



2017

L'espace indicible de l'Ontario francophone dans Un vent se lève qui éparpille de Jean-Marc Dalpé

Julien Defraeye
University of Waterloo

Follow this and additional works at: <http://trace.tennessee.edu/vernacular>

 Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Defraeye, Julien (2017) "L'espace indicible de l'Ontario francophone dans Un vent se lève qui éparpille de Jean-Marc Dalpé," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 2 , Article 7.
Available at: <http://trace.tennessee.edu/vernacular/vol2/iss1/7>

This Article is brought to you for free and open access by Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

L'espace indicible de l'Ontario francophone dans *Un vent se lève qui éparpille* de Jean-Marc Dalpé

L'Ontario francophone, espace tiraillé par la langue commune qu'il partage avec le Québec voisin, est le théâtre d'une littérature contemporaine toute spécifique, magnifiée par le centre éditorial de Sudbury et les éditions *Prise de Parole*, dont le mandat depuis 1973 est de publier « les auteurs et créateurs d'expression et de culture françaises au Canada, en privilégiant des œuvres de facture contemporaine. »¹ De nombreuses figures littéraires² y ont acquis une reconnaissance d'abord locale, avant pour certains de s'exporter dans les capitales littéraires du Québec ou de l'Ontario et au-delà des frontières canadiennes. Jean-Marc Dalpé, qui tient sa réputation première du théâtre³, publie en 1999 *Un vent se lève qui éparpille*⁴, aux éditions *Prise de Parole*, récipiendaire du prix du Gouverneur Général l'année suivante. L'écriture romanesque de Jean-Marc Dalpé reste cependant marquée par sa théâtralité⁵, ancrée dans cet espace géographique qui l'habite, L'Ontario francophone. Aux environs de Cochrane, petite ville minière du Nord de l'Ontario, *Un vent se lève qui éparpille* met en scène un triangle amoureux autour des personnages de Marie, Marcel, son fiancé, et Joseph, son oncle, et les tensions qui mènent au meurtre de ce dernier. En découle un récit figé dans l'entre-deux linguistique, coincé entre le Canada francophone et anglophone, sans réellement ne pouvoir s'enraciner dans l'un ou l'autre espace. C'est pourtant physiquement en ces lieux que se joue une confrontation dans la mobilité des protagonistes, qui semblent tourner en rond en se jouant des règles de l'homme. Dans cet article, j'analyserai l'omniprésente indicibilité qui se manifeste entre les protagonistes d'*Un vent se lève qui éparpille* avant de revenir sur la faillibilité du

¹ Voir le site des éditions *Prise de Parole* : <http://www.prisedeparole.ca/>

² Notons Andrée Christensen, Jean-Marc Dalpé, Patrice Desbiens, Robert Dickson, Andrée Lacelle, Michel Ouellette, Daniel Poliquin et Gaston Tremblay, sans chercher l'exhaustivité.

³ Notons *Le chien* en 1987, qui reçoit le Prix du Gouverneur Général dans la catégorie « théâtre de langue française » l'année suivante.

⁴ Dalpé, Jean-Marc. *Un vent se lève qui éparpille*. Sudbury : Prise de Parole, 1999.

⁵ Le roman a été adapté et mis en scène par Geneviève Pineault et représenté récemment, en décembre 2016, au Théâtre Français de Toronto.

processus de mémoire, notamment dans le personnage de Joseph. J'évoquerais également une indicibilité subie ou au contraire volontaire, et une certaine valeur cathartique ou salvatrice de l'ineffable dans *Un vent se lève qui éparpille*.

