

## **Quand l'augure parle depuis le cercle polaire. Le paysage palimpseste dans *La mort vive* de Fernand Ouellette**

Denise Brassard (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

Dans cet article, l'auteure propose une lecture du paysage nordique comme lieu de la parole frontalière, offrant une version du cercle de l'augure, motif central dans l'esthétique de l'écrivain québécois Fernand Ouellette. Par son pouvoir de retournement, le paysage acquiert une opacité qui favorise la réverbération, répondant à la structure de *La mort vive* (1992), construit comme un concert d'échos. Le Grand Nord y serait non seulement cette page blanche sur laquelle la fin rencontre les origines, l'Occident, l'Orient, mais le palimpseste où se surimposent tant les œuvres, figures et identités des personnages du roman, que celles de l'écrivain.

Qu'il adopte la posture de poète, de critique d'art ou de romancier, tout, dans l'œuvre de Fernand Ouellette, semble destiné à réfracter la lumière. Orient de l'être, la lumière génère également l'attraction des lointains. Caresse de l'esprit sur la matière, source de révélation et d'élévation, elle accomplit la fonction première de l'art, celle d'abolir le temps ou de le transformer en espace.

Dans sa pratique de la peinture abstraite, Jean, le protagoniste de *La mort vive*, vise précisément à dissoudre le temps dans l'espace du tableau. Son métier consiste, dit-il, à « traquer l'impossible<sup>1</sup> ». Peintre à mi-carrière, vivant au milieu d'artistes et d'intellectuels, il se trouve à la croisée des chemins, sur le plan tant amoureux que professionnel et spirituel. Sa recherche esthétique le mènera à la limite de la matière, jusqu'à tenter d'éliminer l'espace lui-même. Pour ce faire, il lui faut un espace pouvant absorber celui du tableau, capable à la fois de le figurer et de l'oblitérer, dans lequel la personne du peintre pourra se dissoudre et s'oublier. Cet espace, c'est l'horizon blanc, chauve de Povungnituk. C'est la figure du paysage nordique comme espace frontalier, offrant une version romanesque du cercle de l'augure, lieu de rencontre du regard et de la parole poétique, et motif central dans l'esthétique de Fernand Ouellette, que j'étudierai dans cet article.

---

<sup>1</sup> Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1992, p. 166. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *MV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Fernand Ouellette entretient un rapport complexe et parfois problématique avec les genres littéraires. Poésie, essai, roman, biographie et autobiographie sont dans un rapport de tension et de contamination réciproque, et cela contribue à dynamiser sa démarche. L'écrivain est venu assez tard à l'écriture romanesque<sup>2</sup>, qu'il croyait d'abord ne jamais pratiquer. Une première version de *La mort vive* paraît en 1980<sup>3</sup>, mais c'est la seconde version du roman, parue en 1992, que j'ai retenue pour cette étude ; écrite à la première personne, elle est beaucoup mieux réussie et plus convaincante que la première.

### La mémoire médiatrice

C'est en se nourrissant de l'expérience artistique – ce qu'attestent notamment les essais sur la peinture recueillis dans *Commencements*<sup>4</sup> – que Fernand Ouellette a trouvé son lieu de parole : le *templum* ou cercle de l'augure.

Au commencement de chaque œuvre, l'artiste trace un cercle pour s'y établir, se lancer vers [...]. Il fonde en quelque sorte son espace sacré, son temple, espace qui est antérieur à l'espace religieux proprement dit, espace d'amplification, de résonance, de nomination possible. Je choisis le mot « cercle » comme le lieu métaphysique (métaphorique) d'où naîtra le poème ou l'œuvre d'art<sup>5</sup>.

Étroitement lié à la figure de Dionysos, appelé aussi le dieu au masque, celui qui assure la médiation entre la mort et la vie, le passé et l'avenir, le *templum* est un espace de médiation et de relation : entre les sujets, les arts et les genres littéraires, mais aussi entre les pôles opposés de l'être, et pose un double mouvement, linéaire et circulaire<sup>6</sup>.

Dans *La mort vive*, la médiation est assurée par la mémoire, laquelle se donne comme lieu d'énonciation. L'architecture du roman repose sur un

---

<sup>2</sup> Son premier roman, *Tu regardais intensément Geneviève*, paraît en 1978 (Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 184 p.).

