à l'Extérieur; par là, sans doute, il la condamne, et dans le chemin du retour survient un accident, elle et son fils périssent.

Le film de Sébastien Pilote est bercé par cette tragédie, tout y mène, tout en provient. La scène d'ouverture est lourde de fatalité : long plan où la dépouille *monstrueuse* d'un orignal est tirée de la route, dans le bruit assourdissant de la machinerie. Quelque chose a eu lieu, quelque chose aura lieu. Le film vit avec cette annonce, forme de hantise dans un univers où rien ne peut arriver. Lorsque les policiers entrent dans le bureau de Marcel Lévesque pour lui annoncer le tragique événement, c'est le quotidien même qu'ils doivent casser. Cette scène — il s'agit du postulat au centre de cet article — résonne fortement avec le récit de Thérémène, où le père se fait annoncer la perte de son fils, mais par ce truchement, par une sorte de dialogue fascinant, se réverbère le récit d'Eutrope Gagnon racontant la disparition de François Paradis. Les trois

tragédies conversent d'une certaine manière, bien qu'entre *Maria Chapdelaine* et *Le Vendeur*, les liens soient explicités : les deux œuvres prennent place à Péribonka, et survient dans le film un personnage, François Paradis, qui ne pourra que rappeler, dans la distance, le héros perdu du roman de Louis Hémon.

Il appartiendra donc à cet article de relever le tragique du *Vendeur*, s'appuyant en cela sur les œuvres de Racine et de Hémon. Mais plus encore, il s'agira, dans un premier temps, de relever ce que la scène de *révélation* — les récits de Théràmène et d'Eutrope Gagnon en regard de l'annonce des policiers — contient et transforme dans la pensée même du tragique et de son conflit spatial. Car si le tragique est à son retour, comme l'écrivait Jean-Marie Domenach (1967), il prend nécessairement une forme nouvelle, une distance face au tragique dont il descend. Dans un deuxième temps, il faudra voir ce que cette scène permet de relever dans le film entier; m'inspirant ici de la méthode de Leo Spitzer, de la micro-analyse vers la macro-analyse, j'espère bien rendre compte de la particularité du film de Sébastien Pilote dans son rapport à une nouvelle culture tragique et à une culture, non moins nouvelle, québécoise.

Il est vrai que ce projet, cette hypothèse, relève de la gageure. Cependant, et j'en fais l'énoncé de principe à l'origine de cette réflexion, il n'existe sans doute pas d'hypothèse confortable qui vaille la peine d'être vérifiée.

### **Distribution pour un nouveau récit de Théràmène**

Partant de la scène où Théràmène raconte à Thésée la disparition d'Hippolyte, Leo Spitzer soulève ce qui apparaîtra, aussitôt énoncé, comme une évidence :

When we consider the play as a whole it will be seen that the terrible events in *Phèdre* are meant for the disillusionment of the only one of the main characters who survives : Thésée; it is on him that Phèdre's guilt and the death of the innocent Hippolyte produce their cumulative effect, by revealing to him the tragic truth that the gods persecute those they seem to protect (p. 88-89).

Au centre de *Phèdre*, il y a Thésée : le héros absent, dans l'absence duquel est rendu possible l'amour tragique de la belle-mère pour le fils, celui qui ne revient au terme du récit que pour constater l'horreur, et un peu, on le verra, achever le malheur. C'est que Thésée, ayant cru que la trahison venait d'Hippolyte plutôt que de Phèdre, condamne son fils à l'exil; plus encore, il invoque Neptune, dieu des mers, pour qu'il assure l'exil perpétuel du traître. Mais ayant appris que Phèdre seule est responsable de l'amour illicite, Thésée est frappé de crainte, voyant revenir Théràmène sans Hippolyte : « Théràmène, est-ce toi? Qu'as-tu fait de mon fils? /Je te l'ai confié dès l'âge le plus tendre ». De là viendra le récit de Théràmène, la créature :

Cependant, sur le dos de la plaine liquide,  
S'élève à gros bouillons une montagne humide :  
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,  
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.

Le monstre, émissaire de Neptune, a trop bien écouté le désir de Thésée : « The report of Théràmène will give him his second, his greatest shock : he will learn that Neptune has listened only too well to his impulsive prayer for revenge, and boundless desperation will overwhelm him. » (Spitzer, p. 91)

*Only too well* : la fatalité dans *Phèdre* prend, avec la mort d'Hippolyte, l'apparence d'un quiproquo entre l'homme et les divinités. Thésée, écoutant Théràmène, se sait alors — il s'agit de son plus grand choc, comme le souligne Spitzer — responsable de ce dénouement, il l'a causé à avoir été trop écouté des dieux et se maudit :

Confus, persécuté d'un mortel souvenir,  
De l'univers entier je voudrais me bannir.  
Tout semble s'élever contre mon injustice.  
L'éclat de mon nom même augmente mon supplice.  
Moins connu des mortels, je me cacherais mieux.  
Je hais jusqu'aux soins dont m'honorent les dieux

La faute est évidemment partagée. Celle de Phèdre, l'amour adultère et incestueux, a causé celle de Thésée; la structure, inexorable, menait vers l'Extérieur tragique. Mais la force de la scène livrée par le récit de Théràmène repose sur une seule faute, s'y réduit, et c'est celle de Thésée, augmentée par *les soins dont les dieux l'honorent*.

Une construction parente s'observe dans *Maria Chapdelaine*, où les dieux païens laissent place à une Sainte-Trinité régie par l'Église. « C'est-il vrai, sa mère, demanda [Maria] vers le soir, qu'on obtient toujours la faveur qu'on demande quand on dit mille Ave le jour avant Noël? » (MC, p. 104) La demande à la vierge Marie, à laquelle l'identité mythique de Maria est liée, autant par son statut de pucelle convoitée que par son nom, devient, d'une certaine manière, la faute de Maria, modeste faute sans doute, indirecte et incomprise. Comme Thésée, elle est trop écoutée dans sa prière, au bout de ses mille *Ave Maria* : elle demandait que François revienne bel et bien pour elle. Ainsi, lorsqu'Eutrope Gagnon lance le récit, long et tendu, de la mort de François Paradis, lequel s'est écarté dans les bois en tentant de rejoindre Maria pour les fêtes de Noël, cette dernière est frappée par cette émotion contradictoire : « Maria songea tout à coup,

au milieu de son angoisse : "François a voulu venir ici pour les fêtes... me voir..." et une joie fugitive effleura son cœur comme une hirondelle rase l'eau. » (MC, p. 119) Cette joie ne peut qu'être fugitive, car prenant racine dans un récit *de malchance*; elle se voit aussitôt assombrie par l'évidence : quelque chose de grave est arrivé à François.

