

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TEMPS ET RÉCIT DANS *CANTIQUE DES PLAINES* DE NANCY HUSTON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DANIEL BOISSEAU

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Évidemment, je remercie tous ceux et celles qui m'ont encouragé, d'une façon ou d'une autre, tout au long de ces années d'études.

Mais, surtout, je tiens à raconter qu'un jour alors que je venais de lui écrire pour lui annoncer que j'abandonnais mon projet de mémoire, Mme Lucie Robert m'a convoqué à son bureau et m'a demandé si j'avais confiance en elle. Je lui ai répondu que oui, parce que je crois qu'elle est une professeure expérimentée et compétente. Elle m'a alors dit que si j'avais confiance en elle, il fallait que je la croie quand elle me dit que je suis capable de faire ce travail.

Merci !

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LE DISCOURS NARRATIF DE <i>CANTIQUE DES PLAINES</i>	13
1.1 Les péripéties de la vie de Paddon ; un premier niveau de lecture	16
1.2 Un second niveau de lecture du récit de la vie de Paddon	19
1.3 Le « temps raconté » et le « temps du raconter »	21
1.4 Le temps raconté dans <i>Cantique des plaines</i>	24
1.5 Le temps du raconter dans <i>Cantique des plaines</i>	33
1.6 Le contraste entre le temps et l'éternité ; un troisième niveau de lecture	38
CHAPITRE 2	
L'INCIPIT DE <i>CANTIQUE DES PLAINES</i>	46
2.1 « Par où commencer ? »	48
2.2 « Tout incipit n'est pas innocent »	49
2.3 Définition des limites de l'incipit de <i>Cantiques des plaines</i>	51
2.4 Structure de l'incipit de <i>Cantique des plaines</i>	53
2.5 L'agonie	55
2.6 La mort	57
2.7 L'enterrement	67
2.8 L'héritage	72
2.9 La prise en charge de l'héritage	76

CHAPITRE 3	
LA MÉTAPHORE DU CHANT DANS <i>CANTIQUE DES PLAINES</i>	79
3.1 <i>Cantique des plaines</i> et les <i>Confessions</i>	79
3.2 La question du temps dans <i>Cantique des plaines</i>	85
3.3 Le chant et la question du temps	89
3.4 La méditation de saint Augustin sur le temps	91
3.5 Le « tout » d'un « chant que je connais »	96
3.6 Le « <i>Deus creator omnium</i> »	100
3.7 La métaphore du chant dans <i>Cantique des plaines</i>	102
3.8 La question identitaire	107
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	118

RÉSUMÉ

Au début de *Cantique des plaines*, un roman de Nancy Huston, la narratrice reçoit en héritage le manuscrit inachevé d'un traité de philosophie sur le temps, que son grand-père avait vainement tenté d'écrire tout au long de sa vie, et qu'elle lui avait promis de terminer. Cependant, au lieu de le continuer, elle écrit plutôt un récit de fiction dans lequel elle « invente » une vie à son grand-père, tout en discutant de ses difficultés d'écriture avec lui. L'hypothèse sur laquelle repose ce mémoire est que l'acte narratif qui préside à l'écriture de ce roman suit de près la thèse de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, selon laquelle seul l'acte narratif peut apporter une réponse à l'énigme du temps.

Le premier chapitre du mémoire montre que le dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu », muet, de son grand-père décédé met en lumière la distinction entre énoncé et énonciation, et entraîne des croisements entre le « temps raconté » et le « temps du raconter ». Ces jeux avec le temps produisent des discordances qui déstabilisent le lecteur et lui permettent d'approfondir son expérience de la temporalité, en vivant une expérience où il a l'« étrange impression » d'être en dehors du temps, dans le non-temps d'une extase.

À partir de l'identification d'un moment crucial dans le discours de la narratrice, c'est-à-dire le moment où elle comprend ce qu'elle a à faire et commence à raconter le récit de la vie de son grand-père, le deuxième chapitre a pour but de montrer que la quinzaine de pages qui précèdent ce moment décisif témoignent d'un travail de réflexion sur le commencement. Les premiers mots de chacune des cinq sections qui composent cet ensemble initial tissent des liens avec un corpus théorique qui montre la possibilité qu'à l'être humain de transcender le temps et la mort, grâce au langage et à la littérature.

Le troisième chapitre fait le lien entre la métaphore musicale que l'on trouve dans le titre et le texte de *Cantique des plaines*, et l'exemple du cantique dont se sert saint Augustin dans ses *Confessions* pour définir le temps, et le rapport qu'établit Paul Ricœur entre cette théorie augustiniennne du temps et la théorie de l'intrigue d'Aristote. En plus de fournir un cadre théorique qui permet d'appréhender la problématique du temps dans *Cantique des plaines*, la réflexion ricardienne ouvre la voie à une réflexion sur la question identitaire qui est inextricablement liée à la question du temps.

En remplaçant un traité de philosophie sur le temps par un récit de fiction qui thématise et joue avec le temps, la narratrice du roman de Nancy Huston semble bel et bien aller dans le même sens que la thèse selon laquelle le temps ne peut être conceptualisé, mais qu'il peut, par contre, être raconté.

Mots clés : Temps, *Cantique des plaines*, Nancy Huston, *Temps et récit*, Paul Ricœur, *Confessions*, saint Augustin, littérature, roman.

INTRODUCTION

Une « étrange impression » ressentie en lisant *Cantique des plaines*¹ est à l'origine du présent travail. Cette impression se serait sans doute dissoute dans la masse confuse des impressions passées, si elle n'avait pas un jour trouvé un écho dans *Temps et récit*², un ouvrage qui est lui-même issu d'une recherche mise en mouvement par l'intersection de deux textes : la *Poétique*³ d'Aristote et le livre XI des *Confessions*⁴ de saint Augustin.

La « thèse permanente » de *Temps et récit* est que « la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative⁵ ». Or, dans *Cantique des plaines*, la narratrice raconte que, après le décès de son grand-père, elle a reçu en héritage le manuscrit inachevé d'un traité de philosophie sur le temps que celui-ci avait vainement tenté de réaliser tout au long de sa vie. Cet héritage était le rappel d'une promesse qu'elle lui avait faite, quand elle était petite, de terminer ce livre. Elle veut tenir sa promesse, mais, comme elle est incapable de lire ce que son grand-père a écrit parce que les pages de son manuscrit sont trop raturées et gribouillées, elle se met plutôt à raconter un récit dans lequel elle lui « invente » une vie.

¹ Nancy Huston, *Cantique des plaines*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, Babel no 142, 2002 (1993).

² Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, Points Essais, tome 1, no 227, 2001 (1983) ; tome 2, no 228, 2001 (1984) ; tome 3, no 229, 2001 (1985).

³ Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

⁴ Saint Augustin, « Les Confessions », *Œuvres de saint Augustin*, Bibliothèque augustinienne, texte de l'édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou, 1992 (1962), tome 13, Livres I - VII ; tome 14, Livres VIII - XIII.

⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 24.

L'analogie entre l'impossibilité de conceptualiser le temps et l'incapacité du grand-père de la narratrice de *Cantique des plaines* à rédiger son traité sur le temps, de même que la similitude entre le procédé utilisé par cette narratrice afin de s'acquitter de sa dette et la réponse que *Temps et récit* offre à la question du temps, laissent prise à un questionnement sur les liens qui semblent unir ces deux ouvrages, car, en remplaçant un traité de philosophie sur le temps par un récit de fiction, la narratrice du roman de Nancy Huston semble bel et bien aller dans le même sens que la thèse défendue par Paul Ricœur dans son essai.

Temps et récit s'inscrit dans un parcours philosophique consacré à une réflexion sur la compréhension de soi et sur le rapport du sujet avec la société. Ainsi, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, Ricœur s'est intéressé à la question de la culpabilité. Ce qui l'a entraîné à étudier le fonctionnement du langage symbolique, à y reconnaître le rôle des expressions plurivoques, et à s'ouvrir au problème de la pluralité des interprétations⁶. Il lui est alors apparu que l'enjeu de tout cela était le langage, une fonction qui se caractérise par les innovations sémantiques apportées par la métaphore et la composition d'histoires. L'étude de la fonction narrative l'a ensuite amené à s'intéresser à la question du temps⁷. Une lecture approfondie de la méditation de saint Augustin⁸ sur le temps qui se trouve dans le livre XI des *Confessions* lui a permis d'identifier un point où la théorie augustinienne du temps croise la théorie aristotélicienne de la mise en intrigue. En effet, à la fin de sa réflexion sur le temps, Augustin utilise l'exemple d'un chant afin de démontrer que le temps est la distension d'une âme

⁶ Je me réfère à « De la volonté à l'acte, un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira », *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, sous la dir. de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 17-36.

⁷ Paul Ricœur, *Réflexion faite : Autobiographie intellectuelle*, Paris, éditions Esprit, 1995, p. 63 : « Je suis entré dans la question du temps par le biais de mon intérêt pour le récit et pour la « fonction narrative » ».

⁸ « Augustin est resté pour moi le maître incontesté [de l'analyse de l'expérience du temps], en dépit du génie certain de Husserl et de Heidegger », Paul Ricœur, *Réflexion faite*, p. 67. Ce que confirme Husserl dans l'introduction de ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience du temps* : « L'analyse de la conscience du temps est une croix séculaire de la psychologie descriptive et de la théorie de la connaissance. Le premier qui ait profondément senti la violence des difficultés qu'elle contient et qui a peiné sur elles presque jusqu'au désespoir fut saint Augustin. Les chapitres 13-28 du XI^e livre des *Confessions* doivent être aujourd'hui encore étudiés à fond par quiconque s'occupe du problème du temps. Car en ces matières l'époque moderne n'a rien donné qui ait beaucoup d'ampleur ni qui aille sensiblement plus loin que ce grand penseur ». Cité par Isabelle Bochet dans *Augustin dans la pensée de Paul Ricœur*, Paris, Éditions facultés jésuites de Paris, 2003, p. 40.

à la fois tendue et distendue, et, à partir de cette expérience, il conclut que « la discordance du temps vécu dément le vœu de concordance propre à l'âme humaine⁹ », alors que, dans la *Poétique*, Aristote montre que

la mise en intrigue, en rassemblant des événements épars sous l'unité temporelle d'une action cohérente, permet de donner sens à l'expérience humaine du temps et aussi, dans la fiction en particulier, d'enrichir cette expérience d'un surplus de sens. La fonction du récit est donc – par le moyen de l'intrigue – de refigurer l'expérience temporelle confuse de l'agir humain¹⁰.

C'est à partir de ce rapport que Ricœur met au jour la corrélation entre le temps et le récit : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹¹ », et il développe une théorie selon laquelle la médiation entre le temps et le récit s'effectue par la mise en intrigue. Selon lui, l'opération de configuration se réfléchit dans le discours narratif, ce qui a pour effet de dédoubler ce dernier en un énoncé et une énonciation. Or, ces deux niveaux narratifs ont une dimension temporelle, et ce sont les jeux entre ces deux niveaux temporels qui, en révélant le travail de la configuration narrative, apportent une solution à l'énigme du temps, sans toutefois la résoudre théoriquement, car l'acte de mise en intrigue ne résout pas l'énigme du temps, « elle la fait travailler... poétiquement¹² ».

L'« étrange impression » ressentie lors de ma première lecture de *Cantique des plaines* n'était donc peut-être pas due aux paradoxes causés par la discordance entre les effets de vraisemblance du discours de la narratrice (son énoncé) et sa dénonciation des mensonges qu'elle raconte (son énonciation), comme j'ai initialement cru le comprendre, mais serait plutôt reliée aux tensions temporelles engendrées par les jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation. Or, des tensions semblables surgissent dans la méditation de saint Augustin quand

⁹ Bernard Stevens, *L'apprentissage des signes : Lecture de Paul Ricœur*, Dordrecht (Netherlands), Kluwer Academic Publishers, 1991, p. 209.

¹⁰ *Ibid*, p. 208.

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 17.

¹² *Ibid*, p. 49.

il entreprend de chanter un cantique. Comme ce cantique se retrouve dans *Cantique des plaines* sous plusieurs formes plus ou moins explicites, j'ai cru pertinent d'analyser ce roman comme une œuvre qui permet au lecteur d'approfondir son expérience de la temporalité, en vivant, le temps d'un instant, une expérience où il a l'« étrange impression » d'être en dehors du temps, dans le non-temps d'une extase.

En septembre 1993, à l'occasion du lancement de *Cantique des plaines*, Nancy Huston a présenté cette oeuvre comme un retour à ses racines albertaines. En lui attribuant ainsi la valeur de roman des origines, elle a, d'entrée de jeu, mené la critique sur la piste de la quête identitaire et de la référence à sa biographie, direction que les journalistes¹³ affectés à cette couverture se sont empressés de prendre. Cependant, parmi ces critiques, celle de Danielle Laurin se démarque en désignant le rapport entre le temps et la représentation du processus de création comme l'enjeu de cet ouvrage : « le roman est en fait une mise en scène du geste d'écrire une histoire monumentale du temps¹⁴ ».

En novembre de la même année, l'obtention par *Cantique des plaines* du Prix du Gouverneur général du Canada pour le roman de langue française a déclenché une vive controverse. Cette fois encore, c'est l'identité de l'auteure, sa condition d'écrivaine canadienne-anglaise exilée à Paris, qui a retenu l'attention. La polémique a été amorcée par la chroniqueuse du journal *La Presse*, Nathalie Petrowski, qui a contesté le choix du jury en insinuant que la décision de récompenser une auteure « qui n'entretient plus aucun lien avec le territoire¹⁵ » pouvait avoir été motivée par des raisons politiques. Dans les semaines qui ont suivi, devant l'impossibilité de mettre en doute la citoyenneté canadienne de Huston, condition minimale pour

¹³ Marie-Claire Girard, « Jours de plaine », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D12. Naïm Kattan, « Retour à la prairie natale », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D24. Carole-Andrée Laniel, « Nancy Huston : une Française d'adoption qui a cessé de tourner le dos au Canada pour accepter son histoire et ses origines », *La Presse*, 19 septembre 1993, p. B8.

¹⁴ Danielle Laurin, « Nancy Huston, Source sûre », *Voir*, vol. 7, no 42, 16 septembre 1993, p. 25.

¹⁵ Nathalie Petrowski, « Bar payant », *La Presse*, cahier Sortir, 18 novembre 1993, p. D3.

avoir le droit de participer à ce concours, un groupe d'éditeurs québécois¹⁶ a relancé la controverse en demandant l'annulation du choix du jury parce qu'ils estimaient qu'il ne respectait pas une autre règle, celle de l'originalité de l'œuvre présentée. Huston n'avait pourtant pas caché que, contrairement à son habitude depuis qu'elle écrit, le premier jet de ce roman lui est venu en anglais et que, à partir de ce canevas, elle a ensuite écrit deux versions, une en anglais, *Plainsong*¹⁷, qui n'a pas été retenue comme finaliste par le jury anglophone du Prix, et l'autre, en français, *Cantique des plaines*, qui a été qualifiée de chef-d'œuvre¹⁸ par le jury francophone. Le Conseil des Arts a toutefois maintenu sa décision, alléguant que le travail de réécriture impliqué dans l'autotraduction d'un roman en faisait une œuvre originale. Entre-temps, plusieurs acteurs de la scène littéraire québécoise ont participé à la discussion en publiant de nombreux articles et lettres ouvertes, offrant ainsi au roman une publicité qui s'est cependant peu intéressée à son contenu.

Plus lentes à réagir, du fait de leur périodicité, les revues culturelles se sont cependant penchées sur ce roman peu après qu'il eut quitté les feux de la rampe. On peut considérer que les trois articles qui sont parus dans la revue *Spirale* du mois d'avril 1994 sont la réponse du milieu universitaire québécois à la controverse suscitée par la remise du Prix du Gouverneur général. Dans « Speak Watt », Régine Robin s'engage dans le débat et défend le droit à la différence des écrivains bilingues en se référant à des auteurs comme Samuel Beckett, Milan Kundera et Vladimir Nabokov. Elle dénonce la « cage identitaire¹⁹ » dans laquelle ceux qui ont contesté le droit de Nancy Huston à recevoir ce prix veulent enfermer la création littéraire. Cependant, Robin ne se penche pas sur l'œuvre elle-même, sauf dans sa conclusion pour, justement, déplorer le peu d'attention qui lui a été accordée et pour glisser quelques mots élogieux à son sujet. En revanche, dans « Écrire le temps », Caroline Barrett ne prête pas du tout attention à la controverse et se

¹⁶ Jean Royer (L'Hexagone), Jacques Lanctôt (VLB), André Vanasse (XYZ), Robert Soulières (Pierre Tisseyre) et Bertrand Gauthier (La courte échelle), « Le mauvais prix à la mauvaise personne », *La Presse*, vendredi 3 décembre 1993, p. B2.

¹⁷ Nancy Huston, *Plainsong*, Toronto, HarperCollins, 1993.

¹⁸ Pierre Cayouette, « Les Prix du Gouverneur général », *Le Devoir*, 17 novembre 1993, p. A 8 : « Le jury a qualifié son ouvrage de « chant inoubliable, unique et nécessaire, bref de chef-d'œuvre » ».

¹⁹ Régine Robin, « Speak Watt. Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *Spirale*, avril, 1994, p. 3.

concentre exclusivement sur le texte de *Cantique des plaines*. Tout comme Danielle Laurin l'avait fait précédemment, Barrett établit un rapport entre le temps et le travail de l'écriture, et elle ajoute que « pour vraiment saisir les enjeux de ce roman étonnant, il faut contempler la main de Paula [la narratrice] qui peine et qui écrit, plutôt que l'univers qu'elle dévoile²⁰ ». Barrett distingue ainsi les deux plans narratifs : l'énonciation : « la main de Paula qui peine et qui écrit » et l'énoncé : « l'univers qu'elle dévoile ». L'analyse qu'elle propose suit donc de près la thèse de Paul Ricœur pour qui « c'est à la faveur [du] déplacement de l'attention de l'énoncé narratif sur l'énonciation que les traits proprement fictifs du temps narratif prennent un relief distinct²¹ ». Quant à l'article de Corinne Durin²², il s'inscrit strictement dans le cadre de la controverse sur l'originalité de l'œuvre bilingue. Durin valide le travail de création effectué par Nancy Huston en comparant la traduction de certains passages de *Cantique des plaines* avec leur version anglaise dans *Plainsong*.

Dans les années qui ont suivi la controverse, d'autres critiques ont ajouté leur contribution à la discussion. Ainsi, Martine Delvaux²³ analyse la polémique autour de *Cantique des plaines* à partir d'une lecture d'*Étrangers à nous-mêmes* de Julia Kristeva, alors que Christine Klein-Lataud²⁴ s'attache à la problématique des écrivains bilingues à travers l'expérience d'Elsa Triolet, Vladimir Nabokov, Hector Bianciotti, Julien Green et Nancy Huston. Elle s'y livre aussi à une analyse du travail de traduction de Huston qui complète celle de Corinne Durin. Une autre traductrice, Nancy Senior²⁵, s'intéresse plus spécifiquement à la traduction des paroles des nombreuses chansons qui sont dispersées dans le texte de *Cantique des plaines*. Dans une note où elle commente les différences entre le titre anglais et le titre français de ce roman, elle établit notamment un lien entre la plaine et le chant.

²⁰ Caroline Barrett, « Écrire le temps », *Spirale*, avril, 1994, p. 5.

²¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 116.

²² Corinne Durin, « Traduction et médiation », *Spirale*, avril, 1994, p. 6.

²³ Martine Delvaux, « Le Moi et l'A/autre : Subjectivité divisée et unité culturelle », *La Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 22, no 3, septembre-décembre, 1995, p. 487-500.

²⁴ Christine Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR (Traduction. Terminologie. Rédaction)*, vol. IX, no 1, 1996, p. 211-231.

²⁵ Nancy Senior, « Whose song, whose land ? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong/Cantique des plaines* », *Meta, Journal des traducteurs*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 46, no 4, 2001, p. 685.

Par ailleurs, deux articles de périodique et deux mémoires de maîtrise, produits dans l'Ouest canadien, vont constituer ce qu'on peut appeler une réponse de la communauté franco-canadienne à l'œuvre d'une écrivaine canadienne qui écrit en français, mais qui n'est pas canadienne-française. Ainsi, après avoir défini *Cantique de plaines* comme un retour aux sources, où Huston questionne « la construction d'identités individuelles et collectives à travers le temps²⁶ », Claudine Potvin dénonce « la coupure entre l'objet du discours et le sujet de l'énonciation²⁷ » qu'elle associe à la distance séparant Huston du pays de ses origines, distance, qui l'empêcherait d'effectuer une véritable relecture de l'histoire. Bien qu'elle souligne à maintes reprises l'omniprésence des thématiques du temps et de l'écriture dans ce roman, l'analyse de Potvin, trop préoccupée par le statut identitaire de son auteure, ne discerne pas le rapport entre la monotonie de la plaine, la complainte du plain-chant, et le temps, alors que pourtant elle ajoute qu'« entre la plaine et la plainte loge le chant²⁸ ». De plus, elle juge sévèrement cette œuvre où « un nouvel effet colonisateur s'insinue dans le texte²⁹ ».

Cette difficulté à dissocier l'œuvre de l'identité canadienne-anglaise de son auteure se retrouve également dans le mémoire de maîtrise de Stephan Hardy qui reproche à Huston d'avoir écrit en français un roman qui, tout en portant sur l'histoire de l'Alberta, ne rend pas compte de la présence francophone dans cette province³⁰. Cependant, nonobstant cet aspect, son mémoire est d'un grand intérêt, car il développe plusieurs des points qui ont été soulevés par Caroline Barrett. Ainsi, il remarque « l'existence de deux trames temporelles [...], deux fils d'intrigue, voire deux histoires³¹ » et il précise que le « thème principal du premier fil d'intrigue est celui du processus

²⁶ Claudine Potvin, « Inventer l'histoire : la plaine revisited », *Francophonie d'Amérique*, no 7, 1996, page 10.

²⁷ *Ibid*, p. 16.

²⁸ *Ibid*, p. 17.

²⁹ *Ibid*, p. 15.

³⁰ Je me réfère à : « pour ceux-ci [les francophones de l'ouest canadien] la lecture du roman s'avère plutôt choquante [...], parce qu'il se donne à lire en langue française. En termes hustoniens, la langue qui les fait exister, du coup, témoigne de leur inexistence ». Stephan Hardy, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston : le rôle du mythe dans une quête identitaire », Mémoire de maîtrise, Winnipeg, Université du Manitoba, 1999, p. 73.

³¹ *Ibid*, p. 23.

de l'écriture³² ». Toutefois, pour lui, ces techniques narratives ne servent qu'à faire oublier que Nancy Huston, « une anglo-albertaine dont le parti-pris n'est pas à négliger lorsque qu'on (sic) raconte l'histoire de l'Alberta³³ », se cache derrière Paula, la narratrice. De plus, l'inscription de la présence de l'Autre dans le dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » de son grand-père décédé aurait pour but, selon lui, de conférer un effet d'objectivité et de sincérité au discours narratif. Par ailleurs, dans un article qu'il a fait publier quelques années plus tard, Hardy reprend l'étude de *Cantique des plaines* en laissant cette fois de côté toute référence à la biographie de l'auteure pour se concentrer uniquement sur la thématique de la temporalité. D'après lui, la narratrice de ce roman « fait plus que retracer la réalisation d'une théorie sur le temps. En relatant certains événements du vécu de son grand-père, elle illustre les conséquences pratiques de ses acquis³⁴ ». Cette hypothèse rejoint parfaitement la « thèse permanente » de *Temps et récit*, sans toutefois y faire le moindrement référence.

L'autre mémoire de maîtrise en provenance de l'Ouest, celui de Jimmy Thibault, étudie en premier lieu le travail qu'a effectué Nancy Huston sur la démythification du discours historique afin d'en arriver à présenter une « nouvelle image mythique, négative celle-là, de l'Ouest³⁵ ». Comme Stephan Hardy, Thibault s'intéresse au dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » d'une personne décédée. Selon lui, il s'agit là d'une stratégie qui aurait pour fonction d'objectiver le discours narratif afin de présenter « sa propre vérité, sa propre vision de l'histoire albertaine³⁶ », rejoignant ainsi les propositions de Hardy et de Potvin. Ce serait le silence du mort qui confère un statut d'autorité et de vérité à la narration parce que, par la mort, il

³² *Ibid*, p. 27.

³³ *Ibid*, p. 38.

³⁴ Stephan Hardy, « La question du temps dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Études en littérature canadienne*, vol. 27, 2002, p. 60.

³⁵ Jimmy Thibeault, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent. Réflexion sur le processus d'identification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le coulonneux* de Simone Chaput », Mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 2002, p. 84.

³⁶ *Ibid*, p. 61.

« atteint la vérité transcendant le monde, [...] laissant croire à la rigueur historique de la narratrice³⁷ ».

L'année 2004 est une date importante pour tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre de Nancy Huston, car c'est l'année de publication de *Vision/Division*³⁸, un recueil de neuf essais qui lui sont consacrés. Parmi ces articles, dont certains³⁹ se penchent sur l'ensemble de son œuvre, alors que d'autres⁴⁰ s'attachent à l'étude d'une œuvre en particulier, se trouve celui de Pamela V. Sing, qui définit *Cantique des plaines* comme un roman des origines relevant d'un questionnement identitaire, puisque l'instance narrative y poursuit son « vrai moi » jusque dans son enfance. Tout comme Potvin, Hardy et Thibault, elle s'appuie largement sur les essais autobiographiques de Huston pour tisser des liens entre l'œuvre et l'auteure tout en s'intéressant elle aussi au dialogue entre le « je » et le « tu » qui gît au fond du « je »⁴¹. Ce dialogue impossible est pour elle le signe d'une mise à distance où s'inscrit « l'écart qui sépare l'espace de l'énonciation et celui de l'énoncé⁴² ». Cet écart se réfère, selon elle, au fait que l'histoire de Paddon, qui se déroule en Alberta, est racontée par Paula qui vit à Montréal pendant que Huston écrit à Paris. Cependant, contrairement à Claudine Potvin, qui voyait dans cette distance une explication de ce qu'elle interprète comme l'échec de Huston à effectuer une « véritable relecture géographique et culturelle⁴³ » de l'histoire albertaine, Sing y voit plutôt des « ambivalences

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

³⁸ Marta Dvorak et Jane Koustas (sous la direction de), *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.

³⁹ Mary Gallagher, « Nancy Huston ou la relation proliférante », p. 23-35. Christine Klein-Lataud, « Langue et lieu de l'écriture ».

⁴⁰ Lise Gaboury-Diallo, « L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », p. 49-59. Christine Lorre, « Création et procréation dans *La virevolte* », p. 75-92. Catherine Khordoc, « Variations littéraires dans *Les Variations Goldberg* », p. 96-111. David A. Powell, « L'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston », p. 113-123. Patricia-Léa Paillot, « Cacophonie corporelle dans *Instruments of Darkness* de Nancy Huston », p. 125-133.

⁴¹ Pamela V. Sing, « Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des plaines* », p. 65.

⁴² *Ibid.*, p. 66.

⁴³ Caroline Potvin, « Inventer l'histoire », p. 16.

textuelles⁴⁴ » qui résultent d'une stratégie d'écriture mise en place pour protéger le sujet de la souffrance.

Par ailleurs, bien qu'il ne soit pas consacré à *Cantique des plaines*, un autre mémoire de maîtrise s'est intéressé aux effets des tensions temporelles dans un roman de Nancy Huston. Il s'agit de celui de Maude Pépin, qui soutient que *Prodige* est une œuvre caractérisée « par la tension constante du récit entre attente et mémoire et l'incertitude du lecteur quant à l'histoire racontée⁴⁵ ». Pépin cite des passages de *Cantique des plaines* dans son travail et elle appuie son analyse en présentant plusieurs interprétations de la méditation de saint Augustin sur le temps, dont celle de Paul Ricœur. Pour elle

la grande majorité de ses romans [de Nancy Huston] mettent également en scène [...] une réflexion sur le rapport à l'autre et sur la question universelle du temps. Ainsi, en filigrane des histoires que Huston met en scène, on peut entendre la grande interrogation qui obsède Paddon dans *Cantique des plaines* : « [...] de quelle nature [est] le phénomène du temps ?⁴⁶.

Finalement, ce que je retiens de ce tour d'horizon des diverses analyses critiques qui ont été réalisées sur *Cantique des plaines*, c'est que les deux seules études (les articles de Caroline Barrett et Stephan Hardy) qui se sont jusqu'ici exclusivement consacrées à examiner le texte de ce roman, sans se référer à la biographie ou aux écrits non romanesques de Nancy Huston, ont toutes les deux privilégié la question du temps. De plus, ces deux auteurs, de même que Claudine Potvin et Pamela V. Sing, ont mis en évidence les jeux qui se jouent dans ce roman entre l'énoncé et l'énonciation, sans toutefois mettre au jour la dimension temporelle qui s'y rattache. Aucun travail de recherche n'a jusqu'ici établi un rapport entre *Cantique des plaines* et *Temps et récit*, malgré l'analogie qui peut être faite entre la « thèse permanente » de ce dernier et la trame narrative du premier, et aucune étude n'a montré le rapport qui peut être établi entre le cantique dont saint Augustin se sert dans ses *Confessions* et le cantique dont il est question dans *Cantique des plaines*. C'est pourquoi le présent mémoire s'attachera à mettre en évidence les connexions

⁴⁴ Pamela V. Sing, « Stratégies de spatialisation », p. 71.

⁴⁵ Maude Pépin, « Lecture rythmique de *Prodige* de Nancy Huston », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. 2005, p. 3.

⁴⁶ *Ibid*, p. 1.

qui relie ensemble le roman de Huston, la méditation d'Augustin sur le temps et l'essai de Ricœur.

Il s'agira donc, dans un premier chapitre, d'examiner le discours narratif du roman de Huston afin de comprendre ce qui a pu provoquer l'étrange impression qui a troublé ma lecture de *Cantique des plaines* et qui a trouvé un écho dans ma lecture de l'essai de Ricœur. À partir de l'identification d'un moment crucial dans le discours de la narratrice, c'est-à-dire celui où elle comprend ce qu'elle a à faire et commence à raconter le récit de la vie de son grand-père, trois niveaux de lecture seront explorés : les péripéties qu'elle raconte, la manière dont elle les raconte et le fait que ce récit peut contribuer à la libérer de sa promesse d'achever le traité sur le temps entrepris par son grand-père. Comme outil d'analyse, je ferai appel aux notions de « temps raconté » et de « temps du raconter » afin de mettre au jour la structure temporelle de ce récit. Cette analyse permettra d'identifier les passages qui ont la capacité de produire des discordances temporelles, donnant ainsi accès à une lecture où, selon Ricœur, le contraste entre le temps et l'éternité s'expose. Ultimement, c'est la question du commencement qui va se poser, ce qui va amener l'auteur du présent mémoire à se demander ce que faisait la narratrice avant qu'elle ne comprenne ce qu'elle a à faire.

Dans le deuxième chapitre, je tâcherai de montrer que la narratrice était loin de ne pas savoir ce qu'elle avait à faire dans les pages qui précèdent le passage où elle affirme qu'elle vient enfin de comprendre ce qu'elle a à faire. Il s'agira de mettre au jour le contenu de ces pages qui ne sont pas du tout « innocentes », car elles sont porteuses d'une réflexion qui synthétise les problématiques qui hantent le récit qu'elles introduisent. L'analyse de cet incipit s'effectuera à l'aide d'un cadre théorique puisé à même les travaux de deux chercheurs, Roland Barthes et Andrea Del Lungo, qui se sont attachés à étudier ce lieu décisif qu'est le commencement de l'écriture. Ce cadre théorique permettra d'identifier et de délimiter cinq sections d'un ensemble initial qui reproduit une séquence ordonnée des différents éléments d'un paradigme mortuaire étroitement lié à la question du temps : « l'agonie », « la mort », « l'enterrement », « l'héritage », et « la prise en charge de l'héritage ». Chacune de ces sections sera examinée en lien avec un corpus de réflexions concernées par le rapport entre le temps, la mort et la littérature. Tour à tour, ce seront *Les morts* de Robert Harrison, *La littérature et la mort* de Michel Picard, *Le don des*

morts de Danielle Sallenave, *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau, « La brèche entre le passé et le futur » de Hannah Arendt, et les *Confessions* de saint Augustin, qui contribueront à consolider les assises de la démarche entreprise en vue de montrer que quelque chose se passe à ce moment crucial où la narratrice comprend ce qu'elle a à faire.

C'est encore la question du commencement qui sera au cœur du troisième chapitre. En effet, c'est à partir d'une lecture de la méditation de saint Augustin sur le temps que Paddon, le grand-père de la narratrice de *Cantique des plaines*, a développé son intérêt pour la question du temps, intérêt qu'il transmet ensuite à sa petite-fille Paula en lui léguant son manuscrit. Or, les extraits des *Confessions* qui sont cités dans le roman associent la question du temps à celle du commencement, car ces citations sont précisément des passages de la réflexion que fait Augustin pour essayer de comprendre la phrase inaugurale de la *Genèse* : « Au commencement Dieu fit le ciel et la terre ». Tout ce chapitre sera donc consacré à faire ressortir le fait que la plainte et le chant, engendrés par l'horreur que ressent saint Augustin face à l'inexorable finitude du temps, se retrouvent également dans *Cantique des plaines*, et qu'en fin de compte, ce roman se veut une continuité du traité sur le temps de Paddon, de la méditation de saint Augustin sur le temps, et de l'analyse qu'en fait Paul Ricoeur dans *Temps et récit*.