<sup>3</sup> Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 1980, 208 p. Malgré l'intérêt et la passion que l'auteur ne manque pas d'éprouver pour son sujet, le roman est un échec. Le récit donne l'impression d'être en porte-à-faux, menaçant de chuter dans les interstices qui séparent la réalité d'un personnage qui se cherche un *je*, et le *il* d'un narrateur extra-diégétique qui paraît lutter pour s'y tenir.

<sup>4</sup> Fernand Ouellette, *Commencements*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 167 p.

<sup>5</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 164-165.

<sup>6</sup> Sur la figure de Dionysos, déterminante dans l'esthétique de Ouellette, de même que sur la question de la polarisation du sujet (entre les figures dionysienne et apollinienne notamment), je renvoie le lecteur à mon essai : *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Les champs de la culture », 2007, 448 p.

processus de remémoration ; il se construit à la faveur d'un retour dans le passé sans coïncidence avec le moment de l'action. En effet, le narrateur recourt à un journal qu'il a rédigé non pas immédiatement après les événements qu'il relate, mais « assez longtemps après le départ de Diane » (*MV*, 49), ce qui fait prendre « conscience [à Jean] que ce travail de patiente remémoration [le] poussait à tout mettre à nu » (*MV*, 49). Il cite certaines parties de ce journal et en réécrit d'autres. C'est donc une suite de décalages ou de sauts temporels qui structure la trame du récit, créant en quelque sorte des couloirs ou des interstices d'où émerge la voix du sujet. Cela donne également à penser que la mémoire, comme la peinture, effectue sa remontée vers l'origine (du drame amoureux comme de la vie) par couches temporelles successives.

Si le changement de point de vue narratif assure le succès de la deuxième version, c'est que le roman, pour reprendre les mots d'André Belleau, est littéralement « mangé par l'essai<sup>7</sup> ». Or, chez Ouellette, pour qui le poème est invariablement à l'horizon de l'écriture, le *je* de l'essayiste est éminemment lyrique. Le sujet lyrique, comme on le sait, est un sujet d'énonciation ; son identité et sa vérité tiennent tout entiers dans l'acte énonciatif, dans le présent de l'énonciation. Cela est d'autant plus marqué dans *La mort vive* dont la trame se fonde sur une série d'analepses articulée à des citations tirées du journal du narrateur. Bien que le roman soit écrit au passé, cette stratégie fait du présent – le temps de la remémoration – le véritable temps de l'action. Une telle structure induit à penser que le récit se fait depuis le Nord du Québec, ce qui donne à ce dernier une signification débordant largement la place qu'il occupe dans le roman (un seul chapitre : le dernier). Il devient en quelque sorte le lieu qui illumine rétrospectivement tous les autres, qu'il polarise et finit par absorber, et sa lumière donne sens à la trajectoire de l'artiste.

D'une version à l'autre du roman, on passe de la fiction narrative à la diction romanesque<sup>8</sup>. C'est un roman d'essayiste pleinement assumé dans sa deuxième version, disert, bavard même, multipliant les détours, les

---

<sup>7</sup> André Belleau, *Surprendre les voix*, cité en quatrième de couverture de Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1992.

<sup>8</sup> Compte tenu de la dynamique des genres propre à l'œuvre ouelletienne, le fait que le roman soit contaminé par l'essai, ce qui s'affirme davantage dans l'emploi de la première personne, contribue à rapprocher le roman du poème et donne à la parole narrative un caractère performatif, une valeur de parole vive. Michel Collot affirme que le poème fait passer de l'univers de la fiction (*mimésis*) à celui de la diction (*deixis*), de la description à l'évocation (« é-vocation »). C'est, écrit-il, un « effet de voix » qui nous donne à voir les paysages ; « l'« effet paysage » est garanti par la seule force de l'énonciation » (Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », Adelaïde Russo et Simon Harel [éd.], *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 275-276).