À la vierge Marie s'ajoute alors le jugement suprême de Dieu livré par la parole même du curé. Abattue par la perte de François, Maria est effectivement amenée au presbytère, où le curé lui livre la *sagesse* religieuse :

Alors tu vas abandonner de te tourmenter de même, parce que c'est un tourment profane et peu convenable, vu que ce garçon ne t'était rien. Et le bon Dieu sait ce qui est bon pour nous; il ne faut pas se révolter ni se plaindre... (MC, p. 136-137)

La culpabilité de Maria ne survient donc qu'après coup. Si elle ne ressent pas, comme Thésée, les tragiques incidences de sa prière, on accuse son chagrin et partant, de façon indirecte encore une fois, son désir.

Retenons pour le moment que les deux récits, celui de Thérémène et celui d'Eutrope, s'adressent à celui ou à celle qui perd l'être aimé — le père, l'amoureuse — tout en relevant de façon implicite la culpabilité de cet énonciataire. Cela participe au tragique de la scène, en reliant l'événement de l'Extérieur à la parole performatrice du personnage du centre : Thésée demande au dieu Neptune qu'il garde son fils dans la distance, Maria demande à la Vierge Marie qu'elle réduise cette distance entre elle et François. Ces deux paroles *tuent*. Dire, c'est faire, mais entre les dieux et les hommes, les canaux de communication sont complexes.

*Le Vendeur* est un film sans dieu. Il s'y trouve, certes, toujours rappelé, évoqué, mais dans la distance, à la manière d'un folklore : Antoine, le petit-fils de Marcel, ne connaît aucune prière, confie-t-il, il ignore même de quoi il s'agit. « Y vous apprennent quoi à l'école? », s'insurge le vendeur. Devant expliquer l'utilité de ces mots babillés — il apprend à Antoine le *Notre-Père* —, Marcel n'a cependant qu'une pauvre justification : « [C'est] pour être chanceux, pour mettre toutes les chances de ton bord. [...] Pour que le bon Dieu t'amène une bonne clientèle. » La prière n'est plus qu'une vague superstition. De même, à une fête paroissiale, le curé interpelle Marcel : « C'est pas un reproche que je vous fais, mais ça fait longtemps qu'on vous a pas vu à l'église. Je m'ennuie de vous, vous travaillez trop, mon ami. » Ce à quoi Marcel répliquera, mettant le religieux sur le même pied que la vente : « Je vous vois pas souvent au garage non plus. » Vente et prière servent toutes deux de culte, égales et sans transcendance.

Tout de même, reprenant en cela la structure de *Maria Chapdelaine*, deux prières sont

prononcées *in extenso* dans le film. Il y a, on vient de le voir, le Notre-Père que Marcel apprend à son petit-fils : tous deux sont alors en voiture, le long plan les capte, à travers le pare-brise, dans le mouvement linéaire de l'auto. Le même plan sera utilisé lorsque Maryse (la fille de Marcel) et Antoine traverseront le parc de Péribonka, deux individus dans l'habitacle, échangeant un regard complice avec, autour, le défilement de la route; ce sera la dernière image de ces personnages avant leur mort.

L'autre prière vient un peu plus tôt, lors de la BÉNÉDICTION DES SKI-DOOS. L'événement est annoncé en ces mots sur un vieux panneau de réclame publicitaire. La scène, à l'extérieur plutôt que dans la nef d'une église, paraît assez burlesque : le curé, sur un monticule, s'adresse à ses ouailles à l'aide d'un micro, les propriétaires de motoneiges, dépareillés, vêtus de couleurs criardes, écoutent le sermon, jusqu'à ce que soit effectuée la bénédiction des véhicules assurant la chance aux voyageurs. Mais avant, le curé demande aux fidèles de réciter avec lui une prière : le *Je vous salue Marie* (Ave Maria). Ainsi, dans le roman de Louis Hémon et dans le film de Sébastien Pilote, les références au Père et à la Vierge sont également distribuées, comme, dit-on, le conflit entre Vénus et Neptune dans *Phèdre* [2]. Or, et voilà où menait cette première piste de lecture, la prière à Marie sert explicitement, dans *Le Vendeur*, à assurer la chance aux voyageurs, alors que la prière au Père sert à attirer une bonne clientèle. Marcel ne participe activement qu'à la seconde de ces prières. C'est de là que vient la faute, la culpabilité, de Marcel Lévesque.

Comme une menace, depuis le commencement du film, Marcel offre à ses clients des modèles qu'il ne détient pas à son garage : « on peut le faire venir de Québec », répète-t-il à plusieurs reprises. Et lors d'une séance de pêche sur glace, en famille, un client l'appelle, auquel il servira ces mots qui noueront la tragédie : « Je te promets que j'peux t'en avoir un gris métallique, y est à Québec. » Tragédie, car aucun employé du garage ne pourra se charger de la commission dans la capitale nationale; « ben sinon, je perds la vente, tu le sais bien », s'insurge le vendeur à son gérant. À ce moment, Maryse offre ses services, répondant en cela aux regards que lui glissait son père tout au long de ses échanges téléphoniques avec son client :

Maryse : Je peux y aller, moi [...]. Ça va nous faire faire un p'tit voyage à Québec.

Marcel : Oh, laisse faire ça, c'est trop compliqué.

Maryse : Écoute, moi je le fais pour toi. Tu perds ta vente sinon.

Offerts au dieu de la vente, Maryse et Antoine mourront. Le sacrifice paraît démesuré. C'est le lot même de la tragédie : Hippolyte, après tout, meurt à cause d'un quiproquo, et François, à cause du désir pressé d'une jeune fille.

Dans les trois cas, on le voit bien, un désir positif, ou à tout le moins actif — punir, voir l'être aimé, conclure une vente — produit la mort, et engage par là une immense culpabilité. Comme le disait bellement Jean-Marie Domenach, la tragédie, « c'est le mystère de la culpabilité de l'innocence » (p. 24). Toutefois, ces récits ne se contentent pas de construire cette culpabilité, ils l'intègrent pleinement au sein du récit de la mort; Spitzer parlait de ce choc de Thésée lorsqu'il comprit que le tragique de la mort d'Hippolyte venait de sa faute de père, trop entendu par les dieux. De même pour Maria et Marcel, que le quiproquo n'épargne pas.