CHAPITRE I

LE DISCOURS NARRATIF DE *CANTIQUE DES PLAINES*

Au début de *Cantique des plaines*¹, Paula, la narratrice, raconte que, après la mort de Paddon, son grand-père, elle a reçu par la poste une enveloppe « encombrante » sur laquelle sa grand-mère avait inscrit : « Livre de P. ² ». Elle contenait un manuscrit que Paddon avait vainement tenté de terminer tout au long de sa vie. C'était le rappel d'une promesse que Paula lui avait faite quand elle était petite :

Tout comme Heidi promet à son grand-père de revenir un jour vivre avec lui dans les Alpes, j'ai promis de faire l'impossible pour reprendre le flambeau que tu avais allumé, achever les travaux que tu avais esquissés, faire en sorte que ton *De temps à autre* (comme tu l'appelais maintenant) ne soit pas du temps perdu.

Je ne marierai jamais, déclarai-je, pure et ardente comme la Pucelle d'Orléans, je n'aurai pas d'enfants, j'irai à l'université pour apprendre tout ce que tu as appris et je transformerai ton manuscrit en livre entre tous les livres ! (CP, p. 285).

Bien qu'elle se demande pourquoi cette charge lui revient : « la responsabilité est toute à moi [...] Pourquoi moi, grand-père ? » (CP, p. 16), elle est prête à l'accepter mais, à l'exception de quelques passages qu'elle réussit à peine à déchiffrer, elle est incapable de lire la majorité des pages qu'elle a sous les yeux, tellement elles sont gribouillées et raturées. Elle songe à renoncer à son projet quand, un matin, « après quelques heures vaseuses de sommeil matinal, [elle croit] enfin comprendre ce qu' [elle a] à faire » (CP, p. 23). Au lieu d'achever le traité de philosophie sur le temps que son grand-père lui a légué, elle se lance plutôt dans l'écriture d'un récit dans lequel elle lui « invente » une vie.

¹ Désormais, les références à ce roman seront données entre parenthèses et précédées des lettres CP.

² On peut se demander si le « P. » désigne Paddon ou Paula (CP, p. 15).

À ce moment crucial de l'écriture, plusieurs pistes s'offrent à la recherche. Une première s'attache aux diverses péripéties de cette vie que la narratrice s'apprête à raconter. Une seconde, aiguillonnée par la façon qu'a eue la narratrice de dévoiler ses difficultés à entreprendre son travail d'écriture, entraîne le chercheur à se demander comment Paula va s'y prendre pour raconter. Enfin, une troisième piste s'oriente en direction d'une étude de la dimension temporelle de ce récit qui se dédouble entre un temps de l'acte de raconter et un temps des choses racontées.

À commencer par le fait que *Cantique des plaines* débute par la mort de celui qui semble être son personnage principal et qu'il se termine par l'acte de procréation qui va lui donner naissance, la chronologie des événements racontés dans ce roman ne suit pas la traditionnelle trajectoire de la flèche du temps. Cependant, on ne peut pas dire qu'il se déroule à rebours, étant donné que l'histoire comprise entre son début et sa fin n'est pas racontée à reculons. Il s'agit plutôt d'un texte qui commence et finit à l'envers alors que ce qui se passe entre les deux est « tout sauf chronologique » (CP, p. 49). Il n'est toutefois pas inutile de commencer par établir une chronologie des événements de la vie de Paddon, ne serait-ce que pour mieux mettre en valeur, par la suite, le travail de reconstruction effectué par la narratrice.

Les parents de Paddon, l'arrière-grand-père et l'arrière-grand-mère de Paula, se sont rencontrés à Calgary la veille du Jour de l'An 1900, et Paddon a été conçu dès la première heure du nouveau siècle. On ne peut imaginer couple plus mal assorti que celui-ci. L'enfance de Paddon est donc marquée par l'alcoolisme et la violence de son père, ainsi que par l'intégrisme religieux de sa mère. Ce n'est qu'à vingt ans qu'il peut s'échapper de ce sombre univers, en allant étudier à l'université d'Edmonton. Cependant, son père décède tout juste avant qu'il ne commence ses études de doctorat en philosophie après avoir rédigé « un brillant mémoire de maîtrise » (CP, p. 42), et c'est lors de son séjour dans la maison familiale, à l'occasion des funérailles, qu'il séduit Karen, la jeune livreuse de lait, qui tombe enceinte. Il doit alors l'épouser, abandonner ses études et travailler comme professeur d'histoire dans une école secondaire de Calgary. Un autre enfant s'ajoute peu de temps après, puis encore un autre, de sorte que, à 33 ans, Paddon se sent pris au piège par ses responsabilités familiales et, se voyant vieillir sans avoir jamais fait quoi que ce soit d'autre que de procréer trois enfants, il ressent le besoin de réaliser une œuvre qui « [justifierait sa] présence sur cette terre » (CP, p. 50). En pleine crise économique, il démissionne de son poste

d'enseignant pour se consacrer à l'étude de la question du temps, le sujet de la thèse de doctorat qu'il avait espéré entreprendre une dizaine d'années plus tôt.

Au bout d'une année de vaines tentatives d'écriture, acculé à la misère, il doit renoncer à son projet et retourner travailler. Défait, confronté à la réprobation silencieuse de sa femme et à l'incompréhension de ses enfants, sur lesquels il déverse ses frustrations dans de soudaines et violentes colères, il fait un jour connaissance avec Miranda, une métisse amérindienne artiste peintre, qui vit seule avec sa fille. Ils deviennent amants et Paddon continue de la fréquenter pendant une quinzaine d'années, malgré l'apparition, tôt dans leur relation, des symptômes de la sclérose en plaques qui allait entraîner la mort de Miranda. Karen ferme les yeux sur cette situation, qui empêche son mari de sombrer dans le désespoir tout en lui offrant la possibilité d'élever ses enfants dans une relative sécurité.

Dans une telle atmosphère familiale, les enfants quittent rapidement la maison. Le plus vieux, Frankie, part étudier à Toronto en amenant avec lui sa jeune sœur, Ruth. Celle-ci, laissée à elle-même, tombe rapidement enceinte et confie l'enfant, Michael, à ses parents à Calgary. Cinq ans plus tard, elle donne de nouveau naissance à un enfant de père inconnu. C'est Paula, la narratrice de *Cantique des plaines*, qui « débarque dans cette histoire » (CP, p. 245). Cette fois, Ruth est en meilleure posture financière, ce qui lui permet de non seulement garder Paula avec elle, mais aussi de reprendre Michael. Entre-temps, le plus jeune des trois enfants de Paddon, Johnny, quitte lui aussi le foyer familial pour aller vagabonder sur la côte ouest. Miranda étant décédée, Paddon se retrouve seul avec Karen pendant que son manuscrit s'empoussière au grenier. Chaque été, Paula vient passer quelques semaines à Calgary, et c'est au cours de l'un de ces séjours, alors qu'elle a 9 ans, qu'il lui parle de son traité sur le temps et qu'elle lui fait la promesse de l'achever quand elle sera grande. Le roman commence quand, devenue adulte et journaliste à Montréal, elle reçoit un jour un appel de sa mère lui annonçant le décès de son grand-père.

L'exercice consistant à présenter un résumé linéaire des diverses péripéties racontées par la narratrice de *Cantique des plaines* permet, certes, d'éclairer le lecteur qui n'aurait pas lu ce

roman, mais il a surtout l'avantage de susciter un questionnement sur les raisons qui font qu'un roman puisse commencer par la mort de celui qui semble être son personnage principal en même temps qu'il signale la naissance de son écriture ; comme si l'écriture était engendrée par la mort. En fait, est-ce que Paddon est bien le personnage principal de *Cantique des plaines* ou ne serait-ce pas plutôt l'écriture qui joue ce rôle ?

1.1 Les péripéties de la vie de Paddon : un premier niveau de lecture

Dans l'article qu'elle a écrit à la défense de Nancy Huston, Régine Robin ne s'attache pas à une étude du contenu de *Cantique des plaines*, sauf, très succinctement dans sa conclusion, pour justement regretter le peu de place qu'on lui a accordé dans ce débat :

Qui a songé à dire que le livre de Nancy Huston est un petit chef-d'œuvre *en français* ? Un livre dont la prosodie, le rythme, le lyrisme vous prend aux tripes. J'ai enfin pu saisir cette poésie et ce tragique si particuliers des Prairies, et cette tentative de réinvention de la vie d'un individu qui vient de mourir est très forte⁴⁹

Cependant, dans le même dossier de la revue *Spirale*, Caroline Barrett s'oppose de façon marquée à cet éloge :

Il faut bien voir [c'est moi qui souligne] cependant que l'anecdotique tient **en fin de compte** une place infime dans ce roman. Nancy Huston n'a d'aucune façon produit une saga de la conquête de l'Ouest canadien et, **à vrai dire**, le sort des personnages ne nous émeut que superficiellement⁵⁰.

⁴⁹ Régine Robin, « Speak watt », p. 3.

⁵⁰ Barrett, « Écrire le temps ».

Pour expliquer une telle différence d'opinions entre Robin qui s'est fait prendre « aux tripes » par le lyrisme de ce roman et Barrett qui n'a été que « superficiellement » émue par le sort des personnages, il faut remarquer le « il faut bien voir », le « en fin de compte », et le « à vrai dire » de l'extrait de l'article de Barrett. Ces trois locutions adverbiales témoignent d'une lecture qui a demandé un travail que n'a manifestement pas fait Robin, trop absorbée sans doute par le débat dans lequel elle s'était engagée. La même connotation se retrouve dans le « en fait » de l'article du journal *Voir* de Danielle Laurin : « le roman est **en fait** [c'est moi qui souligne] une mise en scène du geste d'écrire⁵¹ ». Stephan Hardy va dans le même sens dans son mémoire de maîtrise quand il écrit : « on peut distinguer deux fils d'intrigues, voire deux histoires, distincts mais tissés l'un dans l'autre, de sorte qu'ils donnent l'illusion, ingénieusement, de ne raconter qu'une seule histoire⁵² ». Plus loin, il précise que « le thème principal du premier fil d'intrigue est celui du processus de l'écriture⁵³ ». Cet aspect de *Cantique des plaines*, mis en évidence par Barrett, Laurin et Hardy, n'est pas annoncé dans le point de vue de l'éditeur imprimé sur la quatrième de couverture du roman. Comme Robin, celui-ci met l'accent sur le lyrisme de la description des diverses péripéties évoquées dans le roman :

Quatre générations d'une famille d'immigrants, les Sterling, ont pris souche dans les plaines de l'Alberta (Canada), entre la fin du 19^e siècle et le milieu du 20^e siècle. L'un d'entre eux, Paddon, a tout connu de leur existence. Mais, quand commence ce roman, Paddon vient de mourir. Et c'est à ce grand-père adoré, fils de pionniers en terre indienne, que la narratrice, Paula, adresse un ample récit en forme d'adieu.

L'enfance de Paddon, ses démêlés avec son père, son mariage avec la vertueuse Karen, ses déconvenues de chef de famille, ses déboires d'enseignant, son chimérique projet d'écrire un traité philosophique du temps, sa rencontre avec l'Indienne Miranda, amante prodigue qui le bouleverse en lui révélant enfin l'envers de la civilisation blanche et la vraie beauté du monde, tout ce qu'a vécu cet homme si magnifiquement, si exemplairement ordinaire **est ici évoqué avec un lyrisme sans pareil** [c'est moi qui souligne].

Cette proposition de lecture réfère à un premier niveau de lecture alors que Barrett, Laurin et Hardy montrent qu'il est possible d'envisager un deuxième niveau donnant accès à

⁵¹ Laurin, « Nancy Huston, Source sûre ».

⁵² Hardy, 1999, p. 23.

⁵³ *Ibid.*, p. 27.

d'autres enjeux. Dans le cas de Barrett, l'accès à ce second niveau prend la forme d'un «éblouissement» qui semble apparaître comme une révélation :

L'éblouissement [c'est moi qui souligne] éprouvé à la lecture de *Cantique des plaines* émane plutôt de cette découverte : il ne saurait être question dans ce texte d'autre chose que du travail de création et de l'écriture dans son rapport au rien, au vide, au néant... Tout le roman s'articule autour de la constatation que l'artiste, l'écrivain extirpe inlassablement son art des interstices du temps, tentant de reconstruire ce qui sans cesse se dérobe [...] Pour vraiment **saisir les enjeux de ce roman étonnant**, il faut donc **contempler la main de Paula qui peine et qui écrit, plutôt que l'univers qu'elle dévoile ou les personnages à qui elle prête existence**⁵⁴.

Non seulement Barrett s'oppose-t-elle à la proposition de lecture de Régine Robin ainsi qu'à celle de l'éditeur de *Cantique des plaines* en déclarant que « Nancy Huston n'a d'aucune façon produit une saga de l'Ouest canadien », mais, en plus, dans l'explication de l'« éblouissement » qu'elle a ressenti pendant sa lecture, elle appuie le questionnement qui a surgi précédemment dans le présent travail ; à savoir que l'écriture serait le personnage principal de ce roman. De plus, dans son exhortation à « contempler la main de Paula qui peine et qui écrit, plutôt que l'univers qu'elle dévoile ou les personnages à qui elle prête existence », elle évoque la propriété qu'a le récit de se dédoubler en un énoncé et une énonciation. Ce faisant, elle indique que c'est au niveau de l'énonciation que se trouve la clé qu'il faut pour « saisir les enjeux de ce roman étonnant ». À la lire, l'enquête devrait donc s'orienter vers un examen attentif, une « contemplation » comme elle l'écrit, de ce que Gérard Genette appelle le deuxième étage du récit : « le récit est à deux étages, et c'est au second, celui où l'on raconte, qu'est le plus passionnant du drame⁵⁵ ». Aussi faut-il se pencher sur ce moment bien particulier de *Cantique des plaines* où la narratrice comprend enfin ce qu'elle a à faire et commence à raconter. Comment s'y prend-elle, quel procédé, quelle stratégie narrative met-elle à l'œuvre à ce moment précis ? Comment travaille cette main « qui peine et qui écrit » ?

⁵⁴ Caroline Barrett, « Écrire le temps ».

⁵⁵ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225.

1.2 Un second niveau de lecture du récit de la vie de Paddon

Le discours narratif de *Cantique des plaines* est d'un bout à l'autre constitué d'un dialogue entre le « je » de Paula, la narratrice, et le « tu », muet, de Paddon, son grand-père. Ce dialogue est présent dès les premiers mots du roman : « Voici comment je m'imagine ton agonie » (CP, p. 9) et ne se termine qu'avec ses derniers mots : « Et Dieu prend le relais [...] et te tire avec léthargie du néant Paddon » (CP, p. 319). Cependant, même si ce dialogue est toujours présent dans le discours narratif, puisqu'il « est » le discours narratif, les signes qui dévoilent sa présence sont inégalement répartis. D'une part, la multitude de « j'imagine », « je vois », « je crois », « je pense », etc., qui sont dispersés dans le texte du roman, sont un constant rappel du travail de création effectué par la narratrice ; d'autre part, certains passages plus développés marquent les moments où la narratrice éprouve des difficultés dans son travail d'écriture, c'est-à-dire lorsque son pouvoir d'inventer une vie à Paddon s'essouffle. Et c'est au moment où la narratrice annonce qu'elle sait ce qu'elle a à faire qu'elle expose le plus clairement à la fois les difficultés qu'elle doit affronter et le procédé qu'elle va utiliser pour non pas les résoudre, mais les contourner :

J'essaie de lire ton manuscrit. [...] La grande majorité des pages sont indéchiffrables. [...] Parmi les centaines de feuilles grand format mutilées, seuls quelques paragraphes émergent indemnes. [...] Après avoir lu cela hier après-midi, j'ai eu envie de renoncer une fois pour toutes. [...] Mais là, après quelques heures vaseuses de sommeil matinal, je crois enfin comprendre ce que j'ai à faire. Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination, de la chance surtout. Ma documentation est bien mince... mais tu m'aideras, n'est-ce pas Paddon ? (CP, p. 23).

La lecture de ces lignes suscite une question : de quelle façon Paddon peut-il l'aider puisqu'il est mort ? Ce n'est que dans son imagination que la narratrice peut à la fois interroger son grand-père et recevoir une réponse. C'est en effet ce qui se produit puisque le paragraphe qui suit la question : « tu m'aideras, n'est-ce pas ? » peut être considéré comme la réponse de Paddon. Paula va ensuite utiliser cette façon de procéder, par questions et réponses, tout le long de son récit. Ainsi, comme le montre la suite de l'extrait précédant, sa demande d'aide sera renouvelée dès la fin du paragraphe qui répond à sa première demande :

[...] tu m'aideras, n'est-ce pas Paddon ?

Pendant ton enfance tu habitais un ranch au sud-ouest de Calgary, ça je le sais, près d'un village du nom d'Anton. Je n'ai jamais rencontré mon arrière-grand-mère Mildred mais d'après les photos elle appartenait au même type physique que ta sœur Elizabeth [...]. Je scrute ces photos, mon regard se perd dans l'ossature solide de ces hanches féminines vaquant à leurs affaires quotidiennes, et je me demande comment elles ont fait pour étouffer si efficacement le chant des délicats plis et replis entre leurs cuisses.

Comment était-ce d'avoir une mère comme ça, Paddon ? (CP, p. 24).

Cette dernière question clôt le chapitre II et le chapitre III est entièrement consacré à la réponse que le récit lui donne en racontant l'histoire des parents de Paddon ainsi que l'enfance de celui-ci. Le chapitre III se termine lui aussi par une question : « c'est alors, est-ce alors, que furent plantées les toutes premières graines de ton travail sur le temps [...] n'est-ce pas Paddon ? » (CP, p. 36) et le chapitre IV lui répond en présentant un récit des années d'études universitaires pendant lesquelles Paddon a lu la méditation sur le temps de saint Augustin. Ainsi se met en place le procédé dialogique qui supporte tout le roman. La mort déclenche à la fois l'écriture et la possibilité d'établir un dialogue imaginaire avec la personne décédée. Questions et réponses s'enchaînent dans le texte : « qui étaient ces gens Paddon [...] ? » (CP, p. 26), « C'est lui n'est-ce pas [...] ? » (CP, p. 26) ; « n'est-ce pas Paddon [...] ? » (CP, p. 37). Parfois ce ne sont pas des questions, mais des réflexions qu'elle adresse à son grand-père comme dans une conversation où elle exprime des doutes qui sont une quête d'approbation : « c'est ainsi que cela a dû se passer » (CP, p. 26) ; « Il ne t'a jamais raconté cette histoire Paddon [...] » (CP, p. 27) ; « je ne sais pas encore [...] Paddon » (CP, p. 30).

Paddon ne répond jamais, du moins pas nommément. Par contre, il n'est pas totalement muet puisque les extraits du manuscrit que la narratrice réussit à lire, et qui sont cités en italiques à des moments stratégiques dans le texte, apportent un soutien au travail d'écriture de Paula, soit en relançant le thème du temps, soit en apportant de nouveaux éléments, des renseignements que la narratrice ne connaissait pas, des indices dans l'enquête qu'elle poursuit :

La nuit dernière, j'ai réussi à déchiffrer un autre fragment du manuscrit, et il m'a laissé sans voix. *Parfois aussi [...] j'étais en train de parler avec Miranda, ou plutôt de la tenir dans mes bras en l'écoutant parler.* Qui est Miranda ? (CP, p. 63).

Tu as écrit, et je n'ai aucun moyen de savoir quand : *Miranda est morte maintenant. Oui, maintenant elle est morte* (CP, p. 79).

Évidemment le chat de Scarlatti, au lieu de monter le clavier, aurait pu tout aussi bien le descendre, voire le parcourir à reculons. Mais même si le thème de la fugue était joué à l'envers, il n'en irait pas moins vers l'avant, et même si les hommes marchaient constamment à reculons, ils n'en continueraient pas moins d'avancer dans le temps.

Nous n'avons d'autre choix que d'avancer.

C'est vrai, Paddon. On n'y peut rien strictement rien (CP, p. 106).

Cependant, c'est toujours Paula qui parle, même quand ce sont des extraits du manuscrit de Paddon qui sont transmis, car c'est toujours la voix narrative de Paula qui transmet ces extraits.

Observer avec attention « la main de Paula qui peine et qui écrit », c'est aussi faire ressortir la fréquence des apparitions de cette main et de la voix qui trahit sa présence, et du même coup mettre au jour la dimension temporelle du récit. En effet, les anecdotes de la vie des personnages racontés par la narratrice se déroulent dans un temps passé. C'est le « temps raconté ». Ce temps n'est pas le même que celui dans lequel la narratrice raconte, qui est le « temps du raconter » dans le présent de l'écriture. Dans les œuvres romanesques où la voix qui raconte fait peu référence à elle-même, le lecteur oublie que l'acte de raconter s'effectue dans un autre temps que le temps raconté dans le récit. Mais, dans une œuvre comme *Cantique des plaines*, où la narratrice fait constamment référence à elle-même et aux difficultés qu'elle rencontre dans son travail d'écriture, même si ce n'est souvent que par de brèves occurrences, la narration se promène constamment entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, obligeant ainsi le lecteur à faire de même. Ce va-et-vient entre les temps produit des effets.

1.3 Le « temps raconté » et le « temps du raconter »

L'énonciation narrative a la propriété de présenter dans son discours des marques qui la distinguent de ce qu'elle énonce, mettant ainsi en évidence l'aptitude du récit de se dédoubler en

un énoncé et une énonciation. Cette distinction se répercute dans la dimension temporelle du récit en y produisant un effet de dédoublement du temps en un temps de l'acte de raconter et en un temps des choses racontées⁵⁶. Le théoricien allemand Günther Müller⁵⁷ est le premier à avoir introduit cette distinction, et, dans « Discours du récit », Gérard Genette la reprend pour appuyer son étude de la dualité temporelle du récit littéraire. Dans la troisième partie de *Temps et récit*, intitulée « La configuration du temps dans le récit de fiction », Paul Ricœur se livre à un examen critique des analyses de Müller et Genette⁵⁸ sur la distribution des deux temps narratifs, afin d'y puiser les éléments à partir desquels il élabore sa propre interprétation du temps dans le récit de fiction. Ricœur se démarque par sa proposition d'un troisième niveau temporel qui résulte des effets produits par la « conjonction/disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté⁵⁹ » :

C'est à la faveur [du] déplacement de l'attention de l'énoncé narratif sur l'énonciation que les traits proprement fictifs du temps narratif prennent un relief distinct. Ils sont en quelque sorte libérés par le *jeu* [en italique dans le texte] entre les divers niveaux temporels issus de la réflexivité de l'acte configurant lui-même⁶⁰.

L'analyse de cette structure temporelle de caractère réflexif a fait apparaître la nécessité de donner pour *finalité* à ces jeux avec le temps la tâche d'articuler une *expérience* du temps qui serait l'enjeu de ces jeux⁶¹.

Selon Ricœur, les concepts du « temps raconté » et du « temps du raconter » de Müller sont issus d'une réflexion philosophique d'inspiration goethéenne sur les liens entre l'art et la vie : « tout raconter est un raconter [de] quelque chose qui n'est pas lui-même récit, mais processus de vie⁶² ». Raconter, c'est « présentifier⁶³ » des événements que l'auditeur ou le lecteur

⁵⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 15.

⁵⁷ Günther Müller, *Morphologische Poetik*, Tübingen, J. B C Mohr, 1968. (Cité par Gérard Genette dans « Discours du récit », p. 77 ; et par Paul Ricœur dans *Temps et récit*, t.2, p. 144).

⁵⁸ Auquel il emprunte l'expression « jeu avec le temps » pour nommer le rapport entre le temps du raconter et temps raconté dans le récit (Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 150).

⁵⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 143.

⁶⁰ *Ibid*, p. 116.

⁶¹ *Ibid*, p. 189. Ces deux extraits sont également cités par Michel Picard dans *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 79.

⁶² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 145.

ne peut pas lui-même percevoir, et c'est dans cette présentification que l'on peut faire la distinction entre l'acte de raconter et ce qu'il raconte. Tout part de l'idée que raconter, c'est choisir ce que l'on va raconter, ce que l'on va rendre présent. En mettant de côté certains événements et en favorisant d'autres, le narrateur fait en sorte que le temps mis à raconter se distance du temps raconté, mettant ainsi au jour la distinction entre les deux. Le narrateur peut consacrer dix pages à décrire une heure de la vie de son personnage et quelques lignes seulement à résumer dix années de cette vie. En distribuant inégalement le temps, le narrateur donne un rythme, une vie à son œuvre. Un « tempo » rapide ou saccadé peut ainsi donner une atmosphère qui exprime un climat d'action ou de danger alors qu'un « tempo » très lent exprime une atmosphère plus paisible, ou d'immobilité⁶⁴.

Qui plus est, ces jeux avec le temps peuvent se complexifier si on leur ajoute des anticipations, des retours en arrière, ou des discours intérieurs qui brisent la chronologie et créent des effets de profondeur. Cette complexité n'est rendue possible que par l'entremise de la voix narrative, cette voix qui, dans *Cantique des plaines*, s'adresse tout autant au grand-père qu'au lecteur. Or, cette voix n'est pas intemporelle. Au contraire, elle s'inscrit dans un temps présent de l'écriture qui se juxtapose au temps passé du récit raconté et produit un effet de contraste entre la discordance des diverses péripéties racontées d'une façon déchronologique et le travail de concordance effectué par la mise en intrigue. Ainsi, le récit offre au lecteur la possibilité de vivre une expérience temporelle qui reflète une réflexion sur la question du temps sans qu'il lui soit pour autant nécessaire de développer une spéculation théorique sur cette question.

Les événements « anecdotiques » du temps raconté par la voix de Paula, qui n'émeuvent que « superficiellement » Caroline Barrett alors que Gérard Genette les trouve moins

⁶³ Le terme « présentifier », ainsi que son dérivé « présentification », est un néologisme inventé par Ricœur afin de rendre en français le sens d'un terme allemand utilisé par Müller (Paul Ricœur, t.2, p. 144). On peut y discerner l'action de rendre présent.

⁶⁴ Ainsi, Maude Pépin défend une hypothèse qui repose sur « une dynamique du rythme musical et littéraire » (Maude Pépin, « Lecture rythmique de *Prodige* », p. 3). On peut aussi trouver un article de David A. Powell sur le même sujet dans le recueil *Vision/Division* : « L'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston », p. 113-123. *Cantique des plaines* pourrait également s'analyser dans cette perspective, puisque, comme nous le verrons un peu plus loin, le thème de la fugue y est repris.

« passionnants » que ce qui se passe au deuxième niveau de lecture, sont cependant essentiels à l'expérience. Sans eux, il n'y pas de jeu.

1.4 Le temps raconté dans *Cantique des plaines*

Les marques du temps ne manquent pas dans ce roman où la recherche d'une réponse à la question du temps s'associe à la représentation du processus de création de la narratrice pour engendrer un discours narratif qui invite le lecteur à jouer un jeu avec le temps. Un jeu dans lequel il doit constamment être attentif à repérer et répertorier les divers signes qui lui permettent de reconstituer la chronologie des événements racontés afin de « comprendre » le travail de configuration effectué par une narratrice qui, elle-même, tente de « comprendre » : « l'ordre dans lequel m'arrive ta vie est tout sauf chronologique, oui c'est par fulgurances que je te retrouve, te reconstruis, et ce que je **comprends** [c'est moi qui souligne] maintenant c'est que [...] » (CP, p. 49). La fulgurance étant un phénomène discontinu très vif et très court ; c'est par fragments équivalant à des chapitres que l'inspiration vient à Paula.

Les chapitres de ce roman ne sont pas numérotés ou titrés, mais on peut trouver trente-cinq fractures importantes dans le texte, toutes identiques et facilement identifiables comme étant des en-têtes de chapitres par le fait que le texte ne commence qu'au tiers de la page, laissant ainsi un vaste espace blanc au dessus des caractères du texte. Pour les besoins du présent travail, je les ai numérotés de I à XXXV.

Chacun de ces chapitres se déroule dans un temps qui est différent du temps des autres chapitres tout en étant homogène à l'intérieur de ses propres limites. La plus grande partie du temps, l'ordonnement temporel des chapitres, sans être chaotique, est erratique ou lié par le fil associatif de la question du temps. Parfois, ils font de grands bonds de l'un à l'autre, en avant ou en arrière dans le temps, avant de reprendre plus loin le déroulement d'une chronologie qui avait

été interrompue et qui le sera ensuite de nouveau, de sorte que le seul fil qui tienne est le cheminement du discours qui les relie ensemble pour former l'histoire de la vie de Paddon. De plus, même si tous les chapitres comportent des repères numériques ou sociohistoriques qui permettent de les situer chronologiquement, ces références ne sont pas toujours explicites. Au début de chacun des chapitres, le lecteur est temporellement désorienté et il doit chercher des repères pour évaluer à quelle époque de la vie de Paddon se situent les péripéties qui y sont racontées. Comme dans un jeu, un jeu avec le temps, ce lecteur, s'il veut dresser un tableau d'ensemble de la vie de Paddon, doit démêler et ordonner les diverses références numériques ou sociohistoriques qui sont éparpillées dans le texte. Si, au début de sa lecture du roman, l'idée d'ensemble qu'il se fait du temps raconté est assez floue, elle se précise au fur et à mesure que les cases vides du calendrier des années se remplissent d'événements. L'addition de ces deux procédés qui jouent avec le temps – un ordonnancement erratique du fil chronologique des chapitres et une dissémination des indices temporels dans chaque chapitre – impose l'obligation pour le lecteur de constamment se préoccuper du temps. Si on ajoute à cela l'omniprésente thématique de la temporalité engendrée par la quête d'une réponse à la question du temps qui est sous-tendue derrière le travail d'écriture entrepris par la narratrice de *Cantique des plaines*, ce roman est assurément ce que Paul Ricœur appelle une « fable sur le temps », c'est-à-dire une œuvre « où c'est l'expérience même du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales⁶⁵ ».

Le lecteur de *Cantique des plaines* est invité dès l'introduction à plonger dans la question du temps. Les dates s'accumuleront, pulluleront tout le long du roman, mais elles demeureront toujours dans le flou d'un « à peu près » : « Paddon n'avait pas loin de quatre-vingt-dix ans » (CP, p. 12) quand il est mort : « à peu près l'âge du siècle » (CP, p. 10), mais le jour exact de sa mort ou de sa naissance ne sera jamais précisé. Ce n'est qu'au dernier chapitre que la date du 31 janvier 1899 est dévoilée, peu avant que les cloches ne sonnent pour annoncer la naissance du 20^e siècle et qu'un acte de copulation « ne tire Paddon du néant » (CP, p. 319), permettant ainsi au lecteur de faire la preuve de tous les calculs qu'il a effectués au cours de sa lecture, comme si c'était là le but ultime de toute l'entreprise, l'enjeu du jeu.

⁶⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 191.

En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales⁶⁶.

D'après ce que dit Paul Ricœur dans cet extrait de *Temps et récit*, on peut induire que le procédé utilisé par la narratrice de *Cantique des plaines* pose les conditions qui favorisent une saisie du temps du récit dans sa totalité. C'est une expérience avec le temps qui est visée tout comme c'est ce qui est visé dans le fait que la configuration temporelle de ce roman épouse la forme et le rythme d'une fugue composée par les pas d'un chat qui marche sur un clavier, une histoire que Paddon a racontée à Paula quand elle avait six ans :

Un jour le chat de Scarlatti a traversé délicatement le clavier du clavecin, posant ses pattes de façon à la fois précise et aléatoire, tous les demi-tons environ, et le musicien a composé une fugue avec la mélodie ainsi produite (CP, p. 16).

Une histoire dont Paula retrouve la suite dans un passage du manuscrit qu'elle réussit à déchiffrer :

Évidemment le chat de Scarlatti, au lieu de monter le clavier, aurait pu tout aussi bien le descendre, voire le parcourir à reculons. Mais même si le thème de la fugue était joué à l'envers, il n'en irait pas moins vers l'avant, et même si les hommes marchaient constamment à reculons, ils n'en continueraient pas moins d'avancer dans le temps (CP, p. 106).

L'histoire du chat de Scarlatti est une métaphore du processus de création qui engendre le discours de Paula sur le temps. Elle est en effet presque identique à un autre des passages du manuscrit de Paddon qui est reproduit au chapitre II :

⁶⁶ *Ibid*, p. 131.

Les mots avancent. Le langage se déploie dans le temps. Il peut ralentir le temps, faire semblant de tenir ou de retenir le tic-tac des secondes, planer sur place, se figer en montrant du doigt sa propre suspension miraculeuse, mais il ne peut faire en sorte que le temps recule : c'est un véhicule sans marche arrière. Le langage se précipite, tête la première, vers l'avenir. (CP, p. 21).

Telle la démarche du chat de Scarlatti, le récit de la vie de Paddon démarre d'une « façon à la fois précise et aléatoire » (CP, p. 16) au chapitre III, tout de suite après que Paula ait scruté des photos de famille et qu'elle se soit demandé, ou plutôt, qu'elle ait demandé à son grand-père : « Comment était-ce d'avoir une mère comme ça, Paddon ? » (CP, p. 24). Commencer un roman des origines en décrivant une scène d'examen de photos de famille est, certes, un procédé des plus classiques, mais il est efficace et permet d'écrire un chapitre où l'arrivée des parents de Paddon au Canada est décrite en termes généraux tant bien que mal appuyés par des références sociohistoriques. Deux dates sont données dans ce troisième chapitre : « juillet 1897 » (CP, p. 26) pour un prétendu voyage à Londres où John Sterling aurait pris connaissance de la ruée vers l'or du Klondike, et « l'hiver 1898 » (CP, p. 28) pendant lequel il aurait tenté de se rendre au Yukon, avant de s'installer en Alberta où il a rencontré Mildred d'une façon que la narratrice ignore : « je ne sais pas encore comment ils se sont rencontrés » (CP, p. 30). La réponse sera donnée au dernier chapitre. De cette union, deux enfants naîtront : Paddon et Elizabeth.