précautions rhétoriques, les digressions, les parenthèses. Par exemple, à propos de la sensualité de son amante, Jean fait cette réflexion : « Si le lit n'était pas une scène où elle eût libéré ses personnages pervers ou ses fantasmes, il était tout de même, à cause de la nature sensible de Viviane, une œuvre, une expansion culturelle de son corps, de ses sens, de son imagination. » (*MV*, 121) Quelques pages plus loin, après avoir relaté une conversation avec Viviane autour de *La fiancée juive* de Rembrandt, il enchaîne ainsi : « Bien entendu, j'aurais pu déchiffrer d'autres signes. J'aurais pu m'attarder sur l'œil de l'homme, ou m'arrêter aux seuls tissus. Mais je me sentais impuissant à dire quoi que ce soit dès que j'essayais d'outrepasser la dimension parlée de l'œuvre. » (*MV*, 123) Ces considérations sur le commentaire de l'œuvre à partir d'une reproduction à l'air d'un justificatif, d'une *critique de sa critique*, comme si l'auteur était en porte-à-faux ou pratiquait une sorte de diplopie, se tenant à cheval entre les essais de *Commencements* et le roman qu'il est à réécrire. Il est d'ailleurs question, à la page suivante, à propos de l'œuvre d'Aimée, l'amie compositrice de Jean, d'un « commencement de la musique<sup>9</sup> » (*MV*, 124). Ainsi le récit se déploie en méandres ou en spirales, mettant à profit l'approche différentielle mise au point par l'essayiste et en particulier la critique d'art, qui ne parle jamais si bien de littérature que lorsqu'il parle de peinture ou de musique.

On pourrait voir dans ces digressions des détours inutiles, des longueurs, des excès discursifs. Mais ce serait sans compter avec la nécessité de combattre la fragmentation du temps et de l'être qui assaille Jean et n'épargne aucun personnage du roman. Tous les personnages féminins souffrent de dislocation. Diane, la première épouse de Jean, en raison de son métier d'actrice, éprouve une « sensation épuisante de dédoublement » (*MV*, 34). Aimée est présentée comme incarnant tous les pôles : « On eût dit qu'elle avait à la fois la magie de l'ange et la densité de la pierre. » (*MV*, 10) Comme Diane, Carmelle, connaissance de longue date et amante périodique, est « dissociée ». « Loin d'être dupe de ses désirs, elle se demandait si son intense appétit sexuel n'était pas un substitut de l'œuvre, de sa quête d'absolu. » (*MV*, 81) Quant à Viviane, la dernière compagne, elle s'attache à la peinture de Jean en vertu de ses qualités rassembleuses : « Je trouve dans cette œuvre-ci, par exemple, lui dit-elle dès leur première conversation, une force d'unification de ma propre personnalité. Nous sommes tous morcelés dans la vie, et votre peinture m'aide à me rassembler. » (*MV*, 110) La femme, en tant que symbole du désir, possède en outre un double idéal : le portrait, la femme peinte. « Je n'arrive pas toujours à dissocier la femme

---

<sup>9</sup> Peut-être s'agit-il d'une pure coïncidence. Néanmoins, compte tenu du nombre de renvois d'un livre à l'autre chez l'auteur, et de son habitude de commenter lui-même ses œuvres, on peut supposer que le choix du mot n'était pas innocent.

réelle de la femme rêvée », affirme Jean (*MV*, 75). Viviane même apparaît à ses yeux comme une beauté inaccessible : « Un meilleur maître que Titien t'a dessinée le cou et l'épaule. L'harmonie de tes courbes est si lumineuse. Spirituelle à force de beauté paisible. [...] Je ne veux pas penser que les mains de ton mari te touchent encore. » (*MV*, 117) La femme, enfin, est le pôle opposé et le complément de l'homme ; une fois constitués en couple, les êtres trouvent leur unité : « Et lorsque je déployais mon désir, elle [Viviane] me répondait comme si elle avait été mon double. Nous étions l'androgynie ou les jumeaux parfaits dont rêve tout couple d'amants. » (*MV*, 121) Ainsi, Viviane réalise naturellement ce que l'art devrait accomplir : elle abolit le temps et permet à Jean de traverser le miroir<sup>10</sup>. Elle a le pouvoir de « suspendre le temps » et de condenser l'espace : elle fusionne en elle « l'ici et l'ailleurs » (*MV*, 116).

Jean, qui habite à la campagne depuis plusieurs années, se trouve forcé de déménager et de revenir à Montréal. Cela lui est difficile, particulièrement l'hiver où la grisaille remplace les reflets de la lumière sur le fleuve auxquels il s'était habitué. Mais Viviane atténue cette difficulté : « Pour une deuxième année consécutive, dit-il, je n'ai pas pris conscience du passage de l'hiver. » (*MV*, 118) Ce constat est suivi par la description du paysage hivernal qu'il pouvait observer depuis la fenêtre de sa maison à la campagne. Puis il ajoute : « Cet hiver-là, je n'ai rien vu de la ville ni des jours rapidement dévorés par le soir. Viviane était mon seul espace. » (*MV*, 119) Il précise enfin que s'il est généralement sédentaire et passif durant l'hiver, depuis l'arrivée de Viviane dans sa vie, il affronte « la température glaciale, les vents poudreux et dévastateurs » (*MV*, 119). La finesse du corps et l'harmonie des traits de Viviane semblent se poser tel un écran réfléchissant sur la grisaille de la ville, écran où se projette le souvenir du paysage de la campagne qui gagne à son tour un caractère idéal et inaccessible, voire une dimension mystique. C'est cette dimension mystique et mythique du paysage, de même que son pouvoir de condensation, que Jean trouvera dans le Grand Nord.