Maria espère la venue de François. Au jour de l'an, Eutrope vient visiter les Chapdelaine, et « quand des coups furent frappés à la porte » (MC, p. 118), Maria ne put sérieusement espérer la venue de François; pourtant, flotte dans ce préambule au récit de la mort de François cette scène survenue plus tôt dans le roman, où « tout à coup Chien grogna sourdement; un bruit de pas se fit entendre au dehors. [...] Maria se leva aussi, émue, lissant ses cheveux sans y penser; mais ce fut Éphrem Surprenant, un habitant de Honfleur, qui ouvrit la porte. » (MC, p. 64) Elle espérait François, *mais* ce ne fut qu'Éphrem. Il est permis de lire, de fait, qu'en ce jour de l'an, Maria entretient les mêmes espoirs que plusieurs mois plus tôt : face au baiser qu'Eutrope peut se permettre en ce jour de réjouissance, Maria « pens[e] à cet autre baiser qu'elle aurait aimé recevoir. » (MC, p. 118) Le quiproquo agit ici de façon insidieuse, comme si l'espoir de Maria, celui qui lui fait réciter les *Ave Maria*, introduisait la scène. Elle a prié la Vierge, elle pense à François, à la possibilité de sa venue, à ce qu'elle soit exaucée, alors même qu'Eutrope, cet anti-modèle de François, s'apprête à raconter le destin funeste de ce dernier. Alors même que son espoir a causé ce destin funeste, suivant le schéma tragique.

Le quiproquo semble plus cruel encore devant Marcel. Lorsqu'apparaissent les policiers, à l'extérieur du garage, le vendeur s'empresse de retrouver son bureau, se jetant dans ses documents. Les agents entrent qu'il leur vole la parole : « Laissez-moi deviner, quinze voitures blanches pour les beaux *monsieurs* de la SQ? J'ai pas eu le temps de vous appeler, mais j'ai préparé la soumission. [...]» Dès les premiers instants du film, Marcel se voit en effet chargé de préparer une soumission pour une *flotte* de voitures de la *sûreté municipale*. Au bonheur du vendeur, sur le point de conclure, de contenter le client, rétorque l'horreur de la fatalité que le policier est contraint de livrer.

Le quiproquo ne sert évidemment qu'à révéler — à la faire saillir — la culpabilité des destinataires. Leur bonheur et leur espoir, leur volonté trop strictement écoutée [3], causent le récit tragique qu'ils s'apprêtent à entendre, redoublant la prière exprimée plus tôt. C'est une « faute inconsciente et [une] punition imméritée » (Domenach, p. 42), vécue dans la distance.



La distance paraît double : celle du récit, qui vient de l'Extérieur, de la marge, celle aussi bien qui sépare l'homme des dieux. Pour arriver aux confins, il semble que le message — la prière — doive se transformer. Une sorte de fatalité ne viendrait que de là, d'avoir trop espéré de ce qui se passe au loin, de ne pas se contenter de son isolement, d'Europe tout près, des voitures disponibles dans la cour du garage.

### **L'intonation tragique**

Avant d'écouter pour de bon les récits, ou ce que le présent article nous permettra d'en voir, il faut encore analyser leur forme — quitte à reconduire une opposition entre la manière et son contenu. La tâche peut s'accomplir vite. Il ne s'agit que de s'arrêter sur l'émissaire, son ton, sa façon, pour comprendre la tragique intonation que sa voix insuffle à la scène.

Face à nos exemples, la forme romanesque permet sans doute plus explicitement la mise en place de commentaires métadiscursifs — notamment en ce que, privée d'image, de mise en scène, la description des discours ne peut passer que par la reformulation, la caractérisation, l'oblitération. En ce sens, ce que Louis Hémon souligne de l'énonciation d'Europe éclaire beaucoup l'énoncé tragique. Par exemple, Europe ne prend la parole que face au silence, un silence qu'on pourrait dire cosmique :

Un grand silence s'était appesanti sur l'univers entier; toutes les créatures vivantes et toutes les choses restaient muettes et attendaient anxieusement cette nouvelle qui était d'une si terrible importance, puisqu'elle touchait le seul homme au monde qui comptât vraiment (MC, p. 119).

Ce silence, c'est celui, assourdissant, des marges : le silence qui vient du seul homme qui comptât, François. Il faut le silence de François, cette place vide, pour que la parole du centre se mette en branle. Dans la causalité de cette citation, en fait, se lisent les conditions d'énonciation d'Europe. Cela dépasse pourtant la simple pénétration, par la parole, des événements de l'Extérieur au sein de l'Antichambre. Rappelons-nous : Barthes qualifiait les actions de l'Extérieur, dans la tragédie, de réalités scandaleuses; ce rapport ne tient plus la route dans *Maria Chapdelaine*. Au contraire, le monde de François — comme le monde de Lorenzo — représente « l'idéal de Maria », alors qu'Europe « incarne le retour au réel, désenchanté » (Deschamps, p. 63). Car la réalité scandaleuse, naturaliste, se trouve, dans le roman, en ce centre sans récit où « rien ne doit changer, rien ne doit mourir » (MC, p. 207); débarrassée des codes classiques du théâtre, la tragédie n'a plus la bienséance pour elle, comme Erich Auerbach le démontrait de façon magistrale dans son *Mimésis* [4]. Maintenant, l'Antichambre de l'action, la maison des Chapdelaine, couvre sa propre horreur du quotidien — la mère Chapdelaine y