Le chapitre IV enchaîne en effectuant un saut d'une vingtaine d'années : « en 1922, tu rédigeas ce qui à ton avis était un brillant mémoire de maîtrise » (CP, p. 42). C'est là que l'esprit de Paddon va s'enlacer avec celui de saint Augustin, liant ainsi ce chapitre aux chapitres précédents par la question du temps. En effet, plusieurs extraits de la méditation sur le temps que l'on trouve dans les *Confessions* d'Augustin sont reproduits dans ce chapitre en même temps que des extraits du traité sur le temps de Paddon. Deux extraits du manuscrit ont déjà servi d'amorce au récit au chapitre II, lorsque la narratrice annonce qu'elle « essaie de lire [son] manuscrit » (CP, p. 21) et le chapitre III s'était clôt sur une question de Paula demandant à Paddon si « les toutes premières graines de ton travail sur le temps » (CP, p. 36) n'auraient pas surgi pendant un service religieux à la petite église paroissiale de son enfance.

Le chapitre V se déroule une dizaine d'années plus tard, alors que Paddon enseigne au « lycée » de Calgary, qu'il est marié à Karen, et que celle-ci vient de découvrir « au début de

1932 » (CP, p. 51) qu'elle est enceinte d'un troisième enfant. C'est à ce moment-là que Paddon, n'en pouvant plus de vieillir et de n'avoir rien fait d'autre dans sa vie que des enfants, décide de prendre une année sabbatique pour écrire son traité sur le temps.

À partir du moment où la narratrice a compris ce qu'elle avait à faire à la fin du chapitre II et qu'elle a commencé à raconter le récit de la vie de Paddon, trois chapitres se succèdent dans une chronologie parfaitement linéaire, même si cette succession fait de grands bonds dans le temps. Chacun d'eux est pourvu d'au moins une date qui permet de le situer dans le calendrier des années : 1897 et 1898 pour le chapitre III, 1922 pour le chapitre IV, et 1932 pour le chapitre V.

Le chapitre VI interrompt cette succession. L'élan créatif donné par la fulgurance initiale est épuisé. Le récit de la narratrice est dans une impasse tout comme la tentative de son grand-père d'écrire un traité sur le temps est un échec. C'est alors que Paula fait appel à son imaginaire et qu'elle cite un extrait du manuscrit de Paddon sur le temps. Il s'agit d'un autre procédé de création littéraire qui consiste à soudain découvrir une nouvelle information dans de vieux papiers, relançant ainsi l'écriture. En l'occurrence, Paula apprend dans cet extrait que Paddon a une maîtresse : Miranda.

Le chapitre VII explore cette nouvelle avenue narrative dont la datation est plutôt vague au début du chapitre : « Johnny [le troisième enfant dont Karen s'est découverte enceinte au début de 1932] était alors âgé de cinq ans » (CP, p. 65). Quelques pages plus loin, la description de la première rencontre de Miranda et de Paddon est plus précisément située au « fatidique samedi de décembre 1936 » (CP, p. 71) où le roi Edward VIII a annoncé son abdication au trône d'Angleterre afin d'épouser une Américaine déjà deux fois divorcée. Miranda, une métisse artiste peintre, sort le récit de la vie de Paddon de l'impasse en y introduisant la problématique d'une histoire d'amour adultère. De plus, elle enrichit la thématique du temps en y défendant le concept d'une temporalité cyclique amérindienne de l'ici maintenant qui s'oppose à la temporalité linéaire toujours tournée vers l'avenir, le « progrès », de la civilisation judéo-chrétienne de Paddon. Parallèlement, elle introduit une discussion dans laquelle s'opposent la version amérindienne de

l'histoire des plaines de l'ouest et la version « WASP⁶⁷ » transmise par Paddon dans les cours d'Histoire qu'il enseigne.

Le chapitre VIII, tout comme le chapitre VI, interrompt le fil du temps raconté, et cherche la fulgurance de l'étincelle créatrice dans la mort précocement annoncée de Miranda. Encore une fois, c'est par la technique de la lecture d'un passage du manuscrit de Paddon sur le temps que la narratrice apporte un nouvel élément qui fait progresser son récit. Le chapitre IX continue dans la nouvelle direction qui est ainsi insufflée au récit. L'année 1943 y est évoquée pour situer le lecteur dans l'évolution de la maladie qui peu à peu va priver Miranda de l'usage de ses membres et de sa mémoire : « à partir de 1943 tu savais en tout cas... que le corps de Miranda était un champ miné et que le temps le sillonnait à pas feutrés » (CP, p. 83). Un autre passage du manuscrit sur le temps est cité :

Le chat avance, il ne peut marcher à reculons. Mais nous, on peut remonter en arrière – sans quoi ce n'était pas la peine de nous doter d'un cerveau aussi complexe. L'humanité n'est même rien que cela – cette capacité d'aller en avant et en arrière, de noter les récurrences, de faire des rapprochements, d'apprécier des motifs. Nous savons être présents dans le passé et passés dans le présent. Et même, prodigieusement, nous projeter dans l'avenir (CP, p. 84).

De sorte que, par le biais de la métaphore du chat qui avance sur le clavier du clavecin de Scarlatti, c'est toujours la question du temps qui constitue le fil conducteur du récit que les anecdotes de la vie de Paddon illustrent.

Bien qu'une recension de la configuration temporelle de tous les chapitres du roman puisse avoir un certain intérêt, il n'est pas essentiel à l'analyse de la présenter d'une façon exhaustive. Un tableau schématique peut tout aussi bien en exposer les lignes directrices et permettre une meilleure compréhension du procédé utilisé. On peut ainsi mettre en évidence les temps d'arrêt que constituent les chapitres qui se situent dans le temps présent de l'écriture de

⁶⁷ Acronyme de White Anglo Saxon Protestant.

Paula, le temps du raconter. Ce sont des chapitres qui sont entièrement consacrés à des réflexions sur le temps et sur le processus d'écriture.

Tableau chronologique des chapitres

(Le surlignement en gris indique les chapitres du temps présent de l'écriture de Paula)

I : Incipit : L'agonie, l'enterrement, l'héritage
II : « J'essaie de lire ton manuscrit » (p. 21). « Je crois enfin comprendre ce que j'ai à faire » (p. 23).
III – 1897-98 : « lors d'un voyage à Londres en 1897 » (p. 26), « tout au long de l'hiver 1898 » (p. 28).
IV – 1922 : « En 1922, tu rédigeas » (p. 42).
V – 1932 : « Karen découvrit au début de 1932 qu'elle était de nouveau enceinte » (p. 51).
VI : Apparition du personnage de Miranda.
VII – 1936 : « ce fatidique samedi de décembre 1936 » (p. 71).
VIII : annonce de la mort de Miranda.
IX – 1943 : « En 1943 elle avait encore l'usage de ses bras et de ses mains » (p. 83).
X – 1906 : « Tu as commencé l'école pendant l'hiver 1906 » (p. 94).
XI : Extrait sur le chat de Scarlatti.
XII – 1925 : « ton père... mourut pendant l'été 1925 » (p. 107).

XIII – 1934 : « Johnny apprenait tout juste à se tenir debout » (p. 118).
XIV – 1940 (?) : avec Miranda, avant 1943 : « tu ne savais pas que depuis quelques années déjà, Dieu affûtait soigneusement la hache » (p. 132).
XV – 1944 : « tu allas voir Miranda quelques semaines plus tard, ce même été 1944 » (p. 138).
XVI – 1907 : « En 1907 toute ta classe quittait l'école en courant » (p. 155).
XVII – 1927 : « en 1927, Elizabeth partit pour Haïti » (p. 161).
XVIII – 1935 (?) : après son année sabbatique.
XIX – 1940 (?) : avec Miranda.
XX – 1950 : « ce jour de février 1950, tu frappas à la porte » (p. 189).
XXI – 1913 : « Un jour que tu allais sur tes 12 ans » (p. 197).
XXII – 1931 : « en 1931, tu te rendis compte que... » (p. 213).
XXIII – 1935 : « De 1935, je sais peu de choses avec certitude » (p. 221).
XXIV – 1938 : « 1938 fut le dernier des hivers insupportables » (p. 238).
XXV – 1960 : « c'est là que moi je débarque dans cette histoire » (p. 245).
XXVI – 1914 : « au printemps 1914 » (p. 252).
XXVII – 1935 : « un jour de cette même année 1935 » (p. 262).
XXVIII – 1942 : « en février 1942 » (p. 268).

XXIX – Processus d'écriture (Oka-1990).
XXX – 1963-65-69 : « Elizabeth prit sa retraite en 1963 » (p. 276), « tu pris ta retraite en 1965 », « pendant l'été 1969 » (p. 284).
XXXI – 1919 : un épisode de l'épidémie de grippe espagnole, 1918-19 ?
XXXII – 1980 : « la réunion familiale qu'on organisa pour fêter tes quatre-vingts ans » (p. 293).
XXXIII : « Oh Paddon, je t'en supplie, libère-moi de ma promesse » (p. 302).
XXXIV – 1942 : « début juin 1942 » (p. 304).
XXXV – 1900 : « le 31 décembre 1899 » (p. 315).

Ce tableau permet de montrer que les chapitres du temps du raconter se situent surtout au commencement quand le processus de création de Paula est incertain, et qu'ils disparaissent du chapitre XII à XXVIII pour laisser place à une succession de chapitres dont la chronologie épouse la forme d'une fugue. C'est une analyse du chapitre XI qui autorise cette interprétation. En effet, ce onzième chapitre, qui fait partie des chapitres entièrement consacrés au temps présent de l'écriture de Paula, se caractérise par le fait qu'il est le plus court du roman. En fait, il n'est composé que d'un seul paragraphe qui reproduit un passage du manuscrit de Paddon, et cet extrait compare la démarche du chat de Scarlatti à une fugue qui, comme le temps, va de l'avant même quand elle recule sur ses pas. Il s'agit là, bien évidemment, d'une illustration qui annonce et explique la configuration temporelle aléatoire des dix-sept chapitres suivants tout en inscrivant le récit raconté par Paula dans la démarche qu'elle a entreprise pour trouver une réponse à la question du temps et achever le livre de son grand-père. Situé entièrement dans le temps du raconter, le chapitre XXIX est consacré à la réflexion de Paula sur son écriture alors que pointe le difficile problème de la recherche d'une conclusion : « j'ai peur parce que je sens s'approcher la fin de cette chanson et je sais qu'avant la fin il va falloir la dire cette vérité » (CP, p. 271).

Ce tableau permet aussi de retracer certains des épisodes de la vie de Paula qui recoupent l'histoire de la vie de Paddon dans certains chapitres. Ainsi, la naissance de Paula est annoncée au chapitre XXV : « c'est là que moi je débarque dans cette histoire » (CP, p. 245). La date exacte n'est pas donnée, mais le lecteur a plusieurs chiffres à sa disposition pour l'estimer, car son frère Michael « allait sur ses six ans » (CP, p. 245), alors qu'« en 1954... Ruthie vous téléphona en PVC de Toronto pour vous annoncer qu'elle était enceinte [de Michael] » (CP, p. 191). Paula serait donc née en 1960. Cette date se confirme au chapitre XXX, car dans ce chapitre elle a neuf ans en 1969 :

Pendant l'été 1969, pour distraire le monde des images affolantes et étouffantes de la jungle et du napalm au Viêt-Nam, les États-Unis ont envoyé un homme sur la lune : nous étions ensemble ce soir-là Paddon [...] oubliant que je n'avais que neuf ans (CP, p. 284).

Ces derniers exemples montrent bien le travail qui est demandé au lecteur dans le temps raconté. Il s'agit d'évaluations quantitatives assez simples, mais qui lui demandent d'accorder de l'attention à la question du temps. D'autres aspects de la dimension temporelle sollicitent tout autant l'attention du lecteur sans pourtant qu'il soit question d'une évaluation chiffrée. Il s'agit du temps du raconter, qui est composé, d'une part, par les occurrences de la « main de Paula » qui apparaissent ici et là dans les divers chapitres du discours narratif, et, d'autre part, par les quelques courts chapitres, parfois de moins d'une page, qui sont entièrement consacrés au temps présent de l'écriture de Paula, que l'on peut d'ailleurs facilement observer dans le tableau chronologique présenté précédemment.

1.5 Le temps du raconter dans *Cantique des plaines*

Dans *Cantique des plaines*, le temps de l'écriture, le « ici maintenant » de la voix narrative, ce « je » qui apparaît dès son incipit et qui mène le récit jusqu'à sa conclusion, n'est pas plus intemporel qu'il n'est impersonnel. Il s'agit de la voix de Paula Sterling, fille de Ruth Sterling, petite-fille de Paddon Sterling et arrière-petite-fille de John Sterling. Nous avons vu

précédemment qu'elle a environ trente ans puisqu'elle est née en 1960 et l'examen du tableau chronologique révèle qu'elle vit et écrit à Montréal au cours de l'été 1990. Cette dernière information n'est révélée qu'au chapitre XXIX, et elle n'est pas donnée gratuitement au lecteur puisqu'il doit effectuer un travail de recherche afin de la trouver :

En ce moment même, oui ici et maintenant à moins de trente kilomètres de Montréal, les Mohawks ont entamé une rébellion, ils construisent des barricades et bloquent des ponts et font la une des journaux avec leurs masques et leurs mitrailleuses et leurs mercenaires américains, disant non aux Blancs, non vous ne pouvez pas transformer votre neuf trous en un dix-huit trous en grignotant encore un bout de nos terres ratatinées (CP, p. 270).

Aussi ostensiblement daté, le temps du raconter ne peut être intemporel. Chaque fois que la voix narrative dit « je », c'est l'été 1990 qui s'inscrit dans le texte. Comme cette date n'est donnée que tardivement, elle contribue à une saisie globale de la temporalité de l'oeuvre autant dans une rétrospective de ce que le lecteur a déjà lu que dans la perspective de ce qu'il lui reste à lire, c'est-à-dire, dans sa recherche d'une conclusion, d'un point final, puisque le roman comporte trente-cinq chapitres et que l'information sur la temporalité du temps du raconter se trouve au vingt-neuvième chapitre.

Si chaque occurrence du « je » se réfère à Paula et à l'année 1990, les descriptions plus détaillées de la « main de Paula », bien que peu nombreuses et dispersées, viennent enrichir l'image de son acte d'écriture au fur et à mesure que la lecture progresse dans le texte. Quand, au début de la deuxième section du chapitre I, la narratrice annonce qu'elle n'ira pas à l'enterrement de son grand-père : « Je préfère rester assise ici » (CP, p. 10), le lecteur ne peut saisir à ce moment-là qu'elle parle de rester assise à sa table de travail d'écrivain, mais les apparitions subséquentes viendront consolider cette image et, une fois réunies, former un véritable petit récit morcelé et dispersé dans le roman qui se développe en parallèle avec le récit de la vie de Paddon, tous les deux racontés par la même voix narrative de Paula :

J'essaie de lire ton manuscrit [...] (CP, p. 21).

M'allongeant sur le lit, j'ai fixé le plafond jusqu'à ce que les lumières clignotantes du café Expresso en face commencent à se pourchasser sur les murs de ma chambre. Puis me relevant, j'ai allumé la lampe sur mon bureau et j'ai passé tout le reste de la nuit à lire (CP, p. 22).

Après avoir lu cela hier après-midi, j'ai eu envie de renoncer une fois pour toutes (CP, p. 22).

Je me tiens là à ma table dans mon appartement chauffé à Montréal, à lire et à rêvasser sans bouger, des heures d'affilées (CP, p. 27).

La nuit dernière, j'ai réussi à déchiffrer un autre fragment du manuscrit (CP, p. 63).

Je n'ai pas l'habitude d'écrire ainsi ; ma source d'inspiration habituelle, ce sont les dépêches de l'Associated Press tombées pendant la nuit (CP, p. 79).

Je me lève, je vais à la cuisine fixer longuement les balcons et les cordes à linge des maisons voisines (CP, p. 221).

Jour après jour je m'assois ici ma table à Montréal (CP, p. 269).

Je quitte ma table, sors dans la rue et fais lentement le tour du pâté de maisons. Autour de moi clignotent les néons de la ville, dans le café Expresso des voix françaises discutent au-dessus des verres de bière mousseuse (CP, p. 270).

Quand le « je » de Paula raconte un épisode de la vie de Paddon, l'univers qu'elle dévoile au lecteur est toujours dans un temps raconté x, mais quand dans le même paragraphe, ou même dans la même phrase, elle parle de son acte d'écriture, de ses difficultés d'écriture, de ses doutes d'écrivaine, elle est dans le « ici et maintenant » (CP, p. 270) d'un autre temps, celui de son écriture de l'été 1990. À chaque fois qu'une telle occurrence se produit, et elles sont nombreuses, la voix narrative entraîne le lecteur d'un temps à l'autre, par exemple :

C'est ainsi qu'est arrivé ton père, un des premiers, un gamin irlandais têtue qui avait grandi dans la pauvreté crasse en Angleterre et qui, s'étant ruiné dans l'élevage de vaches laitières, a **sans doute** sauté à pieds joints sur l'espoir de l'or à gogo dans le Grand Nord. **Oui je le vois maintenant, c'est ainsi que cela a dû se passer** : les frères Sterling, John et Jake, ont débarqué au Canada la tête emplie de visions scintillantes de Dawson City. Qui étaient ces gens Paddon, qui étaient ces cent mille hommes avec leur poignée de femmes [...] ? **C'est lui n'est-ce pas** qui... (CP, p. 26).

Cet extrait, dans lequel j'ai souligné les expressions de l'énonciation de Paula, montre bien ce phénomène temporel. Le « je le vois maintenant » est sans équivoque sur le temps présent de l'écriture, alors que le « sans doute », le « c'est ainsi que cela a dû se passer » et le « c'est lui n'est-ce pas », tout en révélant eux aussi le temps de l'écriture, dévoilent les doutes de la

narratrice qui réfléchit à son travail d'écriture tout en posant la question de la fiction. D'autres exemples montrent encore mieux la juxtaposition des deux temps de même que la discordance qui résulte de l'opposition entre l'effort de vraisemblance et l'aveu de la fiction :

De **1935** je sais deux choses avec certitude. La première a plus d'importance que la seconde mais j'ai nettement plus de mal à **l'imaginer** : ta mère est morte, peu après Pâques.

Je ne sais vraiment pas quoi dire à ce sujet, Paddon. (CP, p. 221).

Du deuxième événement qui s'est produit en **1935** je sais un certain nombre de choses parce que **Maman m'en a parlé seulement l'autre jour** ; il me faudra toutefois **inventer bon nombre de détails** (CP, p. 224).

En mentionnant l'année « 1935 », « Pâques » et « que Maman m'en a parlé l'autre jour », la narratrice ancre son récit dans une réalité temporelle vraisemblable, vraisemblance, qu'elle dénie toutefois aussitôt en avouant qu'elle « ne sait pas quoi dire à ce sujet », qu'elle a du mal à « imaginer », à « inventer bon nombre de détails », de créer l'illusion de la vraisemblance, de mentir. Il ne faut pas oublier que le roman est l'art de l'illusion et que « la vraisemblance n'est pas seulement ressemblance au vrai, mais semblance du vrai⁶⁸ ».

L'aveu du mensonge de la fiction a un effet paradoxal, car, tout en remettant en question la vraisemblance de ce qui est raconté, il renforce du même coup le lien de confiance entre la narratrice et le lecteur, à qui il semble que la narratrice dit tout. Tout au long de son discours, Paula, par le dialogue qu'elle entreprend avec Paddon, fait semblant de dire la vérité. Elle leurre le lecteur tout autant que le magicien illusionne ses spectateurs en les invitant à regarder attentivement ce qu'il fait. Dès le début, Paula invite le lecteur à « voir » : « Et voici comment je m' imagine ton agonie » (CP, p. 9) ; « voici » : vois ceci. Ensuite tout le long de son discours, elle réitère plus d'une soixantaine de fois cette invitation qui est sous-entendue lorsqu'elle montre ce qu'elle-même voit :

⁶⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 29.

Je vois une route (CP, p. 9).

Je ne vois pas encore les visages mais je commence à voir les habits (CP, p. 11).

Je peux distinguer (CP, p. 12).

Je te vois seul (CP, p. 39).

Ce que je vois ensuite (CP, p. 45).

Je l'imagine assise derrière la maison (CP, p. 98).

Je te vois en train de courir (CP, p. 148).

Je te vois si clairement, Paddon... Je te vois perdre la main de ton père... je te vois la retrouver... je te vois ahuri (CP, p. 204).

Je l'imagine très bien (CP, p. 274).

Bien sûr, « lire c'est voir⁶⁹ », tout comme « raconter, c'est essentiellement voir et faire voir⁷⁰ ». Danielle Sallenave ajoute que « la littérature trouve sa source et le monde de sa vérité dans les formes d'une vision dévoilante⁷¹ », mais que « voir, c'est aussi déjà commencer de comprendre⁷² ». À force de voir, de lire, le lecteur peut en arriver à prendre conscience du subterfuge. Tout comme Caroline Barrett est « éblouie » en découvrant ce que Paula invite à voir, le lecteur a la possibilité de découvrir que l'objet à regarder n'est pas la mort ou la vie de Paddon, mais le processus de création qui invente, configure le récit de la mort et de la vie de Paddon. C'est exactement le sens de la première phrase du roman : « voici comment j'imagine ton agonie » dans laquelle ce n'est pas l'agonie de Paddon qu'on nous invite à voir, mais plutôt comment la narratrice imagine cette agonie. Chacune des occurrences des apparitions de la « main de Paula » a la capacité d'éveiller le lecteur, de le sortir de l'illusion dans laquelle l'ensemble du discours narratif tend à le maintenir en lui racontant divers événements anecdotiques. Reste à chacun des lecteurs de voir ou de ne pas voir ce que Paula veut constamment lui dévoiler.

⁶⁹ Danièle Sallenave, *Le don des morts, Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 156.

⁷⁰ Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et poignante*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997, p. 43.

⁷¹ Danièle Sallenave, *Le don des morts*, p. 159.

⁷² *Ibid*, p. 162.

L'« éblouissement » qu'a éprouvé Caroline Barrett en découvrant « qu'il ne saurait être question dans ce texte d'autre chose que du travail de la création et de l'écriture » est une expression qui, à première vue, peut paraître exagérée pour décrire ce que peut ressentir le lecteur qui prend conscience de ce que lui révèle le procédé narratif utilisé par Paula. Il s'agira donc dans la prochaine étape de ce travail de voir ce qui a pu susciter l'utilisation d'un terme aussi fort.

1.6 Le contraste entre le temps et l'éternité ; un troisième niveau de lecture

La section précédente a tenté de mettre en évidence qu'en jouant avec le temps ; en passant fréquemment et rapidement, parfois même dans la même phrase, du *temps raconté*, l'énoncé, au *temps du raconter*, l'énonciation ; certains passages du discours narratif de Paula acquièrent la capacité de dévoiler ou, du moins, d'exposer la différence qu'il y a entre ces deux dimensions du récit. Le procédé est subtil et ne fonctionne sans doute pas à chaque fois, ni de la même manière, ni au même endroit. Cependant, selon le degré de sensibilité de chaque lecteur, plusieurs passages du texte peuvent faire surgir en lui une « étrange impression » qui, en provoquant une réflexion, peuvent l'amener à ressentir un sentiment d'émerveillement devant ce qui lui est révélé.

La difficulté de mon analyse consistera maintenant à rendre intelligible un phénomène qui découle d'une expérience qui n'est pas facilement rationalisable. Comme l'écrit Paul Ricœur dans un texte qui, tout en présentant un condensé des thèses qu'il développe dans *Temps et récit*, offre aussi une version qui comporte certaines variances avec le texte de son essai en trois volumes :

Avant tout on se tromperait si on rationalisait à l'excès l'intelligibilité par laquelle, à la suite d'Aristote, nous avons caractérisé la connexion interne opérée par la mise en intrigue. La sorte d'intelligibilité qui est ici en jeu a beaucoup plus affaire avec l'imagination qu'avec la raison⁷³.

Pour y arriver, il faut d'abord se mettre dans le contexte d'une lecture « poignante⁷⁴ » du roman de Huston, c'est-à-dire une lecture au premier niveau où le lecteur est attentif aux événements racontés et se demande constamment : « alors et alors » ou « et puis ?⁷⁵ ». Il est non seulement intéressé à suivre le déroulement des péripéties de la vie du personnage de Paddon auquel il s'est attaché, malgré sa figure d'antihéros, mais, en plus, il doit constamment être aux aguets de tout renseignement pouvant lui être utile afin d'identifier l'époque où se déroulent les événements racontés dans l'épisode qu'il est en train de lire. C'est grâce à cette attention exacerbée par le temps raconté que les passages du temps du raconter dans lesquels Paula exprime ses difficultés d'écriture ressortent du texte. Comme si la recherche de la vérité sur le temps mettait en évidence le contraste entre les deux temps du récit.

De plus, l'étude des diverses formes sous lesquelles le temps du raconter se manifeste dans le discours narratif de *Cantique des plaines* a montré que les conditions qui sont nécessaires pour créer un « éblouissement » chez le lecteur sont liées aux moments où la « main de Paula » se dévoile de façon plus marquée que dans les simples énonciations de son « je » ou dans les questions qu'elle pose à Paddon dans le dialogue qu'elle entretient avec lui tout au long du roman. Ces marques de l'énonciation sont en effet trop nombreuses et trop assimilées à l'énoncé pour susciter l'éveil du lecteur qui s'accommode de cette présence. Par ailleurs, les passages plus significatifs où le « ici maintenant » du temps de l'écriture s'expose font également souvent allusion au mensonge.

⁷³ Paul Ricœur, « Entre temps et récit : concorde/discorde », dans Annie Cazenave et Jean-François Lyotard, *L'art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 259.

⁷⁴ Je me réfère à l'ouvrage déjà cité de Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et poignante*.

⁷⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 130.

Si nous portons attention à ces passages où Paula déclare mentir, nous pouvons nous rendre compte que, en dehors de celui où elle compare son travail à celui d'un magicien qui doit « tirer ton existence [la vie de Paddon] du vide comme un magicien tire de son chapeau des foulards multicolores » (CP, p. 63) et de celui où elle se compare à une « funambule qui doit sécréter, telle une araignée, la corde raide sur laquelle elle avance » (CP, p. 79), ces passages sont tous tardivement situés dans le récit. Les exemples du magicien et de la funambule agissent comme des avertissements métaphoriques avant la longue succession de chapitres où pendant plus de cent pages le récit ne sera pas perturbé de façon significative par le temps du raconter. Une première référence au mensonge apparaît à la page 209, au chapitre XXI, par l'utilisation du verbe « inventer ». Cette allusion à la fiction de cette histoire, à une « histoire inventée », inaugure une succession d'aveux similaires qui culminera au chapitre XXIX par l'apparition du terme « mensonge » lui-même, qui conserve néanmoins une référence poétique par l'ajout du qualificatif « magique » :

Je sais que j'invente tout cela au fur et à mesure (CP, p. 209).

Il me faudra toutefois inventer bon nombre de détails (CP, p. 224).

Cette vie que je m'efforce de t'inventer (CP, p. 269).

J'ai besoin d'enfiler encore quelques perles sur ce collier de mensonges magiques (CP, p. 271).

Ces formules dénonciatrices du mensonge agissent comme des agents perturbateurs dans la lecture « poignante » du lecteur. Chacune d'entre elles vient ébranler le sentiment de vraisemblance qu'il ressent en lisant le récit de la vie de Paddon raconté par la narratrice. Peu importe qu'il sache fort bien que c'est un récit de fiction, il ne veut pas qu'on le lui dise, surtout pas si c'est la même voix qui lui raconte l'histoire et qui dénonce le mensonge qu'elle raconte.

Ce jeu entre la vérité et le mensonge a une dimension temporelle, et c'est dans cette dimension qu'il produit des effets. En effet, en mettant en question la véracité des péripéties qu'elle raconte, la narratrice force le lecteur à prendre conscience du travail de configuration qu'elle effectue. Elle l'oblige ainsi à inclure le temps du raconter dans le temps raconté. Le lecteur doit alors faire un effort pour penser les deux temps en même temps. Penser le temps est

déjà une impossibilité, alors tenter d'imaginer une conjonction entre ces deux temps ne peut que mettre en évidence leur disjonction.

Dans la troisième partie de *Temps et récit*, alors qu'il s'apprête à analyser trois romans qu'il considère comme des fables sur le temps – *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *La montagne magique* de Thomas Mann et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust – Paul Ricœur explique que, en jouant avec les deux temps narratifs,

chacune de ces trois œuvres, à sa façon, explore des modalités inédites de concordance discordante [...] ces trois œuvres ont en commun d'explorer, aux confins de l'expérience fondamentale de concordance discordante, la relation du temps à l'éternité⁷⁶.

Si, comme l'écrit Ricœur, la conjonction/disjonction des deux temps narratifs expose le contraste entre le temps et l'éternité, cela peut être une explication à l'« éblouissement » et à l'« étrange impression » ressentie en lisant *Cantique des plaines*. Même si elle peut paraître à première vue difficile à saisir, la proposition ricardienne offre une explication qui est à la mesure de l'expérience que les mots « éblouissement » et « étrange impression » tentent d'exprimer.

L'irruption dans la discussion du concept du contraste entre le temps et l'éternité se comprend par le fait que, en mettant en scène les jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, la configuration narrative crée une situation similaire à celle dans laquelle se retrouve toute réflexion sur le temps, c'est-à-dire qu'elle ne peut éviter l'exercice qui consiste à comparer le temps avec son idée limite : le non-temps, l'éternité. En effet, le temps étant impossible à conceptualiser, la seule façon de le définir est de le comparer avec son contraire. Mettre en scène les jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, c'est autant mettre à jour le contraste entre les diverses péripéties racontées et leur antithèse – l'acte de configuration qui les organise – que mettre à jour le contraste entre le temps et son antithèse : l'éternité. Comme le temps a un début, un milieu et une fin, alors que l'éternité n'en a pas, le

⁷⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 191.

discours narratif comporte un début, un milieu et une fin alors que la mise en intrigue n'est pas assujettie à cette contrainte.

Dans son article « Écrire le temps », Caroline Barrett établit d'ailleurs un lien entre son « éblouissement » et la notion de contraste, en écrivant que cet « éblouissement » émane du fait qu'« il ne saurait être dans ce texte d'autre chose que du travail de la création et de l'écriture dans son rapport au rien, au vide, au néant... ». Il s'agit donc d'un contraste entre ce qui existe, l'œuvre, et ce qui précède cette œuvre, la non-existence de cette œuvre. Et ce contraste a nécessairement une dimension temporelle, ne serait-ce que dans l'avant, le pendant et l'après de la réalisation de cette œuvre, ce qui nous ramène au contraste du temps et du non-temps, l'éternité.

Le contraste entre le temps et l'éternité se retrouve également dans le moment d'« extase »⁷⁷ déclenché par l'épisode de la madeleine dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. En effet, tout comme Barrett met en lumière l'existence d'un premier et d'un deuxième niveau de lecture dans son analyse de *Cantique des plaines*, Paul Ricœur souligne dans *Temps et récit* que, dans une première lecture « ignorante »⁷⁸, l'épisode de la madeleine semble apparaître comme une simple figure de style qui permet d'ouvrir le récit sur le passé grâce au jeu de la mémoire involontaire, alors que dans une seconde lecture, « plus instruite », l'« extase » de la madeleine est le procédé qui permet au récit de s'ouvrir sur une expérience extratemporelle dans « la suspension même du temps : l'éternité »⁷⁹. À ce propos, il est opportun de lire l'extrait suivant du *Temps retrouvé* dans lequel le narrateur de *La Recherche* s'explique sur la « félicité » qu'il a ressentie lors de l'épisode de la madeleine et de quelques autres expériences équivalentes :

⁷⁷ Je me réfère à l'analyse de *La Recherche du temps perdu* que l'on trouve dans le tome 2 de *Temps et récit*.

⁷⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2 p. 271.

⁷⁹ *Ibid*, p. 271.

Je glissais rapidement sur tout cela [les difficultés de réaliser une œuvre d'art], plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or, cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans le moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, **à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais** [c'est moi qui souligne] ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression le goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il put vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps⁸⁰.

Déchiré entre son désir de croire à la vraisemblance du récit qui lui est raconté et sa difficulté à accepter les mensonges que la narratrice lui avoue, le lecteur de *Cantique des plaines* se voit dans l'obligation de penser deux temps en même temps. Ainsi se crée la même impression que celle qui est ressentie par le narrateur de *La Recherche* : « à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux temps je me trouvais » l'amenant à vivre un moment de hors-temps, d'éternité. La métaphore et le récit entretiennent un rapport commun avec la vérité et le mensonge, car tous les deux jouent avec l'illusion et la tromperie en prétendant à la vérité. Alors que la métaphore « enchaîne à jamais dans une phrase » deux termes différents dans un rapport unique « pour les soustraire aux contingences du temps⁸¹ », la mise en intrigue intègre des événements isolés dans un récit qui a rapport à un tout intelligible. En révélant ce rapport, le jeu entre le temps raconté et le temps du raconter, que l'on trouve abondamment pratiqué dans *Cantique des plaines*, éveille, « éblouit », donne une « étrange impression », un moment d'« extase » et de « félicité » à son lecteur par le biais de l'exposition du contraste entre le temps et l'éternité.

Par ailleurs, une fois que le lecteur du roman de Nancy Huston a pu lui-même expérimenter le phénomène de hors-temps produit par le contraste entre le temps et l'éternité, il accède à un troisième niveau de lecture qui lui permet d'effectuer un retour sur le texte déjà lu, lui faisant ainsi découvrir un passage qui laisse une exemplaire prise à l'« éblouissement » et à l'« extase ». Ce passage, c'est celui, déjà reconnu pour crucial, où Paula « après quelques heures

⁸⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Quarto Gallimard, Paris, 2002, p. 2265-6.

⁸¹ *Ibid*, p. 2280.

vaseuses de sommeil matinal, [croit] enfin comprendre ce qu' [elle a] à faire » (CP, p. 23). La question qui se pose à ce moment primordial, et de l'écriture et de la lecture, est de savoir ce que faisait Paula avant de comprendre ce qu'elle avait à faire. Puisque ce n'est qu'à la page vingt-trois qu'elle comprend, que faisait-elle dans les pages où elle écrivait sans comprendre ?