L'indicible se définit comme ce qu'on ne saurait exprimer, ce qui dépasse tout moyen d'expression. Il évoque premièrement le mensonge et le non-dit, formes les plus courantes traduisant l'indicible, mais aussi ce que l'on ne peut pas dire, que l'on ne doit pas dire, que l'on ne veut pas dire, et également ce que l'on dit sans jamais ne l'avoir pensé, ce qui est une constante dans le roman de Dalpé. Il peut alors paraître aventureux de se pencher sur cette notion de l'elliptique dans une étude littéraire, quelle qu'elle soit, pour en analyser ce qui n'est pas. Néanmoins, dans *Un vent se lève qui éparpille* de Jean-Marc Dalpé, c'est bien l'indicible qui est au centre du roman, si tant est qu'on puisse lui donner ce nom. Ainsi comment peut-on appréhender l'indicible, autrement dit, ce qui n'est pas dit dans le texte ? L'indicible se matérialise de multiples manières dans le récit de Jean-Marc Dalpé, *Un vent se lève qui éparpille*. Mais comment repérer ce qui n'est pas dit, ce que le procédé d'écriture a choisi d'élider ? Le non-dit est ici plus explicite qu'il n'y paraît. La langue est le vecteur d'un jeu remarquable avec la forme. D'un point de vue structural, c'est une évidence à la lecture d'*Un vent se lève qui éparpille* : nombreux sont les phrases tronquées, la ponctuation absente à travers les points et majuscules manquants, et les paragraphes déstructurés, comme en témoigne la scène de fuite de Joseph, reprise en quatrième de couverture :

Dans son dos
 la porte claque
 comme un coup de vingt-deux
 Un corbeau s'envole
 De l'autre côté du moustiquaire, une femme figée pour toujours, la bouche
 ouverte: une statue de sel
 Elle a vu
 La lumière du couchant sur toutes choses vivantes et mortes

L'homme pourrait se retourner; il pourrait se retourner; il pourrait se retourner
 et défaire le sort d'un geste, d'une parole
 Mais il monte dans son pick-up rouge
 flambant neuf
 Le bruit des pneus qui mordent dans le gravier
 Le poussière qui s'élève, retombe ensuite au sol
 Le silence après
 La retrouver (Dalpé 117)

Par la ponctuation inexistante, les retours à la ligne impromptus et une situation d'énonciation particulièrement éthérée, l'emphase est mise sur une poétique de l'absence. Mais que représente l'indicible dans le roman de Jean-Marc Dalpé ? Entre les lignes, le non-dit apparaît, défait de sa chronologie : la relation sexuelle – est-ce un viol ? La réponse n'est jamais explicite – entre Marie et Joseph, son oncle, qui, bien que sa mise en situation soit scénarisée dans les moindres détails dans les souvenirs de Joseph, choisit de taire l'acte du coït en lui-même :

mais poussée par un coup de vent, la porte se referme derrière elle en claquant, puis rebondit deux fois sur ses vieux gonds rouillés avant de se taire; et elle n'est plus la silhouette noire sans visage de tantôt, et ils savent; et après un moment de silence, sauf pour le vent, sauf pour leurs souffles Tu viens Tu viens vers moi Ô chriss! C'est elle qui vient son cœur cogne, cogne, cogne Sa main monte va vers sa blouse Sa main Qu'est-ce que j'ai? Sa main tremble, son bras, tout son Qu'est-ce qu'y m'arrive? tout son corps grelotte

[...]

A doit m'sentir en train de trembler, et sa tête revient vers lui, sa main descend touche le bout du sein, le mamelon dur et dressé et maintenant sa bouche Ma langue Sa langue

Oui, juste dans sa tête: jusqu'au moment où ça ne l'était plus, que c'était pour vrai, et rien ne s'est passé comme il l'avait imaginé (les fois qu'il n'avait pas pu s'empêcher de l'imaginer), parce qu'elle était encore plus belle, que c'était encore plus fort, et que ce n'était pas la fin mais le début (Dalpé 128-129)