meurt, au milieu de sa famille —, bien qu'agisse encore, refondée, la distinction entre la marge et le centre. Ici, la marge n'a plus le monopole des réalités scandaleuses, mais elle a pour elle le récit, le racontable, *l'exemplum*. On peut le constater dans l'organisation même du ton tragique. On soulève, de fait, qu'Eutrope, « parlait avec une facilité singulière, lentement, mais sans chercher ses mots, comme s'il avait tout préparé d'avance » (MC, p. 119). Le récit n'est pas laissé au bonheur de l'anecdote, il est organisé, il change l'intonation de son narrateur, le tire hors du quotidien. Plus tard dans le récit, on notera : « Personne n'avait dit un mot pour le hâter ou l'interrompre; on l'écoutait comme on écoute quelqu'un qui conte une histoire, quand le dénouement approche, visible mais inconnu » (MC, p. 120). Le récit est en soi performatif, les actions qu'il compose sont créées par lui : le temps du récit — « le dénouement approche » — devient le temps de l'action, les choses se passent parce qu'elles sont racontées. L'exemplarité se trouve soulignée de cette manière; par le récit lui-même, toute la scène semble vouloir dire que par cette mort, *quelque chose d'autre* se passe. Suivant le mythe de *Maria Chapdelaine*, on dira que c'est l'idéal, la conquête, l'aventure, tous condamnés par cette mort de François pour que ne reste que la réalité; *la conservation*, pour mieux dire, de cette réalité. Le père Chapdelaine laisse d'ailleurs tomber, au terme du récit — véritable conclusion : « Ça montre que nous ne sommes que de petits enfants dans la main du bon Dieu. » (MC, p. 123) Comme le récit de Thérémène ne montrerait que « the condition of man under the inexorable and unjust rule of the Gods. » (Spitzer, p. 100), ne resterait de celui d'Eutrope que l'impression, construite, dans le ton lui-même, d'une vaste fatalité, s'étendant à l'univers — odieuse réalité — entier.

De là, deux remarques, qui n'en sont qu'une : ce récit tragique s'oppose aux énoncés quotidiens et se marie à un ton, à une manière, construite et structurée, dont procède la tragédie. Les gloses nombreuses sur le récit de Thérémène relèvent d'ailleurs ces « artifices » autour de la parole de Thérémène, notamment ce vers, trop construit pour un énoncé d'une telle émotion, arguait Houdar de la Motte [5] : « Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté ». Il est vrai que de rendre passif le monstre et actif le flot présente une description trop attentive. Cette accusation découle d'une question générale que Spitzer soulève dans son analyse, question portée par plusieurs critiques de cette scène : « Why did Racine make the récit de Thérémène so lengthy and ornate ? » (p. 104) Or, analyse Spitzer, une telle question ne peut venir que de l'extérieur de la tragédie, « from the aprioristic prejudice that a play should not (evidently for the sake of vraisemblance) contain lengthy and ornate récits » (p. 104-105). L'ornementation, l'artifice du récit de Thérémène, trouve une justification non pas simplement stylistique, comme le suggère Spitzer un peu plus tard : la scène elle-même est plus construite que toute autre, *parce que la réalité qu'elle décrit est davantage construite que toute autre*. Voilà l'étrange

lumière que le récit d'Eutrope apporte à celui de Thérémène. À la cause ambiguë — c'est une punition imméritée —, au coupable inconscient, correspond un récit du tragique, qui ne sert qu'à le révéler, révéler que les personnages ne sont que des enfants dans les mains de Dieu et de ses règles injustes. « Rien n'est d'ailleurs arrivé que la neige, la fatalité, le temps qui passe » (p. 59), écrivait Nicole Deschamps à propos de la mort de François Paradis. C'est parce que rien n'est arrivé, en effet, que le récit s'avère tragique, que le récit doit être *construit*.

Il paraît difficile, sans entrer dans le récit lui-même, de montrer à quel point l'énonciation des policiers, dans *Le Vendeur*, s'oppose à l'intonation ordinaire des autres personnages du film. Le vocabulaire officiel, la diction soignée — dans un univers où tout le monde marmonne, mâche ses mots, se répète [6] — accentuent le contraste. Cette voix du policier vient véritablement de l'extérieur, moins par ses référents que par ce ton, qui redouble la réalité officielle qu'il est chargé de porter. Réalité officielle et par là, scandaleuse. Un glissement s'opère : dans *Phèdre*, la réalité était repoussée aux périphéries; dans *Maria Chapdelaine*, elle est intégrée au centre; dans *Le Vendeur*, elle est totale, cette réalité prend toute la place, sans convenance, sans norme, sans rituel pour la tenir en bride. Ce sont ces convenances — la réalité officielle — qui font violence en réapparaissant dans un univers qui s'en était expurgé. Inutile de rester en marge du récit plus longtemps, pénétrons-y complètement.

### **À quoi ressemble la fatalité?**

Partons du *Vendeur*; il ne sera d'ailleurs guère possible d'analyser dans le détail les récits de Thérémène et d'Eutrope — le premier de plus de cent vers, le second, de quatre pages. Le récit du policier, par contre, laconique, mû par une efficacité technique — il n'y joue pas d'éloquence, il vise plutôt la clarté —, contient déjà la plupart des éléments qui structurent les autres récits.

Devant la confusion de Marcel, donc, qui croit à tort devoir conclure la vente pour des voitures de police, s'élève le ton officiel du policier, transgressif en regard des énoncés ordinaires entendus dans le film. Le policier, en fait, essaie de couper la parole au vendeur, d'abord sans succès : « Vous êtes bien Marcel Lévesque? » Marcel continue de jouer dans ses papiers, le ton, l'étrangeté de la question ne suffisent pas à briser le quotidien dans lequel il est lancé. C'est pourquoi le policier doit ajouter : « Vous êtes bien le père de Maryse Lévesque demeurant au 211 rue Sainte-Famille? » Pour toute réponse, le vide, un désarroi sourd, apparaît sur son visage, il ouvre les lèvres, mais la syllabe qui en sort paraît hésitante, « ben », dit-il, car le quotidien est bien coupé maintenant, le vendeur a perdu la parole dans la tragédie où il est projeté. Le récit du policier commence sur ce fond-là : « Il y a eu un accident ce matin dans le petit parc de Péribonka impliquant Maryse Lévesque et son fils, Antoine. Les deux sont

malheureusement décédés des suites de l'accident. » On retrouve ici la clarté assassine de Thérèse — « Que fait mon fils? », demande Thésée, et Thérèse de répondre, avant sa narration, « Inutile tendresse! Hippolyte n'est plus! » Le policier spécifie aussitôt :

En fait, ce qui est arrivé là, leur voiture a percuté un orignal autour du kilomètre 105, ce qui a causé une sortie de route, c'est arrivé aux alentours de midi. Ils ont été immédiatement transportés à l'hôpital à Chicoutimi où leur décès a été constaté.