La recherche d'une réponse à cette question est troublante si on l'examine dans sa dimension temporelle, car elle exige une réflexion qui entraîne le chercheur à vivre une expérience de concordance/discordante. Si, rationnellement, l'ensemble formé par la quinzaine de pages qui précèdent ce moment remarquable est une introduction qui amène et pose le problème que la narratrice résout ce matin-là en se réveillant, il n'en demeure pas moins qu'il y a un paradoxe. En effet, nous l'avons vu précédemment, le même procédé dialogique est utilisé tout au long du discours narratif, de sorte qu'on a pu dire que ce dialogue entre Paula et Paddon est ce qui caractérise le mieux ce roman. Cependant, comme le procédé dialogique utilisé dans les pages qui précèdent le moment où Paula comprend ce qu'elle a à faire est le même que celui qui est utilisé dans les pages qui suivent ce moment, la question se pose de savoir si les pages initiales non pas été écrites rétrospectivement même si le discours narratif ne dit rien à ce sujet. Il n'en dit rien, mais cependant quelque chose distingue le dialogue qui se trouve dans les quinze premières pages du reste du roman : c'est l'utilisation du passé dans certaines parties du temps du raconter, qui est l'énonciation de Paula. Cette utilisation du passé apparaît lorsque Paula se rappelle les principales étapes qui l'ont amenée à comprendre ce qu'elle a à faire :

Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement [...] j'ai préféré [...] maman m'a informée (CP, p. 10).

Mamie m'a fait parvenir [...] tu m'as légué (CP, p. 15).

Je n'ai pas oublié [...] Tu m'as raconté (CP, p. 16).

Après avoir lu cela hier après-midi, j'ai eu envie (CP, p. 22).

Ces phrases du temps du raconter au passé font contraste avec d'autres qui sont au présent, et parmi celles-ci, il faut distinguer celles qui ne peuvent être que l'expression des visions imaginatives de la narratrice, puisque les scènes qu'elles décrivent se déroulent à des milliers de kilomètres du lieu de l'énonciation :

Je m' imagine ton agonie (CP, p. 9).

Je ne vois pas encore les visages (CP, p. 11).

de celles qui veulent donner l'illusion de la vraisemblance :

Je me souviens (CP, p. 18).

J'essaie de lire (CP, p. 21).

Ainsi, au moment, tout à fait vraisemblable, où Paula « croit comprendre ce qu'elle a à faire », elle a subitement conscience de la « totalité » du travail qu'elle envisage dans le « ici maintenant » du présent de son écriture. Le temps s'arrête pendant que le passé des pages déjà écrites, le futur des pages qu'elle s'apprête à écrire, et le présent de ce qu'elle écrit se juxtaposent et que ce croisement révèle un éblouissant paradoxe de concordance/discordante qui déchire la linéarité du temps. Conséquemment, ce déchirement pose la question du commencement : quand Paula a commencé à écrire ? Si elle avait commencé à écrire au moment où elle comprend ce qu'elle a à faire, pourquoi n'avoue-t-elle pas l'acte rétrospectif qui a fait surgir ses premières pages du vide ? Mon postulat est que cet acte est inavouable, mais qu'il est trahi par la faille temporelle qui s'ouvre au moment où le passé, le futur et le présent de l'écriture de Paula se croisent et exposent les traces de l'acte configurant qui sort la narratrice du « néant ». Pour appuyer cette hypothèse, il serait donc pertinent de se pencher sur ces premières pages afin de voir jusqu'à quel point elles sont loin d'avoir été écrites par une personne qui ne savait pas ce qu'elle avait à faire.

CHAPITRE 2

L'INCIPIT DE *CANTIQUE DES PLAINES*

L'analyse du discours narratif de *Cantique des plaines*, qui constitue le premier chapitre du présent travail, a abouti à l'hypothèse que le passage où la narratrice « [croit] enfin comprendre ce qu'elle a à faire » est une exemplaire démonstration des effets que peuvent produire les jeux avec le temps. De plus, en révélant l'acte configurant qui tire la narratrice du néant, ce passage pose la question du commencement qui sous-tend la question du temps, une problématique étroitement liée aux enjeux de ce roman. Le présent chapitre a pour objectif d'appuyer cette hypothèse en procédant à l'examen de la quinzaine de pages qui précèdent ce moment primordial afin de montrer qu'elles sont loin d'être « innocentes ». Pour faciliter la lecture, j'utiliserai le terme « incipit » pour nommer ces pages. Aussi, avant même de commencer cette étude, il importe que je précise ce que je veux dire quand je parle de l'incipit de *Cantique des plaines*.

D'après Gérard Genette, la traduction littérale d'« incipit » est « ci commence⁸ », alors que pour Andrea Del Lungo ce terme dérive d'une formule latine, « Incipit liber », que les copistes médiévaux utilisaient pour signaler le début d'un nouveau texte, car les manuscrits étaient souvent un recueil de plusieurs textes copiés les uns à la suite des autres sans démarcations apparentes. Ils faisaient suivre cette formule d'indications sur le sujet traité, du nom de l'auteur ainsi que d'informations sur la provenance du texte transcrit. Avec l'apparition de l'imprimerie, une grande partie de ces fonctions ont été prises en charge par le *paratexte*⁹ : titre, indication générique, collection, édition, préface, etc., et la coutume a voulu que le terme « incipit » serve dorénavant à désigner la première phrase ou même les premiers mots d'un texte, définition qui est d'ailleurs toujours transmise par les dictionnaires. Cependant, depuis quelques décennies, cette tradition est remise en question par une critique qui, aux prises avec des œuvres aux stratégies

⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 63.

⁹ *Seuils* de Gérard Genette est entièrement consacré au *paratexte*. Toutefois, cet essai n'inclut pas l'incipit parmi les « seuils » du texte.

discursives de plus en plus complexes, ne peut plus se satisfaire de la seule première phrase dans ses analyses de débuts de romans.

Malgré l'intérêt que l'on peut et doit porter à la première phrase et même aux premiers mots d'une œuvre littéraire, c'est à un concept plus large des limites de l'incipit que je veux faire appel ici, en m'appuyant sur les travaux de deux chercheurs qui se sont intéressés à la problématique du commencement. Il s'agit, d'une part, de Roland Barthes et de son article « Par où commencer ? »⁸⁴, et, d'autre part, d'Andrea Del Lungo et de son essai *L'incipit romanesque*⁸⁵. Il faut toutefois préciser que Barthes ne mentionne jamais le mot incipit dans son article. Il a plutôt recours à la notion d'ensemble initial. Pour sa part, Del Lungo utilise le mot incipit, mais il croit qu'il faut « prendre en considération une première unité du texte dont l'ampleur est variable⁸⁶ ». Pour lui, la première phrase « peut à la limite indiquer le «ton» ou anticiper une stratégie⁸⁷ », mais elle ne peut rendre compte à elle seule du complexe travail de « codification et d'orientation » qui se manifeste au début des romans modernes. Comme j'utiliserai des outils que j'ai trouvés chez chacun de ces chercheurs, je me trouve dans l'obligation de présenter leurs démarches respectives, afin de montrer comment j'envisage la mienne. Une fois cela fait, je l'appliquerai à *Cantique des plaines*.

Définir l'incipit de *Cantique des plaines* aura comme principal résultat de déterminer ses limites, ce qui donnera la possibilité de mieux saisir à la fois sa forme et son contenu. En dégagant ainsi du reste du roman, il sera plus facile d'observer sa structure narrative, d'y discerner les différentes parties qui le composent, et d'identifier les topoï qui caractérisent chacune de ses parties. Ces topoï permettront ensuite de tisser des liens avec un corpus théorique qui contribuera à appuyer et approfondir l'analyse entreprise au premier chapitre. Que ce soit dans *La littérature et la mort* de Michel Picard, *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau, *Les*

⁸⁴ Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique*, no 1, 1970, pp. 3-9.

⁸⁵ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Seuil, Paris, 2003, 377 pages.

⁸⁶ *Ibid*, p. 51.

⁸⁷ *Ibid*, p. 51.

morts de Robert Harrison, *Le don des morts* de Danièle Sallenave, *La brèche entre le passé et le futur* de Hannah Arendt, les *Confessions* de saint Augustin, et *Temps et récit* de Paul Ricœur, il sera toujours question d'un rapport entre le temps et le langage, l'écriture... la littérature, un rapport qui se révèle de façon exemplaire dans ce lieu de passage entre le passé, le présent et l'avenir qu'est le commencement. *Cantique des plaines* s'ouvre sur une agonie et se termine par un acte de copulation. Qu'est-ce que l'agonie si ce n'est, avec la reproduction, l'un des deux lieux de passage les plus fondamentaux de la vie, et l'un des moments où le concept du temps peut le mieux s'actualiser ?

2.1 « Par où commencer ? »

Barthes débute son article en mettant en scène un étudiant désireux d'entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire et devant faire face au problème de savoir par où commencer. Pour l'aider, il lui conseille de tout simplement commencer par le commencement, en choisissant « un fil, une pertinence (celle du sens) et de dévider ce fil, [mais] comment repérer, tirer le premier fil, comment détacher les premiers codes ?⁸⁸ ». Pour répondre à cette question, Barthes se réfère à la thèse du linguiste Isaac Revzin :

Dans chaque processus d'élaboration de l'information on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche de la description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles⁸⁹,

qu'il applique à l'analyse d'un roman, en l'occurrence *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, en effectuant une première démarche qui consiste à établir les deux « ensembles-limites, initial et

⁸⁸ Roland Barthes, « Par où commencer ? », p. 3.

⁸⁹ *Ibid*, p. 4.

final, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie⁹⁰ ». Cependant, la notion d'ensemble initial n'est pas toujours facile à déterminer, et pour « arrêter le tableau initial, il n'y a qu'un moyen : s'aider dialectiquement du tableau final⁹¹ ».

2.2 « Tout incipit n'est pas innocent »

Le début joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée. En plus, l'incipit, en tant que lieu d'ouverture, insère l'œuvre dans cet intertexte presque inépuisable constitué par l'histoire du genre ; de façon dissimulée ou bien explicite, le texte doit, à son début, prendre position par rapport à des modèles qui ont une fonction de référence, même pour ce qui concerne les attentes du lecteur [...] Tout incipit n'est donc pas « innocent »⁹².

Dans cette véritable somme sur l'incipit, qu'est *L'Incipit romanesque*, Andrea Del Lungo prétend que c'est l'écrivain Louis Aragon qui est le premier à avoir attiré l'attention de la critique sur l'importance de la première phrase dans le processus de création. En effet, dans son livre : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*⁹³ Aragon « avoue » que « le parcours de l'écriture se déroule à partir de l'apparition fortuite d'une phrase d'attaque qui joue le rôle d'un « diapason », en donnant l'indication de la tonalité à suivre⁹⁴ ». Ce que Del Lungo ne mentionne cependant pas dans son essai, mais qu'une lecture du livre d'Aragon permet de découvrir, c'est qu'il avait trouvé cette idée du « La » donnée par la première phrase dans un article de l'écrivain russe V.

⁹⁰ *Ibid*, p. 4.

⁹¹ *Ibid*, p. 4.

⁹² Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, no 94, 1993, p. 131.

⁹³ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1981 (1969).

⁹⁴ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, p. 40.

Kavérine, un représentant de l'école des Formalistes russes⁹⁵. De plus, Aragon ajoute que, dans cet article, Kavérine écrit que « la première phrase c'est le pied d'un arc qui se déploie jusqu'à l'autre pied, à la phrase terminale⁹⁶ ». C'est ce qui permet ensuite à l'écrivain français de comparer le développement romanesque à un arc-en-ciel à partir duquel se définit le « caractère des phrases initiale et terminale⁹⁷ ». En liant ainsi la première phrase d'un roman à sa dernière, Kavérine et Aragon s'approchent de la théorie de Barthes et de Revzin sur le lien qui unit la fin et le début, sauf, que chez les premiers, il n'est question que de la première phrase et de la dernière phrase comme telles, l'incipit et l'explicit⁹⁸ classiques, alors que Barthes et Revzin parlent d'un ensemble initial et d'un ensemble terminal.

En refusant de limiter leur analyse du début d'une œuvre à sa seule première phrase, Barthes et Del Lungo s'opposent au point de vue de plusieurs autres critiques. On peut penser à Claude Duchet avec sa fameuse analyse sociocritique⁹⁹ de la première phrase de *Madame Bovary*, et à Raymond Jean dans son article « Ouvertures, phrases-seuils¹⁰⁰ », qui s'en tiennent rigoureusement à la première phrase pour définir l'incipit. D'autres, comme Jacques Dubois¹⁰¹ et Graham Falconer¹⁰², « préfèrent parler d'« entrée en matière » pour désigner une première unité du récit (de l'incipit à la fin de la première scène) sans pourtant proposer des critères de découpage¹⁰³ ». Quant à Del Lungo, il propose la recherche d'un « effet de clôture » ou de

⁹⁵ Je réfère à ce que raconte Aragon dans son livre *Je n'ai jamais appris...* pp. 91-93. « Le hasard me prend décidément par le bras dans tout ceci : voici que je trouve dans le no 1 de la revue soviétique *Novy Mir* pour 1969 des remarques de l'écrivain V. Kavérine [...] Il y rapporte précisément de ce qui est ici mon sujet, des débuts, des phrases de début des romans ».

⁹⁶ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris...*, p. 93.

⁹⁷ *Ibid*, p. 93.

⁹⁸ J'adopte la terminologie de Del Lungo dans *L'incipit romanesque*.

⁹⁹ Claude Duchet, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, no 1, p. 5-14.

¹⁰⁰ Raymond Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », *Critique*, no 288, 1971, p. 139-147.

¹⁰¹ Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, no 16, 1973, p. 491-498.

¹⁰² Graham Falconer, « L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude socio-critique », *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens & Hakkert, 1976-5, p. 129-150.

¹⁰³ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, p. 51.

« fracture » formelle ou thématique pour déterminer les limites de la première unité et ainsi définir l'incipit. Afin d'appuyer sa thèse, il cite Jean-Louis Cornille¹⁰⁴, qui propose que l'incipit s'arrête « au premier retour du récit sur lui-même qui manifeste un effet de clôture¹⁰⁵ ».

Aux fins du présent mémoire, je retiens la notion d'« effet de clôture ou de fracture formelle ou thématique » de Del Lungo à laquelle je joins le « premier retour du récit sur lui-même » de Cornille, mais sans toutefois oublier l'idée de l'arc-en-ciel reliant la première et la dernière phrase d'Aragon et de Kaverine, et la proposition de Barthes qui suggère que « pour arrêter le tableau initial » il faut « s'aider dialectiquement du tableau final ». Reste maintenant à déterminer les limites de l'ensemble initial de *Cantique des plaines*.

2.3 Définition des limites de l'incipit de *Cantique des plaines*

Tout comme Roland Barthes l'affirme dans son article « Par où commencer ? », l'ensemble final de *Cantique des plaines* est plus facile à délimiter que l'initial, car le commencement du dernier chapitre est marqué trois fois plutôt qu'une par l'adverbe « enfin » qui sert justement à exprimer un effet de conclusion : « Ah je peux **enfin** [c'est moi qui souligne] le voir maintenant, oui les détails se mettent **enfin** à affleurer, je vais **enfin** pouvoir dire comment cela s'est passé [...] » (CP, p. 315). Quatre pages plus loin, l'avant-dernier paragraphe de ce chapitre de conclusion se termine par une évocation des organes sexuels des parents de Paddon Sterling, le personnage principal du roman : « John Sterling défait de ses doigts noueux les boutons de sa culotte en cuir et parvient, tout juste à temps, à enfoncer en elle son être affamé d'amour. » (CP, p. 318), alors qu'au dernier paragraphe, c'est « la matière grasse dans l'utérus de Mildred » (CP, p. 399) qui est évoquée. Le tout faisant bien sûr référence à un acte de copulation

¹⁰⁴ Jean-Louis Cornille, « Blanc, semblant et vraisemblance sur l'incipit de *L'Étranger* », *Littérature*, no 23, 1976, p. 49-55.

¹⁰⁵ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, p. 52.

qui, comme on l'a vu précédemment, symbolise avec l'agonie un des deux lieux de passage les plus fondamentaux de la vie, et qui est ici stratégiquement évoqué à la toute fin du roman.

Maintenant, comment se servir du tableau final pour « arrêter le tableau initial » ? Le roman s'ouvre sur le « tableau » d'une agonie :

Et voici comment je m'imagine ton agonie : le monde se met à tomber lentement à s'écouler à s'éloigner à s'alléger à fondre et à couler, comme lorsque la neige s'en va tout doucement de la forêt, ou comme une peinture dont les formes glisseraient peu à peu hors du cadre pour ne rien laisser sur la toile, [...] (CP, p. 9).

La description de cette agonie est manifestement en lien avec l'acte procréatif décrit dans la conclusion puisqu'il s'agit de la même personne qui meurt au début et qui est conçue à la fin. Il s'agit donc d'une histoire qui commence par la fin, comme dans un roman policier où un crime est décrit au début ; l'enjeu consistant à trouver le coupable, la « vérité », afin de boucler l'enquête, effectuant ainsi « un retour du récit sur lui-même ». Si on tient compte de l'image des pieds de l'arc-en-ciel évoquée par Aragon et Kaverine, plus la proposition de Barthes de s'aider dialectiquement du tableau final pour délimiter l'ensemble initial, plus le premier retour du récit sur lui-même de Cornille, on peut observer qu'il y a, ici, un corps qui agonise et, là, des organes génitaux qui s'unissent pour donner naissance à ce corps. En utilisant le rapport : agonie/organes génitaux, il est possible de repérer un passage à la fin du deuxième chapitre où on peut observer le même retour du récit sur lui-même. En effet, la narratrice y évoque l'« ossature solide de ces hanches féminines » et les « délicats plis et replis entre leurs cuisses » qui appartiennent à Mildred, la mère de l'agonisant :

Je scrute ces photos, mon regard se perd dans l'ossature solide de ces hanches féminines [celles de Mildred et de sa fille Elizabeth, la sœur de Paddon] vaquant à leurs affaires quotidiennes, et je me demande comment elles ont fait pour étouffer si efficacement le chant des délicats plis et replis entre leurs cuisses. (CP, p. 24).

De plus, dans le paragraphe qui précède ce visionnement de photos, se trouve la fameuse phrase dans laquelle la narratrice déclare comprendre ce qu'elle a à faire. Or, cette phrase, tout

comme celle, citée plus haut, que l'on trouve au commencement du dernier chapitre du roman, recèle l'adverbe « enfin » et exprime donc elle aussi un effet de clôture : « je crois **enfin** [c'est moi qui souligne] comprendre ce que j'ai à faire. » (CP, p. 23).

L'exercice se révèle convaincant, car tous les éléments permettant de délimiter l'ensemble initial de *Cantique des plaines* selon les bases théoriques fournies par Del Lungo, Cornille, Barthes, Aragon et Kaverine ont été trouvés. En effet, l'agonie dont il est question dans la phrase d'attaque trouve sa réponse aussi bien dans la « matière grasse de l'utérus de Mildred » de l'explicit, que dans les « délicats plis et replis entre leurs cuisses » de la fin du deuxième chapitre, réalisant ainsi un « premier retour du récit sur lui-même » qui correspond à celui que l'on trouve dans l'ensemble final. On trouve également dans la fin du deuxième chapitre de ce roman un effet de conclusion qui semble bel et bien « arrêter le tableau initial », ainsi qu'une fracture formelle qui complète la liste des conditions exigées. À partir de ces constatations, on peut donc proposer que les limites de l'ensemble initial de *Cantique des plaines* vont de sa phrase d'attaque à la dernière phrase de son second chapitre.

2.4 Structure de l'incipit de *Cantique des plaines*

L'incipit ou, si l'on veut, l'ensemble initial de *Cantique des plaines* ainsi délimité, il reste à en faire l'examen, afin d'y trouver, selon la terminologie utilisée par Roland Barthes, les fils sur lesquels il faudra tirer afin de mettre à jour les enjeux du roman. Deux démarches sont maintenant à envisager : premièrement, examiner sa structure formelle, et, deuxièmement, identifier les fils qui sont porteurs de sens.

Nous avons vu dans le premier chapitre du présent travail que les chapitres de *Cantique des plaines* ne sont pas numérotés ou titrés, mais qu'on peut trouver trente-cinq fractures importantes dans le texte permettant de définir les limites de trente-cinq chapitres que j'ai

numérotés de I à XXXV. Par ailleurs, on peut noter à l'intérieur de plusieurs de ces chapitres la présence de fractures moins importantes, que l'on peut qualifier de mineures, séparant le texte en sections. Les chapitres I, VII et XXX en comportent deux, ce qui les divise chacun en trois parties, et six autres chapitres en comportent seulement une, les divisant ainsi en deux parties. Les autres n'en ont aucune. On peut aussi remarquer la présence d'un intertexte ici et là dans le discours narratif. Il s'agit en l'occurrence d'extraits d'un manuscrit qui sont cités en caractères italiques et qui sont séparés des autres paragraphes par une fracture encore plus petite que celles des sections, mais plus grande que la fracture qui sépare les paragraphes.

Ces constatations permettent d'établir que l'ensemble initial de *Cantique des plaines*, est composé de quatre sections réparties sur deux chapitres, car le premier comporte deux fractures mineures qui divisent son texte en trois sections, et le deuxième n'est composé que d'une seule section. Ainsi défini, l'incipit de *Cantique des plaines* se laissera plus facilement analyser. Chacune de ces quatre sections est dotée d'une première phrase dont voici les premiers mots :

- 1 - Et voici comment je m'imagine ton agonie [...] (CP, p. 9).
- 2 - Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement [...] (CP, p. 10).
- 3 - Mamie m'a fait parvenir une grosse enveloppe encombrante [...] (CP, p. 15).
- 4 - J'essaie de lire ton manuscrit [...] (CP, p. 21).

D'emblée, on peut remarquer que les premiers mots de chacune de ces quatre premières phrases ont un puissant pouvoir d'attraction et qu'ils correspondent ainsi à un des principaux objectifs de l'incipit, soit celui « d'attirer l'attention du lecteur et d'éveiller sa curiosité¹⁰⁶ ». En effet, chacun de ces débuts de première phrase formule une énigme, faisant en sorte que chacun d'eux possède la potentialité d'inviter à la lecture.

Le premier joue sur l'attrait morbide et universel de la mort en invitant le lecteur à voir une agonie. Le deuxième insiste sur la dualité entre pouvoir et vouloir assister à un enterrement.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 136.

Le troisième suscite la curiosité en présentant une enveloppe à ouvrir et le quatrième annonce qu'il y a un texte à lire. Ces quatre débuts de premières phrases mettent successivement en scène quatre différents topoï du commencement : l'agonie, l'enterrement, l'héritage et la prise en charge de cet héritage. Termes, qui, dorénavant, seront respectivement utilisés comme titres pour chacune des sections de l'incipit de *Cantique des plaines*.

Par ailleurs, comme ces différents topoï représentent une séquence ordonnée des différents éléments d'un paradigme mortuaire, cela permet de constater qu'une étape essentielle est éludée dans cette liste : la mort. Aussi, le topos du silence qui entoure la mort, incarnée par le « et puis rien », doit être inséré entre le topos de l'agonie et le topos de l'enterrement, et fera partie, au même titre que les autres, de l'étude qui suit. Telle l'image évoquée par Roland Barthes dans son article « Par où commencer ? » : « l'agonie », « la mort », « l'enterrement », « l'héritage » et « la prise en charge de l'héritage » se dressent au-dessus de ce texte comme de gros fils porteurs de sens dont on a volontairement laissé dépasser les bouts afin qu'ils soient saisis par le lecteur. Ils sont

une première vue sémantique (de contenu), soit thématique, soit symbolique, soit idéologique. Le travail qui reste à faire (immense) consiste à suivre les premiers codes, à en repérer les termes, à esquisser les séquences, mais aussi à poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers¹⁰⁷.

2.5 L'agonie

Et voici comment je m'imagine ton agonie : le monde se met à tomber lentement à s'écouler à s'éloigner à s'alléger à fondre et à couler, comme lorsque la neige s'en va tout doucement de la forêt, ou comme une peinture dont les formes glisseraient peu à peu hors du cadre pour ne rien laisser sur la toile [...] (CP, p. 9).

¹⁰⁷ Roland Barthes, « Par où commencer ? », p. 8.

Très courte, au point qu'elle aurait pu servir d'épigraphe, la première section de l'incipit de *Cantique des plaines* est surchargée de sens. Non seulement ses premiers mots annoncent clairement le topos de l'agonie et invitent le lecteur à « voir » par son « voici », « vois ceci », mais le signe de la fiction se révèle dans l'univers imaginaire où se trouve cette agonie. Ils attirent aussi l'attention sur le « qui » qui se cache derrière le « je » et le « tu », alors que son tout premier mot, « Et », au-delà de sa valeur emphatique, conserve sa fonction de conjonction de coordination et suggère qu'il y avait quelque chose avant lui. Le « Et » révèle en effet une réflexion sur la notion et la fonction de l'incipit comme lieu de passage entre le dehors et le dedans du livre, entre l'avant, le pendant de l'écriture ainsi que l'après de la lecture. Quant à la représentation du tableau abstrait et onirique qui suit, elle n'est pas fortuite... ni innocente, car « faire un tableau » est une technique rhétorique classique utilisée en introduction pour présenter les données d'une situation¹⁰⁸. La représentation d'un tableau abstrait en ouverture d'un récit indique donc que le texte qui va suivre est lui aussi abstrait, non réaliste, et renforce ainsi l'annonce de la fiction que le « je m'imagine » avait déjà introduite. De plus, la référence à « une peinture dont les formes glisseraient peu à peu hors du cadre » reflète un questionnement sur les frontières de l'œuvre littéraire. C'est à Iouri Lotman que nous devons l'application de la notion de cadre au texte artistique¹⁰⁹ :

le cadre du tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural, sont différentes formes d'une loi générale de l'art : l'œuvre d'art représente le modèle fini d'un monde infini¹¹⁰.

Cette première approche d'une analyse de la première section de l'incipit de *Cantique des plaines* rejoint les propositions d'Andrea Del Lungo, dans l'introduction de son essai *L'incipit romanesque*, sur l'importance des rôles qu'ont à jouer les premiers mots d'une œuvre romanesque :

¹⁰⁸ Je me réfère à Roland Barthes, « Par où commencer ? », p. 4.

¹⁰⁹ Cité par Andrea Del Lungo dans *L'incipit romanesque*, p. 23, et par Paul Ricœur dans *Temps et récit*, t.2, p. 56.

¹¹⁰ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 301.

Le début d'une œuvre littéraire est un seuil particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit¹¹¹.

L'agonie est un passage, tout comme l'incipit est un passage, le passage d'un seuil et un passage dans le temps. Dans l'agonie, le passé d'une vie s'éteint dans le présent et n'existera à l'avenir que dans la mémoire de ceux qui lui survivent, alors que, dans l'incipit romanesque, le présent de l'écriture sort une vie du néant, d'un passé où elle n'existait pas, pour qu'à l'avenir elle puisse vivre sous les yeux du lecteur. Tous les deux, l'agonie et l'incipit, sont donc le lieu d'une expérience temporelle où s'actualisent le passé, le présent et le futur.

2.6 La mort

Et voici comment je m'imagine ton agonie : le monde se met à tomber lentement à s'écouler à s'éloigner à s'alléger à fondre et à couler, comme lorsque la neige s'en va tout doucement de la forêt, ou comme une peinture dont les formes glisseraient peu à peu hors du cadre pour ne rien laisser sur la toile, et pendant ce temps tes membres s'alourdissent et s'engourdissent jusqu'à ne plus faire qu'un avec le matelas, avec la terre, jusqu'à ce que ta rage elle-même devienne de l'écume dont les millions de bulles éclatent à mesure que tu t'enfonces dans la matière... Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui l'écrase, qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron, oui désormais tu fais partie de cette route, Paddon, ce long ruban gris suggérant qu'il serait peut-être possible d'aller quelque part, tu es aplati enfin sur cette plaine, une cicatrice à peine perceptible à sa surface. L'écoulement et la chute et le glissement remontent jusqu'à ton visage, le poids s'appuie sur tes traits, les tirant vers le bas, et la toute dernière chose qu'enregistre ton cerveau avant de succomber au bulldozer de la torpeur asphaltée, c'est la voix de Mamie en train de chuchoter *Pardonne-nous nos offenses*.

Et puis rien.

Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement ; j'ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir [...] (CP. p. 10).

¹¹¹ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, p. 31.

Voilà, in extenso, le texte de la première section du chapitre I, suivi de la première phrase de la deuxième section. Cette inscription était nécessaire, afin de permettre au lecteur de visualiser le passage à l'étude. Il s'agit des trois mots qui se trouvent à la fin de la section de l'agonie, juste avant de passer à la section de l'enterrement : « Et puis rien ». Le même « rien » qu'on peut lire un peu plus haut dans la première section lorsque les formes de la peinture glissent hors de leur cadre. Un « rien » qui suit l'agonie et qui signifie la mort. Un « rien » qui nous rappelle le passage de l'article de Caroline Barrett dans lequel elle dit qu'« il ne saurait être question dans ce texte d'autre chose que du travail de la création et de l'écriture dans son rapport au rien, au vide, au néant¹¹² ». « Et puis rien », trois petits mots, et la narration saute de l'agonie à l'enterrement sans dire un mot de plus sur la mort.

C'est exactement le phénomène que décrit Michel Picard dans *La littérature et la mort*, quand il écrit que la mort est « inénarrable¹¹³ ». Et puisque qu'elle est « indicible¹¹⁴ », la difficulté se contourne en disant « l'avant » et « l'après ». Dans cet essai, véritable amorce d'une « épistémologie de l'approche littéraire du phénomène mort¹¹⁵ », il se propose de montrer « quelles relations étroites, presque consubstantielles, entretiennent la littérature et la mort¹¹⁶ ». Tout comme le temps, la mort est une aporie majeure, une énigme qui questionne l'humanité. D'après Martin Heidegger, dont l'œuvre fondamentale *Être et temps* pose la question « des relations entre l'Être, la temporalité et l'existence de l'homme en tant qu'elle est temporelle¹¹⁷ », c'est la conscience que la mort est sa « possibilité la plus propre¹¹⁸ » qui fait du Dasein « un être constamment préoccupé de ce qui peut lui arriver [...] projeté au devant de lui-même, le Dasein se trouve inmanquablement confronté à sa propre mortalité¹¹⁹ ». C'est la conscience de sa

¹¹² Caroline Barrett, « Écrire le temps ».

¹¹³ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 26.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 21.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 3.

¹¹⁷ Elizabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt, Biographie*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 96.

¹¹⁸ Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Le Pommier, 2003, p. 138.

¹¹⁹ Jean Grondin, « L'herméneutique positive de P. Ricœur », *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris, Cerf, 1990, p. 128.

condition d'être mortel qui aurait poussé l'homme à diriger ses actions vers des buts à long terme et à développer le langage : « associer des prédicats à des sujets¹²⁰ ».

Cependant, dans son essai *Les morts*, Robert Harrison critique Heidegger en affirmant que ce n'est pas « la » mort qui donne à l'homme le pouvoir de dévoilement, mais plutôt « le » mort, car, selon lui, l'esprit primitif ne pouvait se faire une idée abstraite de la mort avant même d'avoir été initié à une réflexion abstraite. C'est le cadavre, et plus précisément le cadavre de sa mère : « voici ma mère allongée devant moi. Je peux la voir, la toucher, la sentir, et pourtant elle n'est pas là¹²¹ », qui a permis à l'homme primitif d'accéder à l'abstraction, car

dans sa ressemblance parfaite avec la personne décédée, le cadavre conserve une présence tout en rendant présente une absence. Le caractère dérangent de sa présence là-devant vient précisément de la présence d'un vide où était autrefois une personne [...] Malgré son immobilité pesante, rien n'est plus dynamique qu'un cadavre. C'est l'évènement du passage qui se déroule sous nos yeux. Ce phénomène du passage, d'où provient notre idée abstraite du passé, fait du corps sans vie une « chose » relationnelle qui, dans sa sujétion au pouvoir de la mort, lie ensemble le passé, le présent et l'avenir [...]. On pourrait dire que le cadavre est le lieu originel des ekstases temporelles (le passé, le présent et l'avenir) dans et par lequel nous pensons, signifions, projetons et nous souvenons en prenant la mesure de la transcendance finie¹²².

C'est dans cette notion de passage liant le passé, le présent et l'avenir, et révélée par le cadavre, que réside l'intérêt de la thèse de Harrison pour la présente recherche, car il fait ainsi la démonstration du rapport entre une réflexion sur la mort et une réflexion sur le temps : « les morts personnifient les ekstases temporelles elles-mêmes¹²³ ». Que ce soit dans une réflexion suscitée par l'observation d'un cadavre ou dans une réflexion suscitée par une « étrange impression » ressentie en lisant un roman dans lequel la narratrice joue avec le temps et expose ainsi le contraste entre le temps et l'éternité, c'est toujours la même expérience de conjonction-discordante en relation avec le contraste du temps et de l'éternité qui est en cause. Même si le

¹²⁰ Robert Harrison, *Les morts*, p. 139.

¹²¹ *Ibid*, p. 141.

¹²² *Ibid*, p. 141.

¹²³ *Ibid*, p. 143.

temps est perçu comme un tout unique, car « nous disons toujours *le temps*¹²⁴ », en réalité il est composé de trois éléments : le futur, le passé et le présent. C'est à cette « unité plurielle¹²⁵ » à laquelle réfère Harrison, en se servant de la terminologie de Heidegger, quand il parle des « ekstases » du temps qui sont révélées par le cadavre. L'« ekstase » heideggerien n'est pas sans être en relation avec le mot « extase » utilisé par Ricœur pour définir l'expérience extratemporelle de l'épisode de la madeleine dans *La recherche du temps perdu*. En effet, l'« extase » est un « état dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible¹²⁶ », alors que l'« ekstase » se réfère à l'« ekstatikon », mot grec qui signifie « hors de soi ». Heidegger l'utilise pour définir le temps dans *L'Être et le temps* : « la temporalité est le *hors de soi* [souligné dans le texte] originaire, en soi et pour soi [329]¹²⁷ ». Une définition qui démontre bien la paradoxale concordance-discordante du temps que l'on retrouve autant dans l'« unité plurielle » des trois éléments du temps – l'« ekstase – que dans l'extase d'une expérience de lecture qui amène le lecteur à vivre, le temps d'un instant, un « éblouissant » moment en dehors du temps, dans le non-temps de l'éternité.

Dans le dernier livre de la partie autobiographique de ses *Confessions*, le livre IX, saint Augustin développe une réflexion similaire puisque le chant qu'il entonne le lendemain des obsèques de sa mère, afin de tenter de dénouer l'angoisse qu'il ressentait, reproduit l'« ekstase » temporelle que représente le cadavre dans la réflexion d'Harrison :

Mais voici que la levée du corps s'est faite : nous partons, nous revenons, sans une larme. Car, même pendant ces prières que nous avons épanchées en toi, tandis que l'on offrait pour elle le sacrifice de notre rachat devant son **cadavre** [c'est moi qui souligne] déjà posé près de la tombe [...], je n'ai pas pleuré ! Mais toute la journée, je fus accablé par la tristesse [...]. Ensuite je m'endormis ; à mon réveil, je trouvai en grande partie ma souffrance adoucie, et, dans la solitude de mon lit, je me rappelai les vers si vrais de ton Ambroise :

Dieu créateur de toutes choses,

¹²⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.3, p. 448.

¹²⁵ *Ibid*, p. 463.

¹²⁶ Paul Robert, *Le Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1985.

¹²⁷ Cité par Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.3, p. 456.

qui règle les cieux, qui revêts
 le jour de seyante lumière,
 la nuit des grâces du sommeil,
 afin qu'aux membres détendus
 le repos rende aisé l'ouvrage,
 qu'il soulage l'esprit lassé
 et des deuils qu'il dénoue l'angoisse (IX, 12, 32)¹²⁸

Ce cantique « rend grâce à Dieu pour le jour écoulé et lui présente ses demandes pour la nuit qui vient »¹²⁹. Il représente donc en lui-même toute la structure du temps : passé, présent et futur. C'est un chant des heures, un hymne du soir, indépendamment de l'usage qu'on peut en faire à toute heure du jour. En chantant cet hymne, le fidèle se remémore le passé et exprime ses souhaits pour le futur, tout en demandant consolation pour l'angoisse qui l'habite dans le présent de sa prière. Plus loin dans ses *Confessions*, au Livre XI, Augustin se servira de nouveau de ce chant dans la spéculation qu'il entreprendra après s'être posé la question : « Qu'est-ce en effet que le temps ? » (XI, 14, 17).

Le vide, le « rien », du cadavre permet à l'homme de transcender l'actualité du présent et de lui faire prendre ainsi conscience de l'idée abstraite du passé et de l'avenir. Pour Harrison, le moment où s'effectue le passage entre la vie et la mort est le lieu d'un « vide », d'une « extension ekstatique ». Pour Augustin, la distension de l'âme, « distentio animi », qui se produit lorsque son esprit tente en vain de retenir dans l'instant présent les paroles d'un cantique qui « passent » de l'attente d'être chanté au souvenir d'avoir été chanté, lui fait prendre conscience de sa condition d'être mortel puisque seul un être éternel pourrait faire en sorte que le temps présent s'étire¹³⁰. Si

¹²⁸ Pour alléger la lecture, désormais j'inscrirai le numéro du livre, suivi du numéro du chapitre et de celui du paragraphe quand je citerai les *Confessions*.

¹²⁹ Jacques Fontaine, *Ambroise de Milan, Hymnes*, Paris, Cerf, 1992, p. 231.

¹³⁰ Il s'agit là du modèle qui a inspiré à Paul Ricœur le concept du contraste entre le temps et l'éternité. Concept sur lequel je m'appuie dans l'analyse de l'effet des jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation dans le premier chapitre du présent mémoire.

Robert Harrison et saint Augustin établissent un rapport entre la mort, le mort, et une réflexion sur le temps qui trouve son expression autant dans le phénomène du passage qui se produit d'une façon exemplaire lors de la mort d'une personne que dans le phénomène qui fait que les paroles d'un cantique passent de l'attente d'être prononcées au souvenir d'avoir été prononcées, c'est qu'il y a un lien manifeste entre la mort et la littérature.

D'autres écrivains et philosophes se sont attachés au cours des dernières décennies à l'étude de la relation entre la littérature et la mort. Ainsi, dans son essai *Le don des morts*, Danièle Sallenave rend hommage à Paul Ricœur pour avoir relié la théorie de l'intrigue d'Aristote à la théorie du temps de saint Augustin dans son essai *Temps et récit*. Selon elle, ce serait la conscience de « l'impossible saisie d'un présent qui fuit, qu'Augustin nomme la « *distentio animi* » et la douleur de l'âme écartelée entre la certitude de la mort et le désir d'éternité¹³¹ » qui auraient poussé l'homme à développer l'art littéraire. Elle poursuit en écrivant que la poétique est l'art de placer les actions et les passions des hommes « dans un temps de la fable [afin de tenter de trouver une réponse à] cette douleur de l'âme soumise à la finitude¹³² ». Pour Sallenave, la littérature joue un rôle de médiation entre les vivants et les morts en constituant un tribunal imaginaire où nous nous « [présentons] devant nos juges : les morts¹³³ ». *Cantique des plaines* s'inscrit parfaitement dans cette problématique parce que l'écriture y joue un rôle d'intermédiaire entre la narratrice et son grand-père décédé. Tout au long de son discours, Paula plaide sa cause et demande à Paddon de l'acquitter de sa dette : sa promesse d'achever son œuvre. C'est exactement la même situation que décrit Robert Harrison dans *Les Morts* :

les morts sont des persécuteurs qui harcèlent les vivants en leur rappelant leur faute, leurs dettes contractées envers les ancêtres, exigeant qu'ils remplissent leurs obligations [...]. Ils troublent notre sommeil, s'infiltrent dans nos états d'âme, murmurent dans l'ombre, **s'insinuent dans notre imagination, nous pressent de poursuivre leur travail** [C'est moi qui souligne] au bénéfice de ceux dont nous serons un jour les ancêtres¹³⁴

¹³¹ Danièle Sallenave, *Le don des morts*, p. 118.

¹³² *Ibid*, p. 118.

¹³³ *Ibid*, p. 172.

¹³⁴ Robert Harrison, *Les morts*, p. 149.

Paula, la narratrice de *Cantique des plaines*, est hantée par le fantôme de son grand-père : « tu as squatté mon existence, je ne te pardonne pas d'avoir ainsi planté ton drapeau dans mon cœur » (CP, p. 285) et par sa dette : « je n'ai pas oublié ma promesse » (CP, p. 16). Mais, pour la remplir, elle a besoin de son aide : « tu m'aideras, n'est-ce pas Paddon ? » (CP, p. 23), son approbation : « n'est-ce pas Paddon ? » (CP, p. 37). Le thème de la responsabilité traverse tout le roman :

Tu m'as légué ces pages et maintenant il est à moi ton livre, la responsabilité est toute à moi (CP, p. 16).

Quelle responsabilité vertigineuse (CP, p. 79).

Ces pages Paddon sont les fragments de ma promesse brisée (CP, p. 286).

Libère-moi de ma promesse (CP, p. 302).

La dette envers les morts fait partie du travail de deuil, car « nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le devoir de mémoire [...] entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres [qui] qui ne sont plus¹³⁵ ». C'est un « poncif » écrit Michel Picard que,

si le langage constitue un recours fondamental et peut-être unique contre la « mort », l'écriture lui donne une puissance infiniment plus grande. On a souvent, et souvent bien, analysé l'écriture comme travail de deuil. Le vide ouvert par la mort de la Boétie, et ce à quoi elle pouvait s'associer dans l'inconscient de Montaigne, ne saurait être comblé ; mais il peut être cerné [...] que de livres construits autour de cette insupportable béance qu'ouvre la mort d'un être cher¹³⁶.

Michel de Certeau, dans son essai *L'écriture de l'histoire*, va dans le même sens quand il écrit qu'« une présence en s'évanouissant, instaure l'obligation de l'écriture¹³⁷ », et il ajoute

¹³⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points, Essais, no 494, 2003, p. 108.

¹³⁶ Michel Picard, *La littérature et la mort*, p. 34 et 35.

¹³⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 332.

D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme; l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants¹³⁸.

Même si cette façon de relier l'écriture à la mort par l'entremise du passé dans le présent du langage s'approche étonnamment des propos de Harrison, cela n'empêche pas que, par « écriture », Michel de Certeau entend « écriture historique ». C'est ce dont il est question dans la première partie de son ouvrage dans laquelle il écrit que « l'écriture met en scène une population de morts¹³⁹ ». Cependant, la distinction entre le récit historique et le récit fictif peut parfois être très mince¹⁴⁰, et c'est dans la deuxième partie de son ouvrage que réside l'intérêt principal en ce qui concerne *Cantique des plaines*. En effet, Certeau s'y livre à une analyse de *Moïse et le monothéisme* de Freud, une œuvre qu'il situe à « l'articulation de l'histoire et de la fiction¹⁴¹ », une « fable » que l'illustre psychanalyste a lui-même qualifiée de « fantaisie ». Dans ce « roman », comme il l'appelle aussi dans sa correspondance, Freud veut expliquer la genèse de la légende monothéiste, mais, selon Certeau, « ce qui s'y raconte, c'est l'écriture : auto-analyse de la construction (fiction) scripturaire¹⁴² ». Publié quelques mois avant sa mort, alors qu'il venait tout juste de s'exiler à Londres pour fuir la menace nazie, ce texte est né des interrogations de Freud sur sa propre judaïté, sans s'appuyer sur de véritables assises historiques. C'est un « roman des origines mosaïques¹⁴³ », qu'il situe au début de l'ère chrétienne à la naissance d'un judaïsme itinérant qui coïncide avec l'apparition de la Bible comme totalité textuelle. C'est l'exode des juifs, la perte de leur patrie et leur dispersion dans le monde, qui les a obligés à structurer la Bible

¹³⁸ *Ibid*, p. 118.

¹³⁹ *Ibid*, p. 117.

¹⁴⁰ Paul Ricœur étudie l'entrecroisement de ces deux formes de narration dans la quatrième partie de *Temps et récit* en se penchant plus particulièrement sur la fictionalisation de l'histoire et sur l'historicisation de la fiction.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 312.

¹⁴² *Ibid*, p. 313.

¹⁴³ *Ibid*, p. 326.

en un seul volume. Parallèlement, le texte de Freud naît lui aussi « du rapport entre un départ et une dette¹⁴⁴ ».

Cette situation est similaire à ce qui se passe dans *Cantique des plaines*, alors qu'à la mort de son grand-père, Paula, la narratrice, vivant exilée à Montréal, se voit rappeler à ses origines « calgaryiennes », ainsi qu'à une promesse d'écriture : « j'ai promis de faire l'impossible pour reprendre le flambeau que tu avais allumé [...] je transformerai ton manuscrit en livre entre tous les livres ! » (CP, p. 285). Comme le fait Paula dans « l'agonie », puisque la première section de l'ensemble initial de *Cantique des plaines* est manifestement d'inspiration onirique ; Freud a fait un rêve à la veille de l'enterrement de son père. Devant une boutique, il a lu sur une pancarte : « On est prié de fermer les yeux ». Dans *La naissance de la psychanalyse*, Freud interpréta cette inscription comme « il faut faire son devoir envers les morts¹⁴⁵ ». « Fermer les yeux » : geste de respect et geste d'adieu, dette et départ.

Dans *Moïse et le monothéisme*, « le sujet [...] est toujours débiteur d'une mort, endetté par rapport à la disparition d'une substance généalogique et territoriale [et] cette perte et cette obligation génèrent l'écriture¹⁴⁶ ». Le texte de Freud désigne l'écriture comme étant un travail de deuil, un devoir de mémoire qui ne peut être que fiction :

Elle [l'écriture] est la mémoire d'une séparation oubliée. En reprenant une remarque de Walter Benjamin à propos de Proust, on pourrait dire qu'elle a la « forme » de la mémoire mais non son « contenu » : elle est l'effet indéfini de la perte et de la dette, mais elle ne conserve ni ne restaure un contenu initial, puisqu'il est perdu (oublié) à jamais et représenté seulement par des substituts¹⁴⁷.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 324.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 328.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 327.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 330.

Un passage de *Moïse et le Monothéisme* souligne particulièrement bien le lien que l'on peut établir entre cet essai « testamentaire¹⁴⁸ » de Freud et le « Et puis rien » de *Cantique des plaines* : « La fiction se bâtit sur le *rien* [souligné dans le texte] de l'existence qui a passé et dont *rien* ne subsiste¹⁴⁹ ».

Si la mort n'est pas nommée comme telle dans l'ensemble initial de *Cantique des plaines*, c'est pourtant bel et bien elle qui le hante tout au long de son long dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » d'une personne décédée. Mais est-ce bien dans le rapport à la mort que résident les véritables enjeux de ce roman ? La mort sert de déclencheur à l'écriture, mais Michel Picard émet une hypothèse¹⁵⁰ qui est absolument pertinente en ce qui concerne le roman de Nancy Huston. Selon lui, « la mort renvoie non à une perte, mais à toutes les pertes déjà vécues par le sujet¹⁵¹ » et « c'est la structure de perte en général que désigne le signifiant *mort*¹⁵² ». La thèse de Picard est que, si la littérature entretient des relations exceptionnelles avec la mort, c'est que la littérature est avant tout un jeu¹⁵³, une activité ludique dont le modèle initial est le « *Fort/Da* ». Celui-ci, une idée de Freud, décrit le premier jeu d'un enfant qui consiste à lancer loin, « *Fort*¹⁵⁴ », une bobine attachée au bout d'une ficelle et à la ramener vers lui, « *Da* ». La bobine, que l'enfant fait disparaître puis apparaître à répétition, symbolise la mère et sert à apprivoiser cette perte primordiale, la perte de la mère. La thématique de la mort dans la littérature renvoie donc à la perte dans un jeu dans et avec le temps¹⁵⁵ afin de maîtriser l'angoisse de son irrévocabilité¹⁵⁶.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 327.

¹⁴⁹ Cité par Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*, p. 331.

¹⁵⁰ Michel Picard dans *La littérature et la mort*, p. 147, cite Freud, *Inhibition*, p. 53-54 : « l'angoisse de mort est une réaction à une perte, à une séparation ».

¹⁵¹ Michel Picard, *La littérature et la mort*, p. 146.

¹⁵² *Ibid*, p. 147.

¹⁵³ Voir Michel Picard, *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986.

¹⁵⁴ En allemand.

¹⁵⁵ Je me réfère ici à Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 98.

¹⁵⁶ Michel Picard, *La littérature et la mort*, p. 175.

Il peut être pertinent ici de rappeler que dans son essai *Les morts*, c'est précisément le cadavre de la mère et non pas n'importe quel cadavre qui est évoqué par Harrison pour montrer que le mort est le lieu d'un phénomène de passage qui, en actualisant les « ekstases » temporelles, déclenche une réflexion sur le concept du temps. Une réflexion qui, selon Harrison, aurait été à l'origine de la pensée abstraite chez l'être humain. Le cadavre de la mère se retrouve aussi dans un passage du livre IX des *Confessions*, qui est un prélude à la réflexion sur le temps que saint Augustin va développer dans le onzième livre de cet ouvrage. Par ailleurs, on peut aussi souligner ici que l'hypothèse de Picard, selon laquelle la notion de mort dans la littérature renvoie à toutes les pertes vécues par le sujet et plus particulièrement à la perte fondamentale de la mère, s'applique très bien à *Cantique des plaines*. En effet, nous avons pu constater précédemment que ce roman entretient un lien privilégié avec la mort puisque son discours narratif s'élabore à partir d'une agonie tout en étant entièrement constitué d'un dialogue avec un mort. Or, plusieurs analyses critiques¹⁵⁷ ont déjà montré que tout l'effort d'écriture de Nancy Huston est une réponse au fait qu'elle a été abandonnée par sa mère à l'âge de six ans, et que ce roman a été pour elle un douloureux retour à ses origines.

2.7 L'enterrement

Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement ; j'ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir (CP, p. 10).

Alors que l'agonie était décrite sous la forme d'une peinture abstraite dans la première section de l'incipit, la description de l'enterrement qui compose le texte de la deuxième section est, elle, sinon réaliste du moins vraisemblable. C'est cette différence qui rend sans doute nécessaire de répéter une annonce de la fiction qui avait pourtant déjà été faite dans la première section. Que ce soit dans sa façon d'« imaginer » une agonie ou dans le fait qu'elle « préfère

¹⁵⁷ Je me réfère à Mary Gallagher, « Nancy Huston ou la relation proliférante », *Vision/Division*, p. 23-35 ; et à Pamela V. Sing, « Stratégies de spatialisation et effets d'identifications ou de distanciation dans *Cantique des plaines* », *Vision/Division*, p. 63-74.

rester assise ici à des milliers de kilomètres de distance et chercher à tout voir », c'est l'espace de la fiction que la narratrice dévoile dans la première phrase de chacune de ces deux sections. De plus, si la première section de l'ensemble initial avait déjà installé le discours narratif dans un dialogue avec un mort, fiction par excellence, sa continuité dans la section suivante confirme le choix de cette stratégie discursive. L'insistance à révéler la fiction dans ces pages initiales ainsi que la permanence de la représentation du travail de l'imaginaire à travers le dialogue entre la narratrice et le fantôme d'une personne décédée font en sorte que cette lecture se vit comme un jeu constant avec la vérité.

L'enterrement dont il est question ici, est la triste mise en terre d'un vieux d'« à peu près l'âge du siècle » (CP, p. 10), à laquelle seuls des vieillards assistent malgré l'existence de plusieurs petits-enfants, dont la narratrice, et quelques arrière-petits-enfants. Cette description est presque identique à celle que fait Philippe Ariès dans son article « La mort inversée, le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales » :

Déjà en France, où les usages anciens résistent mieux, les enfants de la bourgeoisie et des classes moyennes n'assistent presque plus jamais aux enterrements de leurs grands-parents ; des vieillards plusieurs fois grands-pères sont expédiés par des adultes aussi pressés et gênés qu'émus, sans la présence d'aucun de leurs petits-fils¹⁵⁸.

Ce que montre Ariès dans ses travaux, c'est que les bouleversements observés dans les rites funéraires des sociétés post-industrielles occidentales reflètent un malaise face au phénomène de la mort. En constatant comment l'enterrement de Paddon ressemble aux enterrements évoqués par Ariès, on ouvre la voie à un questionnement qui ne se restreint pas au cas particulier évoqué dans ce roman. C'est la problématique du rapport entre les vivants et les morts dans le contexte d'une société moderne qui s'offre à la réflexion, et, conséquemment, la problématique de la relation de l'homme avec le temps.

¹⁵⁸ Philippe Ariès, « La mort inversée, le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire no H31, 1975, p. 198.

Le testament est un important outil de communication entre les vivants et les morts. Ouvert après le décès, c'est par son entremise que le mort transmet ses dernières volontés d'outre-tombe. Or, alors que tout tend à rendre vraisemblable la description, imaginaire, de l'enterrement que l'on trouve dans la deuxième section de l'incipit de *Cantique des plaines*, quelque chose détonne dans ces lignes. Une phrase ressort du texte, tel un accroc qui fait retrousser un fil à la surface de son lisse tissu linéaire : « Pas de testament, pas trace de tes dernières volontés, Maman m'a informé au téléphone » (CP, p. 10).

La référence aux travaux d'Ariès sur le malaise ressenti par les sociétés occidentales dans les relations entre les vivants et les morts depuis les débuts de la modernité amène à faire un lien avec un autre texte qui s'intéresse à la problématique de la relation des hommes de la modernité avec la tradition, et dans lequel une semblable absence de testament est évoquée. En l'occurrence, il s'agit d'un aphorisme du poète français René Char, « notre héritage n'est précédé d'aucun testament », que la philosophe Hannah Arendt utilise comme phrase d'attaque et comme pierre angulaire de la préface de *La crise de la culture*. Le titre de la version originale anglaise de ce recueil d'essais, *Between past and future*, est d'ailleurs plus riche de sens, en regard de la problématique qu'il poursuit, que le titre qui a été choisi par l'éditeur de l'édition française dans laquelle seule la préface conserve le titre de l'œuvre originale : *La brèche entre le passé et le futur*.

Comment comprendre la nature du lien qui est tissé par l'absence de testament dans le roman de Huston et le constat de la même absence dans l'essai de Arendt ? Bien que la raison évoquée par la narratrice de *Cantique des plaines* pour justifier le fait que Paddon n'avait pas de testament semble vraisemblable – « tes biens ici-bas méritaient à peine mention » (CP, p. 10) – elle ne tient pas vraiment puisque, comme elle le dit elle-même dans sa description des habitudes de vie des personnes qui assistent à l'enterrement : « ces gens ne sont pas riches mais depuis des décennies ils prennent au sérieux l'art de surveiller leurs sous » (CP, p. 14). De plus, dans une longue phrase, qui montre bien l'emphase qu'elle veut mettre sur cette description, la narratrice insiste beaucoup sur la prudence et le conformisme qui caractérisent la classe socio-économique à laquelle appartient Paddon :

Ensuite tout le monde s'en va, roulant doucement dans des voitures chauffées et coûteuses [...] vers des maisons de taille moyenne dont l'emprunt est désormais entièrement remboursé [...], et, refermant à clef les portières de la voiture et les portes du garage, ils rouvrent à clef la porte de la maison et ôtent leurs bottes ou leurs caoutchoucs s'ils en portaient et sinon essuient méticuleusement leurs chaussures sur le paillason Welcome acheté par correspondance dans le catalogue Eaton's et s'installent sur leur canapé capitonné avec des napperons sur les bras et le dossier et regardent calmement la télévision ou se parlent poliment tout en tournant les pages d'un magazine en attendant qu'il soit l'heure de déjeuner (CP, p. 14-15).

Il paraît donc peu vraisemblable que Paddon n'ait pas mis tous ses papiers en règle avant de mourir. Quoi qu'il en soit, cette hypothétique invraisemblance n'est pas à l'origine de la question qui est soulevée par l'absence de testament. Elle ne fait que donner des arguments supplémentaires au questionnement et appuie l'hypothèse d'un lien entre le fait que Paddon n'ait pas de testament et le fait que Hannah Arendt amorce une réflexion philosophique sur la modernité en faisant référence à une absence de testament :

Le testament qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition, qui choisit nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur, il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement un devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants¹⁵⁹.

Selon Arendt, le développement de la conscience moderne a rompu le fil de la tradition. Le temps n'est pas une ligne continue, il est brisé au point où l'homme moderne se tient entre son refus du passé et son attente de l'avenir. Le but des huit « exercices » qui composent le recueil de Arendt n'est pas de renouer ce fil, mais « d'apprendre comment se mouvoir dans cette situation inédite¹⁶⁰ ». Le trésor perdu auquel la métaphore de Char fait allusion, c'est l'engagement personnel qu'il avait lui-même vécu en tant que résistant pendant la Deuxième Guerre mondiale. Celle-ci terminée, chacun est retourné à l'« épaisseur triste d'une vie privée axée sur rien sinon sur elle-même¹⁶¹ », se libérant ainsi du « fardeau » de sa responsabilité politique et renonçant à

¹⁵⁹ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, Folio Essais no 113, 2004 (1972).

¹⁶⁰ Sylvie Courtine-Denamy, *Hannah Arendt*, Paris, Hachette, 1997, p. 252.

¹⁶¹ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, p. 12.

comprendre ce qui s'était passé. Autrefois, la tradition disait à chacun ce qu'il devait penser, mais l'homme moderne ayant rejeté la tradition, il n'a pas nécessairement les outils pour penser par lui-même. Seule la narration de ce qui est arrivé dans le passé peut lui permettre de comprendre la réalité présente¹⁶². La métaphore de Char est importante pour Arendt, car elle résume sa pensée tout comme le fait la célèbre phrase de Tocqueville « le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres ¹⁶³ ». De même, l'absence de testament dans *Cantique des plaines* illustre la coupure temporelle, spatiale et culturelle qui sépare Paula de ses origines situées à Calgary, soit à des milliers de kilomètres de Montréal où elle vit. Son travail d'écriture représente l'effort qu'elle fait pour comprendre sa réalité en tentant de comprendre son passé par le biais d'un récit.

Même si « La brèche entre le présent et le futur » est un essai de philosophie politique et que *Cantique des plaines* est un roman, la quête de sens qui les caractérise les unit dans leurs recherches respectives. Ainsi, la « brèche » se réfère à une parabole de Kafka où « il » est pris entre deux forces antagonistes : d'un côté, une force venant d'un passé infini et, de l'autre côté, une force venant d'un futur infini qui toutes deux aboutissent là où elles se heurtent à l'homme qui se tient dans le présent. De ce point de rencontre résulte une autre force, diagonale, qui prend son essor dans l'activité de la conscience qui tente de comprendre ce qui se passe. C'est la pensée qui se lance vers l'infini :

Ce n'est que dans la mesure où il pense que l'homme dans la pleine réalité de son être concret vit dans cette **brèche** [c'est moi qui souligne] du temps entre le passé et le futur. Cette brèche, je le présume, n'est pas un phénomène moderne... elle va de pair avec l'existence de l'homme sur la terre. Il se peut bien qu'elle soit la région de l'esprit ou, plutôt, le chemin frayé par la pensée, ce petit tracé de **non-temps** que l'activité de la pensée inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique. Ce petit **non-espace-temps** au cœur même du temps, contrairement au monde et à la culture où nous naissons, peut seulement être indiqué, mais ne peut être transmis ou hérité du passé : chaque génération nouvelle et même tout être

¹⁶² Je me réfère à Sylvie Courtine-Denamy, *Hannah Arendt*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, no 886, qui elle-même se réfère à Hegel, p. 251.

¹⁶³ Citée par Hannah Arendt, *La crise de la culture*, p. 16.

humain nouveau et tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit le découvrir et le frayer laborieusement à nouveau¹⁶⁴.

L'homme moderne trouve sa place dans ce « creux » entre passé et futur, ce « non-temps » de « non-espace-temps ». Cependant, contrairement à saint Augustin qui y a vu le contraste du temps avec l'éternité et la prise de conscience de sa mortalité, Arendt propose plutôt que ce moment d'intemporalité ne peut pas être assimilé à l'éternité, car il réunit les temps absents, le « ne plus » du passé et le « pas encore » de l'avenir. C'est là une thèse qui est très proche de la thèse de Robert Harrison sur le point de passage du temps que révèle le cadavre et qui amène l'homme à accéder à une conscience abstraite du temps et par conséquent de sa propre finitude. C'est en pensant, en racontant, en inventant une vie à Paddon, que Paula peut trouver une réponse à sa quête d'identité en révélant « qui » elle est. Si toute écriture est répétition¹⁶⁵, comme l'écrit Michel de Certeau dans son analyse de *Moïse et le monothéisme*, elle ne peut cependant pas être identique. Paula répète le travail entrepris par Paddon d'écrire un traité sur le temps, mais cette répétition est différente, car c'est l'écriture d'un récit de fiction qu'elle réalise. C'est ce que Heidegger appelle une répétition authentique : « la répétition authentique occasionne le renouveau et la redéfinition de l'héritage, et non sa fidèle reproduction¹⁶⁶ ». C'est aussi ce que veut faire comprendre Hannah Arendt quand elle se sert de la parabole de Kafka pour illustrer son propos : « chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau et tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit le [le chemin de la pensée] découvrir et le frayer laborieusement à nouveau ».

2.8 L'héritage

Mamie m'a fait parvenir une grosse enveloppe encombrante sur laquelle est griffonné de sa main ferme LIVRE DE P. [...] (CP, p. 15).

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 24.

¹⁶⁵ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, p. 330.

¹⁶⁶ Robert Harrison, *Les morts*, p. 144.

Alors que le « comment je m’imagine » de la première section et le « rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir » de la deuxième section affichaient le signe de la fiction dès la première ligne de leur texte, il est remarquable qu’aucun signal de ce genre n’apparaisse au début de la troisième section ni plus loin dans son texte. De plus, alors que l’agonie « imaginée » dans la première section semble en grande partie onirique, et que la description de l’enterrement de Paddon dans la deuxième section soit de toute évidence le résultat d’une vision issue de l’imagination de la narratrice, la scène de la réception d’une enveloppe qui ouvre la troisième section est pour sa part grandement réaliste. Sans doute que la matérialité de l’enveloppe et des feuilles de papier qu’elle contient favorise cette impression de vraisemblance, mais le reste de la section continue lui aussi de donner la même impression, car, cette fois, au lieu de mettre son discours sous le signe de l’imaginaire, la narratrice le met sous le signe du souvenir : « Ah !... je me souviens » (CP, p. 18). Faire appel au souvenir n’est pas nécessairement un gage de sincérité, car c’est un procédé qui est souvent utilisé dans la fiction pour rendre vraisemblable l’illusion de la véracité, mais ses effets se distinguent de ceux qui sont produits par l’annonce de la fiction. L’analyse qui suit va montrer que tout le texte de cette section est structuré par l’évocation de certains moments que la narratrice a partagés avec son grand père. Il s’agira donc de les examiner non pas pour tenter de déterminer leur degré de véracité, mais plutôt pour comprendre la nature des liens auxquels ils font référence.

Ces liens se définissent à partir de l’enveloppe que Paula reçoit en héritage. Cet héritage a bel et bien été transmis par testament, parce que tout de suite après l’avoir reçue Paula écrit : « tu m’as légué ces pages et maintenant il est à moi ton livre » (CP, p. 15). « Léguer » étant par définition l’action de transmettre quelque chose par testament, l’utilisation de ce verbe par la narratrice appuie l’analyse de la section précédente qui s’est développée à partir de l’hypothèse selon laquelle l’absence de testament semble être une invraisemblance destinée à encourager le lecteur à pousser plus loin sa réflexion sur le sens de cette absence. Quoi qu’il en soit, le fait de recevoir cette enveloppe est pour la narratrice le rappel d’une promesse qui la lie à son grand-père. C’est à ce moment du texte que Paula pose une question qui structure le texte du reste de la section : « Pourquoi moi, grand-père ? » (CP, p. 16). Nous avons déjà vu que ce procédé était un des moyens utilisés par la narratrice pour stimuler son travail de création littéraire et pour contribuer à sa narration par l’institution d’un dialogue avec son grand-père décédé. Ainsi, tout au long du roman, Paula pose des questions à Paddon dès que l’inspiration lui manque. Les réponses lui viennent ensuite par « fulgurances » et lui permettent ainsi d’écrire un ou plusieurs chapitres

consécutifs jusqu'à ce qu'à nouveau elle ait besoin de poser une autre question pour pouvoir continuer d'écrire.

À partir du moment où la narratrice demande « pourquoi moi ? » à son grand-père, c'est-à-dire à partir du moment où la réception du manuscrit agit comme un rappel de la promesse qui a été faite « deux décennies » (CP, p. 16) auparavant, toute la troisième section de l'incipit de *Cantique des plaines* est une réponse à cette question. Si Paddon lui a transmis son manuscrit, que ce soit par un testament oral ou écrit, c'est sans doute parce qu'il croit qu'elle peut respecter la promesse qu'elle lui avait faite quand elle était petite, non seulement parce qu'elle est journaliste de profession, mais aussi parce que, enfant, elle était déjà sensible aux histoires qu'il lui racontait. En effet, les souvenirs évoqués par Paula pour répondre à la question « pourquoi moi ? » ont tous un rapport avec la narration d'histoires. Ce que le souvenir de ces moments où Paddon lui racontait des histoires rappelle à Paula, c'est que l'héritage qu'elle a reçu de son grand-père ne se limite pas à un objet tangible, comme l'est un manuscrit, mais s'étend aussi à l'action de narrer des histoires. Ces souvenirs sont présentés dans un certain ordre à partir du plus ancien au plus récent, et cette gradation aboutit à la révélation d'un autre héritage :

Toute petite déjà, tu m'installais debout entre tes cuisses, me parlais d'étoiles filantes et de lutins, m'expliquais le contenu du journal depuis l'actualité jusqu'aux bandes dessinées (CP, p. 16).

Quand j'avais six ans, me hissant à tes côtés sur le banc du piano tu m'as raconté l'histoire du chat de Scarlatti (CP, p. 16).

Quand j'avais huit ans, tu as pris un atlas sur l'étagère du haut et, l'ouvrant à la carte de l'Alberta, tu m'as enseigné les différentes voix qui chantaient dans les noms de ton pays (CP, p. 17).

Je me souviens comme tu détestais la chanson *Cette contrée est à toi* [...] le jour où je suis rentrée de colonie avec ces paroles sur les lèvres (CP, p. 18).

L'Alberta et le Montana, m'as-tu dit, étaient les deux noms arbitrairement différents pour ce qui avait toujours été un seul et même endroit (CP, p. 19).

C'est non seulement un manuscrit et un art de raconter qu'il lui lègue, mais aussi un pays par le biais des histoires qu'il lui raconte. Ces moments où Paddon lui racontait des histoires, que Paula se rappelle encore, ont eu un grand impact dans sa vie. Le plus vieux de ces souvenirs,

quand elle était « toute petite », fait référence au métier qu'elle pratique : le journalisme. Dans le deuxième, elle se rappelle l'histoire du chat de Scarlatti, qu'il lui racontait quand elle avait six ans. Cette histoire lui servira de modèle et représentera métaphoriquement la forme « déchronologique » de son récit de la vie de Paddon. De plus, cette histoire est en relation avec certains passages du traité sur le temps de Paddon, dans lequel le langage s'accorde avec la mélodie du temps qu'a composée le chat de Scarlatti en traversant le clavier d'un clavecin. Ensuite, les trois derniers souvenirs que Paula évoque ont tous un rapport avec la notion de pays. Dans le troisième, alors qu'elle a huit ans, Paddon lui montre un atlas de l'Alberta, « cet édifice bancal » échafaudé sur des piliers inégaux composés de noms anglais, français et amérindiens. Ou encore, dans le quatrième, dans une scène où Paddon se fâche parce qu'au retour d'un camp de vacances Paula chante une chanson, « *Cette contrée est à toi*¹⁶⁷ », dont il désapprouve les paroles. Cette scène introduit la discussion au sujet des différences de point de vue entre la version amérindienne de l'histoire défendue par le personnage de Miranda, l'amante amérindienne de Paddon, et la version conventionnelle de l'histoire que Paddon enseigne à ses étudiants. Le cinquième et dernier souvenir traite encore de l'Alberta et de l'amour que Paddon avait pour cette contrée, mais surtout, il conclut la section par l'aveu de l'héritage reçu : « Cette contrée est donc à moi, enfin » (CP, p. 20).

Les histoires racontées par un grand-père à sa petite-fille constituent un héritage parce qu'elles transmettent des valeurs que la petite fille devenue grande aura la responsabilité de transmettre à son tour soit à ses propres enfants ou petits-enfants, soit à ses lecteurs si elle écrit un livre. Cet héritage peut être reçu, pris en charge et assumé au même titre qu'une propriété immobilière. Assumer un héritage, c'est le prendre en charge.

¹⁶⁷ Nancy Senior analyse cette scène dans son article « Whose song, whose land », p. 682. On y apprend que « *Cette contrée est à toi* » est une traduction de la chanson « *This land is your land* » composée par Woody Guthrie, et que le sens que lui donne Huston, en tant que défense des droits amérindiens sur leurs terres, est assez éloigné du sens des paroles de Guthrie qui avait plutôt en tête les droits des exclus en général.

2.9 La prise en charge de l'héritage

J'essaie de lire ton manuscrit (CP, p. 21).

Lire un texte, c'est répondre à l'injonction « Tolle et lege », « Prends et lis », que « tout livre écrit, tout texte déposé en testament par l'auteur¹⁶⁸ » adresse à son futur lecteur. Accepter de le lire est une chose, mais le prendre en charge en est une autre, car on peut refuser d'assumer un héritage, d'en prendre la responsabilité, surtout s'il est illisible et donc grevé d'une tâche difficile à accomplir. Le décrypter et le réécrire, c'est transmettre l'héritage d'une génération à l'autre en jouant un rôle de médiateur entre le passé et l'avenir. C'est ce que Paula accepte de faire dans cette quatrième et dernière section de l'incipit de *Cantique des plaines* en tentant de lire le manuscrit de Paddon.

Même si « la grande majorité des pages sont indéchiffrables » et qu'il n'y a que « quelques paragraphes [qui] émergent indemnes » (CP, p. 21), deux extraits du manuscrit que Paula a réussi à lire sont reproduits dans cette section. Est-il nécessaire de souligner l'importance de ces choix narratifs ?

Les mots avancent. Le langage se déploie dans le temps. Il peut ralentir le temps, faire semblant de tenir ou de retenir le tic-tac des secondes, planer sur place, se figer en montrant du doigt sa propre suspension miraculeuse, mais il ne peut faire en sorte que le temps recule : c'est un véhicule sans marche arrière. Le langage se précipite, tête la première, vers l'avenir. Les mots doivent être prononcés, leur prononciation exige du temps ; les rendrions-nous inintelligibles en les prononçant à l'envers que cela prendrait encore du temps, seulement ce serait du temps perdu

Encore plus perdu que d'habitude (CP, p. 21).

La mort hante cet extrait qui porte sur le rapport entre le temps et le langage. Comme le temps, le langage « se précipite vers l'avenir », rendant la mort inéluctable au bout de ces mots

¹⁶⁸ Danielle Sallenave, *Le don des morts*, p. 155.

qui avancent sans jamais retourner en arrière. Tout comme saint Augustin est confronté à sa finitude à travers le contraste avec l'éternité que lui offre sa vaine tentative de retenir dans le présent les syllabes de son poème qui passent dans son âme distendue, la « propre suspension miraculeuse » du temps, selon l'expression de Paddon, confirme l'hypothèse qui dirige ce travail depuis ses débuts selon laquelle l'enjeu de ce roman est la question du temps, et que le langage, le récit, et le temps sont intrinsèquement liés à la condition mortelle de l'être humain. Par ce lien, le texte de *Cantique des plaines* rejoint les thèses que Paul Ricœur développe dans *Temps et récit* à partir de son hypothèse de base : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹⁶⁹ ».

Le deuxième extrait que Paula réussit à déchiffrer décrit une expérience temporelle, onirique, au cours de laquelle le temps semble s'arrêter, suspendre son cours comme lorsque dans l'extrait précédent le langage tente de ralentir le temps : « planer sur place, se figer en montrant du doigt sa propre suspension miraculeuse » (CP, p. 21) :

« Nuit après nuit, le temps se comportait de façon abominable. [...] J'étais assis là – et, soudain, absolument rien ne se produisait. Le déroulement irrégulier et indifférent des événements s'interrompait sans explications [...] » (CP, p.22).

L'expérience qui est décrite dans cet extrait ressemble à ces moments hors du temps que l'analyse du premier chapitre de ce travail a associé aux expériences de concordance discordante causées par les jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, à l'« extase » proustienne, à l'« éblouissement » de Caroline Barret, et à l'« étrange impression » ressentie à la lecture de ce roman. De plus, encore une fois, la réflexion sur le temps est liée à la mort et, surtout, à la perte de la mère, car l'extrait se termine par « ces rêves je crois datent d'environ 1935, quand ma mère est morte » (CP, p. 23).

¹⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 17.

L'incipit de *Cantique des plaines* a beau ne compter qu'une quinzaine de pages, le parcours qui vient d'être réalisé à travers les sections qui le composent laisse une impression d'infinitude tellement les différents « fils porteurs de sens » qu'on y trouve mènent loin au cœur des préoccupations les plus fondamentales de l'espèce humaine au sujet du temps, et confirment que les premières pages de ce roman sont loin d'être « innocentes » même si la narratrice semble indiquer qu'elle ne comprenait pas ce qu'elle avait à faire au moment où elle les a écrites. Les études de Roland Barthes et de Andrea Del Lungo consacrées au commencement d'une œuvre littéraire ont contribué à définir et à délimiter cet incipit, confirmant du même coup le rôle primordial joué par le passage où la narratrice déclare « enfin » comprendre ce qu'elle a à faire. Par la suite, la détermination de ses limites ayant permis de mieux cerner la structure de ce texte, quatre sections ont été identifiées comme étant les différents éléments d'un paradigme mortuaire : l'agonie, l'enterrement, l'héritage, la prise en charge de l'héritage, auxquelles se rajoute une autre section, celle de « la mort », qui se glisse subtilement entre l'agonie et l'enterrement grâce au : « Et puis rien ». Tout à tour, chacune de ces sections a été étudiée et s'est révélée riche de sens. La première section, « l'agonie », offre une réflexion sur le début de l'œuvre littéraire et sur la notion de passage qui s'y rattache. C'est par cette notion que passe ensuite la deuxième section pour explorer la relation qui unit la mort, le temps et la littérature. Dans la troisième section, c'est la notion d'héritage qui est abordée par le biais de la question de l'absence de testament, tandis que les deux dernières parties de l'incipit poursuivent la réflexion sur l'héritage, le deuil et la dette en y associant la narration d'histoires comme un moyen de communication entre les vivants et les morts. En somme, que ce soit au cours de l'analyse du discours narratif de *Cantique des plaines* ou dans l'examen de son incipit, c'est la prégnance de la question du temps qui s'impose, c'est pourquoi le prochain chapitre du présent mémoire s'attachera à étudier le rôle que tient cette question dans ce roman.

CHAPITRE 3

LA MÉTAPHORE DU CHANT DANS *CANTIQUE DES PLAINES*

Alors que l'analyse du discours narratif de *Cantique des plaines* exposée dans le premier chapitre du présent mémoire se termine par une réflexion suscitée par la faille temporelle qui s'ouvre au moment où la narratrice comprend ce qu'elle a à faire ; et alors qu'au deuxième chapitre un examen de l'incipit de ce roman permet de constater que les pages qui précèdent ce moment crucial sont loin d'être « innocentes », car elles articulent une réflexion sur la problématique du commencement tout en transcendant le concept du temps ; je me propose dans le troisième chapitre de mettre en lumière que la métaphore du chant est le fil qui relie cette œuvre de Nancy Huston à la méditation de saint Augustin sur le temps que l'on trouve dans le livre XI des *Confessions*, ainsi qu'à la thèse que Paul Ricœur développe dans *Temps et récit* à partir des spéculations augustinienes.

3.1 *Cantique des plaines* et les *Confessions*

Si Paula continue d'une certaine façon l'écriture du traité de philosophie sur le temps que lui a légué son grand-père en écrivant un récit de fiction sur la vie de celui-ci, elle nous raconte du même coup que, tout comme Ricœur, Paddon a lu saint Augustin lorsqu'il était étudiant :

tu passais la plupart de tes soirées à la bibliothèque ou ta chambre mais de préférence à la bibliothèque car elle était plus généreusement chauffée, à faire connaissance d'Aristote et d'Augustin et à t'enivrer de leurs énigmes, des abîmes qu'ils ouvraient devant toi avant de t'aider à les franchir (Cp, p. 39).

Du même souffle, elle nous apprend aussi que son grand-père a rédigé

un brillant mémoire de maîtrise [en 1922], suggérant que saint Augustin aurait exploité à meilleur escient son savoir encyclopédique et son acuité mentale s'il n'avait pas gaspillé tant d'énergie à se taper la tête contre ce mur imaginaire qui avait nom Dieu (CP, p. 42),

et que, par la suite, il a trouvé « un sujet en or pour [sa] thèse de doctorat : l'histoire du temps » (CP, p. 46).

En plus d'indiquer que Paddon a lu saint Augustin, cette partie de *Cantique des plaines* montre que Paula a elle aussi lu les *Confessions* puisqu'elle en cite plusieurs passages. Comme ces références à la méditation de saint Augustin sur le temps sont les prémices du livre que Paddon voulait écrire, elles deviennent aussi les prémices du livre de Paula, étant donné qu'elle a entrepris son travail d'écriture dans le but de continuer l'œuvre de son grand-père.

La relation entre ce roman et cet ouvrage fondamental de la philosophie chrétienne ne s'arrête pas là, car, si « les *Confessions* sont un long dialogue avec Dieu¹⁷⁰ » dans lequel un « je » s'adresse à un « tu », *Cantique des plaines* est d'un bout à l'autre un long dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » muet de son grand-père décédé. La citation suivante, tirée de l'introduction qu'a écrite Amédée Solignac pour l'édition des *Confessions* par les Études augustiniennes, est remarquable, car elle pourrait s'appliquer tout aussi bien au roman de Nancy Huston, si au préalable on prenait soin de remplacer le nom d'Augustin par celui de Paula :

Au premier regard, on n'y entend qu'un monologue : seul Augustin parle, expose, raconte, interroge [...] Partout, c'est Augustin qui se répond à lui-même. Pourtant, partout encore, aussi bien dans les monologues que les apparents dialogues, un Interlocuteur invisible est présent : personnage muet qui n'en est pas moins le personnage essentiel, dont le regard, subtilement perçu de l'intérieur de l'âme, soutient la recherche, approuve ou désapprouve la solution, maintient l'attention éveillée jusqu'à la conclusion finale¹⁷¹.

¹⁷⁰ Saint Augustin, « Les Confessions », p. 12.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 11-12.

Une analyse de *Cantique des plaines* ne peut donc être envisagée sans une interrogation sur les liens qui l'unissent aux *Confessions*. Cependant, avant de commencer l'exploration de cette relation, il est important d'en savoir plus sur cette œuvre de saint Augustin afin de mieux comprendre les raisons qui expliquent sa présence dans le roman houstonien.

Saint Augustin (354-430) a écrit sa « *confessio* » entre les années 396 et 400 afin de se défendre des accusations de manichéisme¹⁷² que répandaient contre lui les donatistes, ces intégristes chrétiens qui ont sévi à cette époque en Afrique du Nord et qui tentaient de saper son autorité d'évêque en rappelant sans cesse son passé manichéen. Les *Confessions* sont composées de treize livres. Les neuf premiers sont une autobiographie dans laquelle Augustin raconte son cheminement spirituel depuis son enfance jusqu'à son baptême et la mort de sa mère en 387. Ce récit n'inclut donc pas son retour en Afrique du Nord ni sa nomination comme évêque d'Hippone (près de Carthage) en 395. Le livre X est la description de son état intérieur au moment où il écrit, et les livres XI à XIII sont des réflexions philosophiques sur les Saintes Écritures. Ainsi, dans le livre XI, il tente de répondre au principal argument utilisé par les manichéens pour attaquer les fondements de la foi chrétienne. En effet, les disciples de Mani prenaient un malin plaisir à demander aux chrétiens ce que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre¹⁷³. Sa méditation s'amorce donc par une spéculation sur le commencement de la *Genèse* : « Au commencement Dieu fit le ciel et la terre... » (*Genèse*, I, I), à partir de laquelle il développe une réflexion sur le concept d'éternité dans laquelle est enchâssée une méditation sur le temps.

La « coïncidence » entre le fait que le commencement de *Cantique des plaines* thématise la question du commencement, alors que cette question est l'amorce de la méditation de saint Augustin sur le temps, est curieuse et mérite qu'on l'examine de plus près, surtout que ce sont

¹⁷² Le manichéisme est une religion, aujourd'hui disparue, qui a été fondée au III^e siècle par le Mésopotamien Mani. Elle s'inspirait du zoroastrisme, du bouddhisme et du christianisme, et avait des règles très sévères basées sur la lutte entre le bien et le mal.

¹⁷³ Selon Jean Guitton dans *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Aubier, 1955, p. 132 : « Les manichéens se plaisaient à tourner en ridicule la création temporelle de la *Genèse* [...] après sa conversion, il était nécessaire que saint Augustin, en répondant aux manichéens, se répondit à lui-même [ayant été lui-même longtemps séduit par les thèses de Mani] de 388 à 420, saint Augustin ne cessera de revenir sur ces questions ».

précisément des passages de cette méditation concernant la notion du commencement dans le rapport entre le temps et l'éternité qui sont cités dans le roman.

La citation suivante est la première occurrence de la méditation augustinienne sur le temps qu'on peut trouver dans *Cantique des plaines*. Les caractères en italiques reproduisent la première partie de la réponse d'Augustin à la question des manichéens :

Avant que Dieu fit le ciel et la terre, avais-tu lu une fois en proie à des frissons à deux heures du matin, les pieds sur le radiateur, Il ne faisait rien. Car s'Il eût fait quelque chose, qu'eût-Il fait sinon une créature ? Ce genre de paradoxe te ravissait au plus haut point. Ton esprit enlacé dans celui d'Augustin [c'est moi qui souligne], tu longuais des chemins souvent étroits mais jamais droits, dont la beauté vertigineuse était à l'opposé du fade paradis qu'on t'avait appris à désirer. (CP, p. 40) et (XI, 12, 14).

En me demandant, dans la conclusion du premier chapitre du présent travail, ce que faisait Paula avant le moment où elle dit « enfin » comprendre ce qu'elle a à faire, je reprends dans presque les mêmes termes la question que les manichéens posaient aux premiers chrétiens, à savoir, ce que Dieu faisait avant de créer le ciel et la terre. Si, comme le dit Augustin, Dieu ne faisait rien avant de créer le ciel et la terre, il est possible d'en déduire que Paula ne faisait rien elle non plus avant qu'elle ne comprenne ce qu'elle avait à faire. Tout comme Dieu, elle incarne un personnage sorti de l'imaginaire d'une écriture romanesque dont le commencement instaure une temporalité qui lui est propre et laisse sans réponse la question du néant qui le précède. Ce n'est certes pas là l'un des arguments d'Augustin, tout imbu qu'il était de sa croyance en Dieu et de la véracité des Saintes Écritures, ce que déplore d'ailleurs Paddon dans son mémoire de maîtrise.

La réponse de saint Augustin à la question des manichéens sur le commencement de la *Genèse* a droit à toute notre attention, car elle semble, de toute évidence, être en rapport avec la question du commencement dans *Cantique des plaines*. Il s'agira donc dans les pages qui vont suivre de s'interroger sur la nature exacte de cet « enlacement » de l'esprit de Paddon avec celui de saint Augustin tel que le décrit Paula dans l'extrait précédemment cité. On verra aussi que les citations que l'on trouve dans le texte du roman ne servent pas seulement à créer un effet de

vraisemblance afin de rendre plausible le contexte d'études d'un jeune universitaire du début du XX^e siècle, mais qu'elles sont plutôt là pour lier une des plus magistrales réflexions de la philosophie occidentale sur la question du temps aux enjeux d'un roman qui semble tout aussi préoccupé par la même question.

Le deuxième extrait des *Confessions* cité dans *Cantique des plaines* contient la deuxième partie de la réponse d'Augustin à la question de savoir ce que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre. Rappelons que dans la première partie de sa réponse précédemment citée, Augustin disait que Dieu « ne faisait rien » :

Tu décidas que le temps était la clef du problème du paradis, grâce à un passage de saint Augustin qui te fit rire tout haut : *Ce n'est pas dans le temps*, disait Augustin en s'adressant à Dieu, *que Vous précédez le temps : autrement Vous n'auriez pas précédé le temps* (CP, p. 40) et (XI, 13, 16).

En se figurant ainsi Dieu en dehors du temps, dans le « rien », le néant du non-temps : l'éternité, Augustin prend conscience de sa dissemblance avec Dieu : « tandis que toi, tu es identique à toi-même, et tes années ne s'évanouiront pas. Tes années ne vont ni ne viennent ; les nôtres vont et viennent » (XI, 13, 16). Il pose ainsi ce que Paul Ricœur appelle le « contraste de l'éternité et du temps¹⁷⁴ », qui met en évidence la différence entre la condition humaine et mortelle de l'être humain et la condition divine et éternelle de Dieu.

C'est la même référence au contraste du temps et de l'éternité qui est faite dans le troisième passage des *Confessions* cité par la narratrice de *Cantique des plaines* :

Ou encore, concernant le décret inaugural de Dieu Que le ciel et la terre soient : *Un corps, quel qu'il fût, condition de l'existence d'une telle voix, n'eût pas existé, si Vous ne l'eussiez créé. Mais pour créer ce corps grâce auquel auraient pu être émises ces paroles, de quelles paroles Vous êtes-Vous servi ?* (CP, p. 40) et (XI, 6, 8).

¹⁷⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 51.

En effet, si le ciel et la terre ont été créés par la seule volonté de Dieu exprimée par son Verbe, de quel corps provenaient ces paroles puisqu'il n'y avait « rien » avant qu'il ne crée le ciel et la terre ? Pour répondre à cette question embêtante, Augustin a recours à un exemple qui permet de faire la différence entre le concept du temps et le concept de l'éternité : lorsqu'un jour une voix sortie d'un nuage pour dire : « Celui-ci est mon Fils bien aimé », les syllabes de cette phrase ont commencé à résonner, ont résonné et ont cessé de résonner. C'est donc une « créature » qui a dit les mots que formèrent ces syllabes, et ces mots ont été entendus par des oreilles qui les ont transmis à l'intelligence d'un être humain. Cependant, celui-ci a très bien vu la différence de niveau entre cette parole qui commence, qui passe et qui finit, et la parole de Dieu qui « demeure pour l'éternité ». Si Dieu est éternel, écrit Augustin, sa parole l'est tout autant, ce qui fait qu'« il n'est pas vrai que s'achève ce qui était dit, et qu'une autre chose après soit dite de sorte que toutes puissent être dites ; mais c'est ensemble et éternellement que tout est dit » (XI, 7, 9). Dieu n'avait donc pas besoin de créer une créature pour qu'elle lui prête sa voix afin de pouvoir créer le ciel et la terre, puisqu'« aucun corps n'existait avant le ciel et la terre » (XI, 6, 8). Tout en fournissant une réponse à la question demandée, en suggérant que la voix de Dieu est une figure de l'esprit, cet argument expose une fois de plus le contraste entre le temps et l'éternité, car la parole humaine est astreinte à une dimension temporelle à laquelle la parole divine n'est pas astreinte puisqu'elle est éternelle. Cette deuxième démonstration de l'opposition entre le temps et l'éternité amène Augustin à se plaindre du fait que cette parole éternelle a doté l'homme d'une parole qui est aussi éphémère que le corps humain qui l'émet, car, comme lui, elle commence, passe et finit.

Face à ces dissemblances entre sa propre finitude et l'infinitude de Dieu, Augustin est empli « d'horreur » (XI, 9, 11) et toute sa méditation est marquée par sa plainte : « mes années se passent dans les gémissements » (XI, 29, 39). C'est donc dans cet état d'esprit, où la spéculation s'unit à la prière pour gémir sur sa condition d'être mortel, qu'Augustin pousse sa fameuse boutade du chapitre quatorze : « Qu'est-ce en effet que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus » (XI, 14, 17). Question à laquelle il tente ensuite de répondre dans une réflexion qu'il va développer tout au long des quatorze chapitres qui suivent avant d'en arriver à un aboutissement au chapitre XVIII sur lequel je reviendrai après avoir présenté un aperçu de l'importance de la question du temps dans *Cantique des plaines*.

3.2 La question du temps dans *Cantique des plaines*

C'est sous la forme d'une étrange mélodie que la question du temps se retrouve dans *Cantique des plaines* :

Tu accordas tous tes sens Paddon pour recevoir ce thème, chaque fois que retentissait dans tes lectures sa **mélodie étrange** [c'est moi qui souligne] : de quelle nature était le phénomène du temps ? était-ce une chose concrète ou bien abstraite ? réelle ou imaginaire ? universelle, culturelle ou individuelle ? (Cp, p. 41).

En accordant autant d'importance au thème du temps, le grand-père de Paula montre bien comment son esprit était enlacé dans celui d'Augustin¹⁷⁵. De plus, la plainte que ce dernier exprime face à sa condition d'être mortel se retrouve également chez Paddon. En effet, Paula raconte que, une dizaine d'années après avoir abandonné ses études et avoir renoncé à son projet de réaliser une thèse de doctorat sur l'histoire du temps, « une analyse des conceptions et descriptions humaines du temps à travers les âges » (CP, p. 46), Paddon se rend compte que :

Le chiffre de l'année était en train de changer, de même que le nombre d'années que [j'ai vécu] (CP, p. 49).

Je vieillis, mes cheveux blanchissent (CP, p. 51).

Je suis en train de crever ! (CP, p. 52).

Ces constatations de l'inéluctable finalité de la vie sont le pendant des « gémissements » exprimés par Augustin lorsque, en répondant à la question de savoir ce que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre, il en arrive à constater que sa vie a commencé et finira alors que l'éternité divine n'a ni commencement ni fin. Dans le but de comprendre en quoi consiste ce contraste entre l'éternité et le temps, Augustin se lance dans une méditation sur le temps, alors que de son côté

¹⁷⁵ Je me réfère au premier extrait tiré de la méditation de saint Augustin qui est cité dans *Cantique des plaines* : « ton esprit enlacé dans celui d'Augustin » (CP, p. 40).

Paddon décide de prendre une année sabbatique pour se mettre à l'écriture d'un traité sur le temps. Ses efforts pour écrire ce livre se traduisent par l'utilisation de diverses techniques de rédaction dont la description occupe plusieurs pages du roman :

Ayant résolu de prendre des notes, tu te mis à recopier furieusement des passages dans des livres et des citations dans le journal, puis à griffonner tes propres idées [...]. La semaine d'après, tu décidas de procéder autrement, repoussant les montagnes de mots écrits par autrui, tu pris une feuille vierge et te mis à rédiger un plan [...]. Le lundi suivant, d'attaque pour un nouveau départ comme l'avait suggéré un des préceptes de ta mère, tu décidas de te détendre et de suivre le rythme naturel de tes pensées [...] (CP, p. 59-62).

Cependant, « tout et n'importe quoi pouvait se relier à la question du temps et tu ne savais vraiment pas jusqu'où explorer les niches et fissures sans nombre de ce sujet caverneux » (CP, p. 60). Incapable de structurer sa pensée, et devant affronter « le borbier des besoins matériels » (CP, p. 50) inhérent à ses responsabilités de père de famille, alors que sévit la crise économique des années 30, Paddon se voit contraint d'abandonner son projet pour retourner enseigner. Cet échec le hantera toute sa vie et le poussera à reprendre à plusieurs reprises l'écriture de son manuscrit, que ce soit après sa rencontre avec Miranda, la métisse Blackfoot qui sera son amante pendant une quinzaine d'années – « et tu es retourné à ton manuscrit, bouleversé par ton amour pour Miranda » (CP, p. 84) – ou lorsque, peu de temps après la mort de celle-ci, il accepte la garde de Michael, le fils illégitime de sa fille Ruth, et frère aîné de Paula :

Et maintenant il y avait une autre vie dans la balance et tu te souvins de l'autre promesse que tu avais faite, celle de terminer ton livre, l'enfant de ton cœur et de ton cerveau [...] et l'occasion aussi de mettre de l'ordre dans tes idées et de nettoyer ton manuscrit, de prouver que Miranda t'avait réellement appris quelque chose, à savoir que la présence d'un enfant peut favoriser la création plutôt que la frustrer, qu'il n'y a pas de scission entre le corps et l'esprit (CP, p. 193).

Mais, il ne réussit pas plus à terminer son livre : « à peine avais-tu débarqué à la bibliothèque, étalé méthodiquement le contenu de ta serviette sur une table et commencé à feuilleter le fichier des auteurs et des titres qu'il était déjà l'heure de repartir » (CP, p. 195). Des années plus tard, quand Michael a été en âge d'aller au jardin d'enfants, il s'y remet encore :

Tu passais des heures au lit à lire et à relire ces idées éclair en te demandant comment faire pour les relier en un unique faisceau de lumière intellectuelle, mais à ta grande consternation, au lieu

de s'envoler, ton esprit continuait de claudiquer dans les sillons familiers des soucis quotidiens. [...] Certains jours tu te forçais à écrire et ces jours-là étaient pires encore que les autres (CP, p. 237-8).

La présence d'extraits des *Confessions* dans *Cantique des plaines* s'explique donc par le fait que Paddon gémit sous l'inexorable fatalité du temps – « tu avais compris d'un seul coup que la mort c'était l'irrévocable marteau du temps qui tombe » (CP, p. 111) – et qu'il trouve un écho de sa plainte dans la plainte de saint Augustin : « je suis à la fois plein d'horreur et plein d'ardeur : plein, d'horreur, dans la mesure où je ne lui [Dieu et son infinité] ressemble pas ; plein d'ardeur dans la mesure où je lui ressemble » (XI, 10, 11). La seule chose qui distingue Paddon d'Augustin, c'est que ce dernier trouve une consolation dans sa foi en Dieu : « mes années se passent dans les gémissements, et toi, tu es ma consolation » (XI, 29, 39), ce qui ne l'empêche cependant pas de se poser des questions et de vouloir comprendre le phénomène du temps. Alors que les efforts de saint Augustin pour résoudre ce « problème philosophique fondamental »¹⁷⁶ ne réussirent qu'à « aiguïser¹⁷⁷ » les paradoxes du temps tout en mettant en évidence le « caractère aporétique de la réflexion pure sur le temps¹⁷⁸ », ceux de Paddon ne lui permettront jamais de terminer son livre. Or, la réflexion de ces deux hommes est reprise par Paula à travers la narration d'un récit de la vie de Paddon qu'elle entreprend à partir du moment où elle « [croit] enfin comprendre ce qu'[elle] a à faire », et tous ses efforts n'auront pour but que de terminer ce récit et lui permettre ainsi de se libérer de sa promesse : « Oh Paddon, je t'en supplie, libère-moi de ma promesse. Permets-moi de chanter jusqu'au bout cette berceuse qui t'apportera le sommeil éternel » (CP, p. 302).

Pour Paddon, écrire un traité de philosophie sur le temps est un moyen de réaliser la « chose qui justifiait [sa] présence sur cette terre » (CP, p. 50), de se prouver qu'il « est capable de quelque chose » (CP, p. 52) avant de mourir. Sans pouvoir affirmer qu'un objectif similaire anime Augustin dans ses *Confessions*, on peut cependant présumer que cette œuvre, de par son appartenance au genre autobiographique, n'est pas sans avoir un rapport avec la conscience de

¹⁷⁶ Jean Grondin, « L'herméneutique positive de P. Ricœur », p. 130.

¹⁷⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 105.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 23.

soi. Ainsi, dans le livre X de cet ouvrage, Augustin lie la question du moi à la question du temps en associant mémoire et souvenir, tous les deux, par essence, liés au temps et à une quête à l'intérieur de soi :

C'est en moi-même que se fait tout cela, dans l'immense palais de ma mémoire [...] C'est là que je me rencontre moi-même, que je me souviens de moi-même (X, 8, 14)

Pour moi, Seigneur, je peine là-dessus [la question du temps] et je peine sur moi-même. Je suis devenu pour moi-même une terre excessivement ingrate qui me met en nage. Oui, ce ne sont plus les zones célestes que nous scrutons maintenant, ni les distances astrales, mais l'esprit. C'est moi, qui me souviens, moi l'esprit (X, 16, 25),

Saint Augustin montre ainsi que l'aporie du temps est aussi l'aporie du moi¹⁷⁹. Pour Paula, le fait d'écrire un récit de la vie de son grand-père au lieu d'écrire un traité de philosophie sur le temps représente aussi une quête du moi que l'on peut qualifier de quête identitaire¹⁸⁰.

Jour après jour je m'assois ici à ma table à Montréal, ferme les yeux et tends l'oreille et peu à peu une voix monte à la surface et se met à couler à travers la plaine, à travers la page, et parfois son chant est plein de nostalgie et parfois il est joyeux, me racontant Miranda, me racontant trois enfants, me révélant aussi des choses au sujet de moi-même (CP, p. 269).

La métaphore du chant qui coule « à travers la plaine, à travers la page », tout en montrant comment le moi, l'identité, est lié au temps quand il se met à l'écoute du passé, associe le chant à la narration d'un récit. Elle nous rappelle aussi la « mélodie étrange » de la question du temps qui « retentissait » dans les lectures de Paddon alors qu'il étudiait à l'université d'Edmonton et que son esprit s'enlaçait dans celui d'Augustin, et plus précisément dans la méditation de celui-ci sur le temps.

¹⁷⁹ Je fais référence à une note de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, t.1, p. 23 : « J. Guitton, attentif au lien entre temps et conscience chez saint Augustin, observe que l'aporie du temps et aussi l'aporie du moi ».

¹⁸⁰ Le thème de la quête identitaire a été amené par l'auteure lors du lancement de *Cantique des plaines* et plusieurs analyses critiques (Potvin, Hardy, Thibault, Gallagher, Klein-Lataud, Gaboury-Dialo, et Sing) s'y sont attachées sans cependant qu'aucune d'entre elles ne l'aborde sous l'angle de la méditation augustinienne sur le temps.

3.3 Le chant et la question du temps

La métaphore du chant que l'on trouve dans *Cantique des plaines* peut être un puissant outil de recherche dans l'établissement d'un rapport entre ce roman et les *Confessions* de saint Augustin parce que cette métaphore se retrouve également chez ce dernier.

Ainsi, comme dans le passage de *Cantique des plaines* cité précédemment, où le chant qui coule « à travers la plaine, à travers la page » est associé à la narration, le récit autobiographique qui compose la « *confessio* » de saint Augustin est lui aussi associé à un chant : « je tire de là [de sa confession] aussi un hymne que je te chante et une louange que j'offre en sacrifice » (X, 34, 53). Selon ce point de vue, l'ensemble des *Confessions* serait donc une immense métaphore du chant. D'autant plus que, pour Augustin, chanter doit être plus proche de la récitation que du chant, comme il l'explique dans une discussion qu'il mène dans le livre X de ses *Confessions* sur les diverses tentations qui peuvent détourner le chrétien de la voie qui le mène à Dieu. En effet, pour lui, c'est un péché « quand il m'arrive de trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante » (X, 33, 50). À la fin de l'énumération et de l'explication de tous les péchés que ses sens peuvent lui faire commettre, que ce soit la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût ou la sexualité, il récite l'hymne de saint Ambroise de Milan : « Ô Dieu créateur de toutes choses » (X, 34, 52). Rappelons-nous que nous avons déjà rencontré ce chant dans l'étude de la section « Et puis rien », qui se glisse entre la section de l'agonie et de l'enterrement de l'incipit de *Cantique des plaines* ; Augustin l'avait entonné le lendemain des obsèques de Monique, sa mère, et il le citera à nouveau plus loin dans le livre XI.

Si, d'une part, l'ensemble des *Confessions* peut se métaphoriser en un chant, d'autre part, la métaphore du chant se retrouve également à l'intérieur de celles-ci. En effet, au cours de sa méditation sur le temps du livre XI, Augustin utilise le « *Deus creator omnium* » (XI, 27, 35) comme un exemple, ou si l'on veut comme un modèle et une métaphore, pour résoudre l'aporie de la mesure du temps. J'associe l'exemple, le modèle et la métaphore en m'appuyant sur *La métaphore vive*¹⁸¹, un ouvrage qui est le frère « jumeau »¹⁸² de *Temps et récit*. Dans cet essai,

¹⁸¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. Essais Points no 347, 2002, (1975).

Ricœur emprunte l'idée d'une parenté entre le modèle et la métaphore à deux autres chercheurs : Max Black et Mary B. Hesse¹⁸³. Selon Ricœur, « l'argument central [de Black] est que la métaphore est au langage poétique ce que le modèle est au langage scientifique quant à la relation au réel¹⁸⁴ », tandis que pour Hesse « le modèle, comme la métaphore, introduit un nouveau langage¹⁸⁵ » et « le problème ultime posé par l'usage du modèle est le problème de la référence métaphorique¹⁸⁶ ». Je tiens donc pour acquis que l'utilisation du chant « *Deus creator omnium* », comme exemple et modèle dans l'expérience décrite par saint Augustin dans sa méditation sur le temps, est l'équivalent d'une métaphore au même titre que la « mélodie étrange » de la question du temps ou que la métaphore du chant qui coule « à travers la plaine, à travers la page ». De plus, nous verrons dans les pages qui vont suivre qu'après avoir utilisé un vers de l'hymne de saint Ambroise dans une première expérience, Augustin se sert ensuite d'un chant « qu'il connaît » dans une expérience subséquente au cours de laquelle il tente de définir le temps comme étant une distension de l'âme. On peut aussi souligner que France Farago qualifie ce chant de « mélodie du temps¹⁸⁷ » dans son étude consacrée à la lecture de saint Augustin.

Pour montrer que ces deux aspects de l'utilisation de la métaphore du chant – le chant qui métaphorise un récit autobiographique dans lequel se trouve une méditation sur le temps et une métaphore du chant qui sert d'exemple dans cette méditation – se rejoignent pour former un cercle dans lequel ses composantes se nourrissent mutuellement, il m'apparaît pertinent de présenter les grandes lignes de la spéculation d'Augustin sur le temps. Il sera ainsi possible de mieux comprendre le rapport qui s'établit entre la métaphore du chant et la question du temps, d'où découle le rapport entre la narration et le temps.

¹⁸² « *La Métaphore vive* et *Temps et récit* sont deux ouvrages jumeaux : parus l'un après l'autre, ils ont été conçus ensemble » (Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 9).

¹⁸³ Max Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962. Mary B. Hesse, « The explanatory function of Metaphor », in *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, éd. par Bar-Jillel, Amsterdam, North-Holland, 1965.

¹⁸⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 302.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 304.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 305.

¹⁸⁷ France Farago, *Lire saint Augustin*, Paris, Ellipses, 2004, p. 34.

3.4 La méditation de saint Augustin sur le temps

La méditation de saint Augustin sur le temps est fascinante à lire. Toutefois, malgré l'intérêt qu'il pourrait y avoir à l'étudier en détail, l'analyse à laquelle je me livrerai ici se limitera à tenter de comprendre ce qui a pu amener Augustin à chanter un cantique à la fin de sa réflexion.

À partir de sa célèbre question « Qu'est-ce en effet que le temps ? » (XI, 14, 17), Augustin commence par démontrer l'existence du temps. Puisque le passé n'est plus, que le futur n'est pas encore et que le présent ne dure pas parce que s'il durait il ne serait pas du temps, mais l'éternité, les sceptiques se permettent de dire que le temps n'existe pas. Pourtant, nous parlons du temps pour dire par exemple que cent ans est plus long que dix jours. C'est ainsi que l'existence du temps peut s'affirmer par l'entremise de l'expérience du langage, car si nous pouvons comparer des temps longs à des temps courts dans ce que nous disons, c'est que le temps existe. Comment en effet pourrions-nous mesurer quelque chose qui n'existe pas ? Si le langage n'explique pas où et comment se mesure le temps, il révèle cependant que c'est quand il passe que nous pouvons le mesurer. La notion du passage amène nécessairement la question de savoir où s'effectue ce passage. En voulant savoir où « les choses futures et les choses passées sont » (XI, 18, 23) alors que, en réalité, elles ne sont pas puisque le futur n'est pas encore et que le passé n'est plus, Augustin se rend compte que les choses du passé sont dans le souvenir qu'elles laissent dans l'âme en passant dans le présent, et, de même, que les choses du futur sont dans la prévision que nous effectuons dans le présent. Il est donc impropre de dire que le passé, le présent et le futur sont les trois temps. Il faudrait plutôt dire que les trois temps sont « le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur » (XI, 20, 26). La notion du triple présent n'explique cependant pas comment l'âme peut mesurer le temps. Il lui apparaît alors que, si le temps a un rapport à un passage, à un mouvement, c'est que ce mouvement : « n'est pas autre chose qu'une distension, mais de quoi ? je ne sais, et il serait surprenant que ce ne fût pas de l'esprit lui-même » (XI, 26, 33). Le temps serait donc une distension de l'âme et il reste à Augustin à penser comment s'effectue cette distension.

C'est à ce moment-là que, laissant de côté la notion du triple présent, Augustin revient sur le problème de la mesure du temps en tentant une première expérience où il veut mesurer un son : « un son qui vient d'un corps : il commence à résonner, il résonne, il résonne encore, et le voilà fini ; déjà c'est le silence, le son est passé, il n'y a plus de son » (XI, 27, 34). Ce son ne peut se mesurer, car pour pouvoir mesurer sa longueur il faudrait le comparer à un autre son. Augustin recommence donc l'expérience en se servant cette fois du vers « *Deus creator omnium* », qui comporte huit syllabes où alternent quatre syllabes longues et quatre syllabes brèves. Au cours de cette deuxième expérience, Augustin se rend compte qu'il ne peut pas plus comparer deux syllabes de longueurs différentes quand elles passent dans le présent qu'il ne pouvait le faire quand il en prononçait une seule, car il se retrouve toujours avec une seule syllabe à la fois lorsque la longue a fini de passer et que la brève s'amène. Confronté encore une fois au même problème, Augustin en arrive à penser que ce ne sont pas les syllabes elles-mêmes qu'il peut mesurer quand elles passent, car « elles ne sont plus, mais quelque chose dans ma mémoire, qui demeure là fixé » (XI, 27, 35). Cette dernière réflexion le ramène à la notion de triple présent, car il constate que : « l'impression que les choses en passant font en toi [son esprit, son âme] y demeure après leur passage, et c'est elle que je mesure quand elle est présente, non pas ces choses qui ont passé pour la produire » (XI, 27, 36). Ainsi conscient que le passé n'est pas le passé, mais l'empreinte que les choses passées laissent dans sa mémoire, et que le futur n'est pas le futur, mais les signes que les choses du futur laissent dans l'attente, Augustin est maintenant prêt à passer à une troisième expérience, car il peut désormais mesurer deux syllabes de longueur différente en se remémorant simultanément le souvenir de ces deux longueurs. La troisième expérience d'Augustin permet de comprendre le lien entre le chant et la question du temps, tout comme elle permet de comprendre le lien qui unit le récit et la question du temps dans *Cantique des plaines*. Cependant, comme l'« exemple contient à la fois l'exposition du paradoxe et la manière dont il est rendu intelligible¹⁸⁸ », la seule lecture de sa description ne peut suffire à sa compréhension. Il faut que le lecteur l'expérimente lui-même s'il veut avoir la possibilité de bien la saisir, car c'est une expérience « vive » :

Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant ; mais, quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause

¹⁸⁸ Paul Ricœur, « Entre temps et récit : concorde/discorde », p. 285.

de ce que je vais dire. Néanmoins, mon attention est là, présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire (XI, 28, 38).

La clé de cette démonstration se résume en deux mots. Premièrement, l'« intentio », soit la tension qui se produit quand saint Augustin se concentre, porte « attention » à ce qui se produit quand il tente de penser à la fois à ce qui a été chanté, le passé ; à ce qui reste à être chanté, le futur ; et à ce qu'il chante dans l'instant présent où sa voix récite les mots du poème. Deuxièmement, la « distentio », soit la « distension » qui se produit dans son esprit quand « les forces vives de [son] activité sont distendues » pendant que sa mémoire est tendue vers ce qu'il a dit et que son attente est tendue vers ce qu'il va dire. Cette double action de l'esprit tendu vers le passé et l'avenir, en même temps qu'Augustin se concentre sur le présent de ce qui se passe, produit une impression de mouvement, de distension, dans son esprit en même temps qu'elle révèle son impuissance à réaliser son objectif, car il y a toujours une « faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent : entre le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent¹⁸⁹ » :

Le temps n'a donc pas d'existence réelle, il est l'acte de la conscience qui se déploie à la fois sur le passé et sur l'avenir comme sur le présent. Ainsi, il n'y a pas trois temps, mais trois formes de présence à la conscience¹⁹⁰.

L'impossibilité pour l'esprit à tenir ensemble les trois phases temporelles qui composent l'expérience consistant à chanter un cantique met en évidence le contraste entre le temps et l'éternité de la même façon que le « rien » de la réponse de saint Augustin à la question de savoir ce que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre expose la différence entre la finitude de l'être humain et l'infinitude de Dieu. En effet, seule une conscience non assujettie à l'impermanence du temps présent, une conscience hors du temps, éternelle, pourrait se distendre suffisamment

¹⁸⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 49.

¹⁹⁰ France Farago, *Lire saint Augustin*, p. 38.

dans l'instant présent pour « tenir ensemble » ce qui a été chanté, ce qui reste à chanter et ce qui est chanté à l'instant présent.

Le phénomène de la « faille » temporelle qui s'insinue entre le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent de l'expérience augustinienne de chanter un cantique me permet d'établir un rapport avec une « faille » semblable, décelée dans l'« étrange impression » ressentie à la lecture de certains passages de *Cantique des plaines* lorsque le temps du raconter croise le temps raconté ; c'est la même « faille » que j'ai aussi reconnue dans l'« ekstase temporelle », qui, selon Robert Harrison dans son essai *Les Morts*, se produit lorsque le cadavre permet de transcender le passé, le présent et le futur ; et c'est également cette « faille » que je reconnais dans l'« extase » ressentie par Proust lors de l'épisode de la madeleine dans *La recherche du temps perdu*, ou encore dans la « brèche » entre le passé et le futur décrite par Hannah Arendt dans *La crise de la culture*. La découverte de cette « faille » ne résout pas l'énigme du temps. Je dirais même que, au contraire, elle l'exacerbe en exposant le contraste entre le temps humain et l'éternité. Cependant, si l'exposition de ce contraste ne résout pas philosophiquement le problème du temps, elle le résout poétiquement en reflétant ses paradoxes. Ainsi, malgré ce qui semble être l'échec de la méditation augustinienne à résoudre l'énigme du temps, « Augustin ne nous laisse pas sans une parole d'encouragement¹⁹¹ ». En effet, il ne faut pas manquer de lire la conclusion qu'il tire de son expérience :

Ce qui se produit pour chacune de ses parties et pour chacune de ses syllabes ; cela se produit pour une action plus ample, dont ce chant n'est peut-être qu'une petite partie ; cela se produit pour la vie entière de l'homme, dont les parties sont toutes les actions de l'homme ; cela se produit pour la série entière des siècles vécus par les enfants des hommes dont les parties sont toutes les vies des hommes (XI, 28, 38)

Autrement dit, la démonstration de la théorie de l'« intentio » et de la « distentio animi » qu'il a réalisée en chantant un cantique peut également s'effectuer en racontant ou en écrivant une histoire. Alors que Jacques Fontaine souligne en ces termes les affinités entre l'hymne et le récit :

¹⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 49.

S'il est vrai que l'hymnodie ambrosienne des heures et des grandes fêtes de l'année, présente des affinités plus naturelles avec le lyrisme, on ne doit pas oublier que chaque pièce des Hymnes comporte un élément narratif qui les rapproche de la tradition du « dit » épique¹⁹².

Ce qui serait l'explication au fait que dans sa réflexion sur le bien-fondé de la présence du chant à l'église dans le livre IX des *Confessions*, Augustin donne le « *Deus creator omnium* » en exemple parce qu'il ne veut pas être séduit par la beauté du chant, mais plutôt par son contenu narratif. De son côté, Paul Ricœur analyse ainsi les extrapolations suggérées par Augustin : « Tout l'empire du narratif est ici virtuellement déployé : depuis le simple poème, en passant par l'histoire d'une vie entière, jusqu'à l'histoire universelle¹⁹³ ». *Temps et récit* est d'ailleurs entièrement consacré à ces commentaires augustinien qui induisent que toute narration peut remplacer un chant et, ainsi, non pas résoudre l'énigme du temps, mais l'éclairer par l'exposition du contraste entre le temps et l'éternité.

Si l'« *intentio* » et la « *distentio animi* » sont les mots clés de l'expérience, il ne faut pas oublier le fait que, d'entrée de jeu, saint Augustin précise qu'il chante un chant qu'il « connaît », et que tout au long de son expérience c'est toujours l'espoir de retenir l'« ensemble de ce chant » dans l'instant présent qui mobilise son attention. Qu'Augustin « connaisse » ce chant peut, d'un côté, signifier qu'il le sait par cœur, condition qui est primordiale lorsqu'il s'agit de « tenir ensemble » quelque chose, et induire ainsi qu'il s'agit du « *Deus creator omnium* », un hymne qu'il a cité à plusieurs reprises au cours de sa réflexion et qu'il « connaît » donc très bien. D'un autre côté, le fait qu'Augustin « connaît » ce chant peut aussi signifier qu'il le comprend dans son ensemble, dans la « totalité » qu'il forme. Or, la notion du « tout » est le pivot de l'analyse de Paul Ricœur dans *Temps et récit* et c'est ce qui l'a mené à relier la théorie de la « *distentio animi* » augustinienne à la théorie de l'intrigue d'Aristote.

¹⁹² Jacques Fontaine, *Ambroise de Milan*, p. 26.

¹⁹³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 49.

3.5 Le « tout » d'un « chant que je connais »

La lecture de l'ouvrage de Ricœur a été le point de départ du présent mémoire parce qu'elle fait écho à une lecture de *Cantique des plaines*. La relation que je tisse ainsi entre ces deux œuvres s'explique, d'une part, par la présence dans *Temps et récit* d'une analyse de la méditation de saint Augustin sur le temps et, d'autre part, par le fait que Ricœur ne se limite pas à une simple analyse. Au contraire, *Temps et récit* est, en quelque sorte, une prolongation de la méditation augustinienne. Étant donné que la dynamique de ma recherche suit un courant qui circule entre ces trois œuvres, il devient impossible d'envisager d'aller plus loin dans l'analyse du rapport qui existe entre *Cantique des plaines* et les *Confessions* sans procéder à un examen de *Temps et récit*.

Temps et récit se divise en quatre parties. Sa première partie, intitulée « Le cercle entre récit et temporalité », est elle-même composée de trois chapitres. Alors que le premier chapitre pose la question du temps et que le deuxième lui répond en proposant la réponse du récit, reproduisant ainsi l'ordre des termes qui composent le titre de l'ouvrage, le troisième chapitre porte le même titre que l'ensemble de l'œuvre : « Temps et récit », et est « un modèle réduit de la thèse que le reste de l'ouvrage devra mettre à l'épreuve¹⁹⁴ ». Par ailleurs, l'« hypothèse de base » de cet ouvrage illustre bien la circularité qui caractérise le titre de sa première partie : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹⁹⁵ ». Cette thèse de la corrélation entre la narrativité et le temps s'appuie sur une lecture de deux ouvrages historiques que Ricœur effectue respectivement dans les chapitres un et deux de son essai : les *Confessions*, dans lesquelles saint Augustin définit le temps comme étant la distension d'une âme qui est à la fois tendue et distendue, soient l'« *intentio* » et la « *distentio animi* » ; et la *Poétique*, dans laquelle Aristote définit la mise en intrigue comme étant un « système de faits¹⁹⁶ ». Par contre, si

¹⁹⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 106.

¹⁹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 17.

¹⁹⁶ Aristote, *La poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 55, (50 à 5).

Ricœur considère que l'expérience augustinienne de chanter un cantique est le « joyau [d'un trésor]¹⁹⁷ » dans la spéculation sur le temps qu'il incorpore à sa réflexion, son approche de la *Poétique* est quelque peu différente. Il écrit, en effet, dans l'introduction du chapitre deux de *Temps et récit*, qui est consacré à la théorie de la mise en intrigue, que « le concept aristotélicien de mise en intrigue ne peut être pour nous que le germe d'un développement considérable¹⁹⁸ » après avoir précisé qu'Aristote ne tient pas du tout compte du temps dans la *Poétique*, et que c'est lui, Ricœur, qui établit le rapport entre la temporalité et la mise en intrigue.

Avant même d'élaborer ce rapport, Ricœur devait résoudre le problème engendré par le fait qu'Aristote n'applique pas le concept d'« agencement des faits en système » à la narration, et qu'au contraire il l'exclut, privilégiant la tragédie, qui est selon lui l'acte poétique par excellence. C'est Ricœur qui élargit cette application à l'ensemble du champ narratif au cours d'une longue discussion dans laquelle il cherche à justifier son interprétation. Cet élargissement est essentiel pour lui, car il a trouvé dans le paradigme d'ordre, qui caractérise la tragédie, une réplique à la plainte d'Augustin qui « gémit sous la contrainte existentielle de la discordance [... qui] déchire la concordance¹⁹⁹ ». Le concept ricardien de la concordance/discordance s'inspire directement de la réflexion qui suit le paragraphe où Augustin se « prépare à chanter un chant [qu'il connaît] » (XI, 28, 38) :

voici que ma vie est une distension [...] nous vivons multiples dans le multiple à travers le multiple [...] oubliant le passé, tourné non pas vers les choses futures et transitoires mais vers celles qui sont en avant et vers lesquelles je suis non pas distendu mais tendu, je poursuis, dans un effort non pas de distension mais d'intention, mon chemin [...] **je me suis éparpillé dans les temps dont j'ignore l'ordonnance et les variations tumultueuses mettent en lambeaux mes pensées, les entrailles intimes de mon âme** [c'est moi qui souligne] (XI, 29, 39).

¹⁹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 46.

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 67.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 66.

Dans ce passage, Augustin applique l'expérience du chant à sa propre vie. On reconnaît dans la dernière phrase de cet extrait, la discordance qui déchire la concordance. Or, dans la *Poétique*, c'est exactement l'inverse qui se produit ; la concordance répare la discordance :

Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue [...] un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin (50 b 23-26)²⁰⁰.

Pour Ricœur, le fait de « mener une action à son terme, qui forme un tout » est synonyme de concordance, alors que c'est exactement ce que cherche à faire Augustin dans son expérience de chanter un poème en voulant « tenir ensemble²⁰¹ » les trois dimensions de la temporalité : les paroles qu'il n'a pas encore chantées, celles qu'il a déjà chantées et celles qu'il chante dans l'instant présent. Le désir de « tenir ensemble » d'Augustin s'assimile à l'acte de « former un tout » qu'Aristote décrit dans sa définition de la mise en intrigue. « L'agencement des faits en système » répond aux paradoxes du temps exposés par l'expérience augustiniennne, car l'« arrangement configurant transforme la succession des événements en totalité signifiante²⁰² ».

Tout comme Augustin vise à reconstituer un « tout » en tentant de « tenir ensemble » les différents segments temporels de l'action qui consiste à commencer et à finir de chanter un poème, tout lecteur d'un récit vit la même expérience quand il tente de comprendre comment les différents épisodes qui constituent le récit forment un « tout ». C'est à partir de cette médiation que la mise en intrigue effectuée entre divers événements et une histoire formant un « tout » que Ricœur avance l'hypothèse que la narration puisse à la fois refléter et résoudre les paradoxes du temps en combinant

²⁰⁰ Aristote, *La Poétique*, p. 55.

²⁰¹ Je me réfère à « mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant » (XI, 28, 38).

²⁰² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, p. 130.

dans des proportions variables deux dimensions temporelles, l'une chronologique et l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements en histoire²⁰³.

Ainsi, derrière le concept de la mise en intrigue, ce sont les concepts du temps raconté et du temps du raconter qui se profilent, concepts, que l'analyse du discours narratif de *Cantique des plaines* a mis au jour par le biais de l'étude des jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation que l'on trouve dans ce roman. À cet égard, tout le troisième chapitre de la première partie de *Temps et récit* est consacré à la démonstration d'une thèse que Ricœur nomme la « triple mimésis ». Selon cette thèse, la « clé du problème du rapport entre temps et récit²⁰⁴ » se trouve dans la dynamique même d'une mise en intrigue qui se compose de trois phases temporelles reproduisant en quelque sorte la thèse du triple présent évoquée par Augustin dans sa méditation sur le temps. Dans cette « triple mimésis », la « mimésis I » est la préfiguration d'un champ pratique que la configuration exercée par la mise en intrigue de la « mimésis II » transmet à un lecteur qui refigure ce champ par son acte de lecture dans la « mimésis III » : « Nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré²⁰⁵ ».

C'est en cherchant à suivre et à comprendre l'histoire qu'il lit que le lecteur est amené à découvrir la pensée qui a travaillé à arranger cette succession d'événements hétéroclites en une « totalité signifiante ». La découverte de cette intelligence lui permet du même coup de comprendre le jeu qui se joue entre le temps raconté, l'énoncé, et le temps du raconter, l'énonciation. Cela lui donne la possibilité de ressentir une « étrange impression » ou un « éblouissement » lorsque le contraste entre le temps et l'éternité a l'opportunité de se révéler, lui permettant ainsi d'établir le rapport entre le temps et la narration.

²⁰³ *Ibid*, p. 128.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 107.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 107.

Le cadre déjà distendu de ce mémoire ne permettra cependant pas de pousser plus loin l'examen à peine esquissé de *Temps et récit*, car mon attention doit avant tout se porter sur les liens qui l'unissent au roman de Nancy Huston. Cependant, je ne m'en éloignerai pas beaucoup, car en me tournant maintenant vers l'étude du cantique dont se sert Augustin dans la dernière expérience qu'il entreprend pour tenter de répondre à la question du temps, j'espère éclairer le rapport entre la question du temps et *Cantique des plaines* et, conséquemment, le rapport entre le temps et le récit étudié par Ricœur dans *Temps et récit*.

3.6 Le « *Deus creator omnium* »

Augustin ne révèle pas le nom de ce chant qu'il « connaît » et dont il se sert dans l'expérience où il définit le temps comme la distension d'une âme à la fois tendue et distendue. Par contre, nous avons vu au cours de la présente recherche qu'il cite le « *Deus creator omnium* » à trois autres reprises dans les *Confessions*, toujours en rapport avec la problématique du temps. Ainsi, tout juste avant de chanter ce chant qu'il « connaît », il s'est servi du « *Deus creator omnium* » dans l'expérience où il tente de comparer entre elles les quatre syllabes longues et les quatre syllabes courtes qui composent son premier vers. Il fait aussi appel à ce chant dans le livre IX lorsqu'il relate les événements qui ont entouré la mort de sa mère, de même qu'il s'en sert quand il discute du bien-fondé de chanter à l'église dans le livre X. On peut donc se rendre compte qu'Augustin entretient une relation privilégiée avec ce chant, qui fait partie des hymnes composés par saint Ambroise, l'évêque qui l'a baptisé en 387. Cette relation va dans les deux sens, car l'ouvrage de saint Augustin est un des rares textes historiques qui témoignent de l'apparition de ces chants et constitue la seule preuve de l'identité de leur auteur : « il n'y avait pas longtemps qu'on avait adopté, dans l'Église de Milan, cette manière de se consoler et de s'encourager, où les frères avec enthousiasme chantaient ensemble » (IX, 7, 15).

L'habitude chrétienne de prier le matin et le soir remonte à la tradition juive et les hymnes ambrosiens sont une synthèse de l'héritage juif, grec et latin. Avant eux, la liturgie des premiers siècles de la chrétienté se limitait à la récitation des psaumes. Ce qu'on appelle,

psalmodier. Un récitant déclamait les vers et les fidèles répondaient par un « alléluia » ou un « amen » qui signifie : « c'est vrai ! ». Les hymnes d'Ambroise représentent un changement important, car ils sont chantés par toute l'assemblée. Quelques siècles plus tard, à la fin du VI^e siècle, ils seront codifiés par saint Grégoire et porteront son nom. Le chant grégorien est un chant « a capella », sans accompagnement musical, et monodique, c'est-à-dire sans simultanités sonores. Tout le monde chante à l'unisson. On l'appelle aussi plain-chant, parce que, comme la plaine, c'est un chant plat, uni et égal.

L'histoire, telle que relatée par Augustin dans le livre IX de ses *Confessions*, se déroule à Milan, pendant les années 386 et 387. Justine, la mère du jeune empereur Valentinien, avait fait adopter un décret qui obligeait les chrétiens de la ville à rendre une partie de leurs églises au clergé arien, une secte hérésiarque. Les fidèles avaient alors occupé ces édifices pour empêcher leur passation et l'armée impériale les encerclait afin d'appliquer la loi. La mère d'Augustin, Monique, qui était chrétienne, était parmi eux, et Augustin, non encore converti à cette époque, assistait à ces événements de l'extérieur, en spectateur. Cette guerre d'usure a duré des mois, chacune des parties restant sur ses positions, car aucune n'était politiquement assez puissante pour imposer son point de vue par la force. C'est le temps qui allait décider, et les hymnes des heures ont permis aux chrétiens de gagner cette bataille en contribuant au maintien de leur moral. À partir de ce moment, les hymnes ont pris une grande place dans la liturgie chrétienne, notamment dans les offices des heures dans les monastères où ils se sont transmis pendant tout le Moyen-âge. Ils sont d'ailleurs encore utilisés aujourd'hui dans les monastères bénédictins. Le « *Deus creator omnium* » est « réconfortant et consolatoire il situe l'homme dans le temps, au moment où il va plonger dans la nuit, par le mouvement spatial du ciel et des astres, qui font et mesurent le jour et la nuit²⁰⁶ ». Pour Jacques Fontaine, l'hymne ambrosien apparaît

comme un instrument de métamorphose spirituelle de la vie quotidienne : le moyen de donner un sens religieux à la simple expérience de la lumière, bref, comme le suggère le texte, d'assumer dans l'éternel tout le temporel de chaque jour²⁰⁷.

²⁰⁶ Jacques Fontaine, *Ambroise de Milan*, p. 241.

²⁰⁷ *Ibid...* p. 40.

Sans jamais s'y référer et s'activant dans un champ d'études différent, soit la poésie latine chrétienne, cette analyse de Fontaine s'approche de la thèse de Ricœur en faisant référence à la dualité du temps et de l'éternité qui s'expose lors du chant.

3.7 La métaphore du chant dans *Cantique des plaines*

L'examen de l'état de la question sur *Cantique des plaines* a montré que la controverse autour de son obtention du Prix du Gouverneur général du Canada pour le roman de langue française de 1993 a été causée par le fait que Nancy Huston a d'abord écrit un premier jet de cette œuvre en anglais avant de simultanément en publier une version française et anglaise. Quelques chercheurs, Corinne Durin, Christine Klein-Lataud et Nancy Senior, se sont appliqués à comparer ces deux versions afin de vérifier si *Cantique des plaines* peut être considéré comme une œuvre originale, sans toutefois s'attarder sur son titre. Seule Nancy Senior a porté attention à cette partie du livre qui a pour fonction de : « 1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur²⁰⁸ ». Sans vouloir entrer dans la question controversée de savoir si *Cantique des plaines* est une œuvre originale ou non, Senior note que le titre de la version française ne donne pas la même impression que *Plainsong*, le titre de la version anglaise :

«Plainsong» calls to mind : 1) Gregorian chant, 2) the song of the plains, 3) a plain, simple song, 4) the song of a plain, ordinary person. « Cantique des plaines » also evokes religious music (though of a different kind) and the plains, but not the idea of ordinariness and simplicity²⁰⁹.

Plainsong, le titre de la version anglaise de *Cantique des plaines*, est le terme anglais pour désigner le plain-chant, alors que « Cantique des plaines » n'y fait pas aussi directement

²⁰⁸ Gérard Genette, *Seuils*, p. 73.

²⁰⁹ Nancy Senior, « Whose song, whose land ? », p. 685.

référence, même si la traduction latine de plain-chant, « cantus planus » s'en rapproche. Le terme « plain » est de la même famille que « plaine » et il désigne quelque chose qui n'a pas de rupture, d'accident ou d'altération. Dans sa critique du roman de Nancy Huston, Claudine Potvin a bien compris qu'il y a un lien entre le chant, la plaine et la plainte : « entre la plaine et la plainte loge le chant, cantiques religieux, bibliques, musiques d'Église, lamentations [...] »²¹⁰, mais elle n'établit pas le rapport entre ce lien et la méditation de saint Augustin sur le temps, alors que c'est la référence à cette question qui permet à l'analyse de s'ouvrir vers de nouveaux champs de recherche.

Ainsi, plusieurs passages de *Cantique des plaines* sont en relation directe avec le titre ainsi qu'avec la question du temps qui est liée au plain-chant. Le premier de ces passages se situe à la toute fin du chapitre III, qui est en fait le premier chapitre du récit que la narratrice commence à raconter après avoir compris ce qu'elle a à faire, même si l'analyse du discours narratif a montré qu'elle avait commencé à raconter avant ce moment :

Enfin le petit orgue émettait sa note stridente et le dernier **cantique** [c'est moi qui souligne] roulait à travers la **plaine** comme une boule d'amarante morte, piquante et pleine de vide... C'est alors, est-ce alors, que furent plantées les toutes premières graines de ton **travail sur le temps**... ? (CP, p. 36)

Le lien entre le titre de la version française et la question du temps est ici explicite, alors que la mort est implicitement présente dans la « boule d'amarante morte, piquante et pleine de vide ». D'autres passages, que j'ai soulignés dans le texte, sont cependant beaucoup plus expressifs en ce qui a trait à l'association entre la platitude de la plaine, la mort, la lamentation monotone du plain-chant, et *Plainsong*, le titre de la version anglaise :

La messe te parut interminable : des troupes d'enfants de chœur... en **psalmodiant** des phrases latines **lugubres** qui s'appuyaient longuement sur la même note et remontaient en demi-ton à la fin puis redescendaient aussitôt, et le chœur et l'assemblée des fidèles leur répondaient dans la

²¹⁰ Claudine Potvin, « Inventer l'histoire », p. 17.

même **tonalité triste** : c'était cela le **plain-chant**, toujours cette même **mélodie plaintive** vacillant autour d'une note unique (CP, p. 210)

Après ce genre de soirée, ta confusion mentale était telle que tu aurais voulu courir à nouveau le long de la voie ferrée, ne plus voir que les deux lignes droites parallèles et les centaines de traverses perpendiculaires rayant le **sol plat à l'infini**, ne plus entendre que le teuf-teuf de ton propre souffle, ne plus enregistrer que le **néant parfait de ce paysage** qui pénétrait en toi et s'épandait lentement, **rendant ton esprit aussi lisse et vide et muet que les plaines**, oui, Paddon, jusqu'à ce que tu sois non seulement seul mais au-delà de la solitude, jusqu'à ce que tu ne sois plus toi et qu'il ne reste que le **chant**, cette longue ligne de notes **plaintives**, cette **lamentation** immobile ; le **plain-chant**, dans toute sa splendeur monocorde. (CP, p. 220)

En plus d'établir une relation entre le titre et le chant, les deux dernières citations lient le chant à une lamentation par rapport à la mort, et, renvoie aux « gémissements²¹¹ » d'Augustin quand il compare sa condition d'être mortel avec l'infinitude de Dieu, ainsi qu'à la plainte de Paddon²¹² quand il constate qu'il vieillit. Dans le premier extrait, la scène se déroule lors de la cérémonie funéraire de Miss McGuire, l'institutrice irlandaise et catholique de Paddon et de sa sœur Elizabeth à l'école primaire. Dans le deuxième extrait, l'événement raconté se situe à la fin du chapitre XXII, alors que le chapitre XXIII débute par l'annonce de la mort de la mère de Mildred, la mère de Paddon : « de 1935 je sais deux choses avec certitude. La première a plus d'importance que la seconde mais j'ai nettement plus de mal à l'imaginer : ta mère est morte... » (CP, p. 221). D'autres passages font clairement voir le lien entre un chant et un récit :

Jour après jour je m'assois ici à ma table à Montréal, ferme les yeux et tends l'oreille et peu à peu **une voix** monte à la surface et se met à couler à travers la **plaine**, à travers la page, et parfois son **chant** est plein de nostalgie et parfois il est joyeux, me racontant Miranda, me racontant trois enfants, me révélant aussi des choses au sujet de moi-même (CP, p. 269).

Ta voix, Paddon, s'est mise à mise à **chanter** si puissamment en moi quand tu es mort... mais maintenant elle s'est tue. Ces derniers jours, malgré tous mes efforts, je n'entends plus rien. Pourquoi ne veux-tu plus chanter ? D'accord, je sais pourquoi. C'est parce que depuis le début c'est moi qui **chante** et je n'ai pas encore dit la vérité là-dessus (CP, p. 271).

Permetts-moi de **chanter** jusqu'au bout cette berceuse qui t'apportera le sommeil éternel (CP, p. 302).

²¹¹ Je me réfère à « tes années [celles de Dieu] ne vont ni ne viennent ; les nôtres vont et viennent » (XI, 13, 16) et « mes années se passent dans les gémissements » (XI, 29, 39).

²¹² Je me réfère à « le chiffre de l'année est en train de changer, de même que le nombre des années que j'ai vécues » (CP, p. 49), « je vieillis, mes cheveux blanchissent » (CP, p. 51), et « je suis en train de crever » (CP, p. 52).

Ce que soulignent tous ces extraits de *Cantique des plaines* qui métaphorisent le chant, c'est le lien entre le chant, la question du temps et l'acte narratif. Raconter implique un travail de configuration qui combine deux dimensions temporelles : le temps raconté (l'énoncé) et le temps du raconter (l'énonciation), et selon Paul Ricœur, c'est le jeu entre ces temps qui produit l'expérience temporelle vive qu'Augustin appelle la distension d'une âme à la fois tendue et distendue. C'est ce que j'ai tenté de démontrer dans mon analyse du discours narratif de *Cantique des plaines*.

Sans avoir besoin de spéculer théoriquement sur le temps, ce roman est une expérience dans laquelle la narration de la vie de Paddon remplace le cantique chanté par Augustin dans sa méditation sur le temps, car *Cantique des plaines* est un plain-chant, un chant « réconfortant et consolatoire [qui] situe l'homme dans le temps²¹³ ».

Dans son article, « La question du temps dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », Stephan Hardy suggère que le personnage de Paddon est un prétexte pour révéler les aspects théoriques de la question du temps, et que

c'est le personnage de Paula, en tant que narratrice, qui met en scène les conséquences pratiques d'une telle recherche [...] cette narratrice habile fait plus que retracer la réalisation d'une théorie sur le temps. En relatant certains événements du vécu de son grand-père, elle illustre les conséquences pratiques de ses acquis²¹⁴.

Comme cet extrait le montre, même si Hardy n'établit pas de lien entre *Cantique des plaines* et *Temps et récit*, son hypothèse de travail est pour ainsi dire identique à l'hypothèse du présent mémoire, selon laquelle *Cantique des plaines* irait dans le même sens que la « thèse

²¹³ Jacques Fontaine, *Ambroise de Milan*, p. 241.

²¹⁴ Stephan Hardy, « La question du temps », p. 59-68.

permanente » de *Temps et récit* : « la spéculation sur le temps est une ruminant inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative²¹⁵ ».

Face à la question du temps, le point de départ de la réflexion de Hardy est le même que celui d'Augustin et de Paddon : l'angoisse de la mort. Tout au long de son argumentation, il s'appuie principalement sur le personnage de Miranda, l'amante amérindienne de Paddon, qui, en présentant une conception cyclique du temps qui n'a pas de début ni de fin, s'oppose à une conception du temps de l'homme blanc qui est une « perpétuelle fuite en avant, ce mètre à ruban qui vous filait devant vos yeux à toute vitesse, divisé en segments » (CP, p. 180). C'est l'« ici maintenant » du temps présent que Miranda enseigne à Paddon par le biais de l'acte créatif, qui se pratique dans une multitude de domaines parmi lesquelles la narration est privilégiée, car « elle dispose du *langage* [souligné dans le texte], un instrument à ce point merveilleux qu'il peut *créer le temps*²¹⁶ ». Selon Hardy, un des extraits du manuscrit du traité sur le temps de Paddon dans lequel l'histoire du chat de Scarlatti est reprise, démontre que l'homme a la capacité de construire le temps en racontant une histoire :

Le chat avance, il ne peut marcher à reculons. Mais nous, on peut remonter en arrière, sans quoi ce n'est pas la peine de nous doter d'un cerveau aussi complexe. L'humanité n'est rien d'autre que cela, cette capacité d'aller en avant et en arrière, de noter les récurrences, de faire des rapprochements, d'apprécier des motifs. Nous savons être présents dans le passé et passés dans le présent. Et même vertigineusement, nous projeter dans l'avenir (CP, p. 84).

La dernière phrase de cet extrait : « nous savons être présents dans le passé et passés dans le présent. Et même vertigineusement, nous projeter dans l'avenir », est une version de la thèse du triple présent de saint Augustin qui définit le temps : « le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur » (XI, 20, 26). En juxtaposant ainsi à la fois la spéculation sur le temps et la narration de l'histoire d'un chat qui ne peut qu'avancer sur le clavier du temps alors que l'être humain peut reculer dans le passé en racontant une histoire, Paula montre que le récit peut répondre à la question du temps. Hardy conclut son article en écrivant que l'être humain a la

²¹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, p. 24.

²¹⁶ Stephan Hardy, « La question du temps », p. 66.

capacité de façonner son existence en réglant « la dose de passé qui est suffisante pour savoir son identité²¹⁷ », et en produisant son propre « effet de temps » grâce à des activités de création, dont des romans. En réintroduisant à ce moment-ci la question de l'identité dans la discussion, Hardy permet de boucler la boucle qui relie *Cantique des plaines*, les *Confessions* et *Temps et récit*.

3.8 La question identitaire

La question de l'identité a été amenée par Nancy Huston dans toutes les entrevues qu'elle a accordées lors du lancement de *Cantique des plaines* et elle est reprise par la plupart des articles journalistiques et des travaux de recherches²¹⁸ consacrés à ce roman ou sur les autres œuvres romanesques ou non romanesques de cette écrivaine. La quête identitaire de Huston s'associe à la quête identitaire du personnage de Paula, car elles ont toutes les deux des racines familiales en Alberta. Cette origine se reconnaît dans ces « plaines » qui composent la moitié des éléments du titre de *Cantique des plaines*, alors que l'autre moitié se réfère à l'œuvre elle-même. En fait, *Cantique des plaines* aurait pu s'appeler « Roman des plaines », puisque comme l'écrit saint Augustin dans la conclusion qu'il tire de son expérience de chanter un cantique dans lequel « tout l'empire du narratif est [...] déployé²¹⁹ »,

ce qui se produit pour chacune de ses parties et pour chacune de ses syllabes ; cela se produit pour une action plus ample, dont ce chant n'est peut-être qu'une petite partie ; cela se produit pour la vie entière de l'homme, dont les parties sont toutes les actions de l'homme ; cela se produit pour la série entière des siècles vécus par les enfants des hommes dont les parties sont toutes les vies des hommes (XI, 28, 38)

²¹⁷ Stephan Hardy, « La question du temps », p. 68.

²¹⁸ Voir l'état de la question qui se trouve dans l'introduction du présent travail.

²¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, p. 49.

Augustin fait d'ailleurs lui aussi le lien entre la question du temps et la question identitaire lorsque dans le livre X de ses *Confessions*, consacré à son état d'esprit au moment où il écrit cet ouvrage, il mentionne qu'en se questionnant sur le temps il se questionne sur lui-même : « Pour moi du moins, Seigneur, je peine là-dessus et je peine sur moi-même » (X, 16, 25). Un rapport que Paula souligne dans un passage où elle associe la question du moi, la temporalité, le chant et l'écriture :

Jour après jour je m'assois ici à ma table à Montréal, ferme les yeux et tends l'oreille et peu à peu une voix monte à la surface et se met à couler à travers la plaine, à travers la page, et parfois son chant est plein de nostalgie et parfois il est joyeux, me racontant Miranda, me racontant trois enfants, me révélant aussi des choses au sujet de moi-même (CP, p. 269).

De plus, dans *Temps et récit*, la réflexion de Paul Ricœur sur le rapport entre la narration et la temporalité aboutit elle aussi au concept de l'identité narrative. En effet, dans la conclusion de cet ouvrage, Ricœur résume son hypothèse de travail en disant qu'il tient « le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté²²⁰ ». Or, ce temps raconté est le résultat d'une action narrative, et Ricœur se réfère à Hannah Arendt pour ajouter que chaque action et parole contiennent la réponse à la question « Qui ? » : « le roman, l'histoire inventée, révèle un créateur, de même que toute œuvre d'art indique clairement qu'elle a été faite par quelqu'un²²¹ ».

Dire l'identité d'un individu c'est le désigner par un nom propre, mais ce qui justifie qu'on le désigne par ce nom tout au long de sa vie qui s'étire de la naissance à la mort : c'est de pouvoir raconter l'histoire de sa vie²²². C'est son identité narrative. Comme pour le temps, il ne peut y avoir d'identité sans qu'elle soit articulée de manière narrative ; de même l'histoire d'une vie ne peut être significative que si elle reproduit les traits de l'expérience temporelle.

²²⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.3, p. 435.

²²¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, Pocket, no 24, 1994.

²²² Je me réfère à Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.3, p. 442-3.

Ce qui fait de *Cantique des plaines* une œuvre d'art, c'est sa capacité d'offrir à son lecteur une expérience qui, grâce au rapport circulaire qui s'établit entre le récit raconté, la mise en intrigue et l'acte de lecture, expose le contraste entre le temps et l'éternité, et lui permet ainsi d'approfondir son expérience de la temporalité et, du même coup, d'approfondir sa compréhension de soi. Car, pour l'être humain, penser le temps, c'est penser le rapport entre l'éternité et sa condition d'être mortel.

CONCLUSION

Car en toute action l'intention première de l'agent, qu'il agisse par nécessité de nature ou volontairement, est de révéler sa propre image ; d'où vient que tout agent, en tant qu'il agit, prend plaisir à agir puisque tout ce qui est désire son être et puisque dans l'action l'être de l'agent est en quelque sorte intensifié, le plaisir suit nécessairement... Donc rien n'agit sans rendre patent son être latent.

Dante¹⁰

J'aborde la fin de ce travail en prenant pour acquis que la rédaction d'un mémoire de maîtrise n'est pas sans avoir des points en commun avec l'acte narratif. En effet, de même que raconter une histoire exige un travail d'« agencement des faits en système », qui consiste à faire « tenir ensemble » différents événements isolés afin d'obtenir un « tout » intelligible, la rédaction d'un mémoire exige un travail de configuration qui a pour but de rendre intelligible différentes lectures et analyses ayant naturellement tendance à s'éparpiller. Le chercheur doit donc faire des choix : privilégier certaines pistes de recherche, en écarter d'autres, en agissant selon un plan qui, malgré une certaine prétention à l'objectivité, reflète une subjectivité qui n'est pas tellement différente de celle que l'on peut trouver dans une œuvre romanesque.

Dans cette perspective, le présent exercice conclusif consistera à vérifier si la démarche entreprise afin de comprendre l'« étrange impression » ressentie en lisant *Cantique des plaines* a abouti à une réponse qui puisse non seulement satisfaire la quête entreprise par l'agent de la recherche, mais aussi les exigences critiques d'un éventuel lecteur. Car, en fin de compte, c'est l'espérance en l'existence de ce dernier qui a justifié l'élaboration de ce mémoire.

¹⁰ Extrait de *La Monarchie* de Dante cité par Hannah Arendt en exergue du chapitre V, « L'action », de *Condition de l'homme moderne*, p. 231.

Mon hypothèse de travail se fondait sur le constat d'un rapport entre *Cantique des plaines* et *Temps et récit*. C'est pourquoi son titre, « Temps et récit dans *Cantique des plaines* », épouse la forme du titre de l'ouvrage de Ricœur. Du coup, mon analyse est marquée par l'hypothèse selon laquelle le temps ne peut être conceptualisé, mais qu'il peut par contre être raconté. En voulant tenir sa promesse de terminer le traité de philosophie sur le temps de son grand-père, la narratrice de *Cantique des plaines* relance la célèbre question augustinienne : « qu'est-ce que le temps ? », et elle lui répond par un récit de fiction qui thématise et joue avec le temps. La question qui se pose maintenant est de savoir si ce récit répond vraiment à la question du temps.

Mettons les choses au clair : *Cantique des plaines* ne résout pas théoriquement l'énigme du temps. Cependant, comme ce qui s'est passé pour Augustin lorsqu'il a tenté de définir le temps en se servant de l'exemple de chanter un cantique, l'« étrange impression » que le lecteur du roman de Huston peut ressentir au cours de sa lecture est une occasion qui lui est offerte d'approfondir son expérience du temps, en faisant « travailler... poétiquement » l'énigme du temps. C'est, du moins, ce que j'ai tenté de démontrer dans le premier chapitre de mon mémoire, en cherchant dans le discours narratif de *Cantique des plaines* la cause de l'impression ressentie lors de la lecture de ce roman. L'analyse se structure à partir des trois pistes qui s'ouvrent à la recherche au moment où la narratrice décide de raconter la vie de son grand-père plutôt de continuer l'écriture du traité sur le temps qu'elle avait promis de terminer. La première de ces pistes s'attache aux péripéties qui sont racontées, la deuxième se demande comment la narratrice s'y prend pour raconter ces péripéties, et la troisième ne perd pas de vue que la narratrice n'a pas renoncé à tenir sa promesse d'achever le traité sur le temps de son grand-père.

Après la présentation d'un récit linéaire des diverses péripéties qui sont racontées par la narratrice, une discussion est engagée sur la pertinence d'accorder de l'importance aux événements anecdotiques. L'analyse de Caroline Barrett, appuyée par celles de Danielle Laurin et celle de Stephan Hardy, joue alors un rôle très important, car, en plus d'exprimer son désintérêt pour le sort des personnages, celle-ci s'enthousiasme et décrit l'« éblouissement » qu'elle a ressenti en découvrant la « main de Paula qui peigne et qui écrit ». Cette découverte permet de remarquer que le discours narratif se dédouble en un énoncé et une énonciation et que, si les péripéties racontées dans l'énoncé peuvent retenir l'attention lors d'une lecture au premier

niveau, l'accès au deuxième niveau, que Gérard Genette nomme le deuxième étage, s'avère une expérience de lecture encore plus passionnante. En effet, ce n'est qu'en se hissant à ce second niveau que l'on peut répondre à la question de savoir comment la narratrice va s'y prendre pour raconter les péripéties de son récit. Pour accéder à ce deuxième étage, il faut passer par une analyse du dialogue entre le « je » de la narratrice et le « tu » de son grand-père décédé. C'est là que la fréquence des apparitions de la « main de Paula » pose la question du temps et amène à distinguer le « temps du raconter » du « temps raconté ».

C'est à partir de ce point que la référence à Paul Ricœur marque l'analyse, car, même si Gérard Genette utilise les concepts du « temps raconté » et du « temps du raconter » dans son « Discours du récit », il les a empruntés à Günter Müller, et l'analyse que fait Ricœur de ces concepts dans la troisième partie de *Temps et récit* est beaucoup plus cohérente et englobante que celle de Genette. La distinction entre le « temps raconté » et le « temps du raconter » est capitale. D'une part, elle donne accès à une analyse structurelle de la temporalité des péripéties qui sont racontées par le discours narratif, ce qui permet, déjà, de constater l'importance des jeux avec le temps qui s'y déroulent ; et, d'autre part, elle permet d'identifier et de répertorier les passages où cette « main qui peine et qui écrit » se dévoile. Ainsi, en rassemblant les traces éparses que cette dernière a laissées dans le texte, il est possible de constituer un véritable petit récit de la vie de cette « main », qu'il ne faut toutefois pas confondre avec la vie du personnage de Paula. S'il est facile de faire ressortir de certains de ces passages ce qui distingue le « temps du raconter » du « temps raconté », d'autres, par contre, mélangent inextricablement ces deux dimensions temporelles, de sorte qu'on ne peut que se rendre compte des discordances qui s'y manifestent, discordances qui vont jusqu'à faire alterner dans la même phrase les effets de vraisemblance de l'énoncé et la dénonciation de ces « mensonges » par l'énonciation. L'identification d'une série de ces dénonciations permet de postuler qu'il s'agit bel et bien là du procédé d'où a émergé l'« étrange impression » responsable de la démarche de recherche en cours. En effet, en reproduisant l'expérience, et en incluant ses dimensions temporelles, on ne peut qu'être frappé par l'impossibilité d'imaginer deux temps en même temps comme l'implique l'intrusion du temps du raconter dans le temps raconté. La conjonction/disjonction de ces deux temps produit alors ce que Paul Ricœur appelle un contraste entre le temps et l'éternité, phénomène qu'on peut reconnaître autant dans l'« éblouissement » éprouvé par Caroline Barrett, que dans l'explication donnée par le narrateur de *La recherche du temps perdu* de Proust à l'« extase » de l'épisode de la madeleine.

Si Gérard Genette trouvait le récit beaucoup plus passionnant au deuxième étage, il n'avait pas vu que la notion de contraste entre le temps et l'éternité donne accès à une troisième dimension temporelle qui, dans *Cantique des plaines*, se révèle au moment crucial où la narratrice comprend soudainement ce qu'elle a à faire. La question qui se pose alors ouvre une faille temporelle, une déchirure dans le temps, qui est difficile à expliquer. En effet, le temps s'arrête pendant que le passé des pages déjà écrites, le futur des pages que la narratrice s'apprête à écrire et le présent de ce qu'elle écrit se juxtaposent, et que ce croisement révèle un « éblouissant » paradoxe de concordance discordante qui déchire la linéarité du temps. Comme l'exemple de chanter un cantique utilisé par Augustin, l'expérience proposée par Huston dans son roman est « vive », c'est-à-dire qu'elle se comprend dans la pratique et non dans la théorie. Les jeux entre le « temps raconté » et le « temps du raconter » exposent le contraste entre le temps et l'éternité, et font vivre un moment de non-temps au lecteur, ce qui le confronte à l'inexorable finitude de sa condition humaine et pose la question du commencement, car ce qui différencie le temps de l'éternité, c'est qu'il commence. Ce commencement est un moment décisif pour la narratrice du roman, et c'est aussi un moment crucial pour l'analyse parce qu'il révèle une faille qui déchire la temporalité du récit, et déconcerte le lecteur. C'est en se demandant ce que faisait la narratrice dans la quinzaine de pages qui précèdent le moment où elle déclare « enfin » comprendre ce qu'elle a à faire que l'analyse va ensuite se poursuivre dans le deuxième chapitre du mémoire.

Le chapitre II avait ainsi pour objectif de montrer que ces pages qui instaurent l'écriture sont loin d'être « innocentes » et que, au contraire, elles sont plus structurées que le reste du roman. Des outils théoriques puisés dans des essais consacrés à la problématique du commencement des œuvres romanesques : « Par où commencer ? » de Roland Barthes et *L'incipit romanesque* d'Andrea del Lungo, ont permis de définir un concept élargi de l'incipit et ainsi identifier et délimiter ce qui a été appelé l'incipit de *Cantique des Plaines*. Cet exercice a eu le mérite d'y faire ressortir la présence de cinq sections, alors que les premiers mots de chacune de ces sections identifient un fil « porteur de sens » qui fait partie d'un paradigme de la mortalité. « L'agonie », « la mort », « l'enterrement », « le testament » et « la prise en charge de l'héritage » permettent d'établir des liens avec un corpus théorique dont chacun des participants explore à sa manière la problématique du commencement et du temps. Plusieurs d'entre eux ont même développé des analyses dans lesquelles il est possible de reconnaître la notion d'un moment où le temps se transcende, provoquant une réaction semblable à l'« éblouissement » ressenti par Barrett

devant la « main de Paula qui peine et qui écrit » ou à l'« extase » ressentie par Proust devant sa madeleine.

Le deuxième chapitre marque une rupture de ton avec celui qui le précède, et apporte une documentation qui soutient la recherche d'une réponse aux questions soulevées par l'analyse du premier chapitre. Ainsi, la section de « l'agonie » qui ouvre le roman est associée à la notion de passage et au lieu d'une expérience où s'actualisent les trois phases du passage du temps : passé, présent et futur. Bizarrement, c'est la section de la « mort », qui incidemment n'existe pas réellement puisqu'elle est déduite du « Et plus rien » qui se glisse entre la section de « l'agonie » et la section de « l'enterrement », qui est la plus consistante de la démonstration. La mort inspire, et c'est la réflexion de Robert Harrison sur le rôle du cadavre dans l'accession de l'être humain à une pensée abstraite qui constitue le point d'ancrage auquel toutes les réflexions appelées à intervenir dans cette section vont se rattacher parce que, selon lui, le mort est le lieu par excellence pour observer le phénomène du temps. Sa discussion avec Heidegger permet d'appréhender la réflexion de ce penseur ainsi que celle de saint Augustin tout en maintenant le lien avec *Cantique des plaines*. Des références aux travaux de Michel Picard, Michel de Certeau, Danièle Sallenave et Paul Ricoeur viennent aussi appuyer l'analyse tout en l'enrichissant de leurs interactions. Le topos de « l'enterrement » est, certes, pertinent dans cette séquence. Cependant, ce qui le rend encore plus intéressant pour l'analyse en cours, c'est l'étonnante absence de testament qui ressort de la description de la cérémonie funéraire. Cette absence, vraisemblable ou non, permet de tisser un lien avec un texte de Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », qui s'insère merveilleusement bien dans l'analyse en faisant le pont entre les réflexions de tous les penseurs qui ont été appelés à y intervenir. L'étude des deux dernières sections de l'incipit de *Cantique des plaines*, « l'héritage » et « la prise en charge de l'héritage », se caractérise par une absence de référence à des textes théoriques, l'analyse trouvant dans le récit même les réponses à ses questions. Étrangement, ce sont aussi des textes qui ne comportent aucun des signes annonçant la fiction. Dans « l'héritage », c'est à ses souvenirs des moments privilégiés où son grand-père lui racontait des histoires que la narratrice fait appel, en cherchant à rendre son récit le plus vraisemblable possible, alors que, dans « la prise en charge de l'héritage », c'est la description de ses efforts pour déchiffrer le manuscrit qu'elle a reçu en héritage ainsi que sa décision de raconter la vie de son grand-père après avoir compris ce qu'elle a à faire qui ancrent ce texte dans le « ici maintenant » du temps du raconter, et du présent de l'écriture.

Le troisième chapitre de ce mémoire est la partie qui m'a apporté le plus de satisfactions parce que ma recherche y a mis au jour des aspects de *Cantique des plaines* que la critique n'avait encore jamais explorés. Tout part de la présence d'extraits de la méditation de saint Augustin sur le temps dans un chapitre de *Cantique des plaines* où la narratrice raconte les années d'études universitaires de son grand-père. Cette péripétie, qui se déroule à Edmonton autour de 1920, est loin d'être un événement anecdotique superficiel, car elle aura des répercussions soixante-dix ans plus tard lorsque Paula recevra en héritage le manuscrit inachevé du traité sur le temps que Paddon a tenté toute sa vie d'écrire et qu'elle a promis de terminer. De plus, ces extraits, qui traitent de la question du commencement de la *Genèse*, sont le début de la méditation de saint Augustin sur le temps dont, incidemment, la conclusion sert d'amorce à la réflexion de Paul Ricœur sur le rapport entre le temps et le récit. Ainsi se forme un cercle autour de *Cantique des plaines*, des *Confessions* et de *Temps et récit*, et la métaphore du chant est le fil d'Ariane qui permet de les relier entre eux.

En effet, la narratrice de Huston a recours à une métaphore musicale pour parler de la question du temps : « cette mélodie étrange ». Or, le chant a plusieurs fonctions dans les *Confessions* : c'est une louange Dieu et l'expression d'une plainte face à l'horreur qu'Augustin ressent face à sa condition d'être mortel, et c'est aussi un exemple, une métaphore, dans l'expérience qu'il mène pour démontrer que le temps est la distension d'une âme à la fois tendue et distendue. Cette expérience est très importante, car Paul Ricœur va consacrer tout son magistral ouvrage, *Temps et récit*, à étudier les conclusions qu'Augustin tire de celle-ci. En fait, ce chant est une métaphore de l'expérience temporelle humaine où les discordances du temps déchirent tout autant le vœu de concordance du narrateur que le vœu de concordance de son âme. Augustin n'a pas eu conscience des implications de son expérience, car jamais il ne fait allusion au fait que le récit autobiographique qui constitue les neuf premiers livres des *Confessions* pourrait aussi bien que le chant lui servir d'exemple dans son expérience. C'est Ricœur qui défend cette thèse en l'appuyant avec son antithèse : la théorie de l'intrigue d'Aristote dans laquelle la volonté de concordance de la mise en intrigue répare la discordance des différents événements de la vie, à partir de laquelle il élabore la thèse selon laquelle la spéculation philosophique est incapable de conceptualiser le temps et que seule la narration peut apporter une réponse à la question du temps.

Cantique des plaines reprend tout cela dès sa page couverture. En annonçant la métaphore du chant dans son titre, ce roman se présente comme s'il était lui-même un cantique qui pourrait servir d'exemple dans l'expérience augustinienne du temps, et qui, du même coup, pourrait être tout aussi bien être une application de la thèse principale de *Temps et récit*, puisque le cantique d'Augustin est un exemple, un modèle, dont Ricœur se sert pour développer la thèse principale de son essai. C'est encore la métaphore du chant qui vient appuyer cette proposition grâce à une recherche qui a permis de découvrir que le chant utilisé par Augustin dans son expérience est, sans doute, le même dont il s'est servi à plusieurs reprises tout au long des *Confessions* : le « *Deus creator omnium* », un plain-chant ambrosien ancêtre du chant grégorien. Or, plusieurs passages de *Cantique des plaines* font explicitement référence au plain-chant et lient la plainte, la plaine et le chant à la question du temps, en plus, le titre de sa version anglaise, *Plainsong*, signifie littéralement plain-chant.

Si cette démonstration n'était pas suffisante pour convaincre les sceptiques de la dynamique du cercle qui relie *Cantique des plaines*, les *Confessions* et *Temps et récit*, il peut être utile de rappeler que les jeux avec le temps, que l'on trouve dans le discours narratif de *Cantique des plaines*, ainsi que les effets qu'ils peuvent produire, semblent, selon mon point de vue, mettre assez clairement en lumière le fait que *Cantique des plaines* va dans le même sens que les thèses de Paul Ricœur. Souvenons nous que, selon celui-ci, de la même façon que l'expérience de chanter un cantique fait prendre conscience à Augustin du contraste entre le temps et l'éternité, les jeux entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation ont la capacité d'approfondir l'expérience de la temporalité du lecteur en lui « offrant chaque fois une figure différente de la recollection, de l'éternité dans le temps ou hors du temps²²⁴ ». Manifestement, une réflexion allant dans le même sens que celle de Paul Ricœur a animé l'écriture du roman.

De plus, il faut souligner que le titre de *Cantique des plaines* ne fait pas seulement référence à la question du temps par le biais de la métaphore du chant, mais qu'il évoque aussi les plaines de l'Ouest, région d'où sont originaires la narratrice et l'auteure. Même si Nancy Huston a présenté ce roman comme un retour à ses racines, et que la question identitaire a été au cœur de la

²²⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.2, p. 192.

controverse qui a été soulevée par son obtention du Prix du Gouverneur général du Canada, la problématique de la quête identitaire n'a pas été la principale préoccupation du présent mémoire, car l'« étrange impression » qui est à son origine a plutôt orienté la démarche de recherche vers la question du temps. Cependant, l'analyse a montré que la question du temps rejoint la question de l'identité, car si le temps ne peut être conceptualisé, il peut être raconté. Or, tout raconté pose la question de savoir qui raconte, et pour répondre à cette question il faut « raconter l'histoire d'une vie²²⁵ ». Ricœur développe le concept de l'identité narrative dans la conclusion de *Temps et récit*, et il l'approfondit dans son ouvrage suivant, *Soi-même comme un autre*, qui est une réflexion sur l'identité personnelle et l'identité narrative « en rapport avec un caractère majeur du soi, à savoir sa temporalité²²⁶ ». Finalement, je crois que l'enjeu des jeux avec le temps que l'on trouve dans *Cantique des plaines* est de produire des effets qui déstabilisent le lecteur et le poussent à agir pour se définir face au temps. Ce mémoire est donc à la fois une contribution à la transmission de l'héritage de Paddon, et une réalisation qui rend « patent l'être latent de son agent²²⁷ ».

²²⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.3, p. 442

²²⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p. 12.

²²⁷ Je me réfère ici à l'extrait de *La Monarchie* de Dante que j'ai mis en exergue de cette conclusion.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude

Huston, Nancy, *Cantique des plaines*, Paris, Actes sud, Babel no 142, 2002 (1993), 319 p.

Sur Cantique des plaines

Barrett, Caroline, « Écrire le temps », *Spirale*, avril, 1994, p. 5.

Cayouette, Pierre, « Les Prix du Gouverneur général », *Le Devoir*, 17 novembre 1993, p. A8.

Delvaux, Martine, « Le Moi et l'A/autre : Subjectivité divisée et unité culturelle », *La Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 22, no 3-4, septembre-décembre, 1995, p. 487-500.

Durin, Corinne, « Traduction et médiation », *Spirale*, avril, 1994, p. 6.

Gaboury-Diallo, Lise, « L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 49-59.

Gallagher, Mary, « Nancy Huston ou la relation proliférante », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 23-35.

Girard, Marie-Claire, « Jours de plaine », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D12.

Hardy, Stephan, « *Cantique des plaines* de Nancy Huston : le rôle du mythe dans une quête identitaire », Mémoire de maîtrise, Winnipeg, Université du Manitoba, 1999, 147 pages.

Hardy Stephan, « La question du temps dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston, *Études en littérature canadienne*, vol. 27, 2002, p. 59-68.

- Kattan, Naïm, « Retour à la prairie natale », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D24.
- Klein-Lataud, Christine, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR* (Traduction, Terminologie, Rédaction), vol. IX, no 1, 1996, p. 211-231.
- Klein-Lataud, Christine, « Langue et lieu de l'écriture », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 39-48.
- Khordoc, Catherine, « Variations littéraires dans *Les Variations Goldberg* », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 96-111.
- Laniel, Carole-Andrée, « Nancy Huston : une française d'adoption qui a cessé de tourner le dos au Canada pour accepter son histoire et ses origines », *La Presse*, 19 septembre 1993, p. B8.
- Larochelle, Corinne, *Cantique des plaines de Nancy Huston*, Montréal, Leméac, 2001, 83 p.
- Laurin, Danielle, « Nancy Huston, Source sûre », *Voir*, vol. 7, no 42, jeudi le 16 septembre 1993, p. 25.
- Lorre, Christine, « Création et procréation dans *La Virevolte* », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 75-92.
- Paillet Patricia-Léa, « Cacophonie corporelle dans *Instruments of darkness* de Nancy Huston », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 125-133.
- Pépin, Maude, « Lecture rythmique de *Prodige* de Nancy Huston », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2005, 105 p.
- Petrowski, Nathalie, « Bar payant », *La Presse*, cahier « Sortir », 18 novembre 1993, p. D3.
- Potvin, Claudine, « Inventer l'histoire : la plaine revisited », *Francophonie d'Amérique*, no 7, 1996, p. 9-18.

- Powell, David A., « L'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 113-123.
- Robin, Régine, « Speak Watt. Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston », *Spirale*, avril, 1994, p. 3-5.
- Senior, Nancy, « Whose song, whose land ? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong/Cantique des plaines* », *Meta. Journal des traducteurs*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 46, no 4, 2001, p. 675-686.
- Sing, Pamela V., « Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des plaines* », *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, sous la dir. de Marta Dvorak et Jane Koustas, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 63-74.
- Thibeault, Jimmy, « Briser la chaîne identitaire ou apprendre à conjuguer l'identité au présent. Réflexion sur le processus d'identification dans *Tchipayuk ou le chemin du loup* de Ronald Lavallée, *Cantique des plaines* de Nancy Huston et *Le coulonneux* de Simone Chaput », Mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, 2002, 119 p.

Ouvrages généraux

- Aragon, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1981 (1969), 152 p.
- Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Folio Essais » no 113, 2004 (1972), 380 p.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, préf. de Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, Pocket, no 24, 1994 (1961 et 1983), 406 p.

- Ariès, Philippe, « La mort inversée, le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire no H31, 1975, p. 177-210.
- Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, 465 p.
- Barthes, Roland, « Par où commencer ? », *Poétique*, no 1, 1970, p. 3-9.
- Black, Max, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- Bochet, Isabelle, *Augustin dans la pensée de Paul Ricœur*, Paris, Éditions facultés jésuites de Paris, 2003, 122 p.
- Bouchindhomme, Christian et Rochlitz, Rainer (dir.), *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, 212 p.
- Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358 p.
- Cornille, Jean-Louis, « Blanc, semblant et vraisemblance sur l'incipit de *L'Étranger* », *Littérature*, no 23, 1976, p. 49-55.
- Courtine-Denamy, Sylvie, *Hannah Arendt*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, no 886, 435 p.
- Del Lungo, Andrea, *L'incipit romanesque*, Seuil, Paris, 2003, 377 p.
- Del Lungo Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, no 94, 1993, p. 131-152.
- Dubois, Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, no 16, 1973, p. 491-498.
- Duchet, Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, no 1, p. 5-14.
- Dvorak, Marta et Koustas, Jane (sous la direction de), *Vision/Division. L'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, 136 p.

- Falconer, Graham, « L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique », dans Graham Falconer et Henri Mitterand (éd.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens & Hakkert, 1976-5, p. 129-150.
- Farago, France, *Lire saint Augustin*, Paris, Ellipses, 2004, 96 p.
- Fontaine, Jacques, *Ambroise de Milan, Hymnes*, Paris, Cerf, 1992, 695 p.
- Genette, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 7-286.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 388 p.
- Genin, Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et poignante*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997, 433 p.
- Grondin, Jean, « L'herméneutique positive de P. Ricœur », *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, sous la dir. de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Cerf, 1990, p. 121-137.
- Guitton, Jean, *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Aubier, 1955, 397 p.
- Harrison, Robert, *Les morts*, Paris, Le Pommier, 2003, 285 p.
- Hesse, Mary B., « The explanatory function of Metaphor », in *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, éd. par Bar-Jillel, Amsterdam, North-Holland, 1965.
- Huston, Nancy, *Plainsong*, Toronto, HarperCollins, 1993, 226 p.
- Jean, Raymond, « Ouvertures, phrases-seuils », *Critique*, no 288, 1971, p. 139-147.
- Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic. Pref. d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, 415 p.
- Müller, Günther, *Morphologische Poetik*, Tübingen, J. B C Mohr, 1968.
- Oliveira, Carlos, « De la volonté à l'acte, un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira », *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, sous la dir. de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 17-36.

- Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 193 p.
- Picard, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986, 319 p.
- Picard, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, 185 p.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Quarto Gallimard, Paris, 2002, 2401 p.
- Ricœur, Paul, *Réflexion faite : Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit, 1995, 115 p.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, Points Essais, tome 1, no 227, 2001 (1983), 406 pages ;
tome 2, no 228, 2001 (1984), 300 p. ; tome 3, no 229, 2001 (1985), 537 p.
- Ricœur, Paul, « Entre temps et récit : concorde/discorde », dans Annie Cazenave et Jean-François Lyotard, *L'art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 253-263.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points, Essais, no494, 2003, 695 p.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. Essais Points no 347, 2002, (1975),
414 p.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Essais Points, no 330, 1996, (1990),
425 p.
- Saint Augustin, « Les Confessions », *Œuvres de saint Augustin*, Bibliothèque augustinienne, texte de l'édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou, 1992 (1962), tome 13, Livres I - VII, 713 pages ; tome 14, Livres VIII - XIII, 694 p.
- Sallenave, Danièle, *Le don des morts, Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, 189 p.
- Stevens, Bernard, *L'apprentissage des signes. Lecture de Paul Ricœur*, Dordrecht (Netherlands), Kluwer Academic Publishers, 1991, 310 p.
- Young-Bruehl, Elizabeth, *Hannah Arendt, Biographie*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 717 p.