### **La lumière comme rassembleur**

Jean-Michel Maulpoix dit du sujet lyrique qu'il est un potentiel de figures, un « palimpseste de visages aimés<sup>11</sup> ». Cela rend très bien compte de la quête poursuivie par Jean, selon qui l'amitié est transformatrice et aurait

---

<sup>10</sup> « Depuis quelque temps, je contourne le temps. [...] J'ai la sensation que nous traversons le miroir. » (*MV*, 111)

<sup>11</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 160.

des propriétés alchimiques<sup>12</sup>. Ses amis forment une constellation identitaire, une sorte de famille spirituelle. Chacun lui renvoie son reflet et l'empêche de sombrer dans la dispersion. Gilles, l'ami poète, dont le portrait coïncide avec celui que Ouellette fait de lui-même dans ses essais autobiographiques, est présenté comme le double de Jean, alors qu'Aimée, compositrice, est donnée comme son antagoniste :

Cet homme [Gilles] mettait toute sa passion à se confronter à l'éternité. Son effort d'écriture consistait à faire oublier la durée, le temps fragmenté, défi par excellence que devait relever aussi Aimée dans la musique. Il y avait entre Gilles et moi une profonde parenté du regard. Nous tentions tous les deux peut-être une aventure hors du temps. Le poème, à ses yeux, se parcourt comme l'espace d'un tableau. Nous étions, d'une certaine façon, le miroir l'un de l'autre. (*MV*, 84-85)

La citation que je viens de donner, où il est question de temps fragmenté, termine un chapitre. Au tout début du chapitre suivant, Jean dit : « Rien ne me déleste davantage que cette sensation presque physique de palper la durée et l'espace. Je me retirais de la vie pour mieux l'atteindre. » (*MV*, 86) Il enchaîne en parlant du fleuve qui « *miroitait* ainsi qu'un *diamant* jeté sur terre par les dieux » (*MV*, 86 ; je souligne), pour enfin affirmer qu'« [i]l faut aimer le silence, devenir silence soi-même, pour que surgissent sur la toile les mouvements du cœur et de l'esprit, et qu'enfin le temps ne soit *plus fragmenté*, qu'un bref instant celui qui contemple se sache *ailleurs* » (*MV*, 86-87 ; je souligne). Cette avancée par sauts analogiques donne à entendre qu'il y aurait un lien entre le reflet du miroir, la glace (deux attributs du paysage nordique) et l'unité de l'être. Mais l'unification, telle qu'elle sera expérimentée dans le Nord, est autant une perte qu'un rassemblement, puisque le diamant éblouit, aveugle, et que le temps qui se dissipe dans l'ailleurs donne sur l'absence.

Ce paradoxe de l'unité qui préside à l'action du roman est au cœur du cheminement du protagoniste. L'action (ou plutôt le récit qu'il en fait) débute à Vérone pour se terminer à Povungnituk. Elle suit donc une trajectoire du sud vers le nord, à laquelle répond un mouvement allant de la fusion (à Vérone, Jean fait la connaissance de Diane, qui deviendra sa femme) à la séparation (il part dans le Grand Nord après la rupture avec Viviane). Sur le plan spatial, deux mouvements se superposent. D'une part, on suit Jean de la campagne, où il habite au début du roman, à la ville, où il se voit forcé de revenir. D'autre part, on passe d'une surcharge de culture

---

<sup>12</sup> « Ensemble nous pouvions jouter, dit-il à propos de Pierre. Je le poursuivais jusqu'à sa dernière parade. Nous arriverions peut-être ainsi à raffiner la matière encore rugueuse de nos âmes. Chacun baignant dans le creuset de l'autre. Nous savions tous deux que la véritable alchimie est la transmutation de l'âme. » (*MV*, 71)