Le récit se termine ainsi, le policier devant quitter son registre; il redevient un homme qui doit reporter sur la réalité de la scène où il se trouve, cette Antichambre, une parole convenue. Sa diction se casse, adopte l'usage normal du langage qui sévit dans tout le film pour livrer ses derniers mots : « On est *ben* désolé de vous apprendre ça aujourd'hui, Monsieur Lévesque. »

Il est aventureux, sans doute, d'analyser les récits des œuvres antérieures à *travers* celui du policier du *Vendeur*. Après tout, il ne s'y trouve que peu de contenu et il paraît plus censé de voir ce que l'intertexte de *Maria Chapdelaine*, réfractant la tragédie racinienne, peut dire du film. Qu'on me permette néanmoins cette démarche. Trois choses frappent dans le récit du policier. On notera d'abord l'accident, sa narration, sa réduction dans un premier temps, « il y a eu un accident ce matin », puis, dans un deuxième temps son dépliement : « en fait, ce qui est arrivé... » Nous n'avons pas droit à cette structure dans la narration d'Eutrope, lequel convient certes qu'il a un *récit de malchance* à livrer, mais qui le délie avant de le réduire. Chaque péripétie, de la décision de François de quitter le chantier jusqu'à la poudrerie qui se lève, doit précéder l'annonce fatidique. Les structures de ces deux récits, réduction/dépliement, dépliement/réduction, si elles sont inversées dans la séquence, reprennent l'essentiel, poétique, du contenu. Car, en fait, « il y a eu un accident ce matin » constitue, en regard de la phrase qu'elle recouvre — les décès *constatés* —, davantage qu'une réduction des péripéties : il s'agit d'un euphémisme. De même, lorsqu'Eutrope doit conclure son récit, il se rabat sur un euphémisme : « Il s'est écarté... » (MC, p. 122) L'expression, explique aussitôt la narration, appartient à ce langage de la périphérie, elle signifie, comme tout euphémisme, au-delà d'elle-même :

Des gens qui ont passé toute leur vie à la lisière des bois canadiens savent ce que cela veut dire. [...] Le mot lui-même, au pays de Québec [...] a pris un sens sinistre et singulier, où se révèle le danger qu'il y a à perdre le sens de l'orientation, seulement pour un jour, dans ces bois sans limites (MC, p. 122).

*Accident, écarté* : les termes expriment la mort dans sa distance, car si le terme *écarter* est

chargé, le terme *accident* l'est non moins : nul besoin de spécifier « accident de voiture », un accident exprime déjà au Québec cette fatalité des routes. Toute la narration du policier est alors tournée vers le lieu, l'espace n'agit pas ici en simple Extérieur, scène d'une mort, il est l'actant, le seul référent : Maryse est identifiée par l'adresse où elle réside, le Parc de Péribonka exprime la circonstance de la collision, le kilomètre 105 en spécifie l'impact, l'hôpital de Chicoutimi, l'isolement, la distance. Eutrope rapporte, de son côté, que François aurait expliqué avant son départ qu'« il marcherait tout le chemin, et qu'il allait gagner le grand lac en suivant les rivières, la rivière Croche d'abord et puis la rivière Ouiatchouan, qui tombe près de Roberval » (MC, p. 120). Mais, répète Eutrope, « il s'est écarté [...]. [P]robablement qu'il ne pouvait pas voir le soleil ni marquer son chemin, car les sauvages ont dit que ses pistes s'éloignaient de la rivière Croche, qu'il avait suivie, et s'en allaient dret vers le Nord » (MC, p. 122). La sortie de route de Maryse et Antoine devient littérale et douce chez François. À la violence de l'impact répond la violence du désert. Tout cela est évidemment moins prononcé dans *Phèdre*, l'espace et le déplacement sont, certes, importants dans la narration que Thérémène livre de la mort d'Hippolyte, mais l'est davantage la bête du *Vendeur*, elle seule cause la perte. Ainsi commence Thérémène : « À peine nous sortions des portes de Trézène /il était sur son char; ses gardes affligés ». La porte de Trézène laisse vite place au « chemin de Mycènes » qu'Hippolyte suit « tout pensif » : « Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes ». L'accident paraît déjà probable, d'autant que « ses superbes coursiers [...] l'œil morne maintenant et la tête baissée/semblaient se conformer à sa triste pensée. » Toute la scène est portée par le mouvement du char, l'éloignement, la route, et le danger semble ne devoir venir que de là, mais alors survient le monstre. Or, même attaquant, le monstre ne peut seul suffire à tuer Hippolyte. Il faut encore que la « frayeur emporte » les coursiers,

Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix;  
En efforts impuissants leur maître se consume;  
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume. [...]  
L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte  
Voit voler en éclats tout son char fracassé;  
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.

Et plus horrible encore, Thérémène s'excuse même de l'image qu'il doit faire revivre : « J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils/Traîné par les chevaux que sa main a nourris ». C'est ainsi que meurt Hippolyte, au bout de la cavalcade, nous dit Thérémène, « son corps n'est bientôt qu'une plaie ». Traîné longuement par les chevaux que sa main a nourris, il succombe. Mais ici,

nul accident, on ne s'est guère écarté, la réduction dont procède le récit de Thérémène n'a qu'à peine l'allure d'un euphémisme : « Hippolyte n'est plus. » L'euphémisme s'avère plutôt difficile, car la réalité de la scène dépasse en cruauté les scènes que doivent décrire Eutrope et le policier. Ici, un monstre apparaît, un « effroyable cri [...] sort du fond des flots », cri auquel correspond aussitôt le cri de l'essieu qui préfigure la destruction du char. Entre ces deux cris, la fuite des chevaux face au monstre, lors de laquelle, spécifie Thérémène : « On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux, / Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux. » Moins hasardeuse que dans *Maria Chapdelaine* ou *Le Vendeur*, la tragédie paraît reposer plus complètement sur le monstre actif qui cause la mort; l'euphémisme, servant à désigner le joug impersonnel du hasard, n'a plus ici sa place.

