

Marc Gontard

L'Écriture du désir chez J.R. Léveillé Entre turbulence et planéité

Dans le N°1 des *Cahiers franco-canadiens de l'ouest*¹, Rosmarin Heidenreich montre que les textes littéraires franco-manitobains relèvent de deux catégories : ceux qui utilisent d'une manière traditionnelle la matière locale, dans une littérature de l'enracinement et ceux qui pratiquent une écriture d'avant-garde avec une thématique déterritorialisée dont le modèle est J.R. Léveillé. Cette analyse a toute sa pertinence mais elle ne signifie pas que l'œuvre de Léveillé soit totalement abstraite comme le Nouveau Roman français qui est l'une de ses références ou comme une œuvre plastique lorsqu'elle refuse toute figuration. Il me semble que les récits de Léveillé abordent, sous une perspective à chaque fois renouvelée une question unique et universelle : la question du désir. Mais, en évoluant de la modernité transgressive des premiers récits vers une postmodernité moins conflictuelle, ses textes balisent un espace dont le foyer reste le territoire manitobain. C'est en effet dans ce territoire que le désir trouve les modes de métaphorisation qui vont déterminer les configurations narratives de ses récits.

C'est ce que je voudrais développer, en définissant, dans une 1^{ère} partie, l'être du désir et ses métamorphoses, dans l'œuvre, avant de montrer dans la 2^{ème} comment le désir, chez Léveillé, fonctionne comme opérateur de narrativité à la base même du processus d'écriture.

1-L'Être du désir :

J'appelle « être du désir », la représentation du désir comme tension vers le plaisir, jusque dans cet absolu qui implique l'inversion radicale de la relation, le désir devenant lui-même seule source de plaisir. La représentation de ce procès dans l'œuvre narrative de Léveillé s'organise autour de deux figures emblématiques et contradictoires : celle de Bataille, écrivain français de la première moitié du 20^{ème} siècle (1897-1962) et celle de Basho, écrivain japonais du 17^{ème} siècle (1644-1694), le passage de l'un à l'autre se traduisant par une sortie du cadre identitaire dans l'aventure nomade du désir.

1.1 Le désir selon Bataille :

Dans les 3 premiers récits : *Tombeau*, *La Disparate*, *Plage*, la représentation du désir est liée à Georges Bataille dont la référence apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre, d'abord implicitement dans *La Disparate*, puis de manière explicite dans *Une si simple passion*, *Nosara*, où non seulement *Le Bleu du ciel*² se trouve cité, mais aussi un texte moins connu et inachevé comme *L'œil pinéal*³. Or, chez Bataille, écrivain post-nietzschéen, précurseur des déconstructivistes, le désir, lié à la souffrance et à la mort dans son rapport au plaisir, se caractérise par sa négativité. En effet, dans la mesure où le

¹ Rosmarin Heidenreich : « Le Canon littéraire et les littératures minoritaires : l'exemple franco-manitobain » in *Cahiers franco-canadiens de l'ouest*, vol. 2, N°1, printemps 1990, pp. 21-29.

² Cf. Georges Bataille. *Romans et récits*, Paris, Gallimard, 2004, « Bibliothèque de la Pléiade »

³ Ibid.

désir est une tension vers ce qui se dérobe au moment de sa possession, le procès désirant est une succession d'élans et de chutes dont l'échec entraîne à la fois l'angoisse et l'excès. L'angoisse, car la possession éteint le désir qui ne survit que dans une relance infinie, elle-même activée par l'excès qui alimente toutes les formes de la transgression, de la mutilation au supplice. Chez Bataille, le désir est un absolu indissociable de la douleur et de la mort qui détermine chez le sujet, comme dans l'écriture, une instabilité permanente.

Or le premier récit de Lèveillé s'intitule précisément *Tombeau*. D'emblée, il installe la pulsion désirante dans la morbidité puisque *Tombeau* se désigne comme un livre « épitaphe » (p. 29) où le dialogue entre le moi et la femme aimée convoque le souvenir d'une liaison faite de ruptures et d'un deuil qui inaugure l'écriture, comme le rappelle la phrase clausule : « C'est alors qu'elle est morte » (p. 68). Le sujet y met en fiction la disparition de l'être aimé dans une expérience de la déliaison où le deuil, c'est-à-dire la perte de l'objet, est ce qui révèle le désir à sa dimension tragique. Car l'excès dans la recherche du plaisir et de l'ivresse des sens, la poursuite du moment extatique, de la synesthésie absolue : cet « instant inexistant, prolongé, qui saisit tout » (p. 32), provoquent une sorte de mouvement brownien dont l'horizon appelle la dissipation des particules individuées. C'est lorsque le désir découvre son intransitivité qu'il sait que seule l'absence de l'objet le rendra à lui-même dans une expérience du deuil où le sujet s'anéantit dans la perte nécessaire de l'être aimé. C'est tout le sens du « sacrifice » de Christine, à prendre dans un sens quasi mystique : le désir du plaisir s'est retourné en plaisir du désir.

Ce caractère compulsif du désir qui naît de l'instabilité du procès tensif se retrouve dans *La Disparate* avec un surcodage de la représentation qui vient à la fois de l'auto-référence (Annie, l'un des personnages féminins, écrit un roman intitulé *Tombeau*), de la mise en abyme par la photographie (Jean-Marie photographie Marianne dans des mises en scène sado-masochistes) et de l'intertextualité. Si une allusion au « grand marquis » évoque Sade, la référence implicite de ce roman, dans ses jeux de miroir et dans la représentation sanglante de l'éros, est plutôt Robbe-Grillet. Plus que jamais le désir y est perçu sous la modalité de l'excès : les supplices, la folie, la mort, très proche en cela des représentations de Bataille dans la réécriture néo-romanesque d'Alain Robbe-Grillet. Mais c'est *Plage* qui traduit le plus intensément l'instabilité liée au désir en y introduisant l'élément répétitif dont se nourrit la compulsion. Dans ce récit, en effet, le ressassement du même scénario : attente/apparition/disparition qui reproduit le rythme même du désir : tension/acmé/déclin, l'installe dans sa dimension obsessionnelle. Dans l'attente, s'exacerbe la tensivité du sujet-narrateur guettant la venue de l'objet du désir : une femme en maillot qui passe sur la plage et qui disparaît. Ce scénario, ritualisé, multiplie les variantes instables : elle est couchée sur le sable. Elle se lève et marche sur la plage. Elle passe. Elle est rousse, blonde, châtain. Elle est seule, elles sont deux. Elle entre dans l'eau. En sort. Porte un mini maillot deux pièces, un tee-shirt blanc... Le fantasme réside dans l'instabilité même de cette figure obsédante qui, au rythme de ses apparitions/disparitions, laisse dans l'insatisfaction un sujet tourmenté par l'insatiabilité même du désir. Ici encore c'est la clausule qui, métaphoriquement, puisqu'elle s'applique au mouvement des vagues, donne sens à l'ensemble du récit : « A n'en plus finir » (p. 170).

Treize ans séparent ces premiers récits des 4 récits suivants : *Une si simple passion*, *New-York trip*, *Le Soleil du Lac qui se couche*, *Nosara* (1997-2003) Ce creux, dans la production narrative porte en lui-même les signes d'un changement majeur. Si le désir demeure toujours l'objet central de l'écriture, sa négativité tragique, sous le signe de Bataille va faire place à une conception, nourrie de pensée extrême-orientale (le Tao et le

Zen) selon laquelle le désir maîtrisé met le sujet en relation avec le souffle comique qui fait de l'impermanence des choses la clé du renouvellement de l'être. La figure majeure de cette métamorphose est le poète japonais Matsuo Basho, inventeur du haï-ku qui incarne en littérature l'esthétique Zen⁴.

1-2 Le désir selon Basho :

Si l'on ne trouve que 2 références directes à Basho, dans *New-York trip* (p. 32, p. 41), on découvre, dans *Nosara*, la définition du haï-ku : « Poésie classique japonaise. Trois vers, heptasyllabique, pentasyllabique, heptasyllabique » (p. 204), mais surtout, l'esprit zen dont le haï-ku est l'expression poétique, imprègne *Le Soleil du Lac qui se couche*, à travers le personnage central d'Ueno Takami, poète japonais installé au Manitoba, qui initie la narratrice à l'esthétique zen : musique, peinture, philosophie. C'est Ueno, en particulier, qui développe dans sa propre existence le principe central du bouddhisme zen, le « Wabi-Sabi », déjà évoqué au début de *New-york trip* : « Wabi : pas trop, pas trop peu ». Le Wabi-Sabi, c'est la voie du milieu qu'adopte le sage lorsqu'il accède au sentiment de l'impermanence des choses dans le jaillissement inépuisable de l'être. C'est ce sentiment qu'exprime le haï-ku. Il est au cœur de la pensée zen qui habite l'œuvre narrative de Léveillé à partir d'*Une si simple passion*.

Je rappelle pour mémoire que le Zen est une forme dérivée du Bouddhisme Mahayana (Grand Véhicule) qui prend naissance en Chine sous le nom de Chan et qui passe au Japon sous la forme du Zen⁵. Ce qui caractérise le Zen, c'est donc le Wabi-Sabi que l'on peut traduire encore par l'« ainsité » des choses : les choses sont ainsi, dans leur présence pure et la nature foncière de leur impermanence.

La pensée zen est rapprochée par Léveillé d'une autre pensée chinoise qui lui est antérieure : le Tao⁶. La aussi, les références au Tao sont très nombreuses dans l'œuvre et *Nosara* cite un fragment célèbre du *Tao-tö-king* de Lao-Tseu :

Le Tao qui peut être dit n'est pas le Tao éternel. Le nom qui peut être nommé n'est pas le nom éternel. L'innommé est à l'origine du ciel et de la terre. La nomination est la mère de toute chose. Sans désir, on voit le mystère. Désirant, on voit les manifestations. Ces deux proviennent d'une même source, mais ne portent pas le même nom ; voilà qui paraît obscur. L'obscurité dans l'obscur. La porte de tout mystère. (p. 205)

Si j'ai repris toute la citation, c'est que la question du désir s'y trouve posée. En fait, si le Tao et le Zen sont deux pensées (et deux religions) distinctes, elles se rejoignent, pour Léveillé, dans la pratique du non-agir qui permet d'accéder à la délivrance bouddhiste ou d'adhérer à la Voie (sens du mot « tao »), cette voie désignant non pas une « route » au sens occidental du terme, permettant d'aller d'un point vers un autre, mais le procès d'engendrement du monde dans la dynamique du souffle universel avec lequel le sage doit être en résonance. Car le non-agir ne désigne pas une passivité morbide comme on l'a cru trop souvent mais simplement un principe de laisser faire contre l'intentionnalité. Le non-agir, c'est le vide dans l'action.

Ces préliminaires un peu théoriques m'ont paru nécessaires pour bien comprendre l'évolution de Léveillé à partir d'*Une si simple passion* car la narratrice de ce récit, photographe qui s'est spécialisée dans le nu, a connu une évolution du même type :

Sans y penser, j'ai quitté une certaine vie comme une peau de serpent. (P. 56)

⁴ Cf Alain Kervern : *Basho et le haïku*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

⁵ Cf. Jacques Brosse : *L'Univers du zen. Histoire, spiritualité et civilisation*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁶ Cf Henri Maspéro : *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971.

En fait, ce roman-clé nous raconte une expérience de désamorçage de la crise passionnelle. Le désir y apparaît sous la forme taoïste d'une énergie, analogue au souffle universel dans lequel l'être se régénère indéfiniment :

Mon ventre est une accumulation de désirs qui se dépensent et se renouvellent. (P. 18)

Dès lors, la négativité bataillienne du désir disparaît pour faire place à une tensivité dont la jouissance même découle de 2 principes que l'on retrouve à la fois dans le Zen et dans le Tao : le sentiment de la « présence » et l'adhésion à l'infinitude de l'être dans cette expérience de l'expansion propre au désir.

Le sentiment de la présence, c'est la rupture avec la conception d'un temps linéaire orienté vers l'avenir. C'est la découverte que la plénitude d'être se réalise dans l'instant, c'est-à-dire dans le présent. D'où l'effacement, par le moi désirant, des turbulences liées aux incertitudes de l'avenir (la jalousie) ou à l'absence de l'être aimé (l'angoisse de la perte). Le désir qui obéit à la loi de l'instant transforme le tourment passionnel en jouissance d'un éternel présent. Dans ce retournement de la durée linéaire en succession d'instant, le désir participe à l'« ainsité » des choses dans la dynamique archipélique de l'éros : « Je suis celle qui surgit en moi » (P. 35)

Le sentiment d'expansion, quant à lui, transforme la tensivité du désir en communion avec l'être. Délivré des turbulences de la pulsion le sujet désirant participe au jaillissement des choses : de la volupté érotique (« Mon corps est dans sa gloire. En ascension perpétuelle . » P. 23) au plaisir d'être dans la proximité des objets les plus « simples », ce qu'exprime, après le titre, la clause du récit (il y aurait toute une étude à faire sur les clauses de Léveillé) :

Petite fille, la grande réalité du monde, j'entends par là l'extension d'un sentiment d'absolu de la vie, m'était apparue assez simplement, assez innocemment, dans les herbes et le béton d'un terrain vague. Aujourd'hui, je vis une innocence véridique, disons védique. Tout va bien, merci, et le reste est sans importance. Porta a mi. (P. 57)

Cette expérience du désir, comme mode d'accès au jaillissement universel dans l'impermanence des choses, se retrouve dans *Le Soleil du lac qui se couche*. C'est dans ce récit en effet que la perspective zen est la plus développée dans une mise en relation, à travers Ueno et Angèle, de la sagesse extrême-orientale avec ce que j'appellerais une « sagesse de la plaine ». Car ce roman est aussi celui dans lequel la présence du Manitoba s'affirme le plus directement à la fois comme territoire d'enracinement et horizon d'ouverture. Angèle, par l'intermédiaire d'Ueno s'y rapproche de la simplicité originelle des choses dans le paysage enneigé de Thompson, tandis que Ueno reconnaît l'esprit zen du haï-ku dans un chant chippewan calligraphié pour lui par Angèle où non seulement la forme mais les motifs traditionnels de la poésie japonaise se retrouvent dans le chant des indiens de la plaine :

Les eaux sont calmes
Le brouillard s'élève
Parfois
J'apparais. (P. 156)

New-York trip est aussi le récit d'une rencontre où le désir cherche d'abord dans l'excès le principe même de son surgissement. Mais l'excès devient vite un jeu conscient que les pratiques dites subversives (faire l'amour dans les toilettes ou pratiquer la sodomie) sont très vite prises dans le cliché qui retourne l'excès en son contraire, le conformisme. Ce

qui fait le charme de ce voyage érotique entre Winnipeg et New-York c'est donc encore sa planéité, la jouissance d'une horizontalité de l'être sur laquelle la turbulence n'a pas de prise : « C'est la transparence qui donne corps aux choses. Trop de jour. Trop de nuit. Et on est aveuglé. » (P. 40) Tout l'esprit du zen est contenu dans cette pensée du narrateur. *Nosara*, le dernier roman de Léveillé, reprend l'ensemble de ces motifs en les amalgamant autour d'un espace fortement érotisé : la plage de Nosara au Costa Rica qui, par sa tropicalité, décuple les sensations éprouvées sur les plages lacustres du Manitoba. A nouveau le récit ressasse cette figure majeure du désir : le soleil, la mer, le corps féminin :

Là, une femme se lève, va à la mer. Revient, s'étend au soleil. Se relève, marche dans l'eau. Soleil, eau. Régime régulier, détendu. Efficace. (P. 104)

Placé sous le signe d'Arthur Miller, ce récit explore les multiples possibles de la jouissance des corps un peu comme un texte kama-sutra où l'écriture s'annexe l'esthétique de la photographie pour rendre à la fois la dimension visuelle du désir mesurée en pixels de langage et son pouvoir synesthésique jusque dans la tactilité de la peau qui renvoie en même temps à la surface glacée et au grain de la photo. L'éros vécu dans la jubilation de la présence éprouve d'une manière redoublée cette sensation d'expansion qui met les corps désirants en relation avec le souffle cosmique. D'où cette évocation en forme de poème qui s'insère entre deux séquences et qui marque le point limite d'effusion du sujet où la prose narrative cède à la montée du lyrisme :

*Nos cœurs vagabondent dans le circuit
de nos désirs. Ils nous conduisent
au lieu variable de notre extase
où nous nous retrouvons sans périphérie,
sans limite, inscrits dans la beauté
du monde.* (P. 53)

Ici encore les références nombreuses au tao ou au zen renvoient à la culture amérindienne car *Nosara* est aussi le nom d'une fille de chef indien Chorotega qui s'est sacrifiée par amour et dont le sang transformé en rivière a sauvé le village. Contrairement à la négativité du désir selon Bataille, le sacrifice ici est ce qui sauve et permet la survie, le sang de la mort se transformant en énergie universelle dans sa métamorphose en rivière.

L'expérience du désir, chez Léveillé, évolue donc d'une tensivité compulsive et mortifère vers une esthétique existentielle faite d'adhésion à la « Voie du Milieu » dont le V majuscule de Voie, souligné à la fin de *Nosara*, marque le lieu du sexe (P. 211). Ce retournement qui se fait sous l'influence du zen et du tao en résonance avec la sagesse amérindienne se traduit également par une ouverture toujours plus grande à l'autre qui déterritorialise en l'annulant, le tragique passionnel.

1-3 Le désir et l'Autre :

En effet, dans son premier récit, *Tombeau*, Léveillé développe ce que Gilbert Durand appelle le « désir mimétique » (*La Violence et le sacré*⁷). L'objet féminin n'y a pas d'identité propre car le désir implique une passion fusionnelle que le sujet, d'une manière inconsciente, vit comme la passion du même. D'où la nécessité du

⁷ Paris, Grasset, 1972.

sacrifice de l'être aimé pour qu'il apparaisse dans la perte comme sujet propre, c'est-à-dire comme sujet autre. C'est le sens à donner au nom propre des personnages qui portent à la fois l'inscription du double mimétique et de la passion sacrificielle, au sens christique du terme, puisque le narrateur s'appelle Christian et la femme aimée Christine.

Cette réflexion sur le nom propre qui donne une dimension anthropologique à la question du désir nous montre que l'évolution de Bataille à Basho révèle aussi un changement dans la problématique identitaire. A l'identité fermée et compulsive des premiers récits qui relève de ce que Gilles Deleuze appelle l'identité-racine⁸ (exclusive de toutes les autres), fait place une conception nomade ou rhizomique du désir qui s'ouvre à l'autre selon un processus proche ce que l'écrivain français Victor Segalen appelle « la sensation exotique », clé de l'expérience du Divers⁹. C'est ainsi qu'à partir d'*Une si simple passion*, le désir se déterritorialise dans toutes ses dimensions, spatiales autant qu'ethniques et linguistiques.

Dans ce roman en effet, la narratrice est une Française qui vit à Montréal. Elle fait la rencontre d'un écrivain américain professeur de littérature française à New-York. Si leur passion commune pour l'art (elle, la photographie ; lui, la littérature) et pour la culture française, les rapproche, le désir est davantage lié à ce qui fait leur différence et si le prénom masculin de Lawrence fonctionne comme un marqueur d'altérité, il porte en lui quelque chose de plus radicalement différent, à la fois « Far-West » et « Bouddhiste » (P. 26) qui en fait un sujet radicalement autre. C'est cette altérité qui nourrit le désir et lui donne sa dimension zen :

Je suis heureuse. Je vis depuis cette rencontre, sans stupeur, dans la conscience du fait que j'aime un Américain. C'est le grand tournant de ma vie, car c'est celui du 20^{ème} siècle (P. 29)

On est loin du drame identitaire engendré par la passion d'une Québécoise pour un homme d'origine américaine, dans les années 1839, que nous raconte Anne Hébert, dans *Kamouraska*¹⁰.

Si, dans *New-York trip*, les deux personnages qui se rencontrent dans l'avion entre Winnipeg et New-York portent des noms d'origine française, la jeune femme s'appelle Lucie, prénom qui par sa symbolique s'oppose à celui de Christine, en désignant le caractère à la fois aérien et lumineux de la relation. Mais, c'est dans l'espace cosmopolite de New-York, territoire ouvert à la diversité, que leur désir puise sa tensivité.

Nosara, d'une manière encore plus accentuée, déporte sous le climat costa ricain la passion du narrateur, séparé de sa femme, pour la belle Sarah, une photographe américaine, rencontrée à New-York. Si ce roman porte un sous-titre : *Nosara ou le volume de l'identité*, c'est que le désir, en lien avec l'ouverture identitaire, y subit un double dépaysement : celui de la relation avec une Américaine qui inverse la problématique d'*Une si simple passion* et celui du Costa Rica où la tropicalité du lieu active l'éros dans ses relances successives : que les amants s'exhibent sur leur terrasse devant les singes, sexes offerts à la nature sauvage, ou qu'ils se fassent voyeurs, lorsque Julie, l'amie de Sarah, fait l'amour devant eux avec deux jeunes Porto-Ricains.

⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari : *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

⁹ Victor Segalen : *Essai sur l'Exotisme*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1986.

¹⁰ Paris, Le Seuil, 1970.

Mais c'est dans *Le Soleil du Lac qui se couche* que la question identitaire, liée à celle du désir, reçoit la réponse la plus radicale. En effet, Angèle, la narratrice est une métisse, un peu honteuse de ses origines, qui ne connaît pas le Metchif car elle a fait ses études au Sacré-cœur, dans le quartier francophone de Winnipeg, mais elle porte en elle les traces de sa double généalogie : une certaine démarche, tout d'abord, mais aussi une propension au rêve, senti comme non-distinct de la réalité, une manière particulière de rire et un sens inné de l'élémentarité. Ce sont ces traits, mêlés à sa culture francophone qui lui donnent cette beauté « totémique » qui inspire le plasticien Aron et qui vont attirer le poète et peintre japonais Ueno Takami. Cette attirance pour une altérité forte, en plein territoire manitobain, est réciproque et au contact d'Ueno, poète zen et peintre taoïste, Angèle redécouvre le souffle originel du monde, l'énergie du primitif qui est aussi à la base de la sagesse amérindienne. C'est à ce souffle qu'elle adhère dans son désir pour Ueno, et l'enfant doublement métis qui en naît, réconcilie le divers et l'origine, dans une conception plurielle de l'identité, selon la leçon même du Tao.

Ainsi, dans l'œuvre narrative de Lévillé, l'être du désir subit une mutation profonde, de la quête tragique où le désir se prend lui-même comme objet, à l'aventure zen conçue comme une esthétique de l'existence. Cette évolution positive exprime également un procès d'ouverture du sujet, de l'identité aveugle et atavique vers une conception plus rhizomique où le désir incarne le souffle même du divers. Mais le désir, chez Lévillé reste avant tout une aventure narrative. Après en avoir étudié les représentations à travers les personnages romanesques, voyons comment le désir engendre l'écriture, à la fois dans sa figuralité et dans sa genericité.

2-Désir et narrativité :

2-1 Paysages du désir :

Si le désir traduit une mise en tension du sujet, cette tensivité est métaphorisée par certains paysages qui circonscrivent le champ sensoriel de l'action. Or ce champ est soumis à deux forces contradictoires qui caractérisent l'écriture de Lévillé : la turbulence dont l'énergie chaotise l'écriture sous l'emprise d'un désir compulsif et l'expansion qui donne au modèle narratif sa planéité, dans la perspective d'une vision zen de l'existence.

Ces deux forces travaillent d'abord la mise en métaphore du désir dans des paysages qui relèvent fondamentalement de l'espace manitobain puisque le désir se trouve matérialisé par le soleil, l'eau, la plage et la plaine comme métaphore de l'horizontalité.

Le soleil est omniprésent dans l'œuvre, sans doute parce qu'il représente la vie et le renouveau après le long hiver canadien, mais il y a plus que cette image cliché dans l'attirance de Lévillé pour l'énergie solaire. Pourtant *Tombeau* commence dans la brume d'une ville portuaire et marque une préférence pour les espaces clos, mais même dans ce roman du deuil, ponctué par la pluie et l'hiver, le souvenir de la rencontre avec Christine reste lié au soleil et à la plage :

Comme cette eau de plage, un jour, tu m'as rencontré, après une promesse. Tu m'as rencontré sur un rivage de sable et d'eau très claire, et tu m'as donné ton corps, sous la chaleur délirante(...) P. 42.

Toute l'œuvre par la suite met en interaction ces trois éléments, non seulement pour figurer le cadre, somme toute conventionnel, de l'éros (sea, sex and sun), mais l'énergie ondulatoire du désir dans son rapport au corps féminin.

En effet, la nature particulière et ondulatoire de la lumière, qui se retrouve dans le mouvement des vagues, fournit une représentation physiologiquement exacte de la décharge ondulatoire du plaisir dans la relation érotique. C'est pourquoi le motif de l'onde revient d'une manière insistante dans les enroulements floraux ou les spirales végétales des motifs de tapisserie qui décorent les chambres où les corps s'adonnent à l'érotisme. Mais c'est surtout la plage et le sable associés à la peau qui activent l'onde du désir, associés à la lumière solaire qui dore et fait reluire les courbes féminines, mais aussi à l'eau qui fait ruisseler la lumière sur la peau et dont l'éclatement des vagues sur le sable suggère le bercement de la caresse, l'onde du désir, le déferlement liquide du plaisir. D'où cette image obsédante d'une femme sur le sable, qui parcourt l'œuvre, de *Plage* à *Nosara*. Même la cabane d'Ueno où se réalise le désir d'Angèle est baignée par *Le Soleil du Lac qui se couche...*

Mais ce complexe élémentaire soleil/eau/plage reste avant tout de nature compulsive, la chaleur de l'été et les brûlures du désir, le déferlement incessant des vagues sur le sable et la distance fantasmagorique qui sépare le sujet désirant de la figure inaccessible qui passe et repasse, traduisent le caractère obsessionnel du désir dans sa dimension turbulente qu'évoquait déjà un passage de *Tombeau* :

(...) je ne suis qu'une turbulence vague qui attend, et cherche à se cristalliser. (P. 61)

Avec le retournement du désir comme principe de désordre en principe d'harmonie, la métaphorisation, sans abandonner totalement l'imaginaire lacustre, s'oriente vers les figures de la planéité en relation avec le sentiment d'expansion que l'énergie de l'éros inscrit dans le corps même du sujet.

Non seulement l'itinéraire devient un mode de construction narrative qui s'oppose à l'instabilité et au mouvement brownien des premiers récits, mais l'horizontalité exprime, dans ses lignes de fuite, l'absolu d'une tensivité qui met le désir en relation avec le souffle même du Tao. C'est ce souffle primordial qu'essaie de reproduire Ueno, par la maîtrise du geste, lorsqu'il dessine au pinceau à la manière traditionnelle chinoise :

Il avait expliqué que lorsqu'on atteint une vitesse parfaite, il n'y a plus de temps. On entre dans l'infini. (P. 157)

Et la neige, autour de Setting Lake, dans laquelle avec Angèle il fait de longues promenades, devient la figure même de cette esthétique où le tracé du pinceau ne sert qu'à mettre en évidence le blanc du vide originel. Dans *New-York trip* où le voyage aérien aplatit l'itinéraire, les métaphores de l'horizontalité puisent à la fois dans la musique de Gould et dans les toiles de Kline ou de Soulage, avec ce commentaire : « L'horizontal est le plan de l'extase » (P. 41) qui exprime très exactement la recherche d'une planéité narrative où le tensivité du corps désirant traduit cette force d'extension vers l'absolu dont le Tao célèbre l'innomable. C'est encore ce principe d'étirement qui travaille les figures de la plage et de la mer, dans *Nosara*, en relation avec l'écriture :

Une
Transparence sur l'océan des pages. (P. 57)

Tandis que le soleil lui-même qui tropicalise le désir immerge les amants dans « un espace sans dimension et un temps sans suite » :

L'éternité de l'espace et l'infini du temps. (P. 189)

Cette encore cette planéité qu'exprime l'art de la photographie qui aplatit l'instant sur la surface brillante de la pellicule, esthétique du désir dans sa dimension zen qui rapproche Sarah (*Nosara*) de la narratrice d'*Une si simple passion*, toutes deux photographes. Mais c'est un autre rapprochement avec Agnès Martin, artiste peintre née dans « les vastes plaines de l'ouest » canadien, qui réenracine cette esthétique de la planéité dans un paysage identitaire transfiguré par l'abstraction dont l'évidement des formes produit l'éblouissement du vide :

Mes toiles n'ont ni objet ni espace ni temps ni rien – pas de formes. Ce sont lumière, légèreté, convergence, l'absence de forme déformant la forme. (P. 45)

Ainsi, le désir, opérateur de turbulence dont le cadre compulsif reste fondamentalement, pour Léveillé, le soleil, l'eau, la plage, découvre, dans ses facultés d'étirement un accord possible entre le sujet désirant et le souffle du Tao qui entre l'impermanence des choses et le vide fondateur, assure l'harmonie de l'être. C'est cette pacification du désir contre le tourment passionnel qui s'exprime dans les images de la planéité, qu'il s'agisse de la tension nomade des personnages dans le voyage ou des rives enneigées de Setting Lake où s'inscrit le double imaginaire du souffle et du vide.

Mais le désir travaille aussi la forme du récit dans sa composante générique et là encore, les textes narratifs de Léveillé évoluent d'une instabilité formelle caractéristique de la modernité des années 70, vers une planéité qui s'accomplit dans la mise en œuvre d'un modèle hétéromorphe, proche de l'esthétique postmoderne.

2-2 Du récit compulsif au modèle hétéromorphe :

En effet, c'est l'instabilité narrative qui, dès les premiers récits, traduit les turbulences du désir.

Cette instabilité affecte d'abord l'instance d'énonciation, dans *Tombeau* par exemple, construit comme un dialogue qui révèle peu à peu son évident puisque l'allocutaire est morte et que le récit mêle une forte dimension rétrospective au présent endeillé de l'écriture. Mais si l'absence de Christine est le vide qui génère l'écriture, on ne sait pas vraiment si le deuil du narrateur est dû à une séparation, en forme de rupture ou à une mort dont on n'apprend rien, d'autant plus que la modalisation du récit est elle-même incertaine :

« Je ne me rappelle plus, je sombre. » (P. 35)

« Est-ce que ce départ ressemble à ta mort » (P. 38)

« Je ne sais pas comment tu es morte. J'invente, non ? » (P. 39)

« J'invente des morts merveilleuses et décevantes pour celle que j'aime, qui est morte dès la première page. » (P. 66)

Ce doute qui traduit le désespoir du sujet désirant s'efforçant d'écrire la perte de l'être aimé dans la fièvre et le vin, s'étend au cadre même du récit : « J'étais étranger à notre ville quand je suis revenu. » (P. 55) dans un désordre référentiel qui renvoie aux turbulences du récit.

Dans *La Disparate*, l'instabilité est à son comble puisque le titre lui-même désigne l'objet féminin du désir sous l'angle de la disharmonie et de la diversité. Ici, le narrateur, non représenté, n'exerce pas sa fonction de régie face à une action qui se voudrait totalement objectivée, de sorte que les personnages prennent un statut interchangeable suscité la mise en abyme et l'autoréférence. Ainsi, le couple Marianne/Jean-Marie travaille-t-il sur un scénario photographique dont les personnages Anne/ Jessie eux mêmes dédoublés en Annie/Jamie sont des fictions qu'ils jouent et mettent en scène autour d'une séquence où le désir se trouve représentée sous la forme sado-masochiste de l'excès, tandis que s'écrit le roman *Tombeau* qui apparaît sur un table avec le nom d'auteur découpé.

On a vu que la même instabilité, avec son caractère obsessionnel, revient dans *Plage*, autour d'une variante unique qui focalise et déréalise l'action : la femme sur la plage. Si le récit renoue avec l'énonciation subjective, le narrateur, soumis à la pulsion répétitive du désir, éparpille les signes d'une construction fantasmatique de son imaginaire :

« Où en étais-je ? » (P. 130)

« Est-elle passée aujourd'hui ? ou bien était-ce hier ? » (P. 132)

Tandis que la clé de cette fictionnalisation compulsive apparaît dans une métalepse qui confond les niveaux narratifs, où le narrateur se perd entre une fonction de régie qu'il n'assume plus et sa fonction de personnage dans la mise en scène de son propre désir :

Cet épisode, dit-elle, voilà comment il s'est déroulé, écrit-il. Mais il ne se souvient pas s'il devait figurer à cet endroit de l'histoire. (P. 167)

On est là dans une configuration narrative d'avant-garde qui renvoie au Nouveau Roman français et plus particulièrement à l'esthétique d'Alain Robbe-Grillet dans *Le Voyeur* ou *La Jalousie*¹¹, par exemple.

Cette modernité qui participe à l'avant-garde romanesque en subvertissant les conventions de la représentation réaliste se retrouve dans le montage du récit marqué par la discontinuité. Si l'ordre alphabétique de *Tombeau* est un ordre factice puisque le récit régresse jusqu'à l'absence, dans *La Disparate*, Léveillé supprime jusqu'à la numérotation des chapitres et des pages pour juxtaposer des séquences-fragments dans une esthétique du collage ou le discontinu renvoie à l'instabilité pulsionnelle, tandis que *Plage* s'abstrait de toute chronologie dans le retour cyclique d'une même image barrée par l'obsession.

Enfin, l'écriture elle-même, jusque dans l'organisation de la phrase rend compte de l'instabilité du désir par sa variabilité syntaxique. Tantôt le discours délirant cherche à transcrire la pulsion désirante dans l'accumulation des prédicats et la surcharge métaphorique, comme certaines phrases de *Tombeau* où la fréquence des points de suspension, marque l'impuissance à clore la phrase (PP. 32, 61). De la même manière, *La Disparate* accumule des séquences compactes sans la respiration d'un seul alinéa. Tantôt la parataxe en supprimant la composante pronominale ou le syntagme verbal produit une écriture du halètement où passe le souffle court du désir. Ainsi dans *Plage* les phrase interrompues : « Il emprunte à son tour... » (P. 140), les tentatives de mise en ordre d'un discours qui s'affole (« Je recommence »,

¹¹ Paris, Editions de Minuit, 1955, 1957.

« j'arrête », « je reprends », P. 141) ou l'accumulation saccadée des phrases nominales rythme l'attente dans la syncope du souffle :

Personne sur cette plage. Pas encore. La grève immaculée. Léchée par les vagues. (P. 138)

Cette écriture, dont les turbulences formelles, narratives ou stylistiques, révèlent le travail obsessionnel de la pulsion désirante, s'allège à partir d'*Une si simple passion* où le principe d'horizontalité et d'expansion s'affirme dans une esthétique zen du désir.

La narration revient à l'univocité d'une focalisation interne qui fait alterner narrateur et narratrice comme sujet désirant, d'un récit à l'autre. Mais surtout, la forme du récit adopte une linéarité qui constitue un retour au lisible et au confort de lecture dans une perspective zen, mise en place dès les premières pages d'*Une si simple passion* :

Tout est facile, simple, sans effort, dit le Zen. (P. 12)

En fait le désir nomade qui s'ouvre à l'altérité en harmonie avec l'impermanence des choses et la diversité de l'être s'exprime sous la forme d'un récit-itinéraire. Le voyage qui donne forme à l'écriture, peut être d'ordre affectif, comme dans *Une si simple passion* où le désir met en relation Paris, Montréal et New-york. Il peut être concret comme dans *New-York trip* où la tension désirante est métaphorisée par la trajectoire de l'avion entre Winnipeg et New-York, de même que dans *Le Soleil du lac qui se couche*, le désir obéit au rythme des allers-retours entre Winnipeg et Tompson. Enfin, dans *Nosara*, l'itinéraire rétrospectif déporte les amants vers l'exotisme du Costa Rica.

Le style lui-même se dépouille et la phrase retrouve une simplicité quasi orale entre le discours intérieur du narrateur, sujet du désir et l'effet reportage, qui rapprochent les récits de Léveillé, à partir d'*Une si simple passion* de l'écriture franco-américaine du Québécois Jacques Poulin, je pense surtout à un roman comme *Volkswagen blues* dont le titre évoque *New-York trip* et d'où tout surcodage rhétorique, tout effet de style, se trouvent bannis dans une pratique de la langue écrite proche de son emploi vernaculaire.

Mais c'est avec *Nosara* qu'on voit apparaître un modèle narratif hétéromorphe qui ancre l'écriture de Léveillé dans la postmodernité. En effet, *Nosara* met en œuvre une forme intermédiaire entre le récit compulsif, première manière, et la planéité des romans zen. Cette forme exprime la tensivité du désir dans une métaphorisation qui emprunte ses figures à la physique quantique (les particules d'énergie, le principe d'incertitude) ou à la science du Chaos (l'effet papillon). Mais cette tensivité est mise en harmonie avec le principe taoïste du souffle cosmique dans une célébration de la diversité et de l'impermanence. D'où l'élaboration de ce modèle hétéromorphe qui s'affirme peu à peu avant de trouver dans *Nosara* sa forme la plus accomplie. Ce modèle se caractérise par l'hétérologie qui rend compte à la fois de l'énergie du souffle désirant et de la diversalité de l'être.

L'hétérologie, notion que l'on retrouve chez Georges Bataille et Mikhaïl Bakhtine, c'est d'abord l'hybridation générique et ce que Guy Scarpetta appelle *L'Impureté*¹². En effet, *Nosara* mêle dans la narration, fiction et autobiographie tout en hybridant

¹² Paris, Grasset, 1985.

le récit par le discours : commentaire métanarratif et discours sur l'art, un peu à la manière de Milan Kundera (*L'Immortalité*¹³)...

La composante autofictionnelle du récit apparaît dans le péri-texte, sur la manchette de couverture :

L'auteur a fait ce voyage, il a lu ces livres, il a vu et connu ces choses, donc tout là-dedans est absolument vrai puisqu'il s'agit d'une grande fiction.

Mais le récit autofictionnel, qui fait alterner séquences érotiques et séquences rétrospectives, se trouve hybridé par le discours qui prend, chez Léveillé, une double forme : le discours métanarratif par lequel le récit en s'écrivant met en reflet ses procédures de production et le commentaire sur l'art qui métaphorise le discours sur l'écriture. Cette hybridation qui fonctionne déjà dans les récits précédents prend ici une dimension nouvelle dans la mesure où la mise en reflet de l'écriture emprunte avec une instance particulière aux arts plastiques (De Kooning, Pollock, Matisse...), à la musique (Mozart, Gould, le Jazz...) mais surtout à la photographie. L'art de la photographie passionne Léveillé qui en développe la théorie à travers la narratrice d'*Une si simple passion* et le personnage de Sarah dans *Nosara*, toutes deux photographes professionnelles. Si la photo devient une sorte de modèle de l'écriture du désir c'est à cause de la planéité pelliculaire, analogue à un épiderme, sur lequel s'inscrit l'instantanéité comme modalité de la présence et parce que le cliché, selon le principe emprunté à Roland Barthes, du Stadium et du punctum (trou de l'objectif et déclic de l'obturateur), devient la métaphore d'une sorte de coït cosmique. Si l'hybridation générique caractérise le modèle hétéromorphe, une autre forme d'hétérologie apparaît dans ce que Bakhtine appelle le dialogisme et la polyphonie¹⁴. En effet, dans la plupart des récits de Léveillé, mais plus particulièrement encore dans les plus récents, l'intertextualité sous la forme citationnelle occupe une place étendue et sa fonction est de faire entendre, à l'appui de la poétique narrative mise en œuvre, la bibliothèque personnelle qu'il investit dans son travail d'écriture. Car l'écrivain reste d'abord un lecteur et l'individualité même de ses textes ne peut échapper à l'emprise collective d'influences qui préforment son dispositif d'écriture. Lorsque ces dernières sont désignées de manière explicite, comme ici, le monologisme narratif s'ouvre à la fois au dialogue et à la pluralité des voix en une polyphonie qui inscrit la diversité même des discours dans l'énoncé narratif. Et on ne peut que souligner la multiplicité des références, empruntés à tous les genres : poésie, romans, essais, correspondance, et à toutes les cultures : américaines, européennes, chinoises, japonaises... Je ne prendrai que l'exemple de *Nosara*, où la référence la plus massive est Arthur Miller dont le texte en anglais hybride totalement la mise en place du discours narratif au début du récit. Mais si l'on se borne à un bref recensement dans les 20 dernières pages on mesure toute l'ampleur du dialogisme lorsqu'on voit défiler, je cite dans le désordre : Bataille, Silesius, le haï-ku, Jung, Pascal, Sartre, Rimbaud, Verlaine, Sade, Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, la *Bhagavad-gîtâ*, Wittgenstein... Enfin, le modèle narratif de Léveillé, en plus des formes génériques ou discursives d'hybridation, se caractérise par l'hétéroglossie, c'est-à-dire par le mélange des langues. Là encore, le phénomène devient vraiment massif à partir de *New-York trip*, récit bilingue dont le titre en anglais désigne le départ vers l'autre de la culture francophone du Canada, l'Anglo-américain. Mais le bilinguisme affiché du récit

¹³ Paris, Gallimard, 1990.

¹⁴ *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la traduction française).

n'empêche pas l'intervention d'autres langues comme l'italien, le japonais et même le latin, dans une babélisation de la langue française qui s'ouvre, en outre, à l'amérindien dans *Le Soleil du Lac qui se couche* où l'on apprend par l'étymologie et la traduction que Manitoba, par exemple, vient de « Manitou », le Grand Esprit. Les formes de cette hybridation linguistique du français sont multiples : de l'énoncé de certains titres de romans ou de chapitres au simple mot, en passant par la phrase orale et la citation littéraire ou par des procédés conversationnels qui tiennent de l'alternance codique, le « code-switching »¹⁵, comme dans *Nosara* (P. 48). La encore, il y aurait toute une étude à faire, chez Léveillé, sur l'hétéroglossie comme principe de déterritorialisation de la langue dans un dépassement des clivages diglossiques néo-coloniaux qui ont affecté la francophonie manitobaine. Le modèle hétéromorphe vers lequel tend le dispositif narratif de Léveillé relève donc, majoritairement, de l'« impureté » postmoderne qui accueille le divers, l'hétérogène, le composite¹⁶, y compris dans le désir et sa mise en récit, contre la binarité dialectique et sa violence subversive, sur lesquelles repose la modernité des premiers récits.

Conclusion :

J'ai donc cherché à montrer comment l'être du désir évolue, chez Léveillé, d'une vision tragique, proche des conceptions de Bataille, vers une vision plus sereine, en harmonie avec l'impermanence de la nature selon la perspective du Taoïsme et du Bouddhisme zen. Le désir engendrant l'écriture, nous avons vu que les premiers récits de Léveillé adoptent une esthétique subversive qui les inscrit dans l'avant-garde romanesque de la modernité littéraire, tandis que le glissement, d'une écriture turbulente vers un modèle planéiforme puis hétéromorphe, renvoie l'écriture narrative à la postmodernité.

Il reste un autre aspect que je n'ai pas eu le temps de développer c'est le fonctionnement de l'écriture comme « réplique ». Non seulement le désir dans son insatiabilité ou sa recherche de la diversité, implique la répétition dans la quête d'un plaisir ritualisé par l'imaginaire, mais l'écriture elle-même participe de cette répétitivité lorsqu'elle se constitue comme réplique de la tensivité, dans un ressassement descriptif du corps féminin sublimé par l'éros et par une narration d'ordre synesthésique qui évoque la plaisir par son retentissement sur le sujet. C'est pourquoi les récits de Léveillé ne sont jamais pornographiques car les modalités imaginaires de la sensualité comme esthétique de l'être prennent toujours le pas sur les tentations diégétiques de l'obscène.

Récits de J.R. Léveillé :

Saint-Boniface, Editions du blé :

Tombeau, 1968.

La Disparate, 1975.

Plage, 1984.

¹⁵ Cf. John J. Gumperz : *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989 (pour la traduction française).

¹⁶ Cf. Marc Gontard : *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation* in *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{ème} siècle*, dir. Michèle Touret et Francine Dugast-Portes, Rennes, PUR, 2001, coll. « Interférences ».

Romans (Tombeau, la disparate, Plage), 1995.

Une si simple passion, 1997.

Le Soleil du Lac qui se couche, 2001.

Nosara, 2003

New-York trip, Winnipeg, Ink Inc, 2003.