Le meurtre de Joseph par Marcel Collin – « un coup de vingt-deux » (Dalpé 77) –, le fiancé de Marie, sonne également comme un gimmick récurrent, qui fait non seulement écho aux portes qui claquent – constamment, comme en atteste la relation sexuelle entre Marie et Joseph –, mais aussi à la partie de chasse sur laquelle *Un vent se lève qui éparpille* s'ouvre et

dont Marcel se souvient. Le déchaînement de violence du meurtre de Joseph, pièce centrale du roman, n'est mentionné effectivement que très peu, mais plutôt suggéré, paraphrasé, sous-entendu à chaque chapitre, si chapitres il y a. Cette structure lacunaire, défaillante, ou biaisée, peut surprendre le lecteur d'*Un vent se lève qui éparpille*. Pour Jean-Marc Dalpé, il s'agit de traduire l'intraduisible, de mettre des mots sur l'indicible, ou ce qui ne devrait pas exister et ainsi ne pas être dit. Cette tension de l'illogisme, entre besoin et refus d'écriture, représente le fil conducteur de cet écrit polyphonique du non-dit. Mais l'indicible est également physique. Marie, allégorie du trauma, voit son corps lui refuser la parole face à Richard Ayotte, le rival de Marcel Collin, devant lequel elle finit par s'effacer :

Niaiseuse ostie d'niaiseuse, et elle sait qu'elle doit parler, rétorquer, mais sa bouche est toute asséchée et sa langue lui semble s'être gonflée, enflée jusqu'à devenir une masse lourde qui n'est plus à elle, sur laquelle elle n'a nul contrôle; elle s'efforce de faire venir la salive mais plus elle y pense, plus elle panique Calvaire de calvaire de, la seule issue: partir avant qu'il ne soit trop tard (Dalpé 50)

Plus qu'un événement traumatique qui se retranscrit physiquement de façon anticipée (cette scène prenant place avant la relation entre Marie et Joseph), c'est un corps qui s'aliène et devient étranger à lui-même. L'indicible prend ici un tournant tout autre, comme si le corps gardait des séquelles internes du trauma. La corporalité prend ici encore une part essentielle dans *Un vent se lève qui éparpille*, rappelant l'attachement de l'écriture de Jean-Marc Dalpé à la théâtralité de ses personnages et leurs mouvements. Linguistiquement parlant, quand le physique laisse place à la parole, ce sont les sacres qui traduisent une réalité sur laquelle on ne peut mettre des mots. Tout au long de ce récit à la chronologie qui s'effondre sur elle-même, les sacres dans les deux langues (français et anglais, et même parfois un mélange des deux, dans cette zone de contact des langues) ponctuent ce récit de la violence ; la violence de la parole faisant ainsi écho à la violence physique.

«Attends.

- Comment?
- Assis-toé.
- Faut que j'parte, mon break est fini.
- Fuck ton break! Attends juste une seconde», et tandis que l'homme se rassoit

«Sais-tu c'qu'on va faire?

- On?
- Oauin... ON! ON, chriss! Sais-tu c'qu'ON va faire?
- Non, quoi?
- On va s'en retourner ensemble l'autre bord pis tu vas m'changer mon billet.»
(Dalpé 149)

La violence verbale, à travers les « mots inintelligibles et sauvages » (Dalpé 69) des protagonistes, aussi futile qu'elle puisse être, traduit la violence physique, elle bien réelle, le tout mimant une impuissance caractéristique dû à un événement traumatique, quel qu'il soit : l'indicibilité. Il serait pertinent de suggérer pourtant ici que le langage opère une transformation du non-dit, qu'au moins les mots soulignent indirectement l'événement absent de la diégèse. Parallèlement, ce traumatisme reflète la situation linguistique et géographique particulière que Jean-Marc Dalpé illustre à la perfection. L'Ontario francophone, coincé entre deux espaces et deux langues, calque l'impuissance retranscrite par Jean-Marc Dalpé dans *Un vent se lève qui éparpille* à moindre échelle. C'est ce sentiment de non-appartenance, ni à un groupe ni à l'autre, ou même de refus d'un groupe comme de l'autre, d'absorber l'espace franco-ontarien en son sein, qui traduit un sentiment d'impuissance collectif. Le roman de Dalpé propose ainsi paradoxalement de mettre à l'écrit une problématique qui est avant tout orale. Mais entre écriture et oralité, comment le non-dicible passe-t-il d'un médium à l'autre et quelle en est la trace matérielle ?

Le multilinguisme (français, anglais) du récit de Jean-Marc Dalpé est à l'image du discours franco-ontarien, dont la littérature reste le produit, le reflet d'une collectivité en situation minoritaire linguistique et humaine. C'est ainsi un défi double auquel Jean-Marc Dalpé fait face : il transcrit dans l'écriture un discours caractérisé par son oralité, et, de plus,

transcrit à l'écrit le non-dit ? Comment passer du non-dicible au non-scriptible ? Comment changer de médium sans changer de contenu, transformer la forme sans transformer le sens, quand le contenu ou le sens est là où le médium ou la forme n'est pas ? Idéalement, la phase transitoire n'affecterait aucunement le message oral sur la réalité des faits, en un reflet quasi-parfait. Dalpé réussit ici clairement un tour de force littéraire et transdisciplinaire, en traduisant les procédés caractéristiques de l'oralité à l'écrit, culminant dans la transcription du flux de pensées (non-dit), ou même la lutte du subconscient dans la pensée des personnages. Les paragraphes en *courant de conscience* ponctuent le récit, souvent à travers les pensées libidineuses de Joseph ou Marcel face à Marie :

Puis il pensa à Marie Chriss que je l'aime
à ses cheveux roux, à ses yeux gris vert
à la peau toute blanche de son cou quand elle avait ri comme une folle en
conduisant le tracteur de son oncle la fois qu'il les avait aidés à rentrer leur foin
à sa bouche, ses lèvres quand elle lui avait conté des bouts de sa vie : ses étés au
bord de la mer avec son papa avant qu'il ne tombe malade, avant qu'il ne meure, avant
qu'elle ne soit arrivée ici chez le frère de son père: son oncle Joseph et sa tante Rosa
et il se rappela la fois, l'automne dernier, quand il l'avait aperçue pieds nus dans
la crique à Bissonnette (comme si elle avait perdu quelque chose, en silence , le regard
baissé sauf pour de rares fois quand elle relevait la tête d'un coup... (Dalpé 31)

L'oralité du courant de conscience, qui consiste ici à minimiser les pauses et laisser libre cours aux flux d'émotion prend le dessus dans *Un vent se lève qui éparpille*, peut-être une fois de plus parce que Jean-Marc Dalpé veut croire que la pensée est mieux reflétée par l'oralité inhérente d'un théâtre dont il ne peut se défaire. Mais cette impossibilité de se détacher de l'oralité, même dans l'écrit, est évidente à travers le parcours de Jean-Marc Dalpé. En effet, le théâtre, son champ de prédilection, laisse ses marques tout au long du récit. Non seulement par son attachement à l'oralité des personnages, mais également par la théâtralité évidente de certains chapitres ou certaines *scènes*, qui semblent avoir été conçues pour être joués sur les planches. Les personnages sont ainsi souvent habités par les dialogues, et la narration laisse

même entrevoir des commentaires qui s'apparentent à des didascalies, donnant des indications sur les mouvements et les émotions reflétées sur les visages des personnages. Dans une certaine mesure, l'écriture de Dalpé pourrait même être considérée comme un monologue théâtral, où le narrateur donne voix à cette multiplicité des personnages. Il est pertinent de se demander à quel point le narrateur omniscient ne serait pas toutes les voix d'*Un vent se lève qui éparpille*.

Parallèlement, Jean-Marc Dalpé nous présente ici un récit de l'exigüité. La narration est en fait tournée vers le passé et s'effondre sur elle-même, car Marcel Collin, le personnage principal, écrit après sa revanche, après le meurtre de Joseph, et nous transcrit le flux de ses pensées depuis sa cellule, en prison :

Et plus tard, des années plus tard,
 seul, dans l'obscurité, étendu sur le dos dans le lit de sa cellule, un doigt devant le contour de la rose, là où la peau change de texture (ou plutôt, là où il ne sent plus rien), Marcel repasse et repasse dans sa tête – et c'est comme s'il polissait quelque chose, une pierre ou un bout de bois – les images qui lui restent de ce temps-là,
 «C'est parce que j'étais en colère que je l'ai fait.» (Dalpé 16)

L'exigüité est ainsi double : le récit de prison et l'espace de la scène au théâtre, mais également l'espace franco-ontarien dont les protagonistes n'arrivent pas à s'évader. L'enfermement est ainsi également à l'origine du non-dit. En prison, Marcel Collin ne peut qu'exprimer ses pensées à travers l'écriture, ce qui les conditionne et les limite nécessairement. Dans l'espace clos de sa cellule, Marcel Collin n'a personne à qui *dire*. Au final, dans le roman de Dalpé, il est peu probable que l'oral laisse vraiment place à l'écrit. En effet, toute la nuance d'*Un vent se lève qui éparpille* appartient au non-dit ou au non-transcrit. L'écriture et l'oralité ne font éventuellement qu'un ici. Le message est ainsi condamné à faire partie de l'un ou de l'autre, ou d'aucun des deux, tout comme les francophones en Ontario face à l'anglais et au Québec. Cela soulève bien évidemment une problématique annexe propre à l'indiscible. La

volonté ou non de comprendre l'indicible est récurrente dans *Un vent se lève qui éparpille*, ce qui reflète la psychologie travaillée des personnages de Jean-Marc Dalpé. Mais pour le comprendre, ne faut-il pas déjà analyser la part de responsabilité de l'homme dans le non-dit ?

Presque toute littérature narrant un événement traumatique, qu'elle soit autobiographique ou non, se couple à une impossibilité de l'expression de celui-ci, peu importe la forme que ce refus prend. Ainsi l'écriture, salvatrice, permet de dire, ou du moins de mettre des mots sur ce que la forme orale n'a pas su exprimer. Dans le cas d'*Un vent se lève qui éparpille*, l'impossibilité de dire se transcrit par une impossibilité d'écrire. Mais est-elle volontaire ou subie ? Dès le premier chapitre, le narrateur nous sensibilise à la véracité des propos de Marcel Collin, et suggère ainsi une certaine faillibilité du contrat narratif. Plus que d'émettre des doutes, il va même jusqu'à nous préciser qu'« une bonne partie de ce qu'il croit se souvenir est inventée » (Dalpé 16). Non seulement la subjectivité, mais également la réalité des événements est ici remise en question. Ainsi les mécanismes de la mémoire, suite au trauma collectif du viol et du meurtre, sont ici défaillants, et réalité et fiction semblent se calquer dans le témoignage de Marcel Collin :

« Pis c'est pour ça que je l'ai fait. »

Sauf que oui, une bonne partie de ce qu'il croit se souvenir est inventée

« C'est parce que je l'aimais tellement que je l'ai fait. »

Parce que si les souvenirs sont les traces de ce qui s'est passé, la mémoire n'est peut-être qu'une fiction qu'on recrée avec le peu qui nous reste, une fiction qu'on recrée au présent et pour le présent (Dalpé 32)

De ce fait, le récit semble également se muer au fil du temps, au fil de la narration, qui fusionne réalité et fiction, pour devenir un hybride que ni le lecteur ni l'auteur ne peuvent identifier comme appartenant à l'un ou à l'autre : le récit de Jean-Marc Dalpé est effectivement un récit du transitoire. Peut-être peut-on l'associer à l'impossibilité de la mémoire de se fixer

ni dans le temps, ni dans le langage, ni dans l'espace. Ce processus de création et de recréation semble alors se dissocier complètement du travail de mémoire :

« Tout c'est que j'savais c'est qu'il l'avait violée, tu vois-tu? Pis j'le voyais dans ma tête, j'me l'imaginai en train d'y faire du mal, en train d'y...t'sais.

- Ouain.
- D'la tenir, t'sais. D'la prendre pis...
- C'est elle qui t'as conté ça?
- Non, mais y faut.
- Ouain?
- C'est sûr. »

Un jour, ce qu'on invente, ce qu'on fabrique, on ne se souvient plus de l'avoir fabriqué

« C'est d'même que ça s'est passé, c'est sûr. »

et sans vraiment s'en rendre compte, on se met à ajouter des détails, à en altérer d'autres, et finalement on se met à changer de grands bouts, non pas pour tromper celui qui nous écoute mais tout simplement parce qu'un jour, le raconter devient plus important que de s'en souvenir

« Pis c'est comme si j'l'entendais crier tout à coup, j'veux dire dans ma tête. (Dalpé 56-57)

Le travail de mémoire semble est un processus d'une complexité que Jean-Marc Dalpé saisit : non seulement l'auteur invente, mais oublie qu'il invente. Peut-on alors considérer le contrat narratif comme bancal dès les prémisses du roman ? Marcel Collin va nous mentir, mais nous dire la vérité telle qu'il la pense être, autrement dit sa vérité. Comment appréhender l'indicible dans ce récit d'une vérité que l'on peut questionner ? La mémoire est essentielle à la compréhension du non-dit ici. En effet, cette mémoire doit être défaillante, parce que c'est dans les failles de la mémoire, là où Marcel ne se souvient pas, que la vérité peut surgir. À mon sens, deux interprétations possibles s'imposent : premièrement, l'indicible peut se comprendre comme volontaire. Malgré cette barrière du travail de mémoire, les personnages peuvent choisir consciemment d'omettre certains éléments, pour leur caractère indicible. Mais le déni de Joseph nous propose une interprétation à l'opposé, qui relève de la psychologie. En effet, Joseph, concernant son attirance explicitement sexuelle pour Marie, sa nièce, autrement dit l'indicible-

même, se ment à lui-même, refusant de voir la réalité altérée par ce qu'il ne réussit pas à nommer :

Non, même ce souvenir-là ne l'empêchait pas d'imaginer qu'elle et lui Mais c'est juste dans sa tête qu'il se disait

C'est juste dans ma tête fait que j'suis encore celui qui a promis à son frère, v'là sept ans, de la prendre, de l'élever, de la protéger J'suis toujours celui que j'suis, celui que j'ai toujours été

celui qu'on connaît, qu'on salue en sortant de la messe, de l'hôtel ou de chez Paquette, celui qui paie à temps, toujours à temps! ce qu'il doit en impôts, à l'Hydro ce qu'il doit sur sa dette à la caisse populaire, c'est-à-dire le bon mari, le bon voisin, le bon paroissien, et le membre en règle du club des Optimistes

pis c'est ça que j'suis, ça que j'ai toujours été, pis c'est ça que j'vas rester parce que tout le reste c'est juste dans ma tête

oui, juste dans sa tête (Dalpé 127)

Joseph nie l'indicible, qu'il ne réussit pas qu'à définir que par « tout l'reste » (Dalpé 127). Pour Joseph, s'attacher à la normalité et ne pas nommer l'indicible, c'est refuser la réalité que les mots pourraient refléter. Ainsi, dans *Un vent se lève qui éparpille*, le dicible prend une dimension salvatrice pour les protagonistes du roman de Jean-Marc Dalpé. Au premier abord, il semble acquis que le non-dit est préférable pour tout le monde : « un jour, le raconter devient plus important que de s'en souvenir » (Dalpé 57). Dans l'absolu, l'important n'est plus de dire sa vérité, une vérité ou la vérité mais juste de vivre ou non cette expérience cathartique de la parole ou de l'écriture salutaire, peu importe ce qu'il en ressort. Par ailleurs, dans *Un vent se lève qui éparpille*, l'accent est clairement mis sur l'idée de boucle ou de temporalité cyclique. La répétition joue évidemment ici un rôle majeur dans la structure elliptique du récit. L'indicible semble fonctionner comme une spirale de Fibonacci, cherchant constamment à retrouver son centre, ne pouvant même s'en échapper. La violence est à l'image de cette spirale de l'indicibilité. En effet, elle commence par le viol de Marie – peut-être même avant, lors de la rivalité entre Richard Ayotte et Marcel Collin –, et le caractère indicible de cet acte engendre le meurtre de Joseph par Marcel Collin, qui lui-même – le meurtre – reste du domaine du non-