Voilà le second trait sur lequel je voudrais rapidement attirer l'attention : le monstre. Central dans le récit de Thérémène, acteur principal du trépas d'Hippolyte, il est quasiment absent de la narration d'Eutrope. En fait, le mal y prend l'apparence d'une nature désordonnée : « La tempête l'a surpris dans les brûlés » (MC, p. 122), explique Eutrope, et quand François décida de reprendre son chemin, il mentionne que « le temps était encore méchant » (MC, p. 122), et « le norouâ soufflait dur » (MC, p. 122). On pourrait facilement opposer que cette description correspond assez fidèlement à un parler mimétique : les brûlés, pour les courtes forêts, le temps méchant pour désigner la permanence de la tempête, et le norouâ, pour mimer la prononciation habitante du noroît. Il s'agirait moins d'une personnification que d'une description conventionnée des désordres de la nature. L'hypothèse inverse peut toutefois être soutenue. C'est un monstre qu'on connaît, celui de cette nature; comme le terme *écarté* marque un mal qui guette les gens du pays, ces tempêtes, ces vents nomment un monstre que les forêts couvrent. Cette fatalité décrite n'a pas d'écaïlle et ne semble pas menée par un Neptune muni de trident, mais elle vit et attaque — surprend — François, et le mène, comme au bout de la course des chevaux, à s'écarter.

Le monstre est nommé, terre-à-terre, concret, dans *Le Vendeur*. Nul besoin de la longue description que dresse Thérémène, ni de la suite de traits qu'évoque Eutrope, il a un nom, un nom commun : l'original. L'original est percuté, il ne fait que passer sur la route, la voiture, la vitesse, les circonstances font le reste. Même, au tout début du film, il occupe le rôle de la victime : les travailleurs regardent au sol, hors champ, ce qu'on attache de chaînes et qu'une remorqueuse — sur laquelle ne se lit que REMORQUAGE, COURTES ET LONGUES DISTANCES — tire. Il faut un temps avant qu'on comprenne que sur le sol gît une dépouille d'original dont on devine la forme, par une patte, un bout de panache, l'amorce d'une silhouette. Enfin, un travailleur s'éloigne de la remorqueuse pour ramasser un bout de métal, et lentement marche

sans que l'on saisisse sa destination, puis apparaissent une autre remorqueuse et une voiture démolie; alors seulement l'original n'est plus la victime, il devient la cause d'un accident, l'outil de la fatalité. À la fin, après l'annonce du policier, ce n'est plus la voiture que nous voyons; les voitures que s'acharne à vendre Marcel semblent d'ailleurs avoir perdu singulièrement de leur importance. On aperçoit plutôt la dépouille complète de l'original, vue des airs, comme si ce portrait complété permettait de saisir enfin l'ampleur de la scène. La bête est familière. Il y a là une question de registre : moins mythique que *Phèdre*, moins que *Maria Chapdelaine*, la mort est gérée par la vraisemblance, même si la vraisemblance est dominée par le tragique, ses lois de culpabilité et de structure.

Précisément, c'est un trait de structure, sans doute le plus éclairant, qui fermera cette analyse du récit tragique. Il s'agit du Père.

Il n'y a pas de tragédie où il ne soit réellement ou virtuellement présent, écrit Barthes. Ce n'est pas forcément ni le sang ni le sexe qui le constitue, ni même le pouvoir; son être, c'est son antériorité : ce qui vient après lui est issu de lui, engagé inéluctablement dans une problématique de fidélité. Le Père, c'est le passé. Et c'est parce que sa définition est très loin derrière ses attributs (sang, autorité, âge, sexe) qu'il est vraiment et toujours un Père total; au-delà de la nature, il est un fait primordial, irréversible : ce qui a été est, voilà le statut du temps racinien (p. 42).

On sait comment la structure du père est distribuée dans *Phèdre*, pour devenir active : le père condamne le fils, le fils meurt. Plus encore, à l'apparition du monstre, raconte Thérémène, « Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros/Arrête ses coursiers, saisit ses javelots ». L'antériorité agit sur le statut du fils, son courage, ce qu'il doit être. Le même phénomène condamne François Paradis. Alors que tout l'empêche de se rendre au Lac-Saint-Jean pour visiter Maria, il s'entête; bien que « tout le monde là-bas a dit à François que ça n'avait pas de bon sens de vouloir faire ce voyage-là en plein hiver », il ne « fait que rire d'eux et leur dire qu'il était accoutumé dans le bois » (MC, p. 120). Pourquoi craindre de mourir dans les bois quand son père a survécu au pire?

[Mon père] chassait souvent l'hiver, [...] et un hiver qu'il était dans le haut de la Rivière-aux-Foins, seul, voilà qu'un arbre qu'il abattait pour faire le feu a faussé en tombant, et ce sont des sauvages qui l'ont trouvé le lendemain par aventure, assommé et à demi gelé déjà, malgré que le temps était doux (MC, p. 43).

Cette antériorité, prenant l'apparence d'une certaine fortune dans la misère de la forêt, convainc François de son invincibilité. D'ailleurs, il souligne cette hérédité, parlant de la bonne relation de

sa famille avec les Sauvages : « Quand [mon père] est mort, ça a été tout pareil avec moi, parce que j'étais son fils et que mon nom était pareil : François Paradis. » (MC, p. 44) Le père condamné, il participe à la fatalité. Dans *Le Vendeur*, sa participation pourrait néanmoins paraître limitée. Elle est centrale.

Rappelons le commencement du récit du policier. « Vous êtes bien Marcel Lévesque. [...] Vous êtes bien le père de Maryse Lévesque demeurant au 211 rue Sainte-Famille? » La Sainte-Famille structure l'organisation familiale des Lévesque : père sans femme, Marcel a une fille sans mari, laquelle a un fils sans père. Antoine, apprend-on en lisant l'inscription derrière son uniforme de hockey, est un Lévesque. Le Père, la Sainte-Vierge et le Fils constituent cette étrange Trinité. Lorsque Marcel apprend à Antoine le *Notre-Père*, c'est d'ailleurs au moment où le petit-fils confie qu'il veut, plus tard, être vendeur comme son grand-père. Et le seul conseil que le patriarche peut lui offrir est presque évangélique : « Faut aimer le monde. Faut que tu te pratiques à aimer le monde. » S'entend ici la discussion entre Marcel et le curé, plus tôt dans le film, lors de laquelle Marcel confie « raconter des menteries pour rendre le monde heureux »; encore une fois, entre le vendeur et le curé, la distance semble rognée, l'un et l'autre travaillent au même sacerdoce.