accumulée au fil des siècles, la grande culture à laquelle Jean est très attaché, à la nature indomptée et indomptable du Grand Nord. « Vérone était une merveille, dit Jean. J'avais devant les yeux le paysage fait homme ou, mieux, l'homme fait paysage, tellement la terre est affinée par les actes des hommes quand il sait la rêver. Nous étions soudain devenus deux paysages de Chagall. » (*MV*, 34) Le souvenir de cette illumination, ce choc esthétique provoqué par la lumière si particulière de l'Italie le renvoie à ses ténèbres intérieures et le pousse à revisiter son passé en relisant son journal, pour renouer avec ce qu'il a vécu avant le départ de sa femme. Or, cette vision éblouissante et cette sensation de plénitude procurée par la fulgurance de la passion amoureuse n'auront d'équivalent que la blancheur du Nord. Et c'est cet homme fasciné par le Sud, détestant l'hiver urbain au point de succomber à l'angoisse dès les premiers froids de novembre<sup>13</sup>, qui songe depuis longtemps à partir pour le Nord, ainsi qu'il le laisse entendre dans sa dernière lettre à Viviane. En fait, il semble que Vérone contienne déjà, dans ses plis d'ombre, le paysage nordique, à la manière d'une présence en creux, comme la rupture est déjà contenue dans la rencontre amoureuse et la mort dans la naissance : « Vérone est "blanchement funèbre". Vérone est "noire" » (*MV*, 37), écrit Jean après avoir parlé de l'ardeur amoureuse qu'il éprouve auprès de Diane. « La nuit dans la peau. Une faim morbide, irrépressible de la mort. On m'avait inoculé un venin. J'aurais voulu disparaître en Diane. M'abolir. Je m'étais engagé dans une quête d'absence absolue » (*MV*, 37), ajoute-t-il.

Cette quête d'absence absolue, c'est également celle du peintre. Les écarts réflexifs, les réfractions et les renvois mutuels qui marquent la relation entre les personnages et leurs œuvres respectives sont à l'image de la quête de l'artiste fasciné par Rembrandt – dont il admire tout particulièrement les autoportraits – et Vermeer – il considère la *Vue de Delft* comme un chef-d'œuvre insurpassable. D'un côté, donc, la figure humaine, les couleurs sombres (le noir) et la violence du clair-obscur ; de l'autre, le paysage, les couleurs claires (le bleu, le blanc) et la luminosité de la perle, associée à la naissance du jour, à l'origine, à l'Orient de l'être. Tout, chez Jean, commence par la lumière, par une qualité particulière du reflet du ciel sur l'eau du fleuve. Tous les êtres qui ont de l'importance à ses yeux, dit-il, l'ont foudroyé. L'eau et le ciel, naturellement liés à la lumière, lui sont indispensables<sup>14</sup>. Le roman s'ouvre sur une expérience d'illumination qui semble permettre à Jean de situer son cercle, son espace :

---

<sup>13</sup> « Quand l'hiver arrive, j'ai l'impression que le froid va sucer mes forces comme un vampire. » (*MV*, 151) « Décidément, nous ne nous sommes jamais acceptés comme nordiques. » (*MV*, 152)

<sup>14</sup> « Nous [Pierre et Jean] ne pouvions pas plus nous passer de l'eau que du ciel, car l'eau comme le ciel demeurent des voies privilégiées de la lumière. » (*MV*, 168)

J'allais hors de mon corps et de ma mémoire, autre témoin d'une lignée de peintres qui n'avait eu de démêlés qu'avec la lumière. J'entrais dans mon cercle, dans mon *lieu* : tout s'y jouerait, et avant tout le sens de ma peinture. (*MV*, 29 ; l'auteur souligne.)

Plus loin, il ajoute : « Cet après-midi-là, la lumière m'a dessillé les yeux avec l'incision vive de l'esprit. J'étais convaincu d'avoir trouvé ma voie, c'est-à-dire mon espace. » (*MV*, 57) La lumière provoque le vertige, l'ébranlement qui suscite la création. En entrant dans le tableau, elle permet de passer outre l'horizon. Par son action, le temps se condense jusqu'à disparaître dans l'espace du tableau<sup>15</sup>. Mais en même temps elle sème le doute, laissant un effet de mirage, si bien que Jean se demande s'il ne l'a pas hallucinée.

À la fulgurance du début fait pendant un constat de saleté, d'impureté, de dégradation, d'exil spirituel. Pour remonter jusqu'au moment de l'illumination, il faut épurer sa mémoire. Aussi la démarche artistique de Jean prend-elle la forme d'une ascèse. Peu à peu, sa peinture s'allège, passant d'abord de l'huile à l'acrylique<sup>16</sup>, pour gagner une grande économie de matière et de moyens, jusqu'à faire place aux blancs et à recourir à la pauvreté du trait de crayon<sup>17</sup>. Jean désigne les tableaux de sa dernière période comme des épiphanies. Il cherche à se défaire de la séduction pour aller « dans les parages du silence » (*MV*, 58). Cette recherche esthétique, cette « avancée dans le désert » (*MV*, 67) ou ces « années d'appauvrissement » (*MV*, 59) sont ponctuées de moments de passion amoureuse suivis de périodes de tristesse et de deuil (chacune des trois relations se solde par une rupture). La solitude aidant, la peinture finit par occuper toute la vie de Jean. Alors qu'il parvenait, quand il vivait à la campagne, à habiter l'espace et à y inscrire son regard jusqu'à y pressentir le signe du tableau<sup>18</sup>, le tableau finit par se substituer au paysage et à devenir le seul espace habitable. Est-ce là une façon d'ignorer ou de camoufler la grisaille urbaine ? Une façon de combler l'absence déchirante laissée par le départ de Viviane<sup>19</sup> ? Quoi qu'il en soit, cela ne suffit pas à freiner la nuit

---

<sup>15</sup> « De toute façon, le temps disparaissait si bien dans l'espace du tableau que personne n'aurait pu supposer qu'il m'avait fallu des jours, des semaines pour peindre. » (*MV*, 31)

<sup>16</sup> « Celui-ci [ce matériau : l'acrylique] permettrait le dépouillement extrême que je recherchais depuis le départ de Diane. Ma mémoire pourrait ainsi s'épurer. » (*MV*, 58)

<sup>17</sup> « Mon travail au crayon était une forme d'ascèse. [...] Dans ce refus se cachait peut-être une idée de dépassement spirituel. » (*MV*, 165)

<sup>18</sup> « Puis un matin, sous la puissance d'un soleil particulièrement efficace, je m'étais laissé entraîner par les oiseaux, parmi les arbres, au cœur du bleu. Une page mal écrite de ma vie était tournée. » (*MV*, 53)

<sup>19</sup> « La froideur d'une nuit étrange m'envahissait. [...] Une mort certaine, mais quelle mort, nous avait frappés tous les deux. » (*MV*, 139)

envahissante et provoque l'impuissance créatrice<sup>20</sup>. Car le cercle, lieu de médiation, qui se confond alors avec le cadre du tableau, suppose le maintien du rapport entre l'intérieur et l'extérieur. De même que le roman recourt aux stratégies essayistiques pour se déployer (stratégies qui impliquent une proximité dans la distance), de même le peintre a besoin d'entretenir un rapport dialectique avec le paysage afin d'être suffisamment investi dans le tableau, tout en étant en mesure de s'en extraire afin d'en mesurer la portée. Le peintre qui ne sait pas *voir le regard* se trouve exilé de la peinture :

Hors de son lieu imaginaire, que j'appelle le cercle, le poète [l'artiste] demeure en exil, qu'il se retrouve ou non au milieu des siens. Car ce n'est que dans le *templum* que le poète, masqué pour mieux voir tout signe, regarder tout regard, s'accorde à sa liberté native<sup>21</sup>.

C'est donc là, auprès de cette « membrane entre la mort et la lumière » (*MV*, 161), à cette mince frontière entre le passé et l'avenir, le noir et le blanc, l'origine et la fin, que le convie la peinture. Mais cette frontière est si ténue, cette membrane si mince, et commande un tel rapprochement entre les êtres qu'elle oblige à les superposer. Seul un infime décalage assure le mouvement et partant la relation, conservant à l'intérieur et à l'extérieur leur intégrité. Ainsi, à mesure qu'on avance dans le roman, les figures, à l'instar des lieux, vont se rapprochant, suivant une sorte de parcours asymptotique. Gilles ressemble de plus en plus à Jean, et sa démarche est de plus en plus révélatrice de celle de son ami, si bien que poésie et peinture s'unissent dans leurs visées<sup>22</sup>. De même les visages de Viviane et de Carmelle, toutes deux mortes (la première symboliquement, la seconde, suicidée) se superposent<sup>23</sup>. Il faut encore, à cette superposition, allier les rigueurs de l'ascèse et la recherche de la pureté lumineuse. Or, seul le paysage nordique, là où le jour et la nuit, le blanc et le noir se polarisent dans la tension la plus extrême et où, contrairement à ce qui se passe généralement chez Ouellette, ce n'est pas la nuit qui s'illumine, mais le jour qui, par son pouvoir d'aveuglement, devient nuit, semble désormais en mesure de faire pendant au tableau qui

---

<sup>20</sup> « Chère Aimée, il me semble que je peins à l'intérieur, dans une nuit absolue, que je peins avec mon cœur, avec mon désir, mais que rien n'émerge sur la toile, que tout demeure enfoui en moi, là où rôde une lumière qui précède la mort, frappe soudain comme la mort, écrit-il à son amie. » (*MV*, 128)

<sup>21</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, op. cit., p. 147.

<sup>22</sup> « Par exemple, je ne peux pas imaginer un Gilles qui aurait le sens de l'actuel, un Gilles séducteur. Il a toujours réussi à s'attacher au primordial, aux signes, aux palimpsestes du monde. [...] Il cingle vers le Nord même si le froid le cravache. » (*MV*, 131)

<sup>23</sup> Lorsqu'il pense à la première, le souvenir de la seconde s'impose : « Alors j'ai pris conscience que ma rencontre avec Viviane coïncidait avec le suicide de Carmelle. La félicité que je connaissais avec Viviane était un don de Carmelle, sans doute, mais je devais le mériter d'une façon ou d'une autre. » (*MV*, 134)

visé la blancheur, bref de contenir le tableau et permettre ainsi au peintre de sortir de soi pour entrer dans le paysage.

### Le paysage palimpseste

Ce n'est pas par hasard que Ouellette s'attache à l'aspect symbolique<sup>24</sup> et à la dimension mythique du Grand Nord. Ce qui l'intéresse dans ce paysage, c'est non seulement sa rigueur et sa dimension ascétique, mais également son coefficient d'abstraction. Dans sa version mythique, le Nord n'est pourtant pas éloigné des récits d'explorateurs et de la documentation sur l'expérience de ses paysages. Dans les premières images du film *Atanarjuat : The fast runner*<sup>25</sup> de Zacharias Kunuk, un personnage avance dans un paysage désert à un moment du jour indéterminé où l'obscurité et la clarté semblent en parfait équilibre. Ces images sont saisissantes en ce qu'on n'arrive pas à distinguer le ciel de la terre. Le personnage semble littéralement marcher dans le ciel. Une telle scène induit à faire l'hypothèse que dans le Nord, les repères temporels ne seraient pas les seuls à être brouillés – ce qui pourrait déjà contribuer à enrayer la fragmentation : quand on ne sait plus quel jour on est, le temps apparaît continu, étale, voire arrêté. Des repères spatiaux aussi fondamentaux que le ciel et la terre, ou encore le ciel et l'eau (puisque la terre est recouverte de glace et de neige) le seraient aussi. En cédant à cette attraction ou cette polarisation du Grand Nord, c'est aussi bien la rencontre et le brouillage (par superposition) de l'Orient et de l'Occident que Jean favorise. Il en va de même pour le noir et le blanc, seuls à demeurer au terme de sa démarche artistique, et qui sont à la fois toutes les couleurs réunies et l'effacement des couleurs. Cette « membrane entre la mort et la lumière » (*MV*, 161) dont il a été question plus haut, c'est la nuit. La nuit novalisienne qui possède Jean et qui seule peut rendre la mort vive :

Si ça continue [dit Jean à ses amis lors de l'exposition qui précède son départ pour Povungnituk], je vais faire de la nuit avec du blanc. Un blanc où je me perdrais comme dans un gouffre impénétrable, où je ne pourrais m'atteindre qu'en devenant aveugle, avec des oreilles sensibles à la lumière. (*MV*, 193)

---

<sup>24</sup> Suivant les axes de l'hivernité proposés par Daniel Chartier, le décor déployé dans le roman correspondrait au Nord esthétique, lequel n'est pas « défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers de froid, de pureté, de glace, de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur. » (Daniel Chartier, « Au nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 19.)

<sup>25</sup> Zacharias Kunuk, *Atanarjuat : The fast runner*, long métrage, fiction, Canada, Office national du film et Igloodik Isuma Productions, 2000, 2h52 min.

Novalis pensait que la nuit était double : l'une par éblouissement, l'autre par excès de lumière ; l'autre par manque ou insuffisance de lumière. C'est peut-être ce que je voulais dire quand je soutenais qu'il y a des noirs qui le sont par excès de lumière... L'œil du peintre s'éteint parfois sous l'éblouissement. Ou il n'arrive à peindre que la nuit pure. (*MV*, 193-194)

Il s'agit en somme d'atteindre la couleur telle que la conçoit Novalis, soit « [u]n état neutre entre la matière et la lumière, l'état neutre de l'une et l'autre » (*MV*, 193). Mais cette neutralité passe impérativement par l'oblitération de l'espace et avec lui de l'identité : le tableau absorbe l'identité de Jean et le paysage absorbe le tableau. Pour voir le regard, le peintre doit consentir à devenir aveugle, s'abstraire, s'effacer de lui-même et se laisser éblouir par le noir de la lumière.

Quel autre lieu que le paysage nordique pouvait offrir une résonance, mieux refléter l'intériorité du peintre, quel lieu se prêtait mieux à la fusion des contraires ? « Le paysage, écrit Michel Collot, est un lieu de rencontre fécond entre Orient et Occident, qui nous permet d'aller [...] au-delà du clivage entre le sujet et l'objet, en direction d'une "logique" qui les réunit<sup>26</sup>. » C'est on ne peut plus vrai du paysage de Puvungnituk décrit par Jean, d'autant que ce choix semble paradoxal de la part de quelqu'un qui fuit l'hiver et dit ne jamais avoir assumé sa nordicité. C'est dire que ce paysage conserve son étrangeté :

Voilà ce que je voulais. Un horizon blanc, sans arbres. Une ligne pure. Là est mon tableau, celui que je n'arriverai sans doute jamais à peindre. Je mettrai le « pied à l'intérieur » comme ce vieux peintre que Claudel a évoqué. Peut-être bien que cette toile sera mon dernier lieu. Si je suis assez volatil pour que la lumière enfin m'aspire. (*MV*, 213-214)

Voilà le cercle de nouveau situé, reconstitué, à l'intérieur duquel le peintre peut mettre *le pied*. Un seul en effet, car ce paysage est à la fois le support d'un autoportrait et l'horizon de la peinture. Ainsi l'absolu du tableau rencontre l'horizon, qui fuit à mesure que le sujet avance, se dérobe et se défile, à jamais inatteignable, impossible à embrasser du regard. D'où la nécessité d'*entendre* la lumière. Il faut se déplacer (à l'aveugle), maintenir l'écart (entre les sens) tout en accumulant les perspectives et les identités. Ce n'est pas par hasard que l'expérience du paysage jette Jean dans la fiction : celle du cinéma, d'abord, celle du rêve, ensuite, deux façon de vivre la mort appelée et pressentie sans toutefois y succomber :

J'ai en moi des images de film. Le héros marche, marche dans la neige vers la bien-aimée, et croule d'épuisement pour enfin s'endormir doucement sous

---

<sup>26</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 273.

l'aile de la mort... Je ne sais pas si je veux vraiment mourir... Mais quel don la vie me ferait en m'étreignant dans la blancheur ! (*MV*, 214)

J'ai rêvé que Viviane venait vers moi. Nous pouvions enfin monter aux limites du monde, avec une âme naissante qui illuminait le paysage. [...] La lumière devenait notre chair, notre espace. (*MV*, 214)

Ce tableau-paysage, œuvre ultime du peintre, est bien plus que « l'autoportrait d'un être intérieur » que ses amis voyaient dans ses dernières œuvres. Il est le paysage fait homme, l'homme fait paysage que Jean avait contemplé à Vérone et, du coup, complète le cycle des polarisations et des rencontres. En se donnant comme support de l'autoportrait et lieu de rassemblement, c'est aussi bien Vérone que contient et reflète le paysage nordique, et la brûlure du froid rencontre celle du soleil de la Méditerranée. Par son pouvoir de retournement, le paysage acquiert une opacité qui favorise la réverbération de la lumière, mais aussi des voix et des reflets, reprenant et répondant ainsi à la structure du roman, construit comme un concert d'échos. Ainsi le Grand Nord se présente comme un paysage palimpseste. Il est non seulement cette page blanche sur laquelle la fin rencontre les origines, l'Occident, l'Orient, mais, par la profondeur de la noirceur qu'il recouvre, le palimpseste où se touchent, se croisent et dialoguent tant les œuvres et les figures propres aux personnages du roman que celles de l'écrivain. En entrant dans le paysage nordique, le sujet endosse toutes les identités, ce qui veut aussi bien dire qu'il renonce à son identité et consent à l'effacement. En revanche, il retrouve le cercle et revêt le masque de l'augure (le masque de la fiction), ce qui lui permet de vivre la mort en différé, de l'appeler et de la maintenir à distance, de la jouer et de la rejouer, de garder, en somme, la mort vive et renaissante.