dit, formant ainsi une spirale de la violence à laquelle les personnages de Jean-Marc Dalpé n'échappent jamais. À un autre niveau, l'indicibilité fait écho à un blocage physique dans la mobilité des personnages, qui rappelle encore l'espace limité de la scène que Jean-Marc Dalpé connaît si bien. Marie, malgré sa réputation entachée, ne partira à la fin du récit qu'à Cochrane, à quelques kilomètres de là, comme une ouverture malheureusement pessimiste vers le futur :

- Après tout ça, tu penserais qu'a voudrait s'éloigner le plus possible, pis surtout le plus vite possible, pis surtout le plus vite possible. Tu penserais qu'une fois installée dans cette auto-là, qu'a voudrait conduire ou se faire conduire à l'autre bout du pays. Tu penserais qu'a voudrait même pas s'arrêter pour pisser avant de se retrouver dans une place où on aurait jamais entendu parler non seulement d'elle, ni de lui, ni de toute cette histoire-là mais jusqu'au nom de la place où tout ça s'est passé.

[...]

- Où?
- Cochrane?
- Quoi?! Cochrane? Mais c'est à une demi-heure d'ici.
- Même pas. (Dalpé 188-189)

Cette impossible mobilité fait elle-même écho à celle de Marguerite, la tatoueuse du chapitre 2, qui espérait fuir à Montréal étant plus jeune, et commencer une nouvelle vie, pour échapper à cette spirale propre à l'Ontario français décrite par Jean-Marc Dalpé. Paradoxalement, Marguerite est diamétralement opposée sur le spectre de la parole :

Dès le marché conclu et que Marcel eut sorti de sa poche de jeans les billets froissés (fallait payer d'avance), Maggie s'est mise à parler sans arrêt – comme si le prix du tatouage lui donnait également droit à l'histoire de sa vie – en le faisant passer dans une autre pièce qui sentait encore plus fort la forêt de pins en cannette

« Marguerite, that's my real name ya know... c'est frannessèse ya know... french! Imagine Frannessèse du Newfoundland for God's sakes!... So I get it every which way with the jokes. » (Dalpé 22)

Marguerite, caractérisée par son langage grossier, donc le non-dit de ses mots, lie indicibilité et immobilité physique, tout comme Marie. Échapper au non-dit permettrait alors de retrouver cette capacité de déplacement. Le personnage de Joseph, encore une fois, nous

permet d'approcher cette notion sous un autre angle. Quand Joseph cherche à retrouver Marie après qu'elle a fui, c'est un questionnement sur le désir qui l'assaille. Comme pour le personnage de Humbert Humbert dans *Lolita*⁶ de Vladimir Nabokov, c'est le retour à la situation initiale qui pousse Joseph à poursuivre Marie. Il le reconnaît lui-même :

La retrouver

Cent trente, cent quarante, cent cinquante, cent cinquante-cinq... Toujours dans la mauvaise voie, il se met à imaginer qu'il la verra bientôt au bord de la route, à imaginer qu'il s'arrête, qu'elle marche (ou même court) jusqu'au pick-up, qu'elle ouvre la portière, s'assoit sur la banquette à côté de lui avec sa valise sur les genoux, qu'ils repartent ensemble sans un mot, sans avoir besoin de parler, de s'expliquer ci ou ça ou pourquoi, parce qu'il imagine qu'il y a une place dans ce monde où la parole n'est pas nécessaire (et non seulement superflue mais inutile et vaine), parce qu'il imagine qu'il y a une place dans ce monde pour lui, pour elle, une place où elle aura toujours dix-sept ans, une place où chaque matin, ce serait comme s'il ne l'avait jamais fait, et où chaque soir il le ferait comme pour la première fois, et donc tous les jours seraient le jour de sa chute mais le désir serait toujours aussi ardent et terrifiant, et l'assouvissement du désir toujours aussi bouleversant (Dalpé 131)

Joseph lie cette expérience à l'indicible, une fois de plus. Pour lui, l'extase de la première fois culmine en esthétique dans son absence de mots. En découle une réflexion éminemment plus lourde de sens sur la notion de désir dans le roman de Jean-Marc Dalpé. Si nous suivons une approche psychanalytique, la satisfaction ou non du désir est clairement une pierre d'achoppement qui voit, comme pour Joseph, le désir entièrement tourné vers le passé et cette première expérience de la satisfaction. Comment alors comprendre la motivation du désir de Joseph, puisqu'il sait ce retour à la situation initiale impossible ? Après ses lectures de Kant, Jacques Lacan nomme l'objet du désir *das Ding*⁷, en allemand, *la chose* ou ce qui ne peut être nommé. Lacan est ici la clé du lien entre indicibilité et désir. L'homme étant doué de parole et l'objet de son désir ne pouvant être nommé, l'homme est selon lui confronté à une spirale de l'insatisfaction qui calque la spirale de l'indicibilité. Aussi paradoxal que cela puisse paraître,

⁶ Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Paris : Olympia Press, 1955.

⁷ Lacan, Jacques. *Le séminaire : L'éthique de la psychanalyse (livre VII)*, Paris : Seuil, 1986.

c'est également cette insatisfaction qui permet de relancer cette quête impossible du désir. La jouissance reste ici inatteignable et même interdite. Ainsi, cette quête du dire et également de la mobilité n'est peut-être même pas souhaitable. Dans le cas d'*Un vent se lève qui éparpille*, le retour à la parole, cet échappatoire au non-dicible, est peut-être alors au contraire rédhibitoire.

Le roman de Jean-Marc Dalpé est bien un écrit de l'indicible. Plus qu'un simple roman, c'est également un défi pour ne pas dire et pour faire parler l'indicible, et ainsi jouer avec cette limite entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit. Alors pourquoi choisir l'indicible ? Pour mettre l'accent sur le sous-entendu, l'entre-les-lignes. L'événement traumatique, l'espace géographique, la langue, et la mobilité s'entrecroisent dans *Un vent se lève qui éparpille* dans l'enfermement physique et psychologique que représente l'indicible. Au final, Jean-Marc Dalpé semble lui-même rester sans réponse dans la conclusion de son roman, en laissant au lecteur l'interprétation de l'ultime choix de Marie :

Mais peut-être que quelqu'un comme elle voit pas ça de la même façon. Peut-être que quelqu'un qui a fait ce qu'elle a fait ou à qui on a fait ce qu'on a fait voit ça autrement. Tellement autrement que du monde comme toi pis moi, on arrivera jamais à expliquer les pourquoi du comment qu'y font c'qu'y font. (Dalpé 189)

La terre des ancêtres de Joseph sera vendue, l'urne contenant les cendres de Tante Rose sera renversée, Marie n'ira qu'à la ville de Cochrane, à quelques kilomètres de là. Le travail de mémoire et le temps ne réussiront que partiellement à gommer les faits :

parce qu'au fond, oui, peut-être que le pardon n'est que ça: laisser le temps, l'usure du temps, effacer l'outrage et l'insulte, et il n'y là aucun mérite, ni gloire, encore moins rédemption ; tout au plus finit-on avec un peu de paix, mais une paix qui ne saurait guérir vraiment car peut-être la blessure se cicatrise-t-elle, et la douleur ne revient-elle plus mais c'est que les nerfs sont dorénavant atrophiés et donc, non, plus de douleur, mais ni douceur ni tendresse ni
 et quand c'est l'âme, quand c'est à l'âme (Dalpé 96)

Bibliographie :

Dalbé, Jean-Marc. *Le chien*. Sudbury : Prise de Parole, 1987.

Dalbé, Jean-Marc. *Un vent se lève qui éparpille*. Sudbury : Prise de Parole, 1999.

Lacan, Jacques. *Le séminaire : L'éthique de la psychanalyse (livre VII)*, Paris : Seuil, 1986.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Paris : Olympia Press, 1955.