Le père agit dans cette fatalité; sa faute est d'avoir envoyé sa fille chercher la voiture à Québec, faute semblable à celle de Thésée. Mais structurellement, il agit d'autant plus que sa vocation enchaîne son petit-fils, ce dernier meurt en opérant un échange commercial, au service d'une transaction. Oui, c'est un héroïsme de pacotille, et d'ailleurs tout dans *Le Vendeur* souffre de la comparaison avec les enjeux de *Phèdre* et de *Maria Chapdelaine*. La tragédie s'avère pourtant identique : la culpabilité, le ton contrasté, la distance, le monstre, le père. Pourrait apparaître là une première conclusion de cette triple comparaison : à partir du moment où la tragédie doit prendre racine dans la périphérie, le centre semble devoir répondre aux mêmes règles. Cette conclusion serait courte. Et d'ailleurs, le présent article prétend à une lecture du *Vendeur* à laquelle cette longue dissection ne servirait que de prélude.

### **Une lecture du *Vendeur***

Au bout d'une telle hypothèse, il n'existe guère de manière de s'en sortir, sinon en la quittant le temps de quelques pas. Quitter ainsi le récit de la révélation pour retrouver, dans *Le Vendeur*, en manière de conclusion, son propre temps et son propre espace.

240 jours. Et les jours défilent, espacés, tout au long du film. Cela fait 240 jours que l'usine de papier de la ville est fermée, on attend, on craint la fermeture définitive d'une semaine à l'autre. Chaque fois que Marcel entre dans sa voiture, la radio sert des bulletins sur



l'usine, des témoignages de travailleurs mis à pied, angoissés. « Toute la ville retient son souffle », lit un vendeur dans le journal lors d'une rencontre de vente, au garage. Le gérant doit les rappeler à l'ordre : « On ne travaille pas à l'usine, ici. [...] Je veux des vendeurs de bonne humeur. On ne se laisse pas affecter par la morosité ambiante. » Dans cet esprit, Marcel s'acharnera pour vendre un camion hors de prix à un pauvre employé qui ignore l'issue de la fermeture. « C'est pas trop cher, c'est pas trop cher, si tu calcules comme il faut », argue-t-il. Et il le convainc. Ce petit employé se nomme François Paradis.

Le jour de la mort de Maryse et de son fils, tous les employés sont réunis autour de la radio : « La direction a annoncé une fermeture permanente. » Un travailleur témoigne au bulletin de nouvelles; il y avait l'usine, dit-il, sinon, il y a l'hôpital, « après ça, là, après ça, y a plus rien ». Avant même cette fermeture permanente, un propriétaire de station-service fermait ses portes, confiant à Marcel : « Quand l'usine a mal à une dent, c'est tout le monde qui souffre. » Sauf que Marcel n'avait pas l'air de souffrir. Sauf que Marcel vendait encore ses voitures.

La mort de Maryse et d'Antoine devient ainsi la tragédie de remplacement pour Marcel, lui qui ne peut vivre pleinement celle de sa ville, celle du centre. Le problème de Marcel est des plus modernes : il est un héros tragique dans un univers qui ne l'est plus guère :

Concentré sur son objectif, [le héros tragique] s'évertue à oublier sa propre histoire, à nier son destin. Mais celui-ci le rattrape, lui rappelle un oubli, une faute, et le rattache à son hérité, à son corps, à son remord, à son devoir, jusqu'au point de le crucifier sur lui-même. Dans cette conjonction, il apparaît que sa faute avait été de séparer son sort du sort commun; or son malheur personnel faisait le malheur de sa race, de sa cité ou de sa famille, et réciproquement (Domenach, p. 40).

Notez le lien que Domenach, dans cette description d'un tragique classique, trace entre l'individu et sa société — la race, la cité, la famille. La faute de Marcel, assurément, ressemble fort à celle que décrit le philosophe, mais la punition, elle, semble n'engager que Marcel, souffrant dans une effroyable solitude. C'est que, je l'ai mentionné, l'univers n'est plus tragique, au sens où l'entend Domenach, encore une fois :

Lorsque Napoléon dit que la tragédie moderne, c'est la politique, il exprime parfaitement ce glissement du tragique dans l'Histoire. Ce n'est pas par hasard qu'au même moment Hegel récupère l'Histoire sous une forme théâtrale [...]. En constituant les groupes nationaux ou sociaux en individualités supérieures à qui sont dévolues des missions historiques, en stimulant la passion de la reconnaissance et de la réconciliation, l'hégélianisme installe les cadres de la tragédie cosmique. L'idéologie se substitue au théâtre : c'est elle qui représente, c'est elle qui identifie. (p. 68)

Ce que nous dit Jean-Marie Domenach peut se résumer en peu de mots : la tragédie individuelle et cathartique disparaît, comme forme, pour devenir des idéologies dans le réel, des luttes où les idées font figure de dieux, capables d'organiser et de justifier les morts absurdes. Voilà le rôle de l'usine, en sourdine — littéralement — dans tout *Le Vendeur*; rumeur publique, tragédie collective, l'usine et la ville sont victimes des lois du marché, soutient un employé, bien que la ressource naturelle, le bois, est exportée par camions. « On n'a pas été à l'école, mais on n'est pas cave à plein temps », laisse tomber un ouvrier auquel la radio donne la parole. Il y a de cette construction antithétique qui explique le tragique particulier du *Vendeur* : alors que le centre souffre, se meurt, Marcel lorgne vers un centre plus gros, Québec, va y chercher toutes ses consolations, au détriment du malheur des siens. Un exemple prend la forme d'un lapsus: le gérant, demandant à Marcel de s'occuper d'une soumission pour les voitures de police, parle de la sûreté municipale. Lorsque les policiers entrent dans le bureau de Marcel, Marcel annonce avoir préparé une soumission pour la SQ — la sûreté du Québec. Péchés d'espace, faute d'Icare, il fallait rester au centre, ne pas aller trop loin.

Ce serait une manière de conclure. Étienne Beaulieu, dans un essai *Sang et lumière. La communauté sacrée dans le cinéma québécois*, percevait dans le cinéma québécois un tragique communautaire, il voyait dans la mort individuelle, une salvation pour le groupe : « Sacrifiée, la partie sauve le tout. » (p. 60) Et il spécifiait, citant *Le Bouc émissaire* de René Girard : « [S]i la nation entière est sûre de périr, il vaut mieux, certes, qu'un seul homme meure pour tous les autres. » (Girard cité dans Beaulieu, p. 61). En fait, Beaulieu soutient d'entrée de jeu dans son essai que le tragique marque tout le cinéma québécois, et plus encore « la représentation tragique de la mort » (p. 16). Sa question est claire : « Comment interpréter la persistance de cette représentation de la mort communautaire? » (p. 17) Par mort communautaire, Beaulieu désigne ces décès où, entouré de la communauté, des siens ou d'officiels, le défunt quitte en se liant — ou en liant sa mort — à ce destin collectif. La mort de la mère Chapdelaine serait une représentation romanesque d'une telle mort communautaire. Force est de constater que la mort est solitaire, dans le film de Sébastien Pilote. C'est d'ailleurs ce que toute notre étude aura permis de démontrer : Maryse et Antoine meurent pour rien, il y a un coupable — Marcel —, une faute — la sienne —, mais, à terme, aucun avantage, aucune leçon, aucune démonstration. À la différence des tragédies individuelles de Thésée et de Maria, où, dans la première, s'affirmait l'omnipotence des dieux, dans une gestion transcendantale des passions — ces réalités scandaleuses —, où dans la seconde s'affirmait le danger de l'idéal, retournant Maria vers une réalité désillusionnée, vers une préservation de la race, ici, la tragédie individuelle ne peut qu'elle-même, c'est-à-dire rien. La seule mort communautaire, Marcel ne peut ni ne veut trop

participer à son deuil : tous réunis autour de la radio, et l'écoutant toute la journée durant jusqu'à l'annonce fatidique de l'accident de Maryse et d'Antoine, les vendeurs et la communauté semblent effectivement, alors, veiller son mort, l'usine.

Ce drame-là s'avère, dès le commencement, un « conflit d'espace ». Les maisons se vendent, comme on va chercher des voitures à Québec, les travailleurs déménagent à Montréal. Isolée comme la maison des Chapdelaine, la petite ville souffre des confins. François Paradis, avatar du coureur des bois sans limites, ne peut plus aller bien loin; il tente de se suicider, étranglé par les dettes. Marcel le sauve. Il y a de l'expiation dans ce geste, lequel ne fera que révéler l'inanité de la condition du vendeur. La police, de fait, lui demandera s'il est de la famille ou un ami, pour ainsi avoir couru au secours de François Paradis, il ne pourra répondre qu'une tragique vérité, la réduction ultime de son identité : « Je suis un vendeur d'automobiles [...]. Je vends des autos, c'est toute. » Parce qu'il était vendeur, Maryse et Antoine meurent, mais en tant que héros tragique, il ne peut rien changer de sa fataliste position. À la fin survient du lointain, de Québec peut-être, le nouvel arrivage de voitures, pour remplir la cour du garage de nouveaux modèles. Le printemps, de même, a chassé l'hiver. Les vendeurs applaudissent et accourent au-devant des camions. Marcel leur emboîte le pas, le visage imperturbable, comme Maria embrasse Eutrope, au pays de Québec, où rien ne doit changer, rien ne doit mourir, il faut continuer.

## NOTES

[1] La typologie est de Réjean Beaudoin dans *Le Roman québécois*, 1991.

[2] Depuis la version antique de Phèdre, c'est effectivement ce double conflit qui serait à la racine de cette tragédie. Vénus, déesse de l'amour, est celle qui frappe Phèdre de sa passion défendue, et Neptune, dieu des mers, est celui qui frappe Hippolyte du courroux — regretté — de son père.

[3] Le quiproquo est plus complexe dans *Phèdre*, mais contentons-nous de celui qui est mis en scène autour du récit de Thérémène; il semble que toute cette tragédie ne soit qu'un vaste quiproquo, où l'amour d'Hippolyte pour Aricie et sa culpabilité pour celui-ci sont confondus avec l'amour de Phèdre pour Hippolyte, et la loi dure et aveugle de Thésée qui semble gouverner de loin les agissements de tous les actants.

[4] Entre cette représentation du XVII<sup>e</sup> siècle, où « il n'est presque jamais question de dormir, boire ou manger, pas plus que du temps qu'il fait, de l'heure ou d'un paysage » où « aucun mot bas peut trouver [sa] place [...], il n'est pas permis non plus de nommer un objet d'usage

quotidien par sa désignation courante » (Auerbach, p. 383) et le réalisme du XIX<sup>e</sup> où, écrit encore Auerbach, « le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle [...] — l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, — [constituent], les fondements du réalisme moderne. » (p. 487), un grand pas est franchi, et ce pas joue pour beaucoup dans la représentation de la tragédie.

[5] Il écrit, tel que cité par Spitzer : « Ce vers est excessif dans la bouche de Thérémène. On est choqué de voir un homme accablé de douleur, si recherché dans ses termes et si attentif à sa description. » (cité dans Spitzer, p. 115)

[6] Paul Warren en faisait une critique assez dure au moment de la sortie du film, référant, plus précisément, à la scène lors de laquelle Marcel enseigne le Notre-Père à Antoine : il soulevait notamment la diction molle de Gilbert Sicotte — l'acteur interprétant Marcel.

## **BIBLIOGRAPHIE**

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'Allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1946].

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1979 [1960].

BEAULIEU, Étienne, *Sang et lumière. La communauté sacrée dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, 2007.

DAUNAIS, Isabelle, « Le roman des marges », *Études françaises*, vol. 30, n<sup>o</sup> 1, 1994, p. 135-147.

DESCHAMPS, Nicole, « *Maria Chapdelaine* "récit du Canada français" », dans Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve [dir.] *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 19-63.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Guérin, 1998 [1914].

RACINE, Jean, *Phèdre*, 1677.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La forme et le sens. Autour du Vendeur de Sébastien Pilote », *Contre-jour*, n<sup>o</sup> 32, hiver 2014, p. 25-32.

SPITZER, Leo, « The "Récit de Thérémène" », dans *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, p. 87-134.

## **NOTICE BIOGRAPHIQUE**

**David Bélanger** est étudiant au doctorat en études littéraires à l'UQAM. Sa thèse porte sur le « discours sur la littérature » dans le roman québécois contemporain, sujet sur lequel il a publié quelques articles. Avec Jean-François Chassay et Michel Lacroix il a codirigé deux volumes de la revue *Voix et images* consacrés à André Belleau ; il agit également en tant que critique pour les revues *Liberté*, *Liaison* et *Spirale-Web*. En 2014, il a publié un roman « policier », *Métastases*, aux éditions L'instant même. Il est membre du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes.