



National Library of Canada  
Collections Development Branch

Canadian Theses on  
Microfiche Service

Bibliothèque nationale du Canada  
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes  
sur microfiche

## NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION  
HAS BEEN MICROFILMED  
EXACTLY AS RECEIVED**

## AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ  
MICROFILMÉE TELLE QUE  
NOUS L'AVONS REÇUE**

LE ROLE DES ARTS VISUELS DANS LA "TRILOGIE  
DES MONGOLS" DE JEAN BASILE

par Denis Schneider

Thèse présentée à l'Ecole des études  
supérieures en vue de l'obtention de  
la maîtrise ès arts en littérature  
française

Université d'Ottawa  
Ottawa, Canada, 1979

© D. Schneider, Ottawa, Canada, 1979

## RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de monsieur Réjean Robidoux, professeur au département des Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa. Je lui suis très reconnaissant de m'avoir si généreusement donné de son temps et partagé ses connaissances. Je tiens aussi à remercier monsieur le Professeur Jean-Louis Major, de l'Université d'Ottawa, qui m'a initié au roman québécois contemporain et à l'oeuvre de Jean Basile en particulier. Mes recherches ont pu profiter du répertoire des articles de Basile établi par monsieur Jean Dumont.

## CURRICULUM VITAE

Né à New York le 5 mars 1936, Denis Schneider est titulaire d'une Licence ès Lettres Modernes de l'Université de Grenoble (1958) et d'une Licence d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (1961).

## TABLE DES MATIERES

	<u>Pages</u>
INTRODUCTION.....	vi
PREMIERE PARTIE: LE ROLE DES ARTS VISUELS DU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE	
<u>Chapitre</u>	
I    L'approche du texte.....	2
II <u>Dramatis Personae</u> .....	11
III  Le décor.....	27
IV   Le musée imaginaire.....	36
DEUXIEME PARTIE: LE ROLE DES ARTS VISUELS DU POINT DE VUE DU DISCOURS	
<u>Chapitre</u>	
V    Le rôle métaphorique.....	54
A. Les personnages.....	54
B. L'oeil-caméra.....	66
C. L'écriture.....	73
VI   L'oeuvre d'art comme symbole.....	78
VII  Considérations sur le rôle explicite des arts visuels.....	87

TABLE DES MATIERES (suite)

	<u>Pages</u>
TROISIEME PARTIE: LE ROLE IMPLICITE DES ARTS VISUELS	
<u>Chapitre</u>	
VIII	Le rayonnement des arts visuels sur les passages descriptifs..... 100
IX	Le code du cinéma et le code du roman..... 128
QUATRIEME PARTIE: L'ESPACE ROMANESQUE	
<u>Chapitre</u>	
X	Le gouffre et l'azur..... 143
CONCLUSION..... 163	
BIBLIOGRAPHIE..... 167	
RESUME..... 174	
<u>Appendice</u>	
I	Les arts visuels dans <u>La Jument des Mongols</u> ..... 177
II	Les arts visuels dans <u>Le Grand Khan</u> ..... 180
III	Les arts visuels dans <u>Les Voyages d'Irkoutsk</u> ..... 184

## INTRODUCTION

Les rapports entre le romancier et le monde des choses sont aussi divers que les formules suivantes de Stendhal et de Balzac: "J'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans" écrit l'auteur de La Chartreuse de Parme. Le créateur de la Comédie Humaine voit par contre dans les objets les "traductions matérielles de la pensée".<sup>1</sup>

Jean Basile,<sup>2</sup> comme la plupart des romanciers contemporains, est plus près de Balzac que de Stendhal: il a le sens du concret et de l'objet présent, l'espace visuel est particulièrement important dans ses romans. C'est l'espace de la vie urbaine, celle de Montréal, véritable protagoniste de la "Trilogie des Mongols",<sup>3</sup> avec ses rues et ses parcs, les "buildings en émail" et les vieilles maisons à pignon.

---

<sup>1</sup> La formule de Stendhal, extraite des Souvenirs d'égoïtisme, et celle de Balzac, tirée de la Préface de 1842, sont citées par J. Howlett dans "Notes sur l'objet dans le roman", Esprit, numéro spécial Le Nouveau Roman, Paris, juillet-août, 1958, pp. 67-71.

<sup>2</sup> Pseudonyme de Jean-Basile Bezroudnoff.

<sup>3</sup> Comprenant les trois romans: La Jument des Mongols, Montréal, Editions du Jour, 1964; Le Grand Khan, Montréal, Editions de l'Estérel, 1967, 2ième édition: Montréal, HMH, 1970; Les Voyages d'Irkoutsk, Montréal, HMH, 1970.

C'est l'espace intérieur des maisons, le théâtre où se jouent les soirées des "Trois J". C'est l'espace onirique de Jérémie, Jonathan et Judith, les héros narrateurs des trois volets du triptyque. Et dans la description de cet espace, Basile comme tout romancier, rencontre les mêmes problèmes qu'un peintre ou un cinéaste,<sup>4</sup> il est amené à se servir du "chevalet" ou de la "caméra". La présente étude se propose d'étudier le rôle des arts visuels dans ces trois romans.

Ce rôle sera examiné sous les deux aspects du récit littéraire, l'histoire et le discours, c'est-à-dire: d'une part l'évocation d'une certaine "réalité", d'événements, de personnages - on pourrait aussi parler d'anecdote - et d'autre part, la manière dont le narrateur fait part des événements au lecteur.<sup>5</sup> On verra que dans cette double perspective le rôle des arts visuels est également important. En effet, Victor, un des personnages-clefs de la trilogie est peintre et La Jument des Mongols s'achève sur l'accrochage d'un de ses tableaux au plus grand mur du salon du narrateur. On peut lire, dans le même roman, cette réflexion de Jérémie: "il me semble que notre vie, Jonathan, Judith et moi se passe au cinéma" (p. 137). Attribuer à une oeuvre d'art un rôle

---

<sup>4</sup>Michel Butor, "L'espace du roman", reproduit dans Essais sur le roman, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1975, p. 53.

<sup>5</sup>T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", dans Communications 8, Paris, 1966, p. 126.

symbolique de cette importance et prendre le cinéma comme image de la vie, c'est placer les arts visuels au coeur aussi bien de l'histoire que du discours.

Une lecture attentive du texte confirme la présence des arts visuels sur les deux plans du récit. On est sollicité constamment à établir des rapports entre les éléments de l'univers romanesque et la peinture, la sculpture, la photographie et le cinéma.<sup>6</sup> Les exemples sont choisis dans l'art du passé comme dans l'art de ce siècle: on rencontre les noms de Bosch, Caravage et Rembrandt aussi bien que ceux de Matisse, Duchamp et Tournier. Le cinéma, cette "fenêtre sur un autre monde"<sup>7</sup> est une référence constante pour les personnages du roman qui sont nourris d'auteurs classiques et contemporains: Ford et Eisenstein, mais aussi Fellini, Rossif et J.P. Melville.

En cela les personnages du roman sont à l'image de Basile lui-même. Son activité professionnelle comme rédacteur culturel au Devoir, où il était responsable de la Chronique des Arts<sup>8</sup>, faisant de lui un observateur privilégié

---

<sup>6</sup>A cette énumération il faudrait aussi ajouter l'architecture; les arts de synthèse comme le théâtre et surtout l'opéra présentent évidemment aussi un aspect visuel.

<sup>7</sup>Les Voyages d'Irkoutsk, p. 107.

<sup>8</sup>Un répertoire chronologique par titres des articles de Basile parus dans Le Devoir entre juin 1961 et décembre 1965 a été établi par Jean Dumont. Le fichier est actuellement en dépôt auprès du Département de Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa.

de la vie artistique québécoise. De plus, EXPO 67 avait transformé Montréal en "haut lieu" de la culture internationale, ce qui a pu avoir son importance lors de la composition du dernier volume de la trilogie, Les Voyages d'Irkoutsk.

Mais pourquoi étudier les Mongols en se limitant au rôle des arts visuels? N'est-ce pas appauvrir l'univers du roman qui est une représentation totale du monde perceptible? Et dans la correspondance des sens, à laquelle Basile semble particulièrement sensible, la musique ne joue-t-elle pas un rôle important? S'il est vrai que dans Le Grand Khan Jonathan, le personnage-écrivain, tend à la visualisation: "Je vois le silence comme un jardin paradisiaque" (p. 13), Judith évoque, dans Les Voyages d'Irkoutsk un "monde phonographique" dans lequel "tout est son, depuis la peau que je touche jusqu'à l'image dans ma cervelle par mon oeil gravée (p. 29).

Cependant, la métaphore de la vie qui revient le plus souvent dans la trilogie est celle du spectacle dramatique, la vie comme opéra, un opéra de Rameau comme les Indes Galantes ou un de ces opéras italiens de la fin du XVIIe siècle, vaste spectacle à machines fondé sur l'illusion et le merveilleux. Et alors la musique n'est plus prépondérante, le rôle de la vision est également important.

La vie des "Trois J" est opéra, mais elle est aussi rites et cérémonies, costumes, masques et gestes: encore un spectacle pour les yeux. On se rend donc compte qu'en limitant l'analyse au rôle des arts visuels, on ne fait que mieux s'introduire dans l'espace de la trilogie qui, plus qu'espace sonore, est un espace du regard.

La présente étude s'attachera d'abord à dégager, à partir d'une lecture attentive du texte, la présence de références explicites aux arts visuels. Les résultats de ce premier sondage permettront de répondre à plusieurs questions. Quelle est la place des oeuvres réelles citées et les oeuvres imaginées par l'auteur? Les oeuvres citées se groupent-elles autour de foyers artistiques? Y a-t-il prépondérance de l'art des musées ou de l'art contemporain? Et encore, y a-t-il évolution d'un volet à l'autre de la trilogie? L'analyse ne se limitera pas à des données quantitatives, mais tiendra compte de la valeur "stratégique" de la référence par rapport au contexte.

Successivement, on envisagera le rôle implicite des arts visuels. Il s'agit de passages où l'auteur, tout en évitant la citation précise se sert d'un mode descriptif pictural ou cinématographique. On s'attachera, en particulier, aux rapports souvent étroits entre l'"écriture" du roman et l'enchaînement d'images cinématographiques. Dans la

dernière étape de cette étude, on tracera, en se fondant sur les résultats acquis, les grandes lignes d'une description de l'espace visuel des trois romans de Basile et à travers cette fenêtre il sera possible d'avoir une perspective d'ensemble de la "Trilogie des Mongols".

PREMIERE PARTIE

LE RÔLE DES ARTS VISUELS DU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE

## CHAPITRE PREMIER

### L'APPROCHE DU TEXTE

Avant d'entreprendre l'analyse du rôle des arts visuels dans les trois romans de Jean Basile, il convient de présenter brièvement l'ensemble des textes à étudier, en fournissant quelques renseignements sur les circonstances de leur publication, un aperçu de l'anecdote romanesque et enfin quelques remarques sur la présentation typographique des trois livres.

Dans l'Avertissement placé en tête de La Jument des Mongols, l'auteur annonce que ce roman est le premier volume d'une oeuvre en quatre parties, Roma-Amor, traitant des quatre choses importantes dans la vie: "l'amour, la création, l'enfance et la mort". Avec la publication du troisième livre de la série, Les Voyages d'Irkoutsk, le dessein initial est modifié et ce "quatuor de Montréal" devient une trilogie tournant autour des trois personnages principaux de La Jument des Mongols: Jérémie, Jonathan et Judith, chacun étant le "narrateur" d'un des volumes.

La conception initiale de l'architecture de Roma-Amor, comporte, comme le remarque Basile lui-même, l'existence

d'un livre à l'autre, d'"imbrications, suites et retours", mais l'auteur insiste que chacune des parties de l'oeuvre forme un tout. Cette affirmation vaut aussi pour la version finale en trois parties qui fut éditée aussi en France; remarquons toutefois qu'à Paris le volume final de la trilogie - Les Voyages d'Irkoutsk - parut sous le titre: L'Acide.<sup>1</sup>

Il semble cependant évident que, vu l'existence de ces "renvois" dont parle l'auteur, la lecture complète de l'ensemble formé par les trois volumes apporte une meilleure compréhension de la valeur symbolique de certains épisodes, et sur ce point Basile est explicite: "l'anecdote est toujours symbolique".

Symboliques, les protagonistes le sont assurément quant à leurs noms. Dès le premier chapitre de La Jument des Mongols, Jérémie nous fournit le sens de la hiérarchie des personnages: "Je tournais autour de Victor, Armande gravite en mon orbite" (J.M., 29).<sup>2</sup> Tous les héros sont inscrits dans un mécanisme céleste en rotation constante. Victor

---

<sup>1</sup> Paris, B. Grasset, 1970.

<sup>2</sup> Dorénavant les citations de la "Trilogie des Mongols" seront identifiées par les initiales du titre du roman suivies du numéro de la page, mis entre parenthèses et incorporés directement au texte. La pagination est celle des premières éditions canadiennes sauf pour Le Grand Khan où nous nous sommes servis de la 2ième édition parue chez HMH en 1970.

était autrefois le soleil, et Jérémie, Jonathan et Judith ses satellites. Au cours du déroulement de l'anecdote de la "Trilogie des Mongols" chacun des "Trois J", aux noms issus de l'Ancien Testament, est au centre d'une constellation d'étoiles ancillaires en A du sexe opposé: Armande, puis Anne pour Jérémie, Adélaïde dans le cas de Jonathan, et Judith, très entourée d'Adolphe, Anatole, Aurélien et Victor-Axel qui, comme son nom l'indique est la "moitié d'un mythe" (V.I., 15). Notons que ce ne sont que les satellites en A de Jérémie dont les noms traversent toute la trilogie: il est vrai qu'Armande meurt à la fin du premier volume, mais elle est transformée en mythe, et son souvenir est perpétué.

On remarque comment, dans les romans de Basile, les personnages sont bien cernés et l'on suit facilement le dialogue, qui joue d'ailleurs un grand rôle. La parole n'est pas "happée au passage"<sup>3</sup> et incorporée dans le texte. Elle est citée entre guillemets (contrairement aux citations littéraires)<sup>4</sup> et toujours attribuée à quelqu'un. D'autre

---

<sup>3</sup>L'expression est de N. Sarraute, Entre la vie et la mort, 1968, citée par R.M. Albérès, Le roman d'aujourd'hui 1960-1970, Paris, 1970, p. 219.

<sup>4</sup>"J'use de citations que je ne mets pas entre guillemets", Préface de La Jument des Mongols.

part, contrairement au "nouveau roman" français où l'anecdote est très réduite sinon inexistante,<sup>5</sup> le récit des "Trois J" traverse les trois volumes de la trilogie et c'est une histoire riche en événements: effets de surprise, épisodes comiques et dramatiques.

La Jument des Mongols qui se présente sans équivoque comme le "roman de l'amour" s'articule selon une structure dramatique nette. On parcourt le texte comme si c'était le livret d'un drame lyrique en trois actes précédés d'un prologue. Après le préambule décrivant le monde des "Trois J" et d'Armande, c'est "la crise" (à partir de la lettre d'Armande annonçant qu'elle est enceinte et jusqu'au départ d'Armande coïncidant avec l'arrivée de la lettre de Victor), "la solitude de Jérémie" puis "le retour et la mort d'Armande".<sup>6</sup> Le lecteur remarque comment la narration suit un rythme très évident: aux "scènes d'intérieur", le plus souvent dans l'appartement de Jérémie, succèdent les promenades nocturnes dans Montréal.

Si l'anecdote de La Jument des Mongols progresse

---

<sup>5</sup>Dans La Jalousie d'A. Robbe-Grillet, les personnages disparaissent, il n'y a que décor et objets. Cf. R.M. Albères, op. cit., p. 215.

<sup>6</sup>Le "prologue" et les trois parties correspondent aux chapitres suivants du livre: ch. 1; ch. 2-4; ch. 5; ch. 6.

d'une manière linéaire<sup>7</sup> et se présente au lecteur sous une forme dramatique aux articulations nettes, celle du Grand Khan est plus complexe et prend une allure plus spécifiquement "romanesque". Le premier volume de la "Trilogie des Mongols" est en quelque sorte une histoire collective des "Trois J". Le texte commence par un "nous" et l'identification du narrateur, laissée à la perspicacité du lecteur, ne devient explicite qu'à partir de la p. 19. Le Grand Khan, par contre, exprime le point de vue d'une "conscience de soi placée au centre de l'action liée à l'écriture et articulant la composition".<sup>8</sup> Le texte qu'on lit est un "collage", un assemblage de fragments du "cahier brun", le journal de bord que le narrateur, Jonathan - jusqu'ici un écrivain velléitaire - tient depuis longtemps et où il transcrit son activité introspective (ses rêveries) ainsi que ses rapports avec les êtres (le dialogue) et les choses (la description).

L'action du deuxième volet de la "Trilogie des Mongols" est le résultat du développement en contrepoint

---

<sup>7</sup>R. Robidoux et A. Renaud remarquent comment elle se présente à première vue comme une "narration spontanée en état d'aventure plutôt que de réminiscence", dans Le roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 207.

<sup>8</sup>J.L. Major, "Pour une lecture du roman québécois", dans La Revue d'Esthétique, Tome 22, fasc. 3, p. 255. La formule s'applique bien au Grand Khan.

de deux thèmes,<sup>9</sup> le premier étant la continuation de l'histoire des "Trois J" après la mort d'Armande et le départ de Victor. Mais le thème majeur du Grand Khan, celui qui fait l'originalité de ce roman par rapport à La Jument des Mongols, c'est le motif de l'écriture: l'histoire du livre de Jonathan. Vue dans cette perspective l'anecdote suit un mouvement tripartite correspondant aux trois phases du rapport de Jonathan avec son texte: "Le livre au futur", "Le livre au présent", "Le livre au passé".

Si Le Grand Khan exprime ainsi la victoire sur le temps grâce l'écriture, Les Voyages d'Irkoutsk illustrent la fuite de la réalité par les hallucinogènes et une tentative de retourner à "l'isba natale" de l'enfance (V.I., 12). L'action tourne autour de Judith et de Jérémie, tandis que Jonathan passe au second plan; son rôle étant d'observer et de commenter. Encore une fois, l'anecdote est située dans la suite de celle du roman précédent: la réussite de Jonathan, devenu un écrivain à succès, est symbolisée par son grand appartement de la rue Aymer. Mais l'anecdote des Voyages d'Irkoutsk est surtout le récit du voyage intérieur des deux héros: Judith sur ce qu'elle appelle "la voie de la sainteté", la construction "d'un amour imaginaire dont l'écran

---

<sup>9</sup>Le mot étant pris dans son sens musical.

matérialisateur est Victor-Axel"; Jérémie, qui a quitté son travail et abuse des hallucinogènes, parcourt un trajet vers l'enfance et la mort.

En tournant sur la "Trilogie des Mongols" un regard rétrospectif, le lecteur s'aperçoit que La Jument des Mongols n'est qu'en apparence le roman de l'amour, Le Grand Khan, celui de la création et Les Voyages d'Irkoutsk, celui de l'amour, de l'enfance et de la mort. En fait, comme il est impossible de les isoler dans l'existence humaine, les "quatre choses importantes de la vie" sont présentes en même temps dans chaque volet de l'oeuvre.

Dans ses Essais sur le roman, Michel Butor signale l'importance du livre comme objet. Après avoir analysé l'anecdote dans les trois romans de Basile, il n'est peut-être pas inutile de faire quelques observations sur la présentation typographique des textes.

Dans La Jument des Mongols, n'intervient aucune distinction de paragraphes, mais le texte serré est divisé en six chapitres. Les deux autres romans se différencient nettement du premier sous cet aspect: les paragraphes y sont fortement marqués, étant séparés par un double interligne. Mais la présentation typographique de l'un et de l'autre des deux derniers volets, du triptyque n'est pas pour autant identique. Alors que dans Le Grand Khan le

texte, divisé comme on l'a vu en paragraphes, coule sans interruption du début jusqu'à la fin du livre, il est divisé en douze chapitres dans Les Voyages d'Irkoutsk.

Remarquons en outre que la division en chapitres est mise en valeur, dans ce dernier livre, par la présence d'une table de matières à la fin du volume, alors que La Jument des Mongols, pourtant aussi divisée en chapitres, en est dépourvue.

Cette différence dans la présentation typographique correspond à une évolution sur le plan du "style" que nous nous contenterons de signaler ici. On a déjà opposé la simplicité toute "théâtrale" de La Jument des Mongols à la complexité plus "romanesque" du Grand Khan. Le lecteur du premier volume n'aperçoit aucun signe de l'acte d'écrire dans le texte: l'écriture "colle" à la vie et l'impression en est renforcée par l'importance du dialogue.

Dans les deux autres romans, l'écriture est une fenêtre sur un "continuum" qui existe en dehors d'elle-même. La vie déborde l'écriture. Comme Le Grand Khan est un livre sur l'écriture, on n'est pas surpris d'y trouver des signes nombreux de la présence de l'auteur dans le texte. Le texte, on l'a vu, est un "collage", il est le fruit d'un choix fait par l'auteur, et marqué par des expressions comme ou ceci, ou bien, encore, qui introduisent un développement. Mais on trouve cela même

dans Les Voyages d'Irkoutsk dont le narrateur n'est plus un écrivain de profession. Judith s'adresse à plusieurs reprises au lecteur après sa première invocation: "Fais, Christ de jubilation, qu'il y ait dans ce que j'écris une petite histoire...".

## CHAPITRE II

### DRAMATIS PERSONAE

Le rôle joué par les arts visuels dans la "Trilogie des Mongols" se manifeste clairement dès qu'on passe en revue les principaux personnages: tous les rapports possibles de l'homme avec les arts figuratifs sont illustrés par les héros des trois romans. Victor et Victor-Axel sont peintres; Judith dirige une galerie d'art et Jérémie est un collectionneur. Jonathan est le représentant de l'amateur éclairé; on pourrait même dire qu'étant un écrivain qui réfléchit sur le problème de la création artistique, il est très près d'être un critique d'art.

L'importance attribuée par Basile à l'art est soulignée par la place qu'occupe Victor dans le déroulement du récit. Le héros est conçu comme un personnage dramatique: il n'entre en scène que mort et à la fin de l'oeuvre dans un véritable "coup de théâtre". Au début de La Jument des Mongols, le lecteur apprend que Victor est absent depuis dix ans, mais sa présence continue de rayonner sur le monde clos des "Trois J", soulignée par le rappel des "lois de Victor", que les trois héros inventent eux-mêmes

"selon la nécessité de l'instant" (p. 16).

Que représente ce peintre pour Jérémie, Jonathan et Judith? Le "soleil" autour duquel ils gravitaient dans leur adolescence (J.M., 29) et, selon les paroles de Jérémie: "le plus vrai, le plus vivant des adultes que nous connaissons" (J.M., 16). L'évocation de la jeunesse est en effet inséparable du souvenir de Victor:

"Nous évoquons Victor, les cheveux courts, en maillot de bain rayé, nous en costumes de page, pantalons serrés aux genoux et manches bouffantes, nos yeux ronds comme des lunes, trouvant à l'ordinaire plutôt sublimes ses performances" (J.M., 9).

Et c'est Victor qui, sur cette plage du Québec, leur parle de Montréal.

Le personnage est associé aux grandes articulations du récit. Son nom se lit dès le début de La Jument des Mongols, et le premier geste de Jérémie, le narrateur, est de se précipiter à son écritoire pour commencer une lettre à Victor. L'arrivée du message de Victor à Jérémie, que celui-ci lit à haute voix, coïncide avec le départ d'Armande. Le premier récit de la trilogie s'achève sur la mort d'Armande et l'arrivée chez Jérémie du tableau de Victor. Au cours du Grand Khan, Jonathan aux prises avec

son livre se réfère constamment à l'image de Victor peignant. Dans les pages des Voyages d'Irkoutsk, un autre peintre entre en scène et, même si le véritable Victor semble oublié, son mythe est perpétué par le nom de Victor-Axel, puis voici qu'on voit Victor en chair et os, mais mort, à la fin de la trilogie.

L'importance de Victor est encore soulignée par le fait que c'est lui qui prononce la phrase: "Dans la vie, il y a quatre choses importantes: la jeunesse, l'amour, la création et tout au bout la mort" (J.M., 18). Or, dans L'Avertissement liminaire, Basile écrit de celui qui annonce les "quatre choses importantes de la vie": "Il me sert de porte-parole et explique dans le corps du texte ce que j'ai voulu faire". C'est encore Victor qui prononce la formule définissant l'ensemble de l'oeuvre: "on imagine une ville, Roma-Amor, dont on est le maçon idéal" (J.M., 104).

Si le maçon de la ville idéale est le grand absent de la "Trilogie des Mongols", son portrait physique peut être cependant tracé grâce à des détails recueillis en parcourant le texte. On remarque comment les images qu'on a de lui, tout en évitant de suivre la progression chronologique du personnage, nous le décrivent dans plusieurs étapes de sa vie adulte, d'artiste et d'homme.

L'ombre surgie de la mémoire d'un personnage sur la plage "les cheveux courts, en maillot de bain rayé" (J.M., 9), se précise plus loin dans la description de Jonathan:

"De taille plutôt moyenne, fort et sain, un produit des produits Kellogg's, de sucre et de lait, mais conservant, malgré cette nourriture placide, un frémissement inattendu et fort clair, tout lui, entre le muscle pour le bras et une sorte d'oeil interne, dompteur de mes jeunes années, virtuellement présent dans cette affiche publicitaire d'un quelconque cirque américain..." (G.K., 39).

L'affiche en question représente un dompteur de fauves et on remarque le contraste saisissant entre l'aspect physique somme toute banal (et très empreint de connotation "santé nord-américaine") et le "dompteur" ou mieux le "mage", signalé par "l'oeil interne" et ce "frémissement inattendu". Mais avant de devenir l'adulte qui éblouissait les "Trois J", Victor avait connu une jeunesse pauvre comme étudiant des Beaux-arts à Montréal "sans argent et sans havre" (G.K., 107), dans la meilleure tradition de la bohème parisienne. Jonathan nous le décrit d'après des photos d'époque et un autoportrait de sa période figurative: "L'oeil bleu, le cheveu frisé, un long visage mobile, presque aussi maigre que moi" (G.K., 107). Dans

ce visage de jeune homme, Jonathan discerne déjà l'air de "jubilation et de joie" qui est la marque du grand artiste.

Après les images d'un Victor à ses débuts, puis devenu le "soleil" des "Trois J", voici les signes de vieillissement d'un Victor "absent" de La Jument des Mongols (J.M., p. 120) et l'homme tel qu'il apparaît mort à la fin des Voyages d'Irkoutsk:

"Victor est assis sur une chaise, les bras ballants, nettement moins de cheveux sur la tête et un double menton qui repose sur le revers de son veston" (V.I., 163).

Ce vieillissement physique de Victor a évidemment une valeur symbolique et l'on s'aperçoit qu'il incarne les quatre moments de la vie: la jeunesse, la création (par son activité de peintre), la mort ont été déjà signalées; l'amour, il en parle dans la lettre à Jérémie: "Eh bien! comme tout le monde, j'ai vécu un grand amour" (J.M., 121).

Mais c'est Victor en tant que peintre qui nous intéresse le plus. Les étapes de son évolution artistique peuvent être facilement établies. A ses débuts, il subissait l'influence de Van Gogh. Jonathan cite aussi un modèle plus québécois pour le Victor d'autrefois: "élève sage d'Ozias Leduc (il) peignit des vierges enceintes..." (G.K., 88). C'est Jonathan encore qui donne

un aperçu sur la période figurative de Victor:

"Il peignait des toiles figuratives, soit des madones, soit des natures mortes aux crabes, rêvant de s'essayer au nu n'osant pas louer les services d'un modèle, préférant dire qu'il n'avait pas le temps..." (G.K., 77).

Remarquons que cette timidité vis-à-vis du nu est conforme à l'esprit qui régnait au Québec à la fin des années quarante.

Mais la période "figurative" de Victor appartient au passé, les oeuvres de cette époque il les tient cachées dans des cartons. Il trouve dans l'abstraction son accomplissement en tant que peintre, il en parle avec précision dans la lettre à Jérémie:

"Saviez-vous, au fait, que je fais de la peinture abstraite, beaucoup de bleu, des verts aussi et puis de temps en temps quand ça explose des jaunes et des rouges. Mais vous ne devez pas aimer la peinture abstraite. Trop loin de l'homme, trop près des Dieux. Mais consolez-vous, je n'aime pas tellement non plus la peinture abstraite même si je la fais avec coeur. Elle m'aide et pour cela je lui suis infiniment reconnaissant" (J.M., 121).

Victor insiste sur le rôle expressif de la couleur: on devine qu'elle joue un rôle important dans sa peinture.

Il passe cependant sous silence un autre élément important de l'art abstrait: la touche. Applique-t-il la couleur par grands gestes dramatiques tel un Mathieu ou les tenants de L'Action Painting de l'Ecole de New York des années cinquante? Une description due à Jérémie de Victor en train de peindre nous offre quelques indications:

"Le chant de Victor quand je regardais peindre ses tableaux qui devenaient tout blancs et noirs vers la fin de nos relations, avait ceci de beau qu'il était à deux voix: une main droite ailée qui tissait, l'air de rien, des gammes évanescentes, des trilles, des syncopes, des quadruples croches imprévisibles qui se posaient en taches sur la toile et une main gauche réfléchie, tendue et grave, immobile dans l'air comme une antenne" (G.K., 38).<sup>1</sup>

Ce très beau passage où Basile se sert du langage musical pour décrire l'activité du peintre range décidément Victor parmi les "tachistes" et plus près de l'école abstraite de Paris que celle de New York. La composition est comme une improvisation musicale. On retiendra l'image des deux mains, l'une ailée et "tissant", l'autre immobile

---

<sup>1</sup>On remarquera comment Victor présente de nombreux points communs avec Borduas (1905-1960). Tous deux ont été élèves de Ozias Leduc et la peinture en "blancs et noirs" que décrit ici Jonathan rappelle les dernières oeuvres de Borduas. Tous les deux meurent subitement et il ne manque même pas une allusion ironique au Refus Global dans le Grand Khan (p. 108).

comme une antenne. Victor n'est pas "dans" son tableau comme un Pollock: sa main gauche demeure extérieure à l'acte de peindre. Ainsi se trouve-t-il dans la situation résumée par la boutade: "être à Pékin sans être à Pékin", c'est-à-dire, être à la fois au-dedans et au-dehors de l'oeuvre. S'il était pianiste, Victor jouerait assis loin du clavier, comme Wilhelm Kempf.

Victor est de ceux qui réfléchissent sur les rapports entre l'art et la vie. Et il livre à Jérémie le fruit de son expérience artistique:

"... Ce que je suis n'a plus guère d'importance ... J'essaie maintenant de cette sagesse qui consiste à être ce que l'on fait. C'est passionnant mais c'est très très difficile. Pour tout dire je n'y suis pas encore arrivé mais je sais que cela est bien, que c'est cela que je cherchais et qu'il faut maintenant que j'y arrive" (J.M., 121).

Son rapport lucide avec l'oeuvre ne l'empêche pas d'avoir une conception sacerdotale de l'activité artistique, conception qu'il transmet d'ailleurs à Jonathan, touché lui aussi par la "virginité créatrice".

La révolte contre une figure paternelle si forte était inévitable chez les "Trois J": "Qu'il aille se faire foutre, Victor et tout le faux romantisme qu'il

traîne derrière lui" s'écrie Jonathan (G.K., 38). Et Judith est encore plus cruelle lorsqu'elle écrit à Jonathan dans sa lettre de Québec: "Et ce type, quand j'avais quatorze ans et qui s'appelait Victor, tu te souviens, notre Victor..." (G.K., 153). Avec l'écoulement du temps, l'astre Victor est passé au-delà de l'horizon.

Si Victor vit pour l'art, l'engagement artistique de Judith est en fait très superficiel. Ce n'est qu'au début des Voyages d'Irkoutsk qu'elle se découvre la vocation de directeur de galerie d'art.<sup>2</sup> Rien jusqu'alors n'a annoncé une telle décision, à l'exception du tableau de Tousignant qui décore son appartement. Mais cette grande composition abstraite ne pourrait-elle pas être l'emblème d'une jeune femme riche aimant la "décoration" à la page? Il est vrai que c'est grâce à elle que le manuscrit de Jonathan a trouvé un éditeur,<sup>3</sup> mais elle est consciente elle-même que ses talents d'agent littéraire consistent essentiellement dans ses charmes féminins. Si elle est capable de séduire un éditeur, elle est réfractaire aux qualités littéraires du livre de Jonathan:

---

<sup>2</sup>Cf. Voyages d'Irkoutsk, p. 11.

<sup>3</sup>C'est Judith qui organise le dîner pour l'éditeur. Cf. Le Grand Khan, pp. 136-145.

"Je n'y ai rien compris; quelle idée tu as d'écrire si long (...) dans le fond je suis pour l'Académie Française, Aragon je trouve ça d'avant-garde" (G.K., 120). On se demande avec quel esprit de compréhension elle pourrait approcher les oeuvres de l'art contemporain.

Le lecteur qui aura parcouru les deux autres romans de la trilogie de Basile connaît bien le personnage de Judith lorsqu'il aborde les premières pages des Voyages d'Irkoutsk. L'élément féminin des "Trois J" à trente ans se considère comme: "celle qui a profité de la vie, qui a brûlé la chandelle par les deux bouts, la fille libre d'esprit" (G.K., 151). Mais cette cascade de clichés décrit mal celle qui, au fond, est restée toujours la "fille-garçon" de son adolescence. Les cheveux courts, les seins petits et les hanches étroites, en tweed et souliers plats ou bien en tailleur (Chanel) et hauts talons, elle parcourt les pages du récit à grands pas, à la poursuite de son plaisir et à la recherche de l'amour. Personnage très changeant (elle connaît le rôle des fards) elle a surtout le sens du drame, elle sait être théâtrale.

Son geste dramatique dans Les Voyages d'Irkoutsk, c'est l'annonce qu'elle a choisi "la voie de la sainteté"; son dessein est de vivre une histoire d'amour avec le jeune Victor (qu'elle appellera Victor-Axel) et cela en

rapport avec sa nouvelle activité de directrice de galerie: après des années d'oisiveté dorée, elle est "prête à commencer un travail sérieux" (V.I., 30).

Cette activité ne demeure qu'un projet, d'après les renseignements que l'on peut cueillir dans le texte. Elle écrit bien une lettre à un mécène, acceptant le poste de directrice de la "Galerie du Siècle",<sup>4</sup> lui demandant un supplément de salaire pour ses toilettes et promettant de mener une vie plus sage. Elle change d'appartement et s'installe dans un immeuble de "haut standing" par souci de respectabilité bourgeoise, mais à aucun moment ne voit-on Judith en train d'exercer son métier. On ne pénètre jamais à l'intérieur du siège de la Galerie du Siècle - sans doute n'existe-t-elle pas encore - et Judith semble échapper à la routine du directeur de galerie: examen d'oeuvres de peintres inconnus, visites d'ateliers, contacts avec les amateurs d'art, coups de téléphone aux critiques, supervision des catalogues, organisation des expositions, etc.

Le seul peintre que Judith fréquente est Victor-Axel, non pas pour les mérites de son art, mais parce qu'elle sent qu'elle pourra l'aimer, qu'elle pourra se construire

---

<sup>4</sup>Une galerie de ce nom a effectivement existée à Montréal entre 1963 à 1968, dirigée par Denyse Delrue. Cf. Guy Robert, L'art au Québec depuis 1940, p. 30.

"une sorte d'amour imaginaire dont l'écran matérialisateur se nomme Victor-Axel" (V.I., 18). Le projet est fort romantique, mais Judith le cache sous l'apparence cynique du chantage qu'elle pourra exercer sur le jeune artiste en tant que directrice de galerie. Comme elle le lui dit crûment: "Pas d'exposition sans baisage" (V.I., 136). Voilà un exemple de la parole qui ment parce que celui qui la prononce veut assumer un personnage qu'il n'est pas en réalité. Comme le remarque Jonathan, Judith aime à se croire sorcière mais elle n'est au fond qu'une "petite mère" (G.K., 32). Une exposition des oeuvres de Victor-Axel a finalement lieu, non pas dans la galerie dirigée par Judith mais sous forme d'"accrochage" privé au cours d'une soirée chez Jérémie, la fête finale qui clôt le roman.

La triade des personnages ayant affaire professionnellement avec l'art est complétée par Victor-Axel. Au contraire de Judith, Jérémie et Jonathan, joueurs passionnés ayant le goût du risque, il est un représentant de la Cool Generation, obsédée par la sécurité et ne visant qu'à se préserver. Ses phrases préférées sont: "c'est cool", "c'est correct", "je ne sais pas". A propos de cette dernière formule, Judith fait la remarque suivante: "Poussé par quiconque hors de ses frontières naturelles, il freine et se résorbe, ne voulant franchir un autre pas, jamais". (V.I., 124).

Victor-Axel n'est pas de la race des constructeurs de cités et des créateurs de mondes imaginaires comme Victor et Jonathan. Il est plutôt de la famille des observateurs (comme Jonathan avant l'écriture de son livre). Ce n'est peut-être qu'un "faux prophète" ou un "petit maître" mais son regard est différent de celui du commun des mortels:

"Victor-Axel regarde les objets, non du point de vue usuel que chacun détermine machinalement par l'habitude et la destination de ces objets, mais la table par en-dessous, un tableau de profil; ou il grimpe sur une chaise pour me regarder en raccourci à partir du dessus de ma tête" (V.I., 124).

La scène est cocasse, elle montre comment Victor-Axel doit tout vérifier de ses propres yeux (l'imagination lui faisant défaut), mais en même temps, et ceci est important, son regard s'est libéré de toutes les habitudes visuelles. Il découvre le monde avec des yeux d'enfant.

Victor fait de la peinture abstraite. Victor-Axel est plus à la page. Pressé de décrire ses œuvres il répond:

"Je fais des vibrations dans des sortes de boîtes obscures, j'en ai une dizaine; si ça marche, j'aimerais bien que ça s'appelle quelque chose comme "Vibration sur une petite échelle" (V.I., 14).

Il s'agit apparemment d'une peinture fondée sur la propriété optique de certaines couleurs, mais il ne faudrait pas parler de "peinture" dans ce cas: les oeuvres de Victor-Axel étant des "boîtes" dépassent le cadre classique de la peinture à l'huile. On pouvait voir des oeuvres de ce genre à l'exposition The Responsive Eye au "Museum of Modern Art" de New York.<sup>5</sup> Remarquons aussi l'expression: "si ça marche", tout à fait normale dans la bouche d'un artiste d'aujourd'hui, conscient d'être à l'origine d'un produit en principe destiné à un public. Elle n'aurait pas été employée par Victor qui avait une conception autre de l'oeuvre d'art.

Les premières oeuvres décrites par Victor-Axel s'inscrivent dans le courant de l'Op-Art, mais le thème qu'il propose pour la future exposition personnelle est décidément néo-dada: "elle s'appellera quelque chose comme dix-sept bonnes raisons pour ne pas manger de la merde quand on vit sur la terre" (V.I., 65). Lors de l'"accrochage" intime des oeuvres organisée chez Jérémie, celui-ci les éclaire une à une à la lueur d'une chandelle. La première raison, "inscrite au charbon noir sur une feuille de papier de toilette, n'est autre que cette vérité première: parce que ce n'est pas bon". Au jugement tranchant de Jonathan: "Ce sera incontestablement

---

<sup>5</sup> Cette vaste exposition internationale consacrée à l'Op-Art a eu lieu en 1965.

la plus mauvaise exposition de l'année", Victor-Axel réplique: "C'est cool, ça, de faire la plus mauvaise exposition de l'année; mais ce serait encore plus mauvais sur un quatuor de Beethoven" (V.I., 154). On saisit là tout le réalisme cynique du personnage.

Victor et Judith sont les représentants des "professionnels" de l'art, l'un comme artiste, l'autre comme marchand. Victor-Axel, personnage moins important, - ce n'est qu'un "petit maître" - a pour fonction de rehausser par un effet de contraste la valeur héroïque de Victor, qui est un vrai "mage", un artiste selon la conception romantique. Mais ni Jérémie ni Jonathan ne sont étrangers au monde de l'art et représentent le public des amateurs.

Nous examinerons dans le chapitre suivant sur le décor le rôle des oeuvres d'art dans l'appartement de Jérémie. Il est très attaché à ses objets d'art ancien et moderne (l'icône, la vieille gravure de Québec, la composition abstraite de Maltais) et n'hésite pas à placer le tableau de Victor au centre du salon de la rue Peel. C'est un jeune collectionneur éclairé.

Jonathan est moins attaché aux objets d'art qu'à leur création. En tant qu'écrivain il éprouve devant la feuille blanche la même angoisse que Victor en face de la toile vide. Jonathan est le type même de ces gens de

lettres qui ont toujours suivi avec intérêt l'art de leur époque, en exerçant souvent une activité critique. C'est lui qui offre une appréciation des oeuvres de Victor-Axel: "Ton type il a peut-être une sorte de talent quand même" (V.I., 149). C'est Jonathan qui nous renseigne sur l'évolution artistique de Victor et c'est encore lui qui organise l'"accrochage" des oeuvres de Victor-Axel.

### CHAPITRE III

#### LE DECOR

"... L'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses moeurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il s'approprie à ses besoins".<sup>1</sup>

Les personnages d'un roman n'évoluent pas sur une scène vide, ils sont placés dans un décor. Au théâtre le responsable de la scénographie doit se conformer à de nombreuses contraintes d'ordre pratique mais le romancier peut profiter de toutes les ressources de son imagination. Il n'est pas totalement libre cependant: ce qu'il décrit doit pouvoir être imaginé à son tour par le lecteur qui passe de la parole à la représentation. Et le lecteur risque de se perdre dans la description d'un intérieur qui n'a pas été composé d'une main d'artiste. Mais quel plaisir alors à pénétrer dans ces chambres imaginées par un Balzac ou un Proust!

---

<sup>1</sup> Balzac, Avant-propos de 1842, La comédie humaine, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, t. I, p. 5. Cité par Michel Butor dans Philosophie de l'ameublement, Essais sur le roman, Paris, Gallimard.

C'est surtout Balzac qui a pris conscience du rôle joué par les objets du mobilier pour la compréhension des personnages,<sup>2</sup> et un passage de La Jument des Mongols montre bien comment Basile a été sensible à l'exemple de Balzac:

"Je n'ai jamais aimé que l'on envahisse mon appartement (...) je trouve affreux de voir une main étrangère s'attarder, peut-être même caresser ce qui est à moi et que j'aime, chaque objet garde en lui le feu que j'y ai mis par mes sourires et par mes larmes soit qu'on me l'ait offert soit qu'il fût acheté..." (p. 151).

Cette déclaration de Jérémie nous invite à examiner attentivement le mobilier des divers appartements décrits dans les trois volets de l'oeuvre de Basile. Il importe en particulier de dresser l'inventaire des oeuvres d'art qui font partie du décor.

La présence d'oeuvres d'art originales (à la différence des gravures et reproductions) est le signe d'une situation économique aisée et d'un goût raffiné. Jérémie et Judith, qui sont riches, ont des tableaux chez eux. Le "petit salon blanc" de Judith est dominé par le "grand

---

<sup>2</sup> La relation entre les objets du roman, le personnage et le jugement de valeur porté sur le personnage est étudiée par P. Imbert dans Sémiologie et description balzacienne, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1978.

cercle bleu" d'une toile de Tousignant (G.K., 32).<sup>3</sup> Jérémie parle de "ses tableaux" (J.M., 31), et l'on peut trouver quelques précisions qui permettent de décrire trois oeuvres: une icône "aux ors ternis" (J.M., 87), un tableau de Maltais que Jérémie a appelé "Une barbare en Grèce"<sup>4</sup> et bien sûr le grand tableau de Victor que celui-ci envoie à son ami lors de son départ. A l'époque de La Jument des Mongols, Jonathan, qui ne travaille pas, vit en empruntant de l'argent de Jérémie. Il habite dans une chambre de sous-sol de la rue Prince Arthur "laide et si peu confortable qu'elle fait mal à regarder" (J.M., 73-74). A défaut de chaises on est obligé de s'asseoir sur le lit et il n'y a que des "reproductions qui traînent ici et là sur le mur". Chez Adélaïde, son amie, on ne trouve qu'une reproduction de Rembrandt, un autoportrait du peintre âgé (G.K., 35).

La connotation "culture bourgeoise superficielle" est suggérée par la juxtaposition d'oeuvres qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre. Ainsi dans un "appartement bourgeois de la rue Durocher" où loge un homme d'affaires

---

<sup>3</sup> Il s'agit de Claude Tousignant, un peintre bien connu de l'école de Montréal, où il est né en 1932.

<sup>4</sup> Le peintre en question est sans doute Marcelle Maltais (née en 1933) qui s'est souvent inspirée du paysage de l'île d'Hydra, en Grèce. Basile lui a consacré un article dans Le Devoir du 10 novembre 1962, p. 10. Une barbare en Grèce est le titre d'une nouvelle de Basile, parue dans Le Devoir du 20 octobre 1962 aux pages 15-16.

"dans du faux Chippendale" (V.I., 12) on verra "six planches de la passion selon Dürer encadrées par des gravures de Bartlett". Il est évident que les fortes images du graveur allemand du début de la Renaissance n'ont rien en commun avec les estampes de l'illustrateur anglais bien connu du XIX siècle, qui représentent sans doute des scènes idylliques du "vieux Canada"... Cette interprétation de la juxtaposition confuse des oeuvres d'art est confirmée par la description d'Anne vue par Judith: "Anne a beau lire Marcuse dans le texte, un rien dans elle fait qu'elle ressemble à Miss Chatelaine" (V.I., 34). Cette "Miss Chatelaine au sourire colgate-menthe" est une "parque dactylographe" à la conscience nette: l'accumulation de connotations ironiques ne laisse aucun doute sur la signification de confondre un Rembrandt avec un Velasquez (V.J., 35). Cela équivaut à lire Cavafy "comme un livre d'histoire à cause de tous les noms de héros et de rois" ou bien (pour ceux qui ne connaîtraient pas le poète d'Alexandrie) danser le "Hard Rock" "comme une quelconque valse". Les oeuvres d'art étant des éléments-clés du décor, c'est par leur présence - ou leur absence - que le lecteur prend conscience de la continuité ou de la modification d'un décor d'intérieur. Cela est très important dans un cycle de romans comme La Trilogie des Mongols où l'auteur doit livrer au lecteur des signes

de "continuité" d'action.

Il n'y a aucun élément de décor artistique qui traverse les trois romans du cycle. Mais le lecteur remarque aisément comment l'icône de Jérémie et le tableau de Victor (qui sent encore la peinture) relie le décor de La Jument des Mongols à celui du Grand Khan. De même, la composition circulaire de Tousignant assure la "continuité" entre Le Grand Khan et Les Voyages d'Irkoutsk.

Ce rôle d'élément-repère du décor est très important lors d'un déménagement. Tous ceux qui ont dû changer de domicile savent l'importance des objets personnels dans la "prise de possession" par quelqu'un de son nouveau cadre. Or, les "Trois J" déménagent tous au cours des trois romans, et en observant la modification du décor on peut déterminer si le déménagement correspond effectivement à un changement de vie.

Jonathan déménage le premier, dans l'intervalle entre Le Grand Khan et Les Voyages d'Irkoutsk, passant de la chambre misérable de la rue Prince Arthur à un "cinq pièces, rue Aylmer", meublé selon les normes de la revue d'art L'Oeil (V.I., 26):<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Il s'agit d'une revue d'art parisienne de haute qualité dont une collection se trouve dans la bibliothèque de Jérémie (Cf. J.M., 102).

"Aux murs toute une mythologie qui se transformera en livres, objets divers, jeux pour adultes, affiches, disques rock, annonces tirés d'un film de l'ONF, photos pornographiques, quelques phrases de Saint Augustin écrites à l'encre rouge dans la cuisine, deux immenses portraits de lui encadrant son ciel astrologique..." (V.I., 26).

On remarque l'importance des photographies, surtout celles de l'Office National du Film qui témoignent de l'intérêt de Jonathan pour le cinéma. Les deux portraits sont les signes du narcissisme de l'écrivain, que Jonathan analyse avec acuité au cours du Grand Khan, le livre sur l'écriture. Il est évident que le décor est totalement renouvelé et qu'en changeant de maison, Jonathan a changé de vie: il est devenu un écrivain à succès.

Jérémie laisse l'appartement de la rue Peel, si plein de souvenirs, pour un appartement sur deux étages dans une maison en pierre de la rue Saint Denis, "juste en bas de Sherbrooke" (V.I., 71). L'agencement de l'habitation est décrit avec précision: en bas "les communs" et en haut les chambres: celle de Jonathan a les murs couverts de papier aluminium "Alcan", assurant des reflets à l'infini. Jérémie a changé complètement de vie: il ne travaille plus et voudrait faire de sa nouvelle maison une "commune" consacrée à la méditation et à l'expérimentation des

hallucinogènes. Le décor a totalement changé et l'on remarque l'absence de l'icône et du grand tableau de Victor.

Une seule oeuvre d'art est mentionnée:

"Près de la fenêtre une branche de hêtre sèche où pend un mobile imité de Calder (Made in Japan), boules qui tournent autour d'elliptiques palettes" (V.I., 83).<sup>6</sup>

Cette sculpture légère, suspendue par le haut est sensible au moindre souffle d'air. Ses boules et ses palettes, en se rapprochant et s'éloignant, composent dans l'espace des formes toujours renouvelées.<sup>7</sup> Voilà un excellent support pour la rêverie d'une imagination libérée par l'action des hallucinogènes. Ce "mobile" s'accorde bien à l'esprit qui règne dans le nouveau salon de Jérémie où rien ne respire la stabilité et la sécurité bourgeoises.

---

<sup>6</sup>Alexander Calder (1898-1976), le célèbre sculpteur américain a longtemps vécu en France où il était l'ami des surréalistes. Parmi les premiers, il a compris l'importance du mouvement en tant qu'élément de la sculpture. Ses premiers mobiles datent de 1933: d'abord composés de boules en rotation sur des tiges, ils deviennent de plus en plus légers grâce à l'emploi de palettes. Cf. Little Leaves, mobile de 1941, reproduit dans L'autobiographie de Calder, Paris, Maeght, 1972, p. 115. Calder a aussi produit des stables en tôle de fer.

<sup>7</sup>"Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle: toujours recommencé, toujours neuf". J.P. Sartre, Les Mobiles de Calder, 1949, reproduit dans Hommage à Calder, numéro spécial de XX siècle, Paris, 1972, p. 107.

On se rappelle la richesse des objets dans l'appartement de la rue Peel. Ici "peu de meubles, un canapé peut-être (pour jeter les manteaux) aux pieds Louis XV (on marchera pieds nus). Table basse, onze chandelles cassolettes brûlant encens, coussins, livres et photos...". On remarque l'incertitude dans la description introduite par le "peut-être" et le nouveau mode de vie suggéré: c'est un salon à la japonaise, où l'on marchera pieds nus pour s'asseoir par terre, sur des coussins, cela aussi est en accord avec le "mobile" fait au Japon.

L'élément le plus surprenant du nouveau décor de Jérémie - il s'agit encore une fois de quelque chose de changeant et d'instable comme la sculpture - est constitué par les murs du salon qui: "selon les moments seront peints de même que le plancher et le plafond de grandes tâches multicolores". Là aussi l'expression selon le cas introduit l'incertitude: tout est un écran sur lequel seront projetés par l'imagination les visions suscitées par les drogues. Après avoir exploré le nouveau salon de Jérémie, le lecteur se rend compte que tout le sens du décor est résumé par l'unique oeuvre d'art: le mobile japonais.

Si les déménagements de Jonathan et de Jérémie marquent un tournant dans la vie des personnages, celui de Judith se passe sous le signe de la continuité. On

sait qu'elle quitte son ancien appartement de la rue de Bonsecours pour le grand immeuble du Port Royal par souci de respectabilité bourgeoise, en rapport avec sa nouvelle profession. Elle emporte avec elle son chat siamois et le grand tableau circulaire de Tousignant. Malgré les apparences, le décor demeure le même, comme le montre la présence de la grande toile abstraite. Judith en somme est demeurée fidèle à elle-même.

## CHAPITRE IV

### LE MUSEE IMAGINAIRE

Au contraire de Proust, Basile s'attarde peu sur la description des oeuvres d'art et en général passe sous silence l'effet qu'elles produisent sur celui qui les regarde. Les oeuvres d'art rencontrées jusqu'ici se rattachent au personnage qui les a créées, comme le tableau de Victor ou les boîtes lumineuses et les pièces d'exposition de Victor-Axel, ou bien font partie d'un décor d'intérieur, au même titre qu'un élément de mobilier. Mais la richesse de signification d'un tableau ou d'une sculpture est, bien sûr, supérieure à celle d'un divan ou d'une commode, et l'oeuvre d'art en échappant à son créateur et au décor peut mener une existence propre. Dans la "Trilogie des Mongols", un certain nombre d'oeuvres plutôt que de jouer le rôle de "citations" illustrant le discours, participent à l'anecdote, mais en se détachant de l'existence de celui qui les a créées et en transcendant le décor, elles ont une existence propre, elles accèdent au statut de personnages.

C'est le cas du tableau de Victor, la grande composition à l'huile qu'il offre à Jérémie. Il s'agit d'un

cas unique, d'une oeuvre privilégiée, car on la suit en diverses étapes, depuis le projet jusqu'à son achèvement, et à son passage de l'atelier de Victor au salon de Jérémie. Mais elle dépasse le décor de la maison de son destinataire par sa valeur symbolique et même magique.

Victor-Axel fabrique ses "boîtes lumineuses" dans l'espoir de les vendre: il en a une dizaine, si ça "marche" il en fera d'autres. Chez lui l'activité artistique est une forme d'artisanat, elle n'obéit pas à un besoin de s'exprimer. Victor, comme on l'a vu, a une autre conception de l'art: la peinture pour lui est une recherche, et il explique dans sa lettre à Jérémie pourquoi il peint le tableau en question:

"... Pour que vous puissiez penser à moi de temps en temps sans avoir recours à vos déficients souvenirs je vais vous faire un grand et beau tableau. J'y emploierai pour la première fois des ocres. Vous savez que les ocres, jaunes ou rouges, sont des terres ou plutôt des argiles. La terre est mon signe. Si vous parlez, nous le détruirons ensemble et jamais plus je n'emploierai l'argile" (J.M., 122).

Il s'agit donc d'une oeuvre unique par sa gamme chromatique et qui représente Victor, elle est le symbole de Victor. D'autre part, l'existence du tableau est liée

à la séparation de Victor et de Jérémie, et sa destruction prend un aspect rituel: si Jérémie part avec Victor, ils détruiront le tableau ensemble. L'oeuvre est donc à la fois le symbole de Victor et de la séparation de Victor et de Jérémie, elle est le symbole de Victor absent.

L'oeuvre achevée n'est jamais décrite, on sait seulement que c'est une grande composition abstraite et qu'elle ne séchera jamais faute de siccatif. Son arrivée chez Jérémie est placée à un moment culminant de l'anecdote: la fin du roman, le lever du jour après la mort d'Armande, et le dernier geste des "Trois J" est de l'accrocher "au milieu du plus grand mur du salon". C'est là que Jonathan le signale au cours du Grand Khan; le tableau disparaît dans Les Voyages d'Irkoutsk: Victor l'oublie, revient.

Le tableau de Victor offert à Jérémie est une oeuvre imaginaire rattachée à un personnage et à un décor mais qui les transcende par l'importance de sa valeur symbolique et sa place dans la structure narrative du récit.

L'oeuvre de Tousignant qui domine le salon de Judith est aussi un élément-clé du décor relié à un personnage, comme on l'a déjà vu précédemment. Cette fois il ne s'agit plus d'un tableau d'un artiste imaginaire, mais d'une oeuvre imaginaire d'un artiste réel, un des peintres actuels les plus connus de l'école de Montréal. Puisque

Les compositions de Tousignant consistent en des formes géométriques très simples, il est aisé pour le lecteur de reconstituer le tableau en question par analogie avec d'autres oeuvres de Tousignant de la même période (les années 1966-1969). Au fond, cette oeuvre imaginaire a un aspect très précis.

On ignore comment Judith est entrée en possession du tableau et, comme on l'a déjà remarqué, sa présence dans le salon de Judith - qui a un goût si conservateur en littérature - est fort surprenante. Mais le Tousignant qui assure la continuité du décor prend un relief particulier dans le roman à cause de sa fréquence dans le texte: il est cité trois fois dans Le Grand Khan et deux fois dans Les Voyages d'Irkoutsk. L'examen des diverses apparitions du tableau montre comment cette oeuvre, tout en ayant une valeur symbolique, apparemment moins importante que la composition de Victor, s'élève elle aussi au-dessus du statut de simple élément du décor.

Le tableau se manifeste pour la première fois dans la description par Jonathan du salon de Judith:

(1) "Le petit salon est blanc, aux deux murs perpendiculaires tandis que le troisième est courbe percé de fenêtres sur l'appui desquelles quelques bégonias poussent, le grand cercle bleu de Tousignant tranchant sur la moquette orange..." (G.K., 32).

L'emplacement du tableau dans l'appartement de Judith est bien précisé et ce qu'on retient de l'oeuvre, c'est sa grandeur, sa forme circulaire et sa couleur, le bleu qui contraste avec l'orange de la moquette.

A sa seconde mention dans le texte, la peinture de Tousignant est l'objet du regard de Jonathan, et ce passage prend une importance particulière lorsqu'on pense qu'il s'agit peut-être du seul moment dans toute la trilogie où un personnage du roman est décrit en train de contempler une oeuvre d'art "réelle", c'est-à-dire présente dans l'espace romanesque et non pas imaginée. Du point de vue du déroulement de l'histoire le moment est crucial: au cours d'un dîner organisé pour présenter Jonathan à un éditeur, Judith monopolise la conversation et Jonathan voit s'évanouir l'espoir de voir son livre publié.

(2) "... J'imagine avec quelle aisance je m'enfuierais dans un autre lieu que ce salon maussade et sa moquette orange, je fixe le rond bleu sur fond blanc de Tousignant..." (G.K., 144).

Ici le tableau apparaît dans la totalité de sa composition et de sa couleur, par rapport à la description précédente, il y a élimination de grand remplacé dans la chaîne descriptive par rond et adjonction de fond blanc. Le tableau devient l'emblème d'une échappée vers la liberté, dans le

blanc et le bleu, les couleurs du ciel. Notons aussi la mise en valeur de rond en première position qui est aussi amplifié par la redondance puisque le mot apparaît comme adjectif dans la proposition immédiatement précédente:

"J'aimerais, enfin, avoir de bonnes grosses jambes comme un poulain fixées à des hanches un peu fortes et rondes...". On remarque, enfin, comment la moquette orange est toujours présente, mais rattachée cette fois à salon maussade et nettement séparée du tableau par la ponctuation. Ainsi le tableau de Tousignant s'élève au-dessus du statut de mobilier pour prendre une valeur symbolique: elle signifie la fuite vers la liberté.

On trouve encore la composition de Tousignant à un autre point crucial de l'anecdote: après avoir reçu une lettre de rupture d'Adolphe, Judith tente de se suicider. Jonathan imagine une "scène bouffonne":

(3) "Judith reçoit, lit une lettre de rupture sous le grand tableau blanc et bleu de Tousignant, elle s'écroule sur le tapis orange, les larmes dans les yeux..." (G.K., 178).

Dans cette scène, digne d'un drame bourgeois illustré par Greuze, le schème descriptif est encore modifiée, rond est éliminé, grand reprend la même place que dans la description (1) mais l'ordre des couleurs est modifiée: blanc

précède bleu. Ici le tableau redevient le signe du décor de Judith et pourrait être remplacé par "chez elle"; son rôle est en quelque sorte "parallèle" à celui du tapis orange.

Nous avons déjà signalé comment le tableau circulaire de Tousignant assurait une continuité de décor entre les deux derniers volets du triptyque. Le tableau est présent lors d'une scène chargée de tension entre Judith et Aurélien, l'une de ses mauvaises fréquentations:

"Il me faut, dès que sa main approche, ne pas reculer jusqu'au mur pour me coller au rond immense d'aux pinceaux de Claude Tousignant et, pour pouvoir supporter la rondeur calleuse du bout de ses doigts qui glissent autour de mon menton, il me reste à sourire et aller jusqu'au bout de cette sensation, de sa main à ma gorge qu'il entoure..." (V.I., 22).

(4)

Rappelons que le narrateur est Judith et non plus Jonathan. Le schéma descriptif est encore une fois modifié: les couleurs blanc et bleu ont disparu et l'accent est mis sur la forme: rond immense, forme qui se trouve miniaturisée peu après dans rondeur calleuse du bout des doigts. Comme dans la citation (2) la forme de la composition est associée à une rondeur de l'anatomie humaine, et ici aussi il s'établit un rapport entre le tableau et le narrateur. Jonathan fixe

des yeux le tableau, Judith envisage la possibilité d'un contact physique (me coller...). On remarque comment, contrairement à Jonathan, Judith isole le Tousignant de la moquette orange, dont il n'est plus question ici. La connotation maison est assurée par mur, mais il semble clair que le tableau est ici le symbole d'une forme, le rond qui, nous le verrons, a une grande importance dans l'ensemble des trois romans de Basile.

La dernière apparition du tableau de Tousignant est dans le contexte du déménagement de Judith de son petit appartement de la rue Bonsecours à l'immeuble Port-Royal. Elle se décrit emportant avec elle "le chat siamois, le grand tableau de Claude Tousignant, meubles et accessoires..." (V.I., 43). La forme et la couleur ont disparu du schéma descriptif, il ne reste que la dimension. La toile abstraite de Tousignant n'est ici qu'un élément du décor de Judith, placé entre le chat siamois et les meubles.

Cette analyse détaillée des traces d'une oeuvre d'art dans le texte, toujours en rapport avec l'histoire, montre comment une même oeuvre peut avoir un rôle différent, tantôt simple élément du mobilier, tantôt symbole.

Le lecteur de la "Trilogie des Mongols" remarquera toute une série de références à des oeuvres d'art, toujours sur le plan de l'histoire dont la présence semble fort peu

justifiée du point de vue de l'économie du récit. On a parfois l'impression d'images tracées dans la marge du texte pour le simple plaisir du narrateur. Tel semble être le cas de la description, étendue sur treize lignes, des gravures qui ornent l'escalier de l'immeuble où habite Jérémie.

"Dans l'escalier qui conduit à l'appartement, je n'ai jamais aussi bien vu les gravures aquarellées, ce sont des fantassins et des chevaux légers, des hussards et des cuirassiers appartenant aux régiments de la reine d'Angleterre, simples soldats ou officers, je regarde, curieux..." (J.M., 69).

Ces gravures n'appartiennent pas au décor de Jérémie, puisqu'elles se trouvent dans un lieu de passage et non pas parmi les "objets chéris de son royaume", d'ailleurs, Jérémie lui-même ne les avait jamais remarquées. En lisant la légende d'une des gravures, Jérémie apprend qu'un des personnages représentés est colonel, mais l'image est beaucoup plus riche en renseignements:

"Mais jeune et fier ce colonel avec sa moustache en l'air, son bonnet de poil sur la tête, un autre l'a sous le bras le portant d'un air plutôt embarrassé, son pantalon de peau blanche enserrant une cuisse et un mollet musclés..." (69-70).

Jérémie remarque la jeunesse du colonel, sa fierté qui contraste avec l'air "embarrassé" de l'autre officier, mais malgré cette différence d'attitude, Jérémie est frappé par la conformité des militaires:

"Ils se ressemblent tous en brun, en blond, en roux, arborant inévitablement un air martial sous leur coiffure de music-hall des mistinguet mâles descendant le grand escalier d'une caserne londonienne de carnaval" (70).

La métaphore finale des mistinguet mâles<sup>1</sup> est très réussie et on serait tenté d'accuser Basile de l'avoir voulu placer là à tout prix, mais en examinant le contexte on s'aperçoit que cette description des gravures est très bien intégrée à ce qui précède.

Jérémie rentre chez lui très tard dans la nuit après une "virée" nocturne en compagnie de Judith qui s'était achevée dans le port par la lecture d'une longue lettre d'Adolphe à Judith. A la fin de cette lecture, Jérémie avait lancé à Judith: "Lakmé, ton doux regard se voile" (J.M., 69). On sait que Lakmé est l'héroïne du célèbre

---

<sup>1</sup>On reconnaît le nom de Mistinguett (1875-1956), la reine du music-hall parisien qui "descendant comme personne n'a jamais su le faire, les escaliers géants" (Jacques Charle, Cent ans de music-hall, Paris, 1956, cité dans Enciclopedia dello Spettacolo, Rome, 1960).

opéra-comique de *Délibes*<sup>2</sup> qui se passe aux Indes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et dont le héros est *Gérald*, un officier des troupes de la Reine britannique. Voilà le raccord avec les gravures de l'escalier et la raison pour laquelle *Jérémie* les remarque.

L'introduction de cette description est donc justifiée du point de vue de la structure narrative, mais elle introduit aussi un concept fondamental qui sera maintes fois exprimé dans la "Trilogie des Mongols", celui de la relativité de la vision: "Je n'ai jamais aussi bien vu les gravures aquarellées" remarque-t-il, en effet, notre perception du monde visible est très subjective...<sup>3</sup>

Celui qui lira attentivement la description des gravures anglaises reconnaîtra une série de motifs qui circulent en profondeur à travers les trois romans pour affleurer périodiquement. Il s'agit du thème martial (guerriers, casques et cuirasses) exprimé par le sujet des gravures, du thème de la jeunesse (le jeune colonel) et du grand thème de l'opéra (ici sous la forme du music-hall) qui pour *Jonathan*, *Judith* et *Jérémie* est une allégorie de la vie même. *Jérémie* l'affirme très nettement:

---

<sup>2</sup>L'oeuvre en trois actes fut créée à Paris à l'Opéra-Comique en 1883).

<sup>3</sup>Ce thème sera approfondi dans le Chapitre V de cette étude, consacré au rôle joué par les arts visuels, et surtout la photographie du point de vue du discours.

"Je sais bien que notre vie possède aussi ses coups de théâtre, comme à l'opéra ma vie passe acte par acte, soutenue par un accompagnement de musique, orchestre symphonique, musique douce, jazz-band" (J.M., 125).

On s'aperçoit donc que cette description des gravures de l'escalier de l'immeuble de Jérémie n'est pas un ornement gratuit mais un élément bien intégré à l'architecture de l'oeuvre.

Le lecteur qui refuserait de suivre Basile dans ses longues descriptions<sup>4</sup> pourrait protester, en soutenant que l'exemple est trop bien choisi, mais que penser alors des très nombreuses références à l'art et au cinéma dans les rêveries des personnages, qui n'illustrent pas le discours romanesque mais qui, tout en étant du domaine de l'histoire, n'ont pas le support d'une matérialisation, fût-elle fictive, dans l'espace du roman? C'est le cas, entre autres, de la citation d'une oeuvre célèbre de Marcel Duchamp qui fait partie d'une énumération délirante de Jonathan sur le thème "qu'est-ce que je ferais si j'étais riche".

---

<sup>4</sup>Suivant l'exemple d'André Breton dont la position est bien connue: "Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci". Manifeste du surréalisme (1924), dans A. Breton, Manifestes du surréalisme, Paris, J.-J. Pauvert, éditeur, 1962, p. 19.

Notre exemple est le couronnement d'une longue série de projets saugrenus:

"... J'inventerai enfin un super parfum, le Chanel no. 6, je ferai construire par Ford la vraie machine, l'unique machine de Marcel Duchamp, la mariée mise à nu par ses célibataires mêmes, mais la turbine à chocolat par précaution usinée chez Rolls Royce ou chez son concurrent" (G.K., 124).

On remarque comment le titre de l'oeuvre de Marcel Duchamp<sup>5</sup> n'est pas placé entre guillemets selon l'usage signalé par l'auteur lui-même<sup>6</sup> dans L'Avertissement de La Jument des Mongols. L'aspect cocasse du projet de Jonathan réside dans le rapport Ford - Marcel Duchamp. Comment associer en effet Ford, le symbole de la construction industrielle en grande série à l'artiste du mouvement Dada et proche des surréalistes qui scandalisa le monde artistique par ses oeuvres puis arrêta sa production pour consacrer le reste de sa vie au jeu d'échecs? Le rapprochement repose sur le nom machine. Le sous-titre de l'oeuvre de Duchamp

---

<sup>5</sup>Basile, en supprimant la virgule après célibataire efface le calembour du titre original de Duchamp: "La mariée mise à nu par ses célibataires, mêmes".

<sup>6</sup>Voir ci-dessus, Chapitre I, p. 4.

est en effet: Machine agricole, titre fort riche en connotations sexuelles et mythiques en rapport avec la culture de la terre, la fertilité,<sup>7</sup> etc. Les dernières compositions de Duchamp manifestent la volonté de l'artiste de rompre avec le sensualisme visuel ambigu de la peinture traditionnelle pour atteindre la pureté des machines industrielles. Basile se passionne lui aussi de machines: on se souvient de la "symphonie des machines" de la typographie du journal où travaille Jonathan (G.K., 13), mais dans le contexte des trois romans, machine a surtout une connotation théâtrale, ce sont les machines sources d'illusion de l'opéra italien des XVII-XVIII siècles.<sup>8</sup>

L'oeuvre de Duchamp citée par Basile, et considérée par l'artiste comme l'aboutissement de toutes ses recherches a été aussi appelée le "grand verre". Tel qu'on peut la voir aujourd'hui au Musée de Philadelphie, elle entretient un rapport complexe avec l'espace environnant: elle est à la fois écran portant sur elle la projection des formes,

---

<sup>7</sup> Arturo Schwarz, Marcél Duchamp, New York, H.N. Abrams, 1975, page 79.

<sup>8</sup> Voici, par exemple, Jonathan décrivant à Jérémie les rapports de son ami et d'Armande, tels qu'il les voit: "L'amour que vous prétendez vous porter n'est qu'une vaste machinerie de théâtre à l'Italienne dont vous faites jouer les rouages devant un parterre consentant" (J.M., 27).

mais aussi verre transparent sur l'espace. Elle est à l'image de l'écriture: opaque et transparente.

Tout lecteur au courant de l'oeuvre de Duchamp est donc sensible à la valeur symbolique de la citation de l'oeuvre d'art: elle introduit dans le texte l'esprit de Dada et du surréalisme, la poésie de l'irrationnel.

Le deuxième moment de l'"opération industrielle" imaginée par Jonathan est l'usinage de la turbine à chocolat chez Rolls-Royce. On reconnaît le titre d'une autre oeuvre célèbre de Duchamp, La broyeuse de chocolat que Basile a transformé. En modifiant le titre, Basile remplace la connotation de l'écrasement par celle de la circularité: on sait que la turbine est un rotor circulaire. Et si l'on examine une photographie de l'oeuvre en question, on se rend compte que la "machine" est formée de trois éléments circulaires tournant<sup>9</sup> autour d'un axe: cette turbine à chocolat accentue dans le titre le caractère circulaire exprimé par l'oeuvre d'art citée, et pour ceux qui se reportent à l'image, le chiffre trois est aussi mis en vedette, trois comme les "Trois J" de la "Trilogie des Mongols".

Quand on apprend qu'il existe trois versions de La broyeuse à chocolat de Duchamp,<sup>9</sup> deux dessins colorés et

---

<sup>9</sup>Arturo Schwarz, op. cit., p. 137.

une troisième version incorporée dans le "grand verre" de La mariée mise à nu ..., on est tenté d'établir un autre parallèle avec la "Trilogie des Mongols", où chaque roman a une existence autonome mais se trouve à faire partie de la structure du triptyque.

La citation de l'oeuvre de Duchamp, loin d'être une boutade gratuite est riche en signification: elle introduit l'art d'avant-garde du XX siècle dans le texte, ainsi que le surréalisme et répète, encore une fois, le motif du cercle, destiné à prendre une importance considérable dans le troisième volume de la "Trilogie des Mongols".

DEUXIEME PARTIE

LE ROLE DES ARTS VISUELS DU POINT DE VUE DU DISCOURS

L'analyse a porté jusqu'ici sur le rôle des arts visuels envisagé sous l'angle de l'histoire, c'est-à-dire participant directement au déroulement de l'anecdote romanesque. On abordera maintenant un deuxième aspect de l'analyse, en examinant le rôle des arts visuels du point de vue du discours. Dans cette nouvelle optique on prendra en considération les références à des oeuvres plastiques ou cinématographiques servant à illustrer le message que constitue le texte du roman. Les relever, c'est aborder le roman comme on le ferait un poème; ce qui suit est au fond, le résultat de la lecture du texte comme un roman-poème.

La démarche sera effectuée en deux étapes; c'est le rôle métaphorique de l'oeuvre d'art qui sera d'abord étudié. Ainsi, lorsque le narrateur de La Jument des Mongols remarque dans le visage d'Armande enceinte un "air de madone dans un tableau florentin" (J.M., 95) la référence à un sujet typique de la peinture toscane "illustre" le texte, elle correspond à une "figure" de l'ancienne rhétorique. L'écrivain établit une comparaison entre son monde romanesque, un objet ou une personne inscrit dans l'espace du roman, et un aspect d'une oeuvre d'art ou d'un film, appartenant au monde "réel", celui du lecteur. La deuxième étape de l'analyse prendra en considération l'oeuvre d'art ayant une valeur symbolique, c'est-à-dire ayant une valeur plus générale, se référant à un des grands thèmes qui parcourent l'oeuvre de Basile dans son ensemble.

## CHAPITRE V

### LE ROLE METAPHORIQUE

#### A. Les personnages

Lorsque la référence à l'oeuvre d'art a une valeur métaphorique, elle est là dans le texte pour stimuler l'imagination du lecteur, en lui tendant une perche grâce à laquelle les objets et les personnages du monde romanesque assument un aspect donné, celui d'un modèle extra-littéraire. Le tableau, la sculpture ou le film cités sont réels, et pour que le rapport puisse être facilement établi par le lecteur, ces oeuvres devront être très connues, souvent on pourra parler de cliché. Basile, d'ailleurs en est bien conscient lorsqu'il parle de Guernica et du Cuirassé Potemkine comme de "slogans artistiques" (G.K., 76).

En lisant la description d'Armande en madone d'un tableau florentin (J.M., 95) le lecteur est conscient d'une référence à une iconographie bien précise, si connue qu'elle est devenue un cliché, pouvant être utilisé dans la publicité touristique, par exemple: "Florence, ses madones blondes" est du même ordre que "Venise, ses canaux"

(J.M., 13).<sup>1</sup> Mais si l'oeuvre de référence n'est pas connue par le lecteur, au lieu de faciliter la lecture, l'auteur la rend plus difficile à déchiffrer: il faudra trouver le modèle dont il est question.

C'est le cas, toujours dans La Jument des Mongols, de la comparaison que Jérémie établit entre lui-même et un athlète sculpté par Arno Breker (J.M., 27). Ce sculpteur qui connut la faveur de Hitler est bien oublié aujourd'hui, son nom ne sera connu que par le public fort restreint de ceux qui s'intéressent à l'art allemand sous le nazisme. Basile en est conscient puisqu'il ajoute des détails qui rattachent ce nom à la sculpture des stades hitlériens; mais si ces détails ne nous étaient pas livrés, nous aurions eu un grand mal à rattacher le nom de Breker à un modèle artistique. Basile aime parfois "jouer" avec le lecteur en glissant dans une énumération, à côté de noms illustres des noms "mineurs" qui arrêtent le lecteur attentif et deviennent pour lui un mystère à élucider. Si l'auteur ne le fait pas avec les noms d'artistes, c'est un phénomène qu'on rencontre parfois dans les énumérations

---

<sup>1</sup> Basile s'amuse à incorporer ces deux slogans dans le texte du roman.

de noms de "stars" de cinéma où Zazu Pitts<sup>2</sup> aujourd'hui oubliée apparaît entre Greta Garbo et Mary Pickford (J.M., 157) ou bien dans la description de la bibliothèque de Jérémie (J.M., 102) où à côté des "grands" de la littérature comme Flaubert, Pascal et Barrès apparaissent des auteurs moins connus tels Panait Istrati, Frédéric Prokosh ou Sacher-Masoch.<sup>3</sup>

La comparaison simple, du niveau du "lieu commun", est parfois mise en oeuvre pour décrire un élément de l'espace romanesque. La référence est donnée, sans précision (qui serait d'ailleurs superflue). On trouve des exemples de cet ordre qui se réfèrent à la peinture: "Parc anglais à la Turner", "Montréal comme Venise au temps du Carpaccio" (J.M., 24 et 100 respectivement) mais aussi au cinéma: tel bistrot de Montréal, avec "comptoir en laiton et table de marbre" est par sa décoration: "un petit Paris d'opérette comme dans Irma la Douce Hollywoodienne" (G.K., 76).

Dans les exemples précédents, la citation de l'oeuvre d'art ou cinématographique est donnée, sans commentaires car

<sup>2</sup>Il s'agit de Zazu (ou Zasu en anglais) Pitts (1900-1967), actrice américaine, interprète entre autres de deux films d'Erich von Stroheim: Les Rapaces (Greed) de 1925 et Symphonie Nuptiale de 1928. Basile a consacré à une reprise de Greed son feuilleton cinématographique au Devoir du 3 mars 1962.

<sup>3</sup>Notons cependant que la "cote" littéraire de l'écrivain autrichien connaît actuellement une remontée spectaculaire.

le "modèle" appartient à un contexte culturel courant aujourd'hui et la comparaison vaut pour tous les aspects de l'objet décrit. Mais le grand domaine de l'emploi "métaphorique" de l'oeuvre d'art est celui de la description des personnages du roman, surtout du point de vue de leur aspect physique; tels qu'ils apparaissent à ceux qui les entourent. A l'exception de la comparaison déjà citée de Jérémie avec un athlète d'Arno Breker, la description des personnages se réfère toujours à un type iconographique très connu de l'art ancien, et les exemples cités se groupent autour de trois "écoles" artistiques: l'Italie, l'Allemagne et l'Espagne. Et l'on remarque aussi comment il est rare que la citation de l'oeuvre d'art soit valable pour tous les aspects du personnage décrit: Basile ajoute des détails qui précisent ce qui différencie le personnage du modèle artistique, et cela insuffle plus de "vie" au personnage du roman.

Les portraits de Judith et d'Armande appartiennent à l'art italien. Aux yeux de Jérémie, Judith apparaît:

"Rayonnante comme une jeune sainte  
peinte par le Caravage, mi-Diane  
couronnée de buis sans la mollesse  
ovale du visage, mi-Holopherne,

une lunaire avec des attaches un peu lourdes de terrien" (J.M., 27).<sup>4</sup>

Quand on pense au Caravage, on évoque une peinture dominée par le jeu dramatique de l'ombre et de la lumière, une figure "réaliste" qui semble à sa place dans les rues de Rome et qui rayonne par son éclairage dramatique sur un fond d'ombre. Le rayonnement qui rapproche Judith d'une sainte du Caravage est un des motifs fondamentaux du style pictural de l'artiste italien fondé sur le clair-obscur et qui a été perpétué tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle par les "caravagistes". Mais Basile différencie nettement Judith d'un des éléments typiques de l'iconographie des personnages féminins du Caravage: son visage est dépourvu de "mollesse ovale". On remarque en outre le caractère composite "lunaire-terrien" de Judith, qui dépasse le cadre de la comparaison avec une sainte du Caravage. Un autre trait que Basile ne met pas en lumière, pourrait rapprocher Judith d'un personnage du peintre italien, le jeune Bacchus en particulier: l'ambiguïté. On connaît

---

<sup>4</sup> La comparaison Judith-Diane (l'Artémis lunaire) est en rapport avec d'autres descriptions de l'héroïne du roman, toujours à la chasse de l'amour. Holopherne, on se souvient, est le nom du général assyrien décapité par la Judith de l'Ancien Testament. L'identification entre vainqueur et victime mérite d'être signalée.

l'aspect efféminé des jeunes hommes chez le Caravage, et Judith, n'est-elle pas elle-même, mi-garçon mi-fille?

Judith qui est dépourvue de "mollesse" est à l'opposé d'Armande qui correspond bien à l'idéal féminin de Jérémie: "ni les pâles et hygiéniques reines de beauté à l'ossature hollywoodienne", ni le visage ambigu de Judith mais "savoureuses et douces et presque molles comme un abricot mûr, parfumées délicatement de leur sueur délicate" (J.M., 26). La comparaison d'Armande avec une madone d'un tableau florentin a été déjà signalée, mais cette référence à une iconographie bien connue, "vierge joufflue", comme on peut lire quelques lignes plus loin, est orientée dans un sens très particulier par le premier plan du visage d'Armande enceinte:

"Je remarque les paupières supérieures légèrement boursoufflées les pores de la peau dilatés, le teint moite, la bouche un peu molle et tous les traits qui tombent légèrement d'un air très doux et un peu animal" (J.M., 95).

L'air "très doux" correspond bien au cliché de la madone florentine mais "un peu animal" le dépasse: la peau chaude, la mollesse de la bouche recourent l'image du fruit mûr.

C'est la description d'Armande dans La Jument des Mongols qui offre un exemple saisissant de "métaphore" en mouvement, brusquement modifiée. Dans sa rêverie, Jérémie s'éloigne de la terre comme une colombe et il voit Armande de nouveau non plus "vierge à la hanche ronde" mais:

"Comme une de ces harpies que l'on voit occupant le milieu d'une gravure de Dürer, un peu puante, maigre et grasse en même temps, c'est-à-dire la peau épaisse et pleine de comédons, tombant et retombant sur un squelette crochu" (J.M., 95-96).

Ce passage brusque au réalisme violent du graveur allemand où l'auteur, ne se contentant pas de l'effet visuel fait aussi appel à l'odorat, annonce les deux allégories de l'amour. A dix-huit ans, l'amour est à l'image de l'Aphrodite de Milo:

"Vénus blanche sortant de l'écume des flots, éternellement jeune et belle, son beau marbre poli par tous ceux qui furent des adolescents".

Mais l'amour à trente ans c'est "une vieille sorcière venue tout droit des abîmes de la terre, contre laquelle il faut se battre" (J.M., 100). L'image s'inspire visiblement de la tradition germanique du "Venusberg", et rejoint l'iconographie de la harpie de la gravure de Dürer.

A la fin de la trilogie de Basile, Armande apparaît encore une fois, bien après sa mort, sous la forme d'un tableau imaginaire que Judith aperçoit dans le musée des Beaux-Arts. Elle voit Armande "en vierge d'Holbein" (V.I., 124). "C'est une métaphore qui réunit des éléments des deux premières. Armande est transformée en vierge allemande, non pas de Dürer, mais de son contemporain Holbein, la comparaison concilie l'Italie et l'Allemagne.

Il faut remarquer comment, par rapport à Armande, Anne tout en étant un des satellites en A (comme Adolphe), occupe une position de moindre importance. On ne relève, dans les passages descriptifs qui la concernent, aucune référence picturale "noble". Elle est décrite en termes de clichés publicitaires: Judith parle de son "sourire colgate-menthe" (V.I., 35). Si référence artistique il y a, il faudrait parler plutôt de "Pop-Art".

Contrairement aux descriptions de Judith, de Jérémie et d'Armande, celle de Jonathan ne se réfère pas à une oeuvre réelle, il est présenté par Jérémie sous la forme d'un tableau imaginaire, aperçu dans la "galerie de famille" d'un palais somptueux. Le voici:

"Stature droite, trop droite pour qu'on ne puisse pas la taxer de raideur, le port de tête haut, menton en avant, le cou jaillit d'une fraise sur laquelle repose une volumineuse pomme d'adam, les bras tendus, les pieds à angle droit, les jambes maigres, très, très maigres, un os..." (J.M., 74).

Ce corps raide et angulaire est dominé par la tête:


"... Les joues rentrées, le teint pâle, la bouche presque sans lèvres sur des dents minuscules et blanches, puis le nez comme un bec d'échassier plongeant en avant".

A vrai dire la qualité "picturale" est absente de cette description: absence d'effets de lumière comme dans le portrait de Judith, absence de ce sens "tactile" de la peau si frappant dans le portrait d'Armande. La couleur même est presque absente, on ne remarque que le teint pâle et la blancheur des dents.

Ce qui importe, ce sont les mouvements des volumes du corps dans l'espace: le cou "jaillit", les épaules "tombent", le nez "plonge en avant". Tout se réfère à la verticalité, et ce qui est décrit ressemble à la charpente d'un corps - un squelette - plutôt qu'un homme en chair et en os. Un seul détail constitue une référence

historique: la "fraise" renvoi à la mode masculine des XVI-XVII siècles et deux boutades introduisent l'Espagne. Jonathan trouve qu'il ressemble au Grand Inquisiteur et Judith à un "hidalgo de province". Ce côté espagnol est confirmé par le "tableau imaginaire" du Voyage d'Irkoutsk où Jonathan apparaît à Judith sous les traits d'un "saint de Gréco" (V.I., 124) à côté du tableau déjà cité d'Armande en vierge d'Holbein et des amants de Judith en "grandes baigneuses de Cézanne".

Ce musée des Beaux-Arts transformé par l'imagination de Judith contient aussi des allégories de la vie, ou plutôt des deux périodes dont la pensée obsède les "Trois J", la jeunesse et la vieillesse. Enfant: "l'on est assis, comme "La Bohémienne", dans le monde vert et jaune du douanier Rousseau" (V.I., 124). La vieillesse, c'est un tableau de Rembrandt:



"Vieillard, on se cherche dans la "Leçon d'Anatomie", nourrissant l'illusion de se voir parmi les docteurs, mais dans le fond de soi-même, reconnaissant déjà ses traits dans la fétide chair du cadavre".

Le contraste est saisissant entre le monde idyllique aux couleurs de printemps du grand peintre "naïf" et l'univers de Rembrandt, réduit ici à l'odeur "fétide" de la chair

du cadavre (on se souvient de la "puanteur" de la gravure de la harpie du Dürer), mais que tout lecteur se représente en ombres et lumières, en blanc, brun et noir.

La référence aux oeuvres d'art réelles et imaginaires pour décrire un objet ou un personnage du roman, est au fond un procédé classique qu'utilise fort peu Jonathan, le narrateur du Grand Khan (les exemples cités étaient tirés en effet soit de La Jument des Mongols, soit des Voyages d'Irkoutsk) les références faites par Jonathan aux arts visuels dépassent le cadre de l'art "classique" pour embrasser aussi le cinéma et l'art de notre siècle. Nous avons déjà remarqué une citation de Hollywood (Irma la douce); sa sensibilité est nourrie d'images de films de Fellini et, si Jonathan pense "procession", il associe l'image aux processions dans les jardins de Fellini (G.K., 129). Il fait appel à la peinture pour exprimer le courant de sa pensée. Dans une rêverie sur le thème de l'"oeuvre à faire", il imagine la réaction de Judith et de Jérémie devant les transformations qu'ils subiront dans son futur roman:

"Se retrouvant à peine sous le couvert d'êtres très vulgaires et très sophistiqués, comme certain tableau de Matisse où je vis, trouvant cela affreux à vingt ans, une femme allongée

parmi des bouquets de fleurs, mais proférant, dans une telle grâce alanguie, le juron de ses cheveux verts" (G.K., 82).

Le "juron des cheveux verts" exprime admirablement toute la force de Matisse encore empreint de fauvisme. A part cette éloquence de Jonathan écrivain, l'emploi qu'il fait de la citation artistique est d'un ordre nouveau. Dans les exemples cités jusqu'à maintenant, c'était l'aspect extérieur d'un objet, d'une ville, d'un personnage qui était évoqués en les comparant à l'iconographie ou à un aspect stylistique de l'oeuvre d'un peintre, d'un sculpteur, d'un cinéaste. Judith rayonne comme une sainte du Caravage. Ici au contraire, c'est une réaction d'ordre psychologique qui est décrite. Ce que ressentiront Jérémie et Judith ressemblera à ce que Jonathan éprouva à vingt ans en contemplant un tableau de Matisse.

Cette métaphore faisant appel à l'art joue donc un rôle très subtil, mais elle prend un relief extraordinaire si on la replace dans sa citation "topographique" dans la phrase. Située à la fin d'une longue énumération, donc dans une position de mise en valeur stratégique, sa place rappelle celle de l'oeuvre de Duchamp (La mariée mise à nu), déjà étudiée. Dans les deux cas, le résultat est un effet de surprise, mais le "grand verre" de Duchamp

est en somme un personnage du roman (il appartient à l'histoire) alors que le tableau de Matisse est un élément de comparaison, une figure du discours.

B. L'oeil-caméra

Jusqu'ici nous avons examiné le rôle des arts visuels par rapport à la description des personnages. Nous avons remarqué comment, le plus souvent, les comparaisons sont établies avec des oeuvres du domaine des Beaux-Arts. Maintenant il s'agit de passer des objets situés dans l'espace du roman au regard qui les contemple: on s'aperçoit alors que la perception du monde visible intéresse l'auteur autant que les objets décrits. Et pour mieux exprimer comment l'oeil regarde le monde, l'auteur se réfère à la photographie et au cinéma: l'oeil est décrit comme une caméra.

Le signe de la photographie est parfois explicite dans le texte. Voici une description dont l'auteur précise qu'elle est vue comme à travers l'objectif d'un appareil photographique; il s'agit d'une vue imaginaire attribuée par Judith, la narratrice, à un autre membre du trio des J, dans un contexte où l'imagination est emportée par les hallucinogènes:

"Ce décor, évoqué pour et par Jonathan et vu par, langage de photographe, un oeil de poisson: circuit fermé d'un Montréal où se rassemblent dans le grand angulaire aussi bien l'hôtel Bonaventure que le pont Jacques-Cartier et, vers l'ouest, les grands distributeurs routiers..." (V.I., 56).

Pour les personnages de Basile qui fuient le monde et se réfugient dans le rêve, leur vie intérieure est plus importante que la réalité qu'ils ont devant eux. Comme Jérémie l'avoue à Judith: "Nous n'avons pas le sens de la réalité" (J.M., 64). D'autre part, les "Trois J" sont nourris de cinéma comme les lecteurs du XIX siècle étaient nourris de romans. Ils projettent sur la réalité leurs rêveries confondues à des souvenirs cinématographiques et souvent ils décrivent ce qu'ils voient avec le langage technique du cinéma.

Voici un exemple de la projection du cinéma sur la réalité. Jérémie se promène un soir dans le port en compagnie de Judith; il décrit d'abord la scène "réelle": "Nous nous arrêtons un instant devant le trou noir de l'eau, nous regardons, plus loin, les coques blanches des navires" (J.M., 63).

Première rêverie:

"Nous sommes dans un film policier: les docks, les silos, les quais, il ne manque que les gangsters revolver au poing et la jolie blonde" (J.M., 64).

Deuxième rêverie:

"Ou bien nous sommes aux îles Galapagos, je me promène avec Judith un grand chapeau de paille sur la tête, pieds nus nous sautons de rocher en rocher sans déranger les iguanes aux yeux ronds qui se prélassent paresseusement" (J.M., 64).

On remarque comment la première rêverie a pour support le décor même du port (ce ne sont que les gangsters et la jolie blonde qui sont imaginaires)<sup>5</sup> alors que la deuxième est un souvenir cinématographique pur. Jérémie voit la "réalité" comme un film, Judith est si versée en cinéma que lorsqu'elle est soulevée par Aurélien, elle décrit le mouvement vers le haut de son corps et de son regard par une métaphore cinématographique: "Dans le travelling vertical imposé à moi par la seule force de son bras, je suis à la hauteur du ceinturon orné..." (V.I., 22).

---

<sup>5</sup> Il s'agit peut-être d'une référence à On the Waterfront, le film d'E. Kazan avec Marlon Brando et Eva-Marie Saint.

C'est encore un terme technique du langage cinématographique, mais cette fois désignant le mouvement de l'objectif qui change de plan focal (donc un déplacement horizontal de la profondeur du champ) que l'on relève dans une description du port de Montréal: "Zoom encore, la pupille immense de la nuit se condense, sous le soleil intense, en une minuscule tache noire intense de lumière-soleil noire..." (V.I., 89). L'image est dramatique, avec le passage brusque de l'infiniment grand à l'infiniment petit et ce mouvement cinématographique aboutit à un soleil noir qui a quelque chose d'apocalyptique.

Le cinéma tient une place si importante dans l'existence des "Trois J" qu'il peut être pris comme ~~une~~ métaphore de la vie (J.M., 137):

"C'est curieux, il me semble que notre vie, Jonathan, Judith et moi, se passe comme au cinéma, nous nous montrons les uns aux autres selon le temps et l'heure de notre complaisance en gros plans, en plans américains ou moyens, généraux, nous étalons aux yeux des autres telle ou telle partie de nous-mêmes sur laquelle nous voulons insister tout en gardant le secret sur les autres comme Brigitte Bardot dans la "Vérité" de Clouzot, ce soir quand je regarde Jonathan, et ça n'a rien à voir avec les faisceaux de lumière discrets qui de temps en temps au gré de notre promenade balayaient une partie de son visage ou bien le haut de son épaule avant que la nuit ne les engloutisse à nouveau.

dans son ombre; j'ai conscience de le voir pas tout entier mais par le détail d'un sentiment beau ou laid peu importe et quand je le vois de loin, alors je ne distingue plus rien qu'une silhouette imprécise et floue dans le contre-jour d'un soleil du matin, mais mon regard lui-même augmente ou diminue la sensation du drame, petite caméra de mes yeux, qui s'amuse à photographier en plongée ou en contre-plongée".

Ce passage est tiré d'un soliloque de Jérémie alors qu'il se promène un soir sur le campus de McGill en compagnie de Jonathan, avec lequel il vient de se reconcilier. Les termes techniques de cinéma abondent et c'est par le cinéma que l'auteur fournit une clef pour comprendre la vision du monde qui règne dans la "Trilogie des Mongols".

Les facteurs physiques qui gouvernent la vision, les "faisceaux de lumière discrets" illuminant le corps de Jonathan, passent au second plan: ce sont les facteurs psychologiques qui conditionnent tout. Celui qui regarde "voit par le détail d'un sentiment", et c'est la "caméra" de ses yeux qui augmente ou diminue la "sensation du drame". Ici la métaphore de la vie comme cinéma rejoint l'autre grande métaphore qu'on retrouve d'un bout à l'autre de la "Trilogie des Mongols": la vie comme spectacle.

dramatique, la vie comme opéra.<sup>6</sup> Or, comme dit justement Judith, le cinéma est "un merveilleux opéra" (V.I., 106). Ceux qui ne partagent pas leur conception de la vie, comme Armandé, n'ont pas "le sens du drame" (J.M., 74).

La vision du monde, dramatique ou non, est exprimée par la métaphore de deux techniques de prise de vue contrastantes: "en plongée" du haut vers le bas, ce qui raccourcit, et "en contre-plongée", le sujet étant photographié du bas vers le haut, ce qui augmente les proportions. La technique est bien illustrée par la très célèbre scène sur les marches d'Odessa dans le Cuirassé Potemkine d'Eisenstein.<sup>7</sup>

Mais la partie la plus originale du passage est sans doute au début: le sujet observé n'est pas passif, tel un cinéaste, il est maître de ce qu'il montre aux autres. C'est par exemple Jérémie dans le récit de Judith: "Calculant l'effet de l'angle de son cou par rapport à la solide barre des épaules, il sait bien que je le regarde et que Jonathan le regarde" (V.I., 41). Ou bien cette réflexion

---

<sup>6</sup> Quelques exemples: Judith paraissant comme une princesse de Racine aux yeux de Jérémie (J.M., 69); Jérémie: "Ma vie se passe acte par acte, soutenue par un accompagnement de musique" (J.M., 125); Judith s'imaginant dans le trou du souffleur regardant Jérémie "s'approchant de son cinquième acte" (V.I., 87).

<sup>7</sup> Basile lui-même cite une scène en contre-plongée, tirée du film Phèdre de J. Dassin: "l'image montante d'Anthony Perkins descendant le grand escalier de Phèdre" (V.I., 40).

de Jérémie lors de sa promenade avec Judith dans le port de Montréal: "J'essaie de voir le visage de Judith mais l'ombre qui nous entoure ne me le permet pas, de plus elle se détourne, se cache" (J.M., 64). Ici le regard sur la réalité est "brouillé" par deux facteurs: l'ombre (la scène se passe de nuit) mais aussi le mouvement du sujet observé. Dans le monde des "Trois J" la réalité n'est que subjective, les personnages se cachent derrière des voiles et des masques.

Basile, en tant que connaisseur de films, sait que les moyens techniques de la photographie et du cinéma peuvent, dans les mains d'un artiste exprimer admirablement un point de vue individuel. Chaque grand metteur en scène (comme Chaplin, Eisenstein, Bresson ou Fellini) a une "écriture" cinématographique où la personnalité de l'auteur se révèle à l'analyse. On comprend alors pourquoi l'auteur de la "Trilogie des Mongols" se sert de la métaphore du cinéma pour exprimer visuellement à la fois l'aspect subjectif du regard et l'état psychologique de ses héros, repliés sur leur monde à eux et vivant comme dans un film, en confondant rêve et réalité.

2

C. L'écriture

Après avoir examiné le rôle métaphorique des arts visuels par rapport à la description des personnages et par rapport au regard, nous abordons maintenant le rôle des arts visuels dans la description de l'écriture. On n'est pas surpris de voir ce rôle illustré dans le Grand Khan, mais il se manifeste aussi dans Les Voyages d'Irkoutsk.

Le thème majeur du Grand Khan est, comme nous l'avons vu, celui de l'écriture. Nous avons aussi pu remarquer comment dans ce livre, dont le narrateur est Jonathan, le rôle des arts visuels est considérablement élargi. Ainsi, dans la référence au tableau "Fauve" de Matisse, l'auteur ne fait pas appel aux arts visuels uniquement pour décrire l'aspect extérieur des êtres et des choses.

Lorsque l'anecdote du Grand Khan commence, Victor est déjà parti pour son long voyage, mais il est toujours présent par l'intermédiaire du grand tableau offert à Jérémie dont nous avons signalé la valeur symbolique. Et il est aussi présent dans le texte par la pensée de Jonathan qui établit une parallèle entre le rapport avec son manuscrit et le souvenir du rapport de Victor et de son oeuvre; c'est la réalisation de la prophétie de Victor, autrefois: "tu écriras comme je peins". L'acte de peindre est une métaphore de la création littéraire.

Au cours de la première partie de l'histoire du livre de Jonathan, celle que nous avons appelée "le livre au futur"<sup>8</sup>, le narrateur remet continuellement à plus tard le début de l'écriture. Après avoir remis son manuscrit à un éditeur, et ayant peu d'espoir de le voir publié, Jonathan médite sur la perte de la jeunesse et l'instant non saisi: "le coeur à l'ouvrage aurait donc manqué" (G.K., 147). Ils se souvient alors des heures de passivité de Victor où celui-ci renvoyait à plus tard, l'acte de peindre:

"Remettant à demain, puis à demain encore, le moment de placer en quelques minutes sur la toile de lin vierge ses grandes taches blanches et noires sous prétexte qu'il n'arrvait pas à les équilibrer..." (G.K., 147-148).

C'est une formule de Victor qui exprime le rapport du créateur et de son oeuvre. Victor disait: "Il ne faut pas vivre à Pékin comme à Pékin" exprimant par là la nécessité pour l'artiste de maintenir une certaine distanciation par rapport à l'oeuvre (G.K., 81):

"Se construire comme un monde linéaire et oblique, non pas s'élancer tout droit comme une fusée du cap Canaveral vers la lune mais, au contraire, s'attarder, biaiser, monter sûrement quand même, finir de toute façon dans un espoir d'éternité..."

---

<sup>8</sup>Voir ci-dessus, Chapitre I, p. 7.

C'est ce louvoiement qui permet à l'écrivain comme au peintre d'éviter de s'abîmer totalement dans l'oeuvre, et de survivre à celle-ci.

Mais malgré cette attitude prudente par rapport à l'oeuvre, exprimée par l'image de Victor en train de peindre, déjà signalée dans l'analyse du personnage, son "chant à deux voix",<sup>9</sup> le livre, comme le tableau est encore un miroir qui garde une image du créateur, et cela est exprimé par des images du "musée imaginaire". En regardant les grandes compositions de Rembrandt ou Delacroix "où les personnages s'accumulent": "on découvre par quatre fois Rembrandt lui-même en nain, en soldat, en femme, en fantôme, ou Delacroix en miniature dans la narine d'un cheval" (G.K., 80).

Le rapport entre le créateur et les personnages affleure de nouveau dans Les Voyages d'Irkoutsk, à propos de la relation entre Judith et Victor-Axel:

"J'oublie Victor-Axel et c'est son double que je construis avec ses mots, avec ses gestes, avec ses manies et ses tics; c'est-à-dire que mes vibrations ainsi émises se rassemblent lentement et se cristallisent autour d'un

---

<sup>9</sup>Voir ci-dessus, Chapitre II, p. 17.

ectoplasme qu'elles habillent d'une couche souple de vernis à laquelle s'ajoute une autre couche de vernis, puis encore d'autres couches de vernis translucides et souples dont les teintes, comme en peintures les nus, se superposent, s'additionnent, s'opposent donnant selon l'incidente lumineuse, selon l'angle de vue, le mordoré mélange des verts et des bruns, où le petit éclair charnel d'un vermillon qu'anime un flottement de jaune..." (V.I., 48).

La construction du personnage est comparée à la peinture d'un nu par couches superposées. Il s'agit de la technique de peinture à l'huile par glacis telle que la pratiquaient les vénitiens et Rembrandt, et codifiée dans l'enseignement des académies des Beaux-Arts. Et cela est en accord avec le personnage: Judith, qui a des goûts classiques en littérature, pense en termes de peinture académique. Notons aussi le rôle de la couleur et surtout l'importance de l'"incidente lumineuse" et de l'"angle de vue" qui renvoient encore une fois à la relativité de la vision.

Comment faut-il interpréter ce passage? Est-ce la description du rapport entre un écrivain et ses personnages<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Il ne faut pas oublier que contrairement à celle de Jérémie dans La Jument des Mongols, la narration de Judith laisse plusieurs signes dans le texte, qui réfléchit aussi bien la présence de l'écrivain que celui du lecteur.

(comme Jonathan et les héros de son roman) ou bien la représentation d'une rêverie stimulée par l'absorption d'hallucinogènes? Le contexte porterait à pencher vers cette dernière interprétation<sup>11</sup> mais la grande comparaison avec la peinture demeure.

Ainsi s'achève l'analyse de la triple fonction métaphorique des arts visuels par rapport à trois grands aspects de la trilogie: les personnages, le regard et l'écriture. On a pu remarquer comment Basile fait appel surtout à la peinture pour les descriptions touchant aux personnages et à l'écriture, alors que c'est par l'image de l'œil-caméra qu'il rend compte de la manière de voir. Ce n'est pas à travers l'œil impassible d'un observateur détaché que nous contemplons l'espace du roman mais par l'objectif d'un appareil optique très sensible, capable de passer immédiatement d'une image grandangulaire au premier plan d'un détail et d'exprimer aussi bien les vicissitudes psychologiques des trois narrateurs que le jeu d'ombres et de masques de la vie considérée comme spectacle.

---

<sup>11</sup> Le Chapitre 3 des Voyages d'Irkoutsk d'où est extrait ce passage commence par une image de dédoublement ("J'imagerai une vision de Victor-Axel sortant de Victor-Axel") et les pages suivantes sont fortement marquées par une rêverie emportée par les hallucinogènes.

## CHAPITRE VI

### L'OEUVRE D'ART COMME SYMBOLE

Lorsqu'ils interviennent dans le texte avec une valeur métaphorique, les arts visuels illustrent le discours. En tant que symboles, ils renvoient à un des grands thèmes du roman: ils sont le signe dans le texte de quelque chose de plus général.

Nous avons déjà rencontré, parmi les oeuvres d'art "protagonistes" de l'histoire, des oeuvres réelles ou imaginaires, des oeuvres ayant une présence physique dans l'espace romanesque (comme le tableau de Tousignant) ou bien des oeuvres simplement citées comme la Mariée mise à nu par ses célibataires, même de Marcel Duchamp, quelques-unes ayant une valeur symbolique évidente. C'est le cas, par exemple, du grand tableau abstrait que Victor offre à Jérémie lors de son départ. Sa fonction symbolique est soulignée par la lettre de Victor: le tableau sera le symbole de Victor absent. Lorsque le souvenir de Victor s'efface, dans Les Voyages d'Irkoutsk,<sup>1</sup> il n'est plus fait

---

<sup>1</sup> Il faut remarquer que parmi les "bonnes résolutions" de Jérémie lorsqu'il commence une "vie nouvelle" après le départ d'Armande figure celle de "ne plus penser jamais à Victor", La Jument des Mongols, p. 138.

mention du tableau dans le texte.

En parcourant le texte de la "Trilogie des Mongols", le lecteur remarque comment de nombreuses oeuvres d'art, présentes dans l'espace du roman ou simplement citées, renvoient à la forme circulaire. Nous avons déjà signalé comment Jonathan, lors du dîner avec l'éditeur, fixe la grande composition circulaire de Tousignant,<sup>2</sup> le tableau dont la fréquence des mentions dans le texte évoque l'image répétée du cercle. L'examen de la "turbine à chocolat" - version légèrement modifiée de la célèbre Broyeuse de Chocolat de Marcel Duchamp - nous a conduit à la même figure géométrique.<sup>3</sup> Dans Les Voyages d'Irkoutsk, le renvoi au motif circulaire de la part des oeuvres d'art devient véritablement obsessionnel.

C'est la peinture de Tousignant qui introduit le motif: à l'approche de la main d'Aurélien, Judith devra dominer sa tendance à reculer jusqu'au mur et se coller "au rond immense" du tableau (V.I., 21). La sculpture japonaise imitée de Calder du nouvel appartement de Jérémie reprend la figure, mais cette fois en mouvement avec les "boules qui tournent autour d'elliptiques palettes" (p. 83). L'image du cercle en mouvement atteint son paroxysme dramatique dans le "musée imaginaire de Judith": "Les grands soleils de Van Gogh tournent et

---

<sup>2</sup> Le Grand Khan, p. 144. La citation a été analysée ci-dessus, au Chapitre IV, p. 40.

<sup>3</sup> Le Grand Khan, p. 124. Voir ci-dessus, Chapitre IV, p. 48.

m'attirent comme un malstrom jaune de cadmium" (p. 125). Image d'une densité remarquable puisqu'elle réunit forme, couleur et mouvement augmentés de la fascination psychologique exercée par le tableau sur le sujet regardant qui risque de s'y perdre.<sup>4</sup> Mais la présence du cercle continue encore, sous une forme moins dramatique. Victor-Axel apparaît aux yeux de Judith, comme "l'enfançon rond" jouant de la flûte au centre du Jardin des Délices de Jérôme Bosch (p. 136). Et voici, au dernier chapitre, dans l'anticipation imaginaire faite par Judith de la fête finale chez Jonathan, les "Trois J": "dansant sur le plancher lisse une ronde digne de Matisse" (p. 148).<sup>5</sup> La ronde, on le sait par le lexique, est une danse de plusieurs personnes formant un cercle: il s'agit d'une danse

<sup>4</sup> "Malstrom", chenal de la mer de Norvège formant des courants tourbillonnants, devenu synonyme de "tourbillon", demeure associé au célèbre conte d'Edgar Poe: A Descent into the Malstrom (1841).

<sup>5</sup> On reconnaît là une référence au célèbre tableau de Matisse, La Danse, 1909-1910, actuellement à Leningrad. Basile se souvient peut-être d'une autre oeuvre du même artiste, exposée à EXPO '67: Les Capucines à la Danse, 1912 (Musée Pouchkine, Moscou), une vue d'atelier avec, contre le mur, le tableau La Danse. Jean Boggs observe que cette toile est une représentation de motifs typiques de la peinture de Matisse et d'un tableau lui-même: "art begets art" écrit-elle (catalogue, Terre des Hommes: Exposition Internationale des Beaux-Arts, Montréal, 1967, p. 290). On retrouve le même rapport, dans le domaine littéraire, entre Le Grand Khan et le roman de Jonathan.

"chorale" et circulaire. On retient des connotations de mouvement et de circularité, les mêmes qu'expriment les "soleils" de Van Gogh. Une telle répétition du motif circulaire dont la présence est explicite dans les nombreuses citations d'oeuvres d'art reportées ci-dessus laisse à penser que la ronde (espace d'un mouvement circulaire mais aussi objet rond) a une valeur symbolique dans les trois romans de la "Trilogie des Mongols". Cela est confirmé par d'autres apparitions de la figure dans le texte, en dehors de toute référence à une oeuvre d'art.

La première apparition visiblement symbolique du cercle est en rapport avec la justification du titre de La Jument des Mongols. On la relève dans la description par Jérémie de ses rapports avec Armande: "J'ai bien en main la longe, Armande, quand j'y pense (...) n'est rien qu'une jument mise au vert dans un pré, sa liberté trace un grand cercle sur le sol" (J.M., 231). Ce mouvement en rond d'Armande reprend une autre image en rapport avec la métaphore astronomique de la hiérarchie des personnages: "Armande gravite en mon orbite" (J.M., 29), comme Jérémie, autrefois, gravitait autour de Victor. Dans Le Grand Khan, Jonathan exprime une vision circulaire de la vie dans ses rapports avec la temporalité:

"Mais le passé, aussi touchant soit-il ... ne saurait couper tous les ponts vers un avenir, sous peine de se tuer lui-même; aussi bien il faut que je m'explique, cher lecteur: l'avenir devenant à son tour passé fatalement, le tout participant à une ronde immense que l'on appelle à tort ou à raison ma vie" (G.K., 30).

Cette "ronde de la vie" ne laisse aucun doute sur la valeur symbolique du cercle. Mais ce n'est pas toujours la ronde silencieuse du mouvement céleste; parfois le sujet est soumis aux forces centripètes d'une machine infernale qui n'est pas sans rappeler la "turbine à chocolat" inspirée de Duchamp. Jonathan signale: "l'énervement qui me gagne pour me projeter dans l'évolution centripète d'une ronde qui me projette hors de moi-même, qui devient folle et Judith à la manivelle" (G.K., 89). L'arbre de la vie, dans la mythologie de la "Trilogie des Mongols", c'est le petit "oranger incohérent" du premier chapitre des Voyages d'Irkoutsk symbole d'une évolution historique et biologique (p. 15), dans le sens du rétrécissement, à partir de l'oranger original "aux énormes oranges à la pulpe serrée, à l'écorce rude" en passant par "ce succès de l'orange Sunkist" pour aboutir enfin à cette miniature d'intérieur, ayant désormais une fonction uniquement décorative et dont les fruits, "des billes presque rondes" présentent encore l'image du cercle (V.I., 15).

Dans le dernier chapitre des Voyages d'Irkoutsk, Judith en plein "voyage" d'hallucinogènes se penche sur l'"orifice circulaire" de son esprit (p. 150) telle une Sibylle sur l'omphalos de Delphes, et sa vision même se fait circulaire quelques pages plus loin: "La vision perpendiculaire cesse pour laisser place à un grand rond de Jérémie qui s'emploie à passer le punch dans des verres" (V.I., 152). L'image du cercle, dont la valeur symbolique est posée dès le premier livre de la trilogie parcourt toute l'oeuvre, mais sa présence se fait obsessive dans le dernier volume et les oeuvres d'art citées en renvoyant explicitement à la circularité y jouent un rôle considérable. Au fond, la ronde de Matisse peut être prise comme une allégorie de l'oeuvre toute entière puisque l'histoire des "Trois J" s'achève sur la fusion des trois en un, symbolisée par la perte des différences de leur nom, Jérémie, Judith et Jonathan se réduisant à un seul J (p. 165). Et qu'est-ce que la ronde comme danse? Un groupe de danseurs réunis en cercle formant une seule figure: un pluriel dans une unité.

Si la répétition du motif de la ronde et du cercle est le fait le plus frappant que l'on remarque en analysant les citations d'oeuvres d'art dans le texte, la présence répétée du nom de Rembrandt n'échappe pas non plus à l'oeil du lecteur attentif.

Nous nous rappelons que dans le "musée imaginaire" de Judith, la métaphore de la vieillesse est la Leçon d'Anatomie du grand peintre des Pays-bas.<sup>6</sup> Mais un rôle aussi important est rempli par l'autoportrait du peintre en vieillard qui figure comme reproduction dans le décor très simple de l'appartement d'Adélaïde, l'amie de Jonathan. Nous avons déjà signalée la description très "balzacienne" de l'appartement:

"Sur le mur deux planches d'écorchés, l'un de face, l'autre de dos, sur le mur opposé le Rembrandt par Rembrandt, à deux cent cinquante-trois mille dollars quant à l'original mais ici une reproduction, le peintre au temps de sa vieillesse casqué comme Minerve, dans des rouges et des bruns..." (G.K., 35).

Adélaïde est anatomiste et sa profession justifie la présence des deux planches d'écorchés qui néanmoins ont une valeur symbolique face à l'autoportrait du peintre: le rappel de la mort, tel le crâne dans les images de Saint Jérôme écrivant, le lion à ses pieds. Cet autoportrait de Rembrandt, est appelé dans le texte le Rembrandt par Rembrandt. C'est une manière pour l'auteur de marquer la distanciation du peintre par rapport à cette image de lui-même. On sait que Rembrandt

---

<sup>6</sup>Voir ci-dessus, Chapitre V, p. 63.

a été particulièrement attiré par ce sujet et les nombreux portraits de lui-même, exécutés à des périodes différentes, marquent les étapes du vieillissement de l'homme. Il y a là un rapport évident avec un motif constant de la "trilogie", la perte de la jeunesse, l'obsession du passage du temps. Ce sentiment est fort développé chez les "Trois J", car ils vivent pour le passé dont ils s'éloignent irrémédiablement: c'est Jérémie épiant au miroir les signes du temps sur son propre corps (J.M., 48), c'est Judith s'écriant à trente ans: "Je suis vieille" (G.K., 11).

Lorsque le peintre achève son autoportrait, il est le témoin de lui-même comme l'homme qui se contemple au miroir. Mais l'image dans le miroir suppose la présence de l'homme devant la glace, alors que l'image de l'homme sur la toile transcende la destinée humaine du sujet figuré. L'autoportrait est un symbole du narcissisme mais aussi autre chose: il entretient avec l'artiste le même rapport qu'une page de "journal de bord" par rapport à l'auteur. Jonathan décrit le Rembrandt par Rembrandt au moment même où il se débat avec les problèmes de l'écriture: le passage appartient en effet à cette phase de l'histoire que nous avons appelée "le livre au futur".<sup>7</sup> Ainsi qu'un autoportrait, le texte, figé dans son état définitif, demeure constant alors que l'auteur

---

<sup>7</sup> Voir ci-dessus, Chapitre I, p. 7.

évolue. Relire un texte d'autrefois, c'est pour l'auteur agir comme le peintre qui regarde des autoportraits exécutés à des époques différentes. En mesurant l'écart entre leur image au miroir et celle de l'oeuvre, les artistes prennent conscience du passage du temps. Et parfois ils ont du mal à reconnaître leur propre image dans ce qu'ils ont fait: c'est le choc parfois ressenti de revoir d'eux-mêmes un aspect longtemps oublié, comme c'est le cas pour Jonathan relevant une phrase dans son journal de bord - le "cahier brun": "L'effroi me vient, la folie me guette, l'ignoble formule est de moi" (G.K., 87). La présence de Rembrandt dans le texte est donc chargée de signification. La Leçon d'Anatomie est une métaphore de la vieillesse, et l'autoportrait du peintre en vieillard est le symbole du rapport entre l'écrivain et le temps.

## CHAPITRE VII

### CONSIDERATIONS SUR LE RÔLE EXPLICITE DES ARTS VISUELS.

*Il y a  
Le courant d'air Botticelli et le courant  
d'air Dürer.*

Aragon, "Fernand Léger", dans Il ne m'est Paris que d'Elsa.<sup>1</sup>

Après avoir examiné plusieurs aspects du rôle des arts visuels dont la présence dans le texte est marquée par un signe explicite, la citation d'une oeuvre réelle ou imaginaire, nous sommes maintenant en mesure de faire quelques remarques d'ordre général concernant ce rôle par rapport aux deux grands aspects du texte, l'histoire et le discours, et en particulier de répondre à la question: ce rôle varie-t-il d'un volet à l'autre du triptyque?

On remarque,<sup>2</sup> que la situation est assez différente dans La Jument des Mongols par rapport aux deux autres livres. Les références aux arts visuels dans le texte sont moins fréquentes dans le premier volume de la série et l'on constate, du point de vue des beaux-arts, une prépondérance

---

<sup>1</sup>Paris, Seghers, 1975, p. 120.

<sup>2</sup>Voir les tableaux récapitulatifs en Appendice.

de l'art du passé par rapport à l'art du vingtième siècle, ainsi que l'importance attribuée à une oeuvre d'art imaginaire, le grand tableau abstrait de Victor, dont nous avons déjà souligné la valeur symbolique.<sup>3</sup> La présence, dans le premier volume de la trilogie d'un peintre et d'une oeuvre imaginaires dans l'espace romanesque s'inscrit dans la lignée des artistes imaginaires de l'oeuvre de Proust:<sup>4</sup> Bergotte, l'écrivain, Elstir, le peintre et Vinteuil, le compositeur. Comme l'auteur de la Recherche qui imagine une oeuvre originale d'Elstir, Le Port de Carthéduit, Basile invente le tableau abstrait de Victor qui cependant demeure sans titre.

Dans La Jument des Mongols, le rôle des oeuvres d'art comme éléments du décor, remplissant une fonction "balzacienne" par rapport à la description des personnages (le décor décrivant le personnage), sans être prépondérante est cependant plus importante que dans les deux volumes suivants. Dans le premier volet du triptyque, c'est surtout la description du mobilier de l'appartement de Jérémie que le lecteur retient, et l'on y a vu le rôle des oeuvres d'art. Nous avons déjà remarqué combien la structure de l'histoire de La Jument des Mongols avait un caractère théâtral et cet appartement de la rue Peel est le décor dans lequel passent

---

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, Chapitre VI, p. 78.

<sup>4</sup> Cf. L'essai de M. Butor: Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust, dans Répertoire II, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 252-292.

tous les personnages.

C'est surtout sur le plan du discours que le rôle des arts visuels est quantitativement important, on le constate déjà à propos de La Jument-des Mongols, et la tendance est renforcée dans les volumes suivants. Dans La Jument le rôle métaphorique des arts visuels s'exerce par rapport aux personnages du roman; dans Le Grand Khan et Les Voyages d'Irkoutsk, l'emploi des références aux arts visuels est plus subtil, allant jusqu'à exprimer la perception de la "réalité" romanesque ou la réaction devant la lecture d'un texte, comme le souvenir du choc provoqué par les cheveux verts de l'odalisque de Matisse.<sup>5</sup>

Il est intéressant d'observer dans quel répertoire d'oeuvres d'art l'auteur puise ses exemples. Dans La Jument des Mongols, les références à la photographie et au cinéma s'affirment déjà. Dès le premier chapitre le rapport de Jérémie et de Judith est exprimé par une métaphore faisant appel à la photographie:

"Je me sens son semblable son frère et peut-être, ainsi qu'il existe dans l'art photographique un négatif et un positif, même image mais à rebours du même objet, sommes-nous elle et moi inversés l'un par rapport à l'autre..." (J.M., 15).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>Voir ci-dessus, Chapitre VI, p. 64.

<sup>6</sup>On remarquera la citation de Baudelaire.

La Vérité, le film de H.G. Clouzot est cité dans le passage déjà vu,<sup>7</sup> fort important, sur la vie comme cinéma et le spectacle de la fête qui se déroule chez lui évoque dans l'esprit de Jérémie, des images de la Dolce Vita de Fellini.

Fellini est encore présent dans Le Grand Khan, cité pour un motif caractéristique de ses films: la procession; Un autre film, Les Enfants Terribles, tourné par J.P. Melville d'après le roman de Jean Cocteau est mentionné pour ses "images" parmi les choses aimées de Jonathan et, associé à un concerto de Vivaldi. Enfin, deux films sont cités pour leurs connotations négatives: Le Cuirassé Potemkine d'Eisenstein, "slogan" artistique comme Guernica de Picasso, et Irma - la Douce métaphore de "Paris d'Opérette" (p. 76). Décidemment, les "Trois J" n'aiment ni Eisenstein ni les "musicals" de Hollywood puisque Judith, dans une énumération semblable de choses où Dieu se trouve et où il ne se trouve pas range le même film soviétique et un autre "musical" hollywoodien (The Sound of Music) parmi les objets qui sont privés de Dieu (V.I., 120).

Et pourtant, après l'avoir qualifié de "slogan", Jonathan incite Adolphe à voir le Cuirassé Potemkine ainsi que Mourir à Madrid pour le visage de "ces Russes ou de ces

---

<sup>7</sup>Voir ci-dessus, Chapitre V, p. 69.

Espagnols en colère" (G.K., 175). Ce dernier film est la seconde oeuvre de Frédéric Rossif mentionnée dans Le Grand Khan. Dès la première page du livre, en se présentant, Jonathan affirme: "Je revois les Juifs, souvenir plus inquiet d'un passé fabuleux qui me hante, je suis l'un de ceux que Rossif a décrits dans Le Temps du Ghetto..." (p. 9). En tenant compte de ce que les films de Rossif sont tous des films de "montage", on est tenté de voir dans l'affinité par rapport à l'oeuvre du metteur en scène français, un reflet de la méthode avouée de la composition du livre de Jonathan: il s'agit d'un "assemblage" de pages de son journal de bord, le fameux "cahier brun".

A part les références négatives au film d'Eisenstein et à The Sound of Music, Judith cite les noms de Ford (qui aurait pu immortaliser le Québec "en Western nordique"), Kubrick pour le satellite: "roue énorme où se meut un homme seul",<sup>8</sup> et Antonioni dans un jeu de mots sur le titre du film Blow Up: "tout explose comme dans un film d'Antonioni". Tout cela ne montre pas une vue pénétrante sur l'art cinématographique, mais correspond au personnage de Judith que Jonathan considère comme plutôt superficiel.

---

<sup>8</sup> Les Voyages d'Irkoutsk, p. 61. Judith se réfère au film 2001: Odyssée dans l'espace (1968).

Si les films sont cités en ordre dispersé, la référence aux oeuvres d'art, surtout en ce qui concerne les oeuvres du passé, s'organise autour de quelques foyers d'art qui varient d'un livre à l'autre.

Dans La Jument des Mongols où les oeuvres d'art ont surtout une fonction métaphorique par rapport aux personnages, on voit apparaître deux foyers d'art: l'Italie et l'Allemagne. Judith est comparée à une Sainte du Caravage, Armande à une "madone d'un tableau florentin", et puis dans un "chavirement" de l'image, à une harpie d'une gravure de Dürer: voici l'apparition de l'Allemagne que complète la comparaison fort inattendue de Jérémie à un athlète d'Arno Breker.

L'Allemagne disparaît totalement du Grand Khan où les citations d'oeuvres d'art sont prises dans un répertoire plus vaste qui part des marbres antiques; les véritables "clichés artistiques" que sont la "Victoire de Samothrace" et la "Vénus de Milo" (p. 24) et s'étend jusqu'à la peinture contemporaine. On voit cependant se dessiner deux centres pour l'art ancien: les Pays-Bas représentés par Van Dyck et Rembrandt, tandis que Venise remplace une Italie vague, partagée entre Rome (le Caravage) et la Florence des Madones dorées. La "ville des Doges" est présente dans le texte par l'intermédiaire de deux de ses peintres les plus célèbres, Carpaccio et le Titien. Cet élément vénitien

est à mettre en rapport avec l'image créée par Jonathan: "Montréal, Venise nordique" (p. 155). En même temps que Venise on voit se profiler un autre centre géographique en rapport avec l'art: l'Egypte de "Nefertiti", de "Louqsor", des "sarcophages sans momie", qui introduit dans le texte l'Orient de Nerval si riche en symboles et associé au motif de la mort.

Mais c'est du côté des citations d'oeuvres du XXe siècle qu'on constate le développement le plus important, et on relève une ordonnance binaire des noms d'artistes marquant une opposition entre Québec et Paris, surtout en rapport avec l'oeuvre de Victor à laquelle, on se souvient, Jonathan se réfère souvent dans ses tentatives d'écriture. La période de jeunesse de l'oeuvre de Victor est située par rapport à des artistes québécois connus et, parallèlement, par rapport à des post-impressionnistes européens. C'est un "élève sage d'Osias Leduc" (G.K., 88), mais il est aussi question d'une "période Van Gogh figurative" (G.K., 107). Ces deux peintres, si différents du point de vue de leur style pictural, signifient le tiraillement entre une peinture "du pays" et un courant international historique. Mais c'est une autre référence à la peinture de jeunesse de Victor qui est plus intéressante: pour peindre un portrait de Jérémie, Victor "eût voulu être non pas Suzor-Coté, mais Renoir" (G.K., 39). Ici les peintres sont de

même tendance stylistique; mais Suzor-Coté, dans ce contexte, n'est qu'un disciple québécois du grand artiste parisien et la référence met en lumière ce sentiment du "provincialisme" québécois qui est résumé dans les derniers mots de la trilogie: "Mais nous sommes un si petit, un si petit pays".<sup>9</sup>

On remarque, dans Le Grand Khan la présence d'oeuvres de peintres contemporains de l'Ecole de Montréal. Une des tentatives d'écriture de Jonathan a lieu sous une toile abstraite de Maltais (p. 74). Et on sait le rôle important de la composition circulaire de Tousignant. Dans les deux cas, il s'agit d'oeuvres imaginaires de peintres réels. C'est dans Le Grand Khan qu'apparaissent pour la première fois dans la trilogie, des références à des oeuvres d'artistes liés au mouvement "Dada" et au surréalisme. Jonathan croit reconnaître une sculpture d'Arp dans le foyer de la Place des Arts (G.K., 24) et on a longuement analysé la citation du "Grand Verre" de Marcel Duchamp (G.K., 124).<sup>10</sup>

En passant en revue les références à l'art ancien dans Les Voyages d'Irkoutsk, le lecteur remarque des modifications considérables dans les "foyers" artistiques. Venise a disparu, et l'Italie en général n'est représentée que par une citation rapide de l'école florentine. Judith,

---

<sup>9</sup> Paroles prononcées par Judith, Les Voyages d'Irkoutsk, p. 166.

<sup>10</sup> Voir ci-dessus, Chapitre IV, p. 48.

en traçant son autoportrait en nu debout, signale son "ventre bombé par un quelconque Botticelli" (p. 22). Les artistes vénétiens sont remplacés par des membres de l'école espagnole dont on lit les noms dans le texte pour la première fois: Velasquez, Goya, Murillo et surtout le Gréco, qui fait partie du "musée imaginaire" de Judith: "Je franchis les quinze marches pour m'arrêter devant Jonathan devenu un saint de Gréco" (p. 124). A côté de ce portrait imaginaire de Jonathan, Judith voit Armande en Vierge de Holbein: l'art allemand revient sur la scène, comme dans La Jument des Mongols avec, en outre, Cranach et Dürer. Mais c'est surtout par l'art flamand et hollandais que s'exprime la vision du monde des Voyages d'Irkoutsk. Le Jardin des Délices de Bosch est cité deux fois et la dernière apparition dans le texte coïncide avec la représentation symbolique de Victor-Axel: "enfant rond jouant de la flûte par le cul" (V.I., 124), qui est aussi, nous l'avons vu, une répétition du motif du cercle. C'est Rembrandt cependant qui domine les citations de la peinture ancienne. Le Leçon d'Anatomie fait aussi partie du musée imaginaire et la valeur symbolique de l'oeuvre a été déjà analysée.<sup>11</sup>

Nous avons remarqué le retour dans le texte de la peinture allemande: ce n'est plus Dürer qui est mis en

---

<sup>11</sup>Voir ci-dessus, Chapitre V, p. 63.

vedette, mais Holbein; néanmoins le nom du peintre de Nuremberg repasse de nouveau sous les yeux du lecteur, ce qui met le troisième volume de la trilogie en rapport avec le premier. Un autre élément rapproche Les Voyages d'Irkourtsk de La Jument des Mongols: l'importance des oeuvres d'art imaginaires, coïncidant avec l'arrivée sur la scène d'un autre peintre, Victor-Axel. Alors que les oeuvres de Victor sont des représentants typiques de la peinture abstraite de la fin des années 'cinquante, celles de Victor-Axel s'inscrivent dans des courants bien définis de l'art d'une décade postérieure: "op art" et art "néo-dada", cette dernière tendance se rapprochant de la littérature<sup>12</sup> et du surréalisme.

Les références à l'art contemporain sont aussi nombreuses que dans Le Grand Khan, avec cependant un rôle accru de la sculpture: ce ne sont parfois que des noms cités dans une énumération: Moore, Maillol, Rodin, Giacometti, mais on sait la valeur symbolique de la sculpture inspirée d'un mobile de Calder.<sup>13</sup> Du côté de la peinture, on remarque de nombreux peintres "solaires" (même s'ils travaillent dans l'atelier) comme le Douanier Rousseau, Cezanne, Van Gogh et Matisse. Leurs oeuvres vibrantes de couleur créent un

---

<sup>12</sup>Un exemple: l'importance de l'écriture dans les oeuvres de l'exposition de Victor-Axel.

<sup>13</sup>Voir ci-dessus, Chapitre III, p. 33.

contraste expressif avec celles de Rembrandt, peintre de la nuit par excellence.

On observe dans Les Voyages d'Irkoutsk, l'apparition d'un ton ironique par rapport aux oeuvres d'art, qui correspond bien à l'attitude de Victor-Axel, déjà signalée.<sup>14</sup>

C'est, par exemple, la description d'Anatole - la "tapette heureuse", ami de Judith: "Anatole se déshabille, il se retrouve nu, le sexe coincé entre les cuisses de telle sorte qu'il ressemble à une Vénus de Cranach de six pieds quatre" (V.I., 11). Ou bien la longue énumération des "culs de grands maîtres" (V.I., 92).

La dernière projection des arts visuels dans le texte, n'est pas la référence à un chef-d'oeuvre du passé ou de notre siècle, c'est l'image de l'échec de l'art, en rapport avec l'échec de l'homme, illustré par la mort de Victor: "Dans la peinture ratée comme dans le reste, il y a toujours un gros homme qui reste, et les bajoues et la bedaine, et le regard virtuellement satisfait..." (p. 163).

---

<sup>14</sup>Voir ci-dessus, Chapitre II, p.25.

TROISIEME PARTIE  
LE ROLE IMPLICITE DES ARTS VISUELS

L'analyse poursuivie jusqu'ici avait pour objet le rôle explicite des arts visuels par rapport aux deux aspects de l'ensemble formé par les trois romans: l'histoire et le discours. Mais il existe aussi un rayonnement implicite des arts visuels sur le texte. Ne peut-on pas déceler des passages où la représentation par l'auteur des éléments de l'espace romanesque est influencée en quelque manière par les tableaux qu'il a pu contempler, par les photographies et les films qu'il a pu voir? Après avoir montré le rôle joué par les références à la peinture, la sculpture, à la photographie et au cinéma dans les trois romans à l'étude, on est porté à croire qu'à côté des citations "entre guillemets" des arts visuels il y en a d'autres peut-être non avouées par l'auteur mais néanmoins réelles.

L'identification de ces passages est, bien sûr, fort délicate, étant fondée au départ sur la perception du lecteur. Mais nous disposons, pour tracer notre carte, des coordonnées constituées par les thèmes de l'univers romanesque déjà identifiés et dont les symboles, nous l'avons vu, sont souvent des références aux arts visuels. Ainsi, grâce à ces coordonnées de référence, peut-on espérer d'arriver à des résultats "vraisemblables" dans le contexte de l'oeuvre.

## CHAPITRE VIII

### LE RAYONNEMENT DES ARTS VISUELS SUR LES PASSAGES DESCRIPTIFS

*"Plantant son chevalet ou sa caméra dans un des points de l'espace évoqué le romancier retrouvera tous les problèmes de cadrage, de composition et de perspective que rencontre le peintre".*

Michel Butor, L'espace du roman<sup>1</sup>

Les mots "chevalet" et "caméra" résument bien la position de l'écrivain d'aujourd'hui par rapport à l'espace qu'il décrit. Autrefois dans les passages descriptifs, le romancier, en évoquant des "paysages", des "figures" et des "natures mortes" pouvait se prendre pour un peintre. C'est le "récit miroir" dans le sens stendhalien, ce sont surtout les grandes "scènes d'intérieur" de Balzac. Mais le romancier n'est pas limité à la vision de l'oeil immobile, il jouit d'une liberté totale pour se déplacer dans l'espace de son imagination. Le romancier d'autrefois était un cinéaste d'avant la lettre, en mesure de représenter

---

<sup>1</sup> Michel Butor, "L'Espace du Roman", reproduit dans Essais sur le Roman, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1975, p. 53.

un monde en mouvement, un monde dans la durée.

Basile a le sens du concret et de l'objet présent<sup>2</sup> et les personnages de ses romans entretiennent des rapports étroits avec les choses qui les entourent. On devine l'importance de la description de l'espace romanesque aussi bien que de l'espace onirique des héros. Et les lieux et les objets du roman peuvent être aussi ceux de la peinture (qu'ils soient aussi ceux du cinéma nous surprend moins, étant donné les rapports étroits entre roman et cinéma). La vue de Montréal du haut de la "montagne", le corps nu d'Armande rêvé par Jérémie, la description des intérieurs, toutes ces réalités pourraient être traduites sur la toile.

Mais comment discerner l'ombre du chevalet ou de la caméra dans le texte littéraire? Une description sera "picturale" lorsque le lecteur pourra y voir les éléments de la peinture: ligne, couleur, valeur (rapport entre l'ombre et la lumière), ces éléments étant soulignés de manière évidente. Lorsque, dans La Jument des Mongols, Jérémie raconte ce qu'il voit de sa fenêtre, le début de la description n'a rien de "pictural": "Je vois les buildings de la ville, le CIL, la Sun Life, un coin du Reine Elizabeth,

---

<sup>2</sup> Le Grand Khan commence par un démonstratif expressif: "Ce grand lit est vide".

la colonnade du Bell Téléphone..." (J.M., 31). Cette simple énumération de noms de sociétés évoque des immeubles bien connus de tout Montréalais mais demeure fort mystérieuse pour le lecteur qui ne connaîtrait pas la ville (pourquoi se demandera-t-il la Sun Life et le Reine Elizabeth?), on remarque la citation d'un terme architectural ("colonnade") mais il n'y a aucun élément de représentation picturale. Cependant la situation change dans la suite de la description:

"Le dôme vert de Marie Reine du Monde, les quarante-deux étages de la Place Ville-Marie dont les derniers se perdent par temps couvert dans la brume, son feu tournant, les toits des dernières petites maisons de Montréal qui s'écartent ici et là afin de laisser s'épanouir les frondaisons poussiéreuses mais vertes quand même des derniers arbres..." (J.M., 31).

Le vert du dôme de l'église ajoute une note de couleur; autour du nom "Place Ville-Marie" se greffent une image de verticalité infinie (elle se perd dans la brume comme le pic d'une montagne) et le motif du feu tournant, deux touches d'une grande efficacité visuelle. En opposition à tout ce Montréal moderne voici les représentants de la ville d'autrefois: les dernières petites maisons cèdent le pas, tels de vieux gentils hommes, aux derniers arbres,

dont les "frondaisons poussiéreuses mais vertes" apportent encore un élément de couleur fortement évocateur. Cette description d'une ville en pleine évolution, qui commence par une sèche énumération de noms devient un "paysage urbain" aux formes contrastantes (les gratte-ciels et les petites maisons) et dominé par les couleurs du feuillage et de la poussière. On pourrait même ajouter que la première partie de la description a une fonction expressive par rapport à la partie "picturale", elle signifie l'aspect inhumain de la ville moderne, face à la solidarité qui régnait dans la ville d'autrefois.

L'analyse de ce passage nous permet donc de distinguer entre une description fondée uniquement sur la parole, l'objet étant nommé, et une description où l'objet est effectivement décrit dans son aspect visuel. Une telle représentation se rapprochant de la peinture et de la photographie, peut être influencée par les arts visuels.

Basile se sert de ces deux grands modes de description, parfois en les combinant, comme dans le passage qui vient d'être cité, ou bien en allant au bout des possibilités expressives de chaque mode. En ce qui concerne la description purement "littéraire", cela conduit à de longues énumérations qui font penser à Balzac, bien sûr, mais encore plus à Rabelais. Les objets sont cités sans donner aucune

précision sur leurs rapports mutuels dans l'espace, sinon la contiguïté. C'est par exemple, la description de la vitrine du "Petit Musée", l'antiquaire de la rue Sherbrooke, qui s'étale sur une page du texte.

"Nous voudrions bien tout acquérir, y compris les horreurs: le casque en bronze d'un guerrier de l'ancienne Grèce... Le fragment d'un soubassement égyptien représentant une femme auprès d'un roseau papyrus, la statuette siamoise rapportée autrefois par un colonel anglais mort maintenant en odeur de bouddhisme, et les amulettes australiennes (etc.)" (J.M., 50).

Les objets de la vitrine sont nommés, et la provenance est parfois décrite comme dans un catalogue de vente. La longueur de ce type de description est telle que le lecteur qui s'y aventure subit un effet incantatoire sous l'effet de la durée.<sup>3</sup>

A ce mode de description s'oppose, comme nous l'avons vu, la description "picturale" où la présence d'éléments du domaine de la peinture (ligne, valeur du rapport ombre-lumière, couleur) évoque une représentation visuelle de l'objet dans l'espace. Ainsi la description très "balzacienne"

---

<sup>3</sup> On obtient un effet semblable en cinématographie par enchaînement d'objets au premier plan.

faite par Jérémie de la chambre d'un hôtel de passe met en valeur les matériaux et le degré d'usure (avec une connotation de pauvreté) mais aussi l'emplacement des meubles et les couleurs qui introduisent une note "picturale":

"Ma cellule de moine contient une armoire peinte en bois blanc dont le battant entrouvert laisse voir deux cintres en laiton, à droite scellé au mur un lavabo récemment astiqué sur le coin duquel repose un petit savon usagé, deux serviettes de toile bise, une chaise bancale recouverte d'un tissu à fleurs plus foncé à la place des fesses, des rideaux de peluche rouge s'arrêtant à un pied du sol..." (J.M., 61).

La position du lavabo est établie par rapport à l'armoire et on remarque le rôle des couleurs (blanc, jaune, bis, rouge) auxquelles il faut ajouter celle des murs "plutôt vert amande".

A part la présence d'éléments picturaux dans le texte, un autre grand critère pour reconnaître le rayonnement des arts visuels sur une description est d'analyser le point de vue de celui qui décrit. Le champ de vision humain est très étendu et comprend toute une zone périphérique à la bordure nébuleuse dont l'existence est fondamentale pour la défense de l'homme: c'est elle qui lui permet d'échapper à de nombreux dangers qui surgissent à l'improviste. En

outre, grâce à la grande mobilité de son corps, l'homme peut contourner les obstacles et obtenir ainsi une perception visuelle très complète de l'espace environnant. Le peintre, le photographe et le cinéaste doivent projeter leur représentation de l'espace sur un support quadrangulaire: la toile, la pellicule et l'écran, ils sont obligés de choisir un angle de vue<sup>4</sup> et c'est l'unicité du point de vue qui est le grand critère d'identification de l'espace pictural depuis la Renaissance. Les artistes du "Quattrocento" italien avaient recours à des appareils optiques dans le but de mieux isoler l'oeil devant les choses afin d'en saisir l'apparence stricte.<sup>5</sup> George Sadoul a montré les rapports étroits entre peinture et photographie: l'invention de Niepce et de Daguerre consiste à rendre sensible le fond d'une chambre noire, la Caméra Oscura déjà décrite par Léonard de Vinci.<sup>6</sup>

La représentation de l'espace par le peintre et le photographe est figée, celle du cinéaste, tout en partant d'un cadrage (car ce que voit la caméra n'est pas ce qu'aperçoit l'oeil humain) est évidemment mobile. La prise de vue par

---

<sup>4</sup>Cf. René Passeron, L'Oeuvre Picturale et les Fonctions de l'apparence, Paris, Vrin, 1974 (Seconde édition), p. 184.

<sup>5</sup>Idem, ibid., p. 155.

<sup>6</sup>G. Sadoul, "Peinture et Photographie", Art de France, No. 19-20, 1948. L'article est cité par R. Passeron, op. cit., p. 155.

la caméra peut se rapprocher de la peinture si elle s'immobilise sur une scène,<sup>7</sup> mais elle est essentiellement l'art de l'image en mouvement et dont la durée est strictement établie lors du "montage" du film. (Remarquons cette différence fondamentale entre film et photographie: dans le deuxième cas la durée de l'image est établie par le spectateur, exactement comme pour une oeuvre picturale).

En établissant les critères qui permettent de repérer dans les passages descriptifs un mode de représentation pictural et cinématographique, nous avons déjà cité quelques extraits de textes où le pictural se signalait par le rôle de la couleur et l'inscription dans l'espace des objets. Mais la présence du chevalet dans les descriptions de Basile, qui est conforme comme nous l'avons vu à une longue tradition littéraire, est très souvent associée à celle de la caméra. Comme dans l'oeuvre de nombreux artistes contemporains, peinture et cinéma sont en liaison étroite:<sup>8</sup> voilà une des

---

<sup>7</sup> Par exemple dans L'Evangile selon Saint-Mathieu de Pier Paolo Pasolini où chaque séquence du film commence par un tableau statique qui s'anime successivement. Le rapport avec la peinture est encore souligné par les costumes inspirés des fresques de P. della Francesca.

<sup>8</sup> Le phénomène est très courant depuis l'apparition du "Pop-art" au début des années 'soixante. Songeons, en particulier, à la composition par photogrammes chez Andy Warhol.

conclusions qu'on tire après le sondage de la "Trilogie des Mongols" en tenant compte des éléments picturaux (ligne, couleur, valeur) et du "point de vue" unique de la réalité vue par une caméra.

Avant d'entreprendre l'analyse à l'aide des critères formels définis précédemment, signalons quelques exemples où la description du roman se rapproche de la peinture ou du cinéma par l'iconographie: le motif visuel est celui d'un tableau ou d'un film. Un exemple nous est offert par la description de la vue de la fenêtre de l'appartement de Jérémie déjà citée.<sup>9</sup> Après s'être posé sur les frondaisons des "derniers arbres", le regard du narrateur voit encore:

"L'immeuble de l'Hydro-Québec, le seul illuminé toute la nuit et plus près de moi mes meubles choisis avec soin pour la patine d'un bois ou le charme d'une moulure, les objets, tous les objets et il y en a..."  
(J.M., 31).

Le mouvement de la description est comme le long "travelling" d'une caméra, vers l'arrière: de la vue par la fenêtre on passe à une vue d'intérieur. Mais ce qui frappe est surtout la continuité de l'espace entre le "dehors" et l'intérieur

---

<sup>9</sup>Voir ci-dessus, p. 102. Le texte cité est tiré de La Jument des Mongols, p. 31.

du salon, qu'on remarque souvent dans la peinture de Matisse.<sup>10</sup>

On relève à deux reprises dans Le Grand Khan le motif de l'espace urbain vide si cher à la peinture de G. de Chirico. En sortant d'un concert à la Place des Arts, Jonathan se retrouve:

"Face à face avec cette gueule de baleine au milieu de l'esplanade vide; rien ne peut empêcher que je sois l'objet d'une tristesse indicible, cherchant ici et là quelque chose à quoi je pourrais me raccrocher, mais ne décelant rien, aux alentours, qu'une sorte de ville morte" (G.K., 24).

La mélancolie de la ville déserte est bien un des motifs préférés de la peinture de l'artiste de l'école "Métaphysique". La ville déserte réapparaît quelques pages plus loin lorsque Jonathan imagine une métaphore de lui-même: "Fabre d'une métropole déserte, chaque jour plus cénotaphe et peuplée de gisants..." (G.K., 37). Ici la référence à la peinture de de Chirico semble encore plus claire: en effet la ville onirique peuplée de gisants est représentée souvent dans son

---

<sup>10</sup> Par exemple La Fenêtre Bleue, 1911, Museum of Modern Art, New York, ou bien La Desserte Rouge, Harmonie Rouge, 1908-1909 de la collection Shchoukin, Musée de l'Hermitage, Léninegrad.

oeuvre.<sup>11</sup> De même, le lecteur familier avec l'oeuvre de Fellini reconnaîtra d'autres motifs des films du metteur en scène italien qui s'ajoutent aux références explicites dans le texte que nous avons déjà relevés (le jardin, la procession).<sup>12</sup> C'est, par exemple, la fanfare des jeunes musiciens qui s'entraînent sur l'esplanade de l'hôtel de ville dans un vacarme épouvantable (J.M., 113). Est-ce un souvenir de la fanfare jouant de la musique de cirque à la fin de "Otto e mezzo" (1963)? Jonathan, rêvant à sa gloire future d'écrivain célèbre, imagine une réalité transformée, "Montréal devient la Venise Nordique" et Adélaïde:

"S'avance sur la rue Durocher, en chapeau blanc à large bord, vêtue de gaze aléoutienne... venant, volant à ma rencontre, moi la trouvant agréable d'élégance dans le maintien, Montréal autour de nous se recouvre de nuages roses..." (G.K., 155).

Encore une image qui semble sortie d'un film de Fellini: remarquons comme le personnage qui vole, surtout le vol au-dessus de la ville (comme dans la fin du Grand Khan) est un

---

<sup>11</sup> Par exemple, Mélancolie d'une Belle Journée, 1913, Coll. B. Goldschmidt, Bruxelles (reprod. dans J.T. Soby, Giorgio de Chirico, New York, Museum of Modern Art, 1948, p. 174), ou bien La Récompense de la Diseuse de Bonne Aventure, 1913, Philadelphia Museum of Art, Coll. L. et W. Arensberg.

<sup>12</sup> Voir ci-dessus, p. 64.

"leitmotiv" fellinien. La première image de la Dolce Vita est la scène de la grande statue du Christ suspendue à un hélicoptère volant au-dessus de Rome et au début de Huit et Demi<sup>13</sup>, le cinéaste pris dans sa voiture dans une embouteillage rêve de s'envoler. Ainsi, confirmé par des citations, retrouve-t-on de nombreuses références felliniennes non placées entre guillemets - selon la pratique annoncée dans l'Avertissement de La Jument des Mongols.

Les arts visuels rayonnent donc sur le texte par leurs motifs iconographiques. Passons maintenant à l'analyse selon les critères formels annoncés précédemment, c'est-à-dire la ligne, la valeur, la couleur. Un élément pictural qu'on s'attend peu à trouver dans une description s'exprimant par l'écriture est la ligne. Et pourtant on la devine dans l'autoportrait que Judith trace d'elle-même (V.I., 23):

"Cette pose que je prends: dure aux genoux, alanguie aux chevilles, et me voyant à travers la vitre, fantôme léger flottant dans une nuit où se dessine Notre-Dame du Bonsecours, cette ligne allant de l'extérieur de mes cuisses aux aisselles, frôlant une hanche au passage et le surplomb

---

<sup>13</sup> Basile a consacré des articles aux deux films de Fellini dans Le Devoir. La Dolce Vita, le 10 octobre, 1961 et "8 1/2", le 17 août, 1963.

du sein, appuyée légèrement sur ma  
jambe droite, l'épaule relative en  
contre-bas, le corps entier dans une  
velléité de marche et pourtant immo-  
bile, moins offerte que dynamique...".

La description est à la fois minutieuse et complexe. Comme un modèle, Judith "prend une pose", mais ce qui domine la représentation de ce nu debout est la ligne contour de la figure, le déhanchement qui rappelle les Aphrodites en marbre, mais détail inattendu, le corps en "velléité de marche et pourtant immobile" (ce qui correspond au contraste initial: dure aux genoux et alanguie aux chevilles). Cela nous porte loin de la sculpture classique pour arriver à l'art d'avant-garde de 1914, les tentatives de Boccioni d'insuffler dans les formes plastiques le dynamisme de l'esprit futuriste et les recherches parallèles de Marcel Duchamp visant à traduire le mouvement d'un corps dans le cadre statique d'un tableau.<sup>14</sup> La description ressemble à une esquisse d'après nature en vue d'une sculpture qui sera beaucoup plus abstraite.

Remarquons aussi le rôle de la vitre, à mi-chemin entre le miroir et la fenêtre qui crée cette image superposée

---

<sup>14</sup> De Boccioni on se réfère en particulier aux Formes Dynamiques d'une Figure en Marche. Le Grand Nu Descendant un Escalier qui fit sensation à l'Armory Show de 1914 est un bon exemple des préoccupations de Duchamp.

de la silhouette du corps de Judith et l'église dans la nuit.<sup>15</sup> La description est très suggestive à cause de sa complexité visuelle et des contrastes entre immobilité et mouvement qu'elle incarne.

Après la ligne, le rôle de la "valeur", le rapport entre ombre et lumière, ou, si l'on parle en termes photographiques, le degré de contraste de l'image. Le Caravage et Rembrandt sont deux artistes dont l'oeuvre est marquée par les contrastes dramatiques entre l'ombre et la lumière. On retrouve le même phénomène dans la description, comme celle faite par Jérémie de sa chambre, au matin, les rideaux n'étant pas encore écartés de la fenêtre: "Un rai de lumière oblique coupe en deux le dessus de la commode de pin et joue un peu sur le chandelier en cuivre (...) sur son pupitre, cachée dans la pénombre, mon icône aux ors ternis..." (J.M., 87). C'est presque un intérieur hollandais et les quelques touches de couleur semblent sorties de la palette de Rembrandt: dans la pénombre générale on ne distingue que le bois blond du pin, les reflets du cuivre et l'or terni de l'icône. Mais toute la description est dominée par le contraste

---

<sup>15</sup> Le motif visuel de la figure réfléchi sur la vitre d'une fenêtre est très cinématographique. R.W. Fassbinder l'utilise souvent dans son film: Despair (1978).

dramatique entre l'ombre ambiante et le rai de lumière oblique qui "coupe en deux" le dessus de la commode. Une telle préoccupation pour les effets de l'ombre et de la lumière serait aussi partagée par un photographe. En tout cas c'est une représentation aux valeurs fortes.

Si le passage précédent pouvait facilement être traduit en peinture ou en photographie, on trouve dans le texte de Basile des descriptions où la valeur de la lumière est encore bien marquée, mais il s'agit de lumière en mouvement et l'écrivain voit alors en cinéaste. C'est le début d'une soirée d'été et Jérémie décrit l'atmosphère qui règne dans le salon: "Dehors le soleil brille encore, très bas dans le soir qui commence, l'ombre s'installe tout doucement, chaque chose prend un relief différent" (J.M., 112). L'ombre avance progressivement et modifie l'aspect tangible des choses. La description souligne combien la perception des objets dans l'espace est tributaire de la lumière.

Ce passage est situé au début du soir, au moment où les changements dans la valeur de la lumière sont les plus rapides, et les ombres sont les plus longues. La nuit est le cadre presque constant de la "Trilogie des Mongols" qu'on pourrait aussi appeler "Les Nuits de Montréal", car ce qui se passe pendant le jour ne compte pas. Les personnages voient rarement l'aube qui prend pour eux une valeur

symbolique, comme à la fin de La Jument des Mongols. On remarque en effet comment Basile attribue une valeur expressive à la lumière, comme de nombreux cinéastes.

Au cours de la crise de ses rapports avec Armande, Jérémie renfermé chez lui vit dans la pénombre, on sent même qu'il voudrait "s'enfoncer dans la nuit".<sup>16</sup> Brusquement, lors d'une conversation, Judith court allumer la lumière qui blesse les yeux de Jérémie. Il s'ensuit une pantomime comique, Judith allumant et Jérémie éteignant la lumière (J.M., 118). Par contre, en rentrant chez lui après avoir décidé de "remettre de l'ordre, recoller, renoncer par un effort de volonté au plaisir du marasme, se regarder lucidement..." en d'autres mots, ayant décidé de changer de vie, Jérémie éclaire l'appartement "à giorno" (J.M., 138).

La valeur de la lumière est aperçue par Basile avec une sensibilité picturale et il fait participer les lecteurs à ce spectacle de la lumière en mouvement, transformant l'aspect des objets, de même que le cinéaste se sert de la lumière comme élément expressif du langage cinématographique.

Par le biais de la lumière nous touchons au dernier élément du mode de représentation pictural. Son action

---

<sup>16</sup>L'expression est utilisée par Jonathan à propos de Jérémie, Le Grand Khan, p. 166.

s'exerce sur les objets, mais elle joue aussi sur la couleur. Ainsi, Jérémie un soir sur le campus de McGill fait-il l'observation suivante: "La pelouse qu'éclairent mal les réverbères à trois boules de verre dépoli est plus argent que verte et par places franchement noire..." (J.M., 133). Le rôle de la lumière sur la perception des couleurs est tout à fait conforme à la théorie de la couleur des Impressionnistes. Au cours d'une autre soirée, Judith, aidée par les hallucinogènes, voit les couleurs à travers les yeux d'un peintre abstrait. Sous son regard les couleurs se détachent des objets grâce à la contemplation de l'"oranger incohérent":

"On y peut mettre, en le fixant, les mille et une couleurs de la cheminée, des lampes de la fenêtre, les orangés, les bruns, des verts que je puis lire, d'abord avec précaution, puis, enfin classés avec précaution, ressemblent enfin par les volumes et leur densité d'occupation de l'espace et du temps à une petite symphonie de Messiaen..." (V.I., 14).<sup>17</sup>

La couleur, libérée de son support devient mot (qu'on lit), forme (volume et occupation de l'espace) et note musicale

---

<sup>17</sup>Notons la référence à Olivier Messiaen (né en 1908) un des grands compositeurs contemporains.

(durée). La description tout en célébrant la couleur exprime aussi le sentiment de la correspondance des arts: de la vision on passe à la parole et au son musical.

La couleur, en mesure de mener une existence en dehors du support des objets, prend aussi une signification psychologique. On sait combien ce sujet a préoccupé les théoriciens de la peinture de notre siècle.<sup>18</sup> Les personnages de Basile aussi en ont conscience. Jonathan parle de la "couleur exquise" de l'anxiété (G.K., 94), mais ce n'est qu'un jeu de mots, car cette anxiété il la "cultive" (comme une fleur). La signification psychologique de la couleur est beaucoup plus nette lorsque Judith exprime le chavirement de la réalité sous l'effet des hallucinogènes: "toute violence prend désormais des teintes dites pastel" (V.I., 13).

Les trois grands éléments de la représentation picturale, ligne, valeur et couleur, sont donc présents dans les descriptions de la "Trilogie des Mongols" et l'on remarque, en outre, combien Basile est sensible aux recherches de l'art contemporain. Mais il ne s'agit là que de petites touches qui pourraient passer inaperçues, perdues qu'elles sont dans le grand espace du roman.

---

<sup>18</sup> Voir par exemple, W. Kandinsky, Du Spirituel dans l'Art et dans la peinture en particulier, paru en Allemagne en 1912.

Le point de vue, le cadrage de l'espace est par contre beaucoup plus évident et montre de manière irréfutable l'influence de la prise de vue cinématographique, le rôle de la caméra dans la description.

Nous avons déjà rencontré des signes explicites de la photographie et du cinéma dans le texte,<sup>19</sup> notamment le passage sur Montréal vue par un objectif "en oeil de poisson". Ces indications nous aident à reconnaître les passages descriptifs où le point de vue est celui d'un appareil photo, ou d'une caméra. On remarque, par exemple, ce passage - mis en valeur par sa position dans le texte, à la fin du troisième chapitre - où Jérémie en plein marasme psychologique et feignant la maladie, regarde de son lit les mouvements d'Armande:<sup>20</sup>

"Je ferme les yeux, quand je les rouvre, je l'ai perdue de vue, je la retrouve dans l'encoignure de la porte tout près de la commode sur laquelle repose le vase d'opaline chargé de fleurs, son visage, son beau visage mi-sérieux, mi-narquois, caché par le trop grand glaieul"  
(J.M., 99).

---

<sup>19</sup> Voir ci-dessus, Chapitre V, "L'Oeil Caméra".

<sup>20</sup> L'attention du lecteur est attiré sur ce passage par l'auteur lui-même, qui dans l'Avertissement de La Jument des Mongols signale la citation de Mallarmé.

La figure d'Armande est située avec précision dans l'espace de cet intérieur d'appartement qui pourrait être peint par Matisse,<sup>21</sup> mais ce qui frappe le lecteur c'est surtout le sens rigoureux de la perspective qui correspond exactement au point de vue d'un oeil - ou d'un appareil photographique - placé plutôt bas (Jérémie est étendu sur son lit) et regardant vers le haut: le glafeul semble aussi grand que la tête d'Armande. La description rend compte aussi du déplacement d'un objet mobile par rapport à un observateur fixe. L'absence de toute notation de couleur souligne l'importance du phénomène optique qui correspond bien à la passivité du personnage dans un état de prostration psychologique.

A cette scène essentiellement "photographique" par son immobilité (le mouvement étant virtuel: Armande a bougé alors que l'observateur avait les yeux fermés), on peut opposer des descriptions "cinématographiques" où l'oeil regarde avec la mobilité verticale et horizontale d'une caméra sur sa "grue". Jonathan s'imagine "nu, debout, maigre, si cocasse vu de haut par une vue plongeante qui déforme le corps que je suis comme un miroir de foire" (G.K., 113). Le mouvement de la caméra est signalé dans

---

<sup>21</sup> Par exemple: Intérieur au phonographe, 1924, dans J. Jacobus, Henri Matisse, New York, H.N. Abrams, 1973, planche 19.

le texte même. Ou bien c'est le mouvement contraire, en "contre-plongée", Jonathan par exemple, étendu par terre et regardant Victor au-dessus de lui:

"Fasciné par ce grand ~~corps~~ debout,  
à cheval au-dessus de moi, deux grands  
pieds de chaque côté de mes aisselles  
(...) l'observant, les yeux mi-clos,  
trouvant Victor immensément grand alors  
qu'il est de taille plutôt moyenne"  
(G.K., 39).

C'est justement parce qu'elle exagère les dimensions que la vue en contre-plongée "augmente le drame" comme nous l'avons vu dans le passage sur la vie comme cinéma.<sup>22</sup> Ici l'effet optique est encore augmenté par le fait que Jonathan regarde, les yeux mi-clos.

Jusqu'ici nous avons essayé de retrouver dans le texte des trois romans de Basile des exemples conformes aux différents modes de la description, picturaux et cinématographiques, définis préalablement. Pour faciliter l'analyse, nous avons distingué entre représentation picturale, symbolisée par le chevalet, et cinématographique, mais en réalité ces deux modes de description sont combinés dans le texte.

---

<sup>22</sup> Voir ci-dessus, Chapitre V, p. 69.

Examinons un "paysage". La longue description de Montréal du haut de la "montagne" est sans doute l'une des plus importantes de la trilogie. Située à un moment crucial de l'anecdote de La Jument des Mongols, elle est citée comme un exemple de morceau de bravoure par Jérémie dans la critique qu'il fait du roman de Jonathan.<sup>23</sup> Dans ce passage très long,<sup>24</sup> Jonathan et Jérémie réconciliés après une brouille passagère, contemplant la ville en observateurs "attentifs et soucieux de ne point laisser passer de détails" (J.M., 80), appuyés contre la balustrade qui borde la terrasse. La description est faite en deux temps. Le premier se déroule selon un mode cinématographique, l'oeil suit le long travelling d'une caméra qui, partant des pieds des personnages, suit la déclivité du terrain jusqu'au ruban d'asphalte qui délimite le parc, dont on devine la présence, sans le voir, car l'habitant des villes sait que: "tout horizon se termine par un ruban d'asphalte sillonné de voitures automobiles" (J.M., 80). Les différentes étapes de la descente sont bien marquées: le talus, le gazon bordé

---

<sup>23</sup> Dans cette lettre à Jonathan (G.K., 168), le roman de Jonathan (que le lecteur ne connaît pas) est le reflet on ne sait pas combien fidèle de La Jument des Mongols: les extraits cités par Jérémie correspondent effectivement à des passages de la Jument mais les noms des personnages sont modifiés.

<sup>24</sup> Le passage que nous analysons s'étend de la page 80 à 82.

par un petit chemin animé de promeneurs et de cavaliers amateurs, les pelouses "étagées" entrecoupées de murets et enfin la zone verte des arbres. Il n'y a pas de mouvement de retour complet (que pourrait-on ajouter à la description?) mais la dernière image est un premier plan du talus, en remontant cette fois, avec des détails de couleur: jaunes buissons de marguerites, touffes de trèfle rouge et blanc, des plantes de liseron. Le rôle des yeux "qui s'emploient intensivement à trouver cet assortiment (de couleurs) beau" (J.M., 81) est souligné. Le regard de Jérémie demeure ironique: il remarque comment les chevaux ne sont pas des pur-sang mais "de gros chevaux de labour" et les pelouses en terrasses sont comparées non pas à quelque image de l'art des musées mais à un "paysage de rizières chinoises tel qu'on aime à les représenter sur les chromos" (J.M., 80).

Le deuxième temps de la description est un tableau, une image statique: "si on regarde loin devant soi, c'est la vraie ville". Encore une fois la déformation de la perception par l'optique est introduite, cette fois par la longue-vue à péage: "qui décompose la façade trapue de l'édifice de la Sun Life en une longue abstraction convexe" (J.M., 81). Si Jérémie demeurerait détaché par rapport à la nature un peu grotesque parce qu'appriivoisée, tous les

deux demeurent "silencieux et rêveurs" devant le spectacle de la ville: "perdus dans l'air de nos pensées comme deux grands parachutistes immobiles, suspendus à la voûte céleste par une corde de nylon invisible" (J.M., 81). Remarquons encore une fois le thème si cher à Fellini de l'homme volant au-dessus de la métropole. Mais plus que par un cinéaste, ce paysage est vu par les yeux d'un peintre et le motif qui inspire le plus est celui des "hautes murailles d'émail et de vitre des nouveaux buildings qui prennent, caméléons modernes, les couleurs du temps" (J.M., 81). Le jeu nuancé de ces couleurs est exprimé avec précision:

"Gris quand le ciel est bleu, gris encore mais à reflet perle quand les nuages les veilles de grands vents, sont rouges, rouges au coucher du soleil, gais ou tristes, morts ou vivants soit que les rayons du soleil les lèchent soit qu'ils les désertent..." (J.M., 82).

Ce sont les rayons du soleil qui donnent aux couleurs cet aspect changeant qui est le signe de la vie. Notons aussi la valeur psychologique de ces tons colorés qui sont "gais ou tristes".

Les buildings, modifiés par la lumière, sont observés par Jérémie avec le même regard que Manet dirigeait sur le

portail de la cathédrale de Rouen.<sup>25</sup> On se demande cependant si un peintre impressionniste eût incorporé dans son tableau les éléments de l'architecture industrielle; Jérémie lui, aime tous les aspects de la ville et il met sur le même plan, comme éléments du paysage urbain, les "grosses cloches sombres des usines à gaz propane et les ballons d'argent des distilleries d'huile lourde" (p. 82). Devant un tel spectacle Jonathan est conscient des limites du langage: "Il faudrait inventer une série de sons, des onomatopées nouvelles et pures" ce qui provoque une boutade de Jonathan: "Te voilà victime ... d'un sentiment de perception globale". La formule résume bien la signification de cette longue description, car à la richesse visuelle, tout ensemble picturale et cinématographique, s'ajoutent les odeurs réelles (la sueur des chevaux) et virtuelles (la nature: fleurs et conifères) et les sons (le "bourdonnement incessant" de la ville).

Après l'analyse de ce paysage, tournons-nous vers un autre grand sujet pictural, la "figure" et plus précisément le nu féminin. L'extrait considéré est aussi important dans son développement que le paysage de Montréal vu du haut de la montagne. Il s'agit de la description du corps

---

<sup>25</sup> La série des Cathédrales de Rouen admirée par Renoir et Cézanne fut peinte en 1893.

nu d'Armande au Chapitre cinq de La Jument des Mongols.

Situons-la par rapport à l'anecdote: Jérémie qui organise sa vie de célibataire après le départ d'Armande, se trouvant seul sur son lit, imagine sa bien-aimée vivant avec un autre, aussi jeune et beau qu'elle.

Jérémie voit le couple de l'extérieur de leur maison, par une fenêtre aux rideaux mal fermés.<sup>26</sup> Il voit l'activité banale d'un couple dans un salon "bourgeois": l'homme lit le journal; Armande tricote et Jérémie saisit même quelques phrases banales de la conversation. Mais dans une escalade de l'imaginaire, Jérémie passe de la représentation d'une scène imaginaire mais "réaliste" à une vision beaucoup plus symbolique du "beau couple", dont les partenaires sont joints par la tête mais séparés par le corps. Mais plus que celle d'un Janus Bifrons la tête est à l'image du double dans l'unité: "la bouche et le nez d'Armande, les yeux, le menton et le front de cet homme, en commun leurs cheveux" (p. 130). C'est alors que commence la description d'Armande: elle est parcourue lentement par un oeil-caméra qui décrit minutieusement les parties du corps, à l'exception de la tête - pour les motifs que l'on sait - et des bras: "les bras ne comptent pas". Armande, telle qu'elle est représentée

---

<sup>26</sup> Nous verrons au cours du Chapitre X l'importance du motif du voyeur.

est la soeur de ces Aphrodites sans bras de nos musées.

Au cours de cette lente exploration de la géographie d'un corps, le lecteur relève quelques touches de couleur: "la carnation sublime", la rose "violacée" des seins, et quelques renvois à l'odorat, au goût et au tact: le "vallon entre les seins" a parfois des traces de sueur "à la senteur acidulée", au goût imperceptiblement "salé" (p. 130). La peau tantôt "rêche (au talon), tantôt douce" (p. 131). Mais ce ne sont là que détails, ce qui l'emporte c'est la représentation plastique d'un corps comme un ensemble de formes s'articulant dans l'espace comme les éléments d'une architecture ou d'une sculpture.

Et le corps est fait de formes en mouvement: la taille part de la naissance des côtes, le bassin "dissocie dans une zone dépressive la hanche proprement dite de la cuisse", le torse largement évasé "jaillit" du plexus solaire, l'os de la hanche "effleure" la peau; le cou "énergiquement émerge". Armande est observée debout, assise, couchée, de face, de dos et enfin de profil et alors la sculpture se fait dessin, arabesque: "une courbe en épingle à cheveux va de la taille aux genoux ramenés sous le menton" (p. 131).

L'importance très réduite de la couleur dans cette description met encore plus en valeur le mouvement des formes

qui se projettent dans l'espace avec une force qui renoue avec les grandes périodes de la sculpture en mouvement: l'époque hellénistique et l'âge baroque.<sup>27</sup> Mais c'est une description caractérisée surtout par sa durée, rendue possible par une exploration véritablement cinématographique d'un objet dans l'espace et le temps. Comme celle d'une caméra, la vision de l'oeil est ici limitée au détail et elle découvre le corps progressivement, par gros plans, s'arrêtant puis reprenant le parcours. Et l'effet de mouvement est double: au regard mobile se superpose le mouvement du corps changeant de position.

L'analyse en fonction du rapport avec les arts visuels de ces deux grandes descriptions de la "Trilogie des Mongols" nous a porté à découvrir le rôle de la durée. L'importance de la durée dans le "code" du roman a été reconnue depuis longtemps et, pour l'expliquer, il est classique d'avoir recours à l'art de la durée par excellence: la musique. Mais l'invention des frères Lumière a mis en avant un autre grand "code" artistique fondé sur la durée. Ne peut-il pas y avoir influence du cinéma par rapport à la durée romanesque ou, en d'autres termes, le code du roman du point de vue de la durée, ne s'inspire-t-il pas du code cinématographique?

---

<sup>27</sup> Comme la Victoire de Samothrace (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et les sculptures de la fontaine de la Place Navone à Rome, par le Bernin (XVII<sup>e</sup> siècle).

## CHAPITRE IX

### LE CODE DU CINEMA ET LE CODE DU ROMAN

Quand on envisage les rapports entre roman et cinéma, il est normal de penser que c'est le roman, forme d'expression ayant une longue tradition, qui influence le code de la cinématographie.<sup>1</sup> Cela semble évident pour les films ayant comme point de départ un texte littéraire, le plus souvent un roman. D'ailleurs, même si l'oeuvre cinématographique ne s'inspire pas d'un récit littéraire, n'est-il pas vrai que la première étape de la conception d'un film est un texte écrit, le scénario, qui n'est "tourné" en images que successivement? Avant l'avènement du cinéma sonore, les metteurs en scène ne disposant pas de dialogue ont été obligés de s'exprimer par les images, en tirant profit des moyens propres à la cinématographie, et ils ont fini par créer un langage visuel nouveau dont l'existence est attestée par les nombreux termes techniques qui le décrivent.

N'est-il pas possible alors que sur le plan visuel,

---

<sup>1</sup>Dans son article: "La Réversion du Temps Filmique", J.-J. Rénieri signale que ce procédé se rencontre dans les oeuvres littéraires les plus anciennes comme L'Odyssée. Cf. E. Souriau et. al., L'Univers Filmique, Paris, Flammarion, 1953, pp. 75 et suivante.

le cinéma puisse exercer une influence en retour sur le roman<sup>2</sup> et, surtout dans le cas d'auteurs comme Basile, ayant une vaste culture cinématographique? Nous avons déjà relevé dans le ~~le~~ texte des citations explicites de termes cinématographiques comme "zoom", "grandangulaire", "travelling", "vue en contre-plongée", etc. qui montrent le rôle de l'oeil-caméra. Mais il y a tout un rayonnement implicite du cinéma sur ces trois romans de Basile, aussi bien du point de vue de la représentation des images que de leur enchaînement.

Dans un passage des Voyages d'Irkoutsk, Judith établit un parallèle entre le cinéma et les "paysages intérieurs" de l'imagination: "Le cinéma, chère âme, a ceci de bon que le mobile s'y arrête par le seul geste d'un intercesseur, machiniste qui bloque un clapet" (V.I., 61); tandis que: "Mon cinéma, ma colombe, a ceci de bon que le mobile s'y arrête par la seule volonté d'un machiniste cervical". Dans les deux cas il s'agit d'arrêter ce qui est mobile, en d'autres mots, de dominer le flux du temps. Et quand on pense que le roman moderne suit le courant de la conscience, le rapport entre cinéma et roman est clairement établi par le texte.

---

<sup>2</sup>Ce problème a été abordé dans le cadre du roman américain par Claude-Edmonde Magny dans L'âge du roman américain, Paris, Editions du Seuil, 1948. Les rapports entre cinéma et roman sont traités aussi par R.-M. Albérès, Le roman d'aujourd'hui, 1960-1970, Paris, 1970.

Au début des Voyages d'Irkoutsk, Judith dévoile le dessein initial des "Trois J": "Par le truchement de nos paroles et de nos gestes revenir à l'isba natal de nos enfances et de ses enchantements" (V.I., 12). Ici "geste" a son sens ancien d'acte (la chanson de geste) mais l'opposition par rapport à "parole" demeure posée. Le geste, en effet, fait partie du monde visible, le monde du spectacle et du cinéma. L'importance du geste est répétée quelques pages plus loin et le rapport entre le livre de Jonathan et le "nouveau roman" est nettement signalé: "C'est en effet ce que nous désirons qu'il dise qu'il ne rapporte pas, nous saisissant dans le plus anodin de nos gestes" (V.I., 25).

Dans une conception de la vie comme théâtre - et c'est justement celle exprimée par la trilogie de Basile - la parole "ment" et même les gestes volontaires (les grands gestes expressifs faisant partie du langage visuel) font partie du personnage que nous jouons, le masque derrière lequel nous nous cachons. Mais ce que nous sommes en réalité, ce sont les "petits gestes anodins" qui le disent, et malgré nous. L'intérêt pour ces "petits gestes", que l'on retrouve dans un roman de Marguerite Duras comme dans un film d'Antonioni, est un des traits caractéristiques du "nouveau roman" français aussi bien que de ce que l'on pourrait appeler le "nouveau cinéma": celui qui, en s'éloignant de

la forme théâtrale qui a si longtemps dominé le cinéma sonore, retrouve l'expressivité visuelle des grands maîtres du cinéma muet.

Le lecteur qui parcourt les trois volumes de la "Trilogie des Mongols" remarque la répétition de deux gestes: le "tapotement de la joue", et "s'asseoir à croupetons". Le premier geste, signe de tendresse, fait partie du code privé des "Trois J" et ils se l'échangent comme un rite au cours des trois romans, d'abord Judith à Jérémie (J.M., 38), puis Jérémie à Jonathan (J.M., 178), Judith à Jonathan (G.K., 145) enfin Judith à elle-même (V.I., 13) ce qui montre non pas le narcissisme de Judith, mais plutôt la fusion dans l'unité des "Trois J", marquant le dernier livre de la série. Le geste apparaît toujours à un moment fort de l'anecdote: dans La Jument des Mongols, Judith console son ami désespéré par l'arrivée des trente ans ("il est trop tard" s'exclame-t-il), dans l'épisode suivant, Jérémie est très ému par les vers que Jonathan improvise pour la mort d'Armande. La tendresse est telle que la scène serait digne de Greuze: "Je me lève d'un coup pour prendre Jonathan dans mes bras, je l'embrasse, le serre contre mon coeur, je lui tapote la joue sans qu'il se dérobe" (J.M., 178). Dans Le Grand Khan c'est Judith qui encourage Jonathan lors du dîner pour l'éditeur, alors que Jonathan croit que tout est perdu. Enfin, lorsque Judith

fait le geste sur elle-même, elle attend l'arrivée de Victor-Axel: c'est leur première rencontre et le premier pas sur la "voie de la sainteté" pour Judith.

Que le tapotement des joues soit un geste privé des "Trois J", on le voit dès sa première manifestation: alors que Judith fait le geste rituel, Armande passe la main dans les cheveux de Jérémie (geste que Victor-Axel fait sur lui-même dans Les Voyages d'Irkoutsk, en symétrie parfaite avec le geste de Judith que nous avons déjà cité).

Le tapotement de la joue exprime la tendresse fondée sur les souvenirs de jeunesse partagée. La signification d'un autre geste qui se répète - se mettre à croupetons - est moins précise. Ce n'est pas un geste "rituel" réservé aux "Trois J", Armande en effet "s'installe à croupetons sur le tapis" (J.M., 119), tout comme Judith le fera plus tard dans Les Voyages d'Irkoutsk alors qu'elle "voyage" sur les ailes du haschish (s'agit-il d'une identification de Judith avec le souvenir d'Armande?). Dans deux autres apparitions dans le texte, le geste est associé à un "autrefois". Dans La Jument des Mongols, Jérémie en regardant sa gravure ancienne du Québec se voit: "assis à croupetons sur le rocher qui domine le Saint-Laurent au milieu d'une tribu d'indiens, nouveau personnage de Gustav Aymard..." (P. 87). Référence donc à l'enfance, associée au Québec d'autrefois, alors que

dans Le Grand Khan, c'est pour Jonathan et Judith le passé mythique de leur propre jeunesse: "Nous mangeons, heureux comme des enfants ou presque, assis sur le tapis à croupetons, satisfaits de nous retrouver là" (p. 53). Ici nous avons un geste dont le lecteur remarque la fréquence dans le texte, qui semble renvoyer à l'enfance mais sans que la signification soit aussi nette que pour le "tapotement de la joue". Le procédé de répétition est néanmoins très cinématographique.<sup>3</sup>

En réfléchissant sur le code cinématographique, on se rend compte de l'importance de la durée pour qu'un élément visuel soit perçu par l'oeil. Si la durée est insuffisante, le signe visuel passe inobservé: si sa présence est trop prolongée, sa force visuelle se fait presque pléonastique et le spectateur finit par être gêné devant un effet de style trop appuyé et la salle proteste bruyamment. Au lieu de jouer avec la durée de l'image (le signe visuel), le cinéaste peut faire appel à la répétition et obtenir les mêmes résultats (et sans que les spectateurs ne s'aperçoivent, si la répétition ne devient pas obsessive). On se rappelle, par exemple, d'Eisenstein dans Octobre, la scène où les images du massacre des manifestants sur la Grande Place devant le

---

<sup>3</sup>Dans le film Padre Padrone (Italie, 1977) de P. et V. Taviani, un geste semblable, s'asseoir à croupetons en se balançant d'avant en arrière est le signe du prolongement de la jeunesse dans l'âge adulte pour le héros dont l'arrachement à la tyrannie du père constitue l'anecdote du film.

Palais alternent avec l'égorgement d'un veau (scène d'une violence plus spectaculaire). Basile utilise les deux techniques. Nous avons déjà signalé les longues descriptions: Montréal vu de la montagne et celle du corps nu d'Armande, en soulignant le rôle de la durée. Il y a d'autres passages, comme la description des objets dans la vitrine du "Petit Musée" ou bien les livres de la bibliothèque de Jérémie où le mode de description est moins visuel et plus fondé sur l'énumération, mais le résultat est toujours le même: créer des points morts, des "moments nuls"<sup>4</sup> du point de vue de l'action. C'est dans ces passages (s'il les pénètre, s'il "entre dans la description") que le lecteur prend conscience de la durée et voit se dessiner la topographie de l'espace du roman.

L'autre technique, celle de la répétition est aussi fréquente.

Au cours du Chapitre VI,<sup>5</sup> en analysant l'oeuvre d'art comme symbole, on a pu observer comment le cercle, dont la valeur significative est signalée à plusieurs reprises dans le texte, est aussi représenté visuellement dans de nombreuses oeuvres d'art citées. La valeur symbolique du

---

<sup>4</sup>L'expression est d'André Breton, et il s'en sert dans sa célèbre diatribe contre le roman, et la description romanesque en particulier. (Manifeste de 1924, dans Manifestes du Surréalisme, Paris, 1962, p. 20).

<sup>5</sup>Voir ci-dessus, p. 79.

cercle est établie dès La Jument des Mongols, mais sa visualisation s'accroît dans Les Voyages d'Irkoutsk avec l'apparition répétée de la forme dans un rythme en crescendo qui s'achève sur un mouvement de ballet: la ronde des trois héros qui perdent les désinences de leurs noms pour se confondre en un seul J. (V.I., 165). La technique est cinématographique: Basile exécute le "montage" des éléments visuels du roman comme le ferait un cinéaste.

Le cinéma et le roman ont un autre point commun, toujours en rapport avec leur caractère d'oeuvres se déroulant dans le temps. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler l'"attente visuelle". L'objectif de la caméra est braqué sur un détail, que l'oeil enregistre mais dont l'importance n'est aperçue que plus loin dans le déroulement de l'action. C'est, au fond, une technique courante dans le roman policier, passée au cinéma et appliquée aux images visuelles. On la retrouve dans la "Trilogie des Mongols", employée à la préparation des métaphores. Dans Le Grand Khan, Jonathan est transformé par le livre qu'il écrit (on sait que son ascension sociale est signalée dès les premières pages des Voyages d'Irkoutsk), et dans son imagination Montréal aussi est transformée: "Tout est beau désormais, grand, noble, Montréal devient la Venise nordique où je suis..." (G.K., 155). La

métamorphose de Montréal en Venise a été longuement préparée. Déjà dans La Jument des Mongols le lecteur rencontre cette image des nouveaux buildings vers la fin de la longue description de Montréal vue de la terrasse du Mont Royal:<sup>6</sup> "campaniles sans église au milieu d'un village très campagnard" (J.M., 82). Le mot campanile a une forte connotation italienne<sup>7</sup> et évoque ces tours clochers séparées de l'église dont les plus célèbres se trouvent à Pise, Florence et Venise. Un rapport est déjà établi entre Montréal et l'Italie, ce qui prépare la métaphore du Grand Khan: "Nous croyant à Venise couchés parmi les chiens aux pieds des courtisanes de Titien, nos voitures de sport les gondoles..." (G.K., 105); image avec laquelle Jonathan refuse de s'identifier: le passage fait partie de la longue tirade marquée par des exclamations "ce n'est pas moi". Et enfin, dernière étape: identification avec l'apothéose de l'écrivain.

On peut citer, toujours en rapport avec le motif visuel des buildings dans le paysage, le rapprochement émail-façade de gratte-ciel, qui apparaît pour la première fois dans la description de Montréal: "hautes murailles d'émail et de vitré", et qu'on suit le long de la trilogie. L'émail

---

<sup>6</sup> La Jument des Mongols, pp. 8-82. La description est analysée ci-dessus, au Chapitre VIII, p. 121.

<sup>7</sup> Il s'agit d'un emprunt de l'italien, passé au Français au XVI<sup>e</sup> siècle (Dictionnaire Robert).

réapparaît, associé au vernis dont on recouvrait les amphores archaïques,<sup>8</sup> puis encore en rapport avec la place Ville-Marie, mais cette fois dans une atmosphère de rêve, Judith s'imaginant: "Les pieds nus sur l'asphalte, la joue posée sur l'émail de la Place Ville-Marie..." (V.I., 119). Ici les dimensions de la réalité étant modifiées par les hallucinogènes, le grand building est soumis à un effet de "rapetissement" et devient un simple mur contre lequel on peut s'appuyer. Enfin, le motif revient lors de la soirée conclusive des Voyages d'Irkoutsk, présenté comme un extrait du dernier livre de Jonathan: "La description de la Place Ville-Marie en arbre d'émail avec, pour frondaison, un lourd et noir nuage d'orage" (V.I., 156). Le lecteur est sensible à cette fusion building-nature, le building étant aperçu par l'homme urbanisé comme un élément du "paysage naturel". Mais en même temps celui qui aura parcouru les trois volumes des Mongols éprouvera devant émail une impression de "déjà vu", exactement comme le spectateur d'une oeuvre cinématographique prend conscience, après la répétition d'une image au cours d'un film, que cette image qui semblait gratuite avait un sens donné par le contexte de l'oeuvre.

---

<sup>8</sup> Le Grand Khan, p. 74. Il s'agit des couleurs et du vernis d'un tableau abstrait de Maltais qui rappellent des souvenirs de la Grèce: blanc comme les neiges de l'Olympe, ocre comme le roc de la Pythie, le vernis comme l'émail d'une amphore.

Au cinéma le "mobile s'arrête" comme nous l'avons vu dans la formule de Judith. Le cinéma peut manipuler le temps, revenir en arrière et répéter un mouvement qui en réalité ne s'est produit qu'une fois et ne se répétera jamais. La répétition d'une même séquence est un des moyens les plus classiques du langage cinématographique, et autrefois c'était un des poncifs des films comiques. Le procédé est aussi utilisé par Basile, surtout dans Les Voyages d'Irkoutsk. Au deuxième chapitre, lorsque Jérémie est mis devant une des conséquences de sa décision de créer une commune, l'amour partagé, la même phrase (geste plus dialogue) est répétée à une page d'intervalle: "Jérémie baisse la fermeture-éclair de sa braguette. Il dit: 'Puisque vous y tenez'". Le segment de texte apparaît d'abord en page 42 puis en page 44 et sa répétition est d'autant plus soulignée que le passage contient aussi une citation.

Une autre séquence des Voyages d'Irkoutsk montre le rapport étroit avec le cinéma. Elle fait partie d'une parenthèse imaginaire lors du repas chez Victor-Axel (V.I., 135). Après avoir cité le cliché de l'amour-fleur (Victor-Axel comme gueule-de-loup dans Alice au Pays des Merveilles), Judith ajoute une autre image pour exprimer le passage des amours avec le passage du temps. Le support visuel initial est la pochette d'un disque des "Beatles", Abbey Road, où

les chanteurs anglais traversent au pas de course une rue londonienne. Judith établit d'abord une comparaison: ses quatre amours traversent la vie comme les Beatles la pochette du disque. Mais voici que la photographie du disque s'anime dans l'imagination de Judith, selon une technique classique du cinéma, on passe de l'image statique à l'image en mouvement:<sup>9</sup>

"Ils avancent, ils sont encore et toujours avançant, grignotant les deux pouces qui les séparent du bord de la pochette, le premier et le deuxième l'ayant franchi, tombant, puis le troisième, puis le quatrième disparaissant (ainsi fera Victor-Axel)" (p. 135).

Et voici la pochette transformée par l'imagination: "Je n'ai plus devant moi que la pochette sans nom: une rue vide, une voûte d'arbre, un pan de ciel, quelques voitures, la façade d'une maison". Judith ajoute alors une observation sur la manipulation du temps, privilège du cinéaste mais aussi de l'écrivain qu'elle est:

"Et pourtant le chemin, selon l'accélération que l'on donne au mouvement intrinsèque du temps, peut être ou très court ou très long: Abbey Road pour les Beatles, pour d'autres le boulevard Dorchester, pour moi le boulevard Saint-Laurent... mais au bout du chemin: une rue vide, une voûte

<sup>9</sup>Voir ci-dessus, Chapitre V, p. 107, note 7..

d'arbre, un pan de ciel, quelques voitures, la façade d'une maison".

L'image de la pochette vide est répétée et elle l'est encore, une autre fois, en superposition par rapport à ce que dans l'anecdote Judith a "réellement" devant les yeux, sur la table de Victor-Axel:

"Quant au présent, je le retrouve dans une salade de tomates rougies, grâce aux hormones, dans les serres de l'Ontario, coupées en deux pour le plaisir de mon palais, une rue vide, une voûte d'arbre, quelques voitures et les tomates de l'Ontario coupées en deux par le grand couteau innocent d'un cuisinier cruel, pour toujours..."

La séquence répétée a perdu un de ses éléments (la façade de la maison), mais la projection de l'imaginaire sur le réel a une grande force d'évocation.

L'analyse de ce passage montre combien les moyens stylistiques d'un écrivain d'aujourd'hui ont une équivalence dans le cinéma. Est-ce l'écriture romanesque qui a influencé le cinéma ou bien le contraire? La question est difficile à trancher. Sans doute, au début du cinéma, est-ce le roman qui a guidé le cinéaste, mais le cinéma s'est affranchi de la littérature en approfondissant ses moyens d'expression

spécifiques qui sont d'ordre visuel. Et lorsque l'auteur de roman manipule des images visuelles, comme c'est le cas pour cette page des Voyages d'Irkoutsk, le lecteur d'aujourd'hui sent instinctivement que l'écriture fait appel à des moyens cinématographiques, ce qui est confirmé par la comparaison des deux codes, fondés sur la durée.

QUATRIEME PARTIE  
L'ESPACE ROMANESQUE

CHAPITRE DIX  
LE GOUFFRE ET L'AZUR

*La vision d'un abîme où, enfin,  
je peux tomber, la vision de l'Émi-  
nence où enfin je peux grimper  
jusqu'à l'acte de lévitation où  
l'ensemble du monde devient, soi  
immobile, une immense ronde..."*  
(V.I., 48).

L'analyse du rôle des arts visuels, présents dans le texte par des signes explicites ou bien rayonnant de manière implicite, comme nous venons de le voir dans le dernier chapitre, conduit à établir quelques constantes à travers la "Trilogie des Mongols". Ce sont là les coordonnées qui permettent de tracer une carte pour nous orienter dans l'espace des romans de Basile.

Il s'agit bien d'un espace unique et non pas de trois espaces différents. Nous avons souvent reconnu, au cours de l'analyse, les "imbrications, suites et retours", dont parle l'auteur dans l'Avertissement de La Jument des Mongols.

Mais comment définir l'espace visuel des romans de Basile? On peut le voir à travers les yeux de l'auteur qui

contemple le reflet de son écriture dans le miroir qu'est la lettre de Jérémie sur le premier roman de Jonathan (G.K., 168) et ce qu'il voit est un espace baroque:

"Ce style ample, coulé, au souffle large, ces descriptions minutieuses, les énumérations fréquentes donnent un ensemble proprement baroque et je te connais assez pour savoir qu'il est recherché" (G.K., 168).

Le mot "baroque" est d'abord un terme de l'histoire de l'art, désignant un style né à Rome et qui s'est propagé à travers toute l'Europe au cours du XVIIe siècle. L'analyse qu'en fit Heinrich Wölfflin en fixa les traits stylistiques. Les compositions sont exécutées à partir de masses de lumière et d'ombre et le résultat - à l'opposé de l'harmonie du style de la Renaissance classique - "apporte toujours l'inquiétude du devenir, la tension de l'instabilité".<sup>1</sup> Le baroque, c'est Saint André du Quirinal, la colonnade de Saint-Pierre, la fontaine de Place Navone.

L'application à la littérature, dans un sens à la fois historique (oeuvres du XVIIe siècle) et stylistique a été faite par Jean Rousset qui en a dégagé les caractères

---

<sup>1</sup>H. Wölfflin, Renaissance et Baroque, trad. de G. Ballangé, Paris, Le livre de poche, p. 143. La première édition allemande (Renaissance und Barok) parut en 1888.

formels: c'est une écriture fondée sur la métaphore et le mouvement, exprimant une vision de la réalité "instable et illusoire comme un décor de théâtre".<sup>2</sup> On voit que cette description cadre parfaitement avec le monde des "Trois J", dont nous avons signalé à plusieurs reprises l'aspect théâtral, la "vie comme opéra". Jérémie, toujours dans la lettre à Jonathan, souligne ce qu'on peut appeler le caractère "baroque" des personnages: "J'aime leurs côtés multiformes, leur mobilité, la facilité avec laquelle ils passent du registre frivole au grave" (G.K., 169).

L'espace visuel de la "Trilogie des Môngols" est baroque aussi par le jeu dramatique de l'ombre et de la lumière, ainsi que par le passage brusque de l'infiniment grand à l'infiniment petit, symbolisé par l'objectif de la caméra équipée de "zoom" dont nous avons déjà signalé le rôle dans la description.<sup>3</sup>

Basile, par l'intermédiaire de Jérémie, prononce le mot "baroque"; il n'est pas question de surréalisme, et pourtant l'espace de la trilogie contient de très nombreux éléments qui renvoient au mouvement animé par André Breton.

Avant de passer aux manifestations visuelles du surréalisme, il faut citer les références précises, qui

---

<sup>2</sup> Jean Rousset, La Littérature de l'Age Baroque en France, Paris, 1954, p. 28.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, Chapitre V, p. 69.

justifient qu'on parle de surréalisme à propos de la trilogie de Basile.

Ce sont d'abord les renvois explicites à la doctrine surréaliste dans le texte. Dès le premier chapitre de La Jument des Mongols, Jonathan, en parlant de son "grand rêve futur", son projet littéraire, parle en surréaliste: "Je veux accéder tout doucement à un monde de fous où tout ce qui hante notre vie imaginaire sera enfin possible, un art d'écrire plein d'échappées vers un monde inconnu..." (p. 24). Il fait écho à André Breton: "Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination".<sup>4</sup> Dans Le Grand Khan, juste avant de prendre la plume et de commencer à écrire, Jonathan cite une phrase de Victor: "Chaque chose rêvée est comme une chose faite, il suffit de l'exploiter" (p. 29). L'exploitation du rêve par l'oeuvre d'art, encore un principe surréaliste. Après avoir rendu hommage à Freud, Breton affirme dans Le Manifeste Surréaliste: "Il est inadmissible que cette partie considérable de l'activité psychique (le rêve)... ait encore si peu retenu l'attention". L'amour fou, titre d'une oeuvre de Breton, est cité par Judith dans Les Voyages d'Irkoutsk (p. 135).

---

<sup>4</sup>Le Manifeste du Surréalisme (1924). Reproduit dans A. Breton, Manifestes du Surréalisme, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 18.

De la doctrine à ceux qui l'ont pratiquée: de nombreux noms de personnalités ayant fait partie du mouvement jalonnent le texte. Ce sont des artistes comme Duchamp, Moore, Giacometti, Arp et Dali; des écrivains tels Aragon, Eluard et Artaud; des "ancêtres" comme Xavier Forneret,<sup>5</sup> sans oublier Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Deux parmi les oeuvres d'art citées ont aussi été admirées par les surréalistes: Le Jardin des Délices de J. Bosch et La Bohémienne du Douanier Rousseau.<sup>6</sup> Enfin, sous l'effet des hallucinogènes, Jonathan fait un dessin automatique: "Jonathan dessine, face à Jérémie, sur une grande feuille de papier blanc un parapluie qui se transforme en lit" (p. 105).

Après avoir relevé dans le texte quelques signes du surréalisme, justifiant l'emploi du terme, on peut procéder dans l'identification des coordonnées de l'espace surréaliste de la "Trilogie des Mongols".

---

<sup>5</sup>Ce "romantique mineur" avait été redécouvert par les surréalistes en 1927; un de ses contes (Et la lune donnait et la rosée tombait) est apparu dans La Révolution Surréaliste (No. 9-10, 1927). Cf. Elden Kaye, Xavier Forneret ou l'Homme Noir, Genève, Librairie Droz, 1971.

<sup>6</sup>Le tableau de Rousseau, vu à Paris lors de l'exposition de la collection de John Quinn (1926) inspira à Jean Cocteau un poème en prose; un membre du groupe surréaliste, Philippe Soupault, publia une biographie critique du peintre. Cf. W.S. Rubin, Dada and Surrealist Art, New York, H.N. Abrams, 1968, p. 126.

On sait qu'à ses débuts révolutionnaires, le mouvement n'admettait pas l'existence d'une peinture surréaliste, c'est la notion de spectacle qui l'emportait.

"Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste: ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures du rêve ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiés. Mais il y a des spectacles. La mémoire et le plaisir des yeux: voilà toute l'esthétique".<sup>7</sup>

La conception de ce qu'est la peinture a bien changé depuis lors, mais il faut retenir l'importance du spectacle, de la mémoire et du plaisir des yeux. On voit bien que l'"espace-opéra" des romans de Basile est tout à fait conforme à la notion de spectacle surréaliste. Et l'on y retrouve les thèmes du voyeurisme, du rite et du bestiaire, chers à cette esthétique.

La grande description d'Armande dans La Jument des Mongols, prend la forme d'un exercice de voyeurisme imaginaire. En effet, Jérémie se représente son amie avec un autre homme, et il les observe dans leur intimité à partir de l'extérieur de la maison (J.M., 129). Le premier geste de Judith en prenant possession de sa chambre minable à Québec est de boucher avec

---

<sup>7</sup> Pierre Naville, Révolution Surréaliste, numéro 3. Cité par Maurice Nadeau, Histoire du Surréalisme, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 77. C'est Naville qui souligne.

les restes d'un sandwich les trous minuscules cachés dans les bouquets du papier des murs dont se servent, à l'occasion, les "voyageurs de commerce un peu voyeurs" (G.K., 125). Le thème du voyeur est bien présent dans Le Grand Khan, sans doute en rapport avec le fait que l'écrivain lui-même est d'abord un observateur. Le mot "voyeur" est utilisé, dans un sens collectif et avec une signification très générale par Jonathan: "nous sommes là voyeurs" (G.K., 70). C'est enfin Judith, voyeur de la vie dans Les Voyages d'Irkoutsk, regardant par les trous de la boîte du souffleur (p. 86) dans la grande métaphore de la vie comme théâtre.

Un autre motif surréaliste est le rite.<sup>8</sup> On sait combien il est en rapport avec la notion même de spectacle, mais dans le rite il y a une connotation de forme cérémoniale et hiératique.

Le mot est prononcé par Jérémie dès qu'il présente le monde des "Trois J" au début de La Jument des Mongols. L'on remarque comment le rite est associé à l'attention portée aux rêves, ce qui montre, encore une fois combien le surréalisme est présent dans l'univers du roman:

---

<sup>8</sup> L'importance du rite dans les manifestations surréalistes est bien connue. La 8ième Exposition Internationale Surréaliste (sur le thème d'EROS) à la Galerie Daniel Cordier de Paris (décembre 1959) fut marquée par l'exécution du testament du Marquis de Sade. Voir R. Passeron, Histoire de la Peinture Surréaliste, p. 283.

"Ces longues conversations où nous tentons de faire le point sans jamais y réussir complètement sur ce que nous sommes, serons, devrions être, nos manies de vocabulaire, nos tics de grammaire, nos onomatopées, nos redites, nos phrases à demi-mot que personne ne peut comprendre..."

Jusqu'ici il s'agit d'un monde fondé sur la parole en liberté.<sup>9</sup> C'est aussi un monde de la parole esotérique, un langage d'initiés. La tentative d'autodéfinition se poursuit et, voici le rôle du rêve et des rites: "Nos rêves avec soin entretenus et remis scrupuleusement à jour, nos rites toujours plus précis et moins simples" (J.M., 15). La "mise à jour des rêves" leur attribue une connotation de livre comptable, la réserve de l'imaginaire augmente, comme les rites se compliquent: le monde des "Trois J" est destiné à devenir progressivement plus complexe, et presque étouffant.

L'apogée du rite, c'est évidemment l'étrange cérémonie qui marque la mort d'Armande. Jérémie, l'un des participants, revoit la scène en spectateur grâce à la description qu'en fait Jonathan dans son roman. Dans la lettre à son ami au sujet du livre, Jérémie parle avec un

---

<sup>9</sup>G. Marcotte cite ce passage comme un exemple de la "parole sans limite" dont parle Barthes dans Le degré zéro de l'écriture. Cf. Le roman à l'imparfait, p. 184.

détachement surprenant de la "curieuse cérémonie qui accompagne la mort de la jeune fille":

"Je sais pour lire parfois les ethnologues, que certaines peuplades primitives agissent ainsi et que le tintamarre n'est produit que pour éloigner les mauvais esprits, donc l'angoisse qui accompagne quelque chose qui nous dépasse" (G.K., 170).

Jérémie souligne l'aspect sonore de la cérémonie (le "tintamarre"), le rapport avec les peuples primitifs et suggère sa motivation: l'angoisse. Ce faisant, il met le doigt sur la signification de cette scène qui a lieu à quelques pas d'Armande agonisante. Lorsqu'Anne ahurie fait irruption dans la cuisine où ils se trouvent, elle découvre les "Trois J": "petite formation de jazz moderne en train de rythmer le plus sérieusement du monde ce que nous ne pouvons pas exprimer de notre vie" (J.M., 173).

Leur comportement apparemment absurde répond donc à un besoin d'aller au-delà des limites expressives du langage dont ils sont très conscients. L'insuffisance du langage, dès qu'il s'agit de manifester quelque chose de profondément ressenti, est signalée explicitement par Jonathan lorsque, pour exprimer ce qu'il éprouve devant le spectacle de la ville vu de la montagne, il sent le besoin

d'inventer "une série de sons, des onomatopées nouvelles et pures" (J.M., 82). Il voudrait en somme inventer un nouveau langage concret, s'exprimer comme Claude Gauthier, mais le plus souvent les "Trois J" pallient à la pauvreté expressive du langage en ayant recours aux gestes. Il faut distinguer alors entre les grands gestes dramatiques, conformes à la conception de la vie comme opéra, et les petits gestes qui se répètent et font partie d'un code privé, établi à partir des souvenirs d'enfance. Nous avons déjà vu l'exemple du tapotement sur la joue, geste symbolique réservé à Jérémie, Jonathan et Judith. Les grands gestes dramatiques échappent aussi à la compréhension de ceux qui demeurent étrangers à l'univers clos des "Mongols".

Lorsque, pour exprimer leur angoisse devant la mort, les trois héros reproduisent inconsciemment les gestes d'une cérémonie propitiatoire primitive, Anne s'écrie: "Vous êtes complètement fous" (J.M., 173) car elle ne saisit que l'apparence, elle ne voit que l'imitation d'un trio de jazz dans la cuisine, alors qu'Armande agonise dans la chambre à côté. "Vous êtes fous, vous êtes fous" lui fait écho Adolphe, apercevant le désastre provoqué par Judith et Jonathan en renversant des rangées de produits chez Steinberg (G.K., 93). Il n'a pas compris qu'il s'agit d'un "acte révolutionnaire" comme le proclame Jonathan, un geste de résistance de la liberté individuelle qui se refuse à être "prise dedans" et

"mise en boîte" par la société de consommation.

Après avoir établi l'importance du rite dans l'espace de la "Trilogie des Mongols", décrivons maintenant ses manifestations visuelles.

A vrai dire le rite n'est pas uniquement spectacle pour les yeux; toute la perception sensitive des participants est sollicitée et, par contrecoup, celle des lecteurs... On le voit en prenant comme prototype la fête finale chez Jérémie, le "bouquet" qui clôt la trilogie. L'odeur des cierges aromatiques envahit le salon comme de l'encens; les corps se touchent (exprimant par anticipation le retour à l'unité qui marque la fin du roman); le goût est sollicité par la "potion magique". Mais ce sont l'ouïe et la vue qui sont reines: la musique et le ballet des personnages, costumés pour l'occasion, qui alternent entrées, pirouettes et sorties (V.I., 148). Aux gestes s'ajoutent la couleur des costumes, Jonathan par exemple en "enfant pauvre", tout en bleu avec un maillot orange, Jérémie en "guru riche", avec un costume éblouissant de velours blanc, rehaussé par des chaînes et des boucles d'oreille en or. Dans ce "spectacle total" même le langage articulé prend un aspect rituel. On remarque des passages marqués par une redondance biblique: "Bien sûr, il y a la vengeance mais je n'ai pas envie de me venger; bien sûr, il y a les voyages mais je n'ai plus envie de voyages" (V.I., 147). Et d'autres où questions et

réponses alternent dans un dialogue hiératique: "Jonathan dit: "Qu'est-ce que vieillir?" Jérémie dit: "Ce sont les types qui quittent Judith". Je dis: "Merci". Jérémie dit: "Qu'est-ce que vieillir?" Jonathan dit: "Ce sont les rides de Jérémie". Jérémie dit: "Merci". etc. (V.I., 146).

La grande fête finale, marquant le dernier voyage de Jérémie, le dernier livre de Jonathan et le dernier amour de Judith fait appel à la sensibilité toute entière. La cérémonie pour la mort d'Armande est fondée essentiellement sur la musique: imitation d'un trio de jazz et simulacre d'opéra. Le déguisement d'Anne en idole africaine dans Les Voyages d'Irkoutsk est purement visuel.

Les motifs colorés géométriques que Judith trace sur le corps nu d'Anne à l'aide d'onguents colorés - spirale autour du sein, losange autour du nombril, troisième oeil au front, raies aux joues - sont des signes magiques mais renvoient aussi à tous les aspects de l'art du XXe siècle profondément marqué par la découverte de l'art africain.<sup>10</sup>

Les masques, les gestes et autres signes visuels de l'étrange cérémonial des "Trois J" sont en rapport étroit

---

<sup>10</sup> Les raies aux joues font penser aux études préparatives pour les Demoiselles d'Avignon. Voir Alfred H. Barr, Picasso, Fifty Years of his Art, New York, Museum of Modern Art, 1974.

avec un autre grand motif de l'espace de la trilogie: le bestiaire. Cela est dit explicitement par Jonathan lorsqu'il raconte les derniers préparatifs du retour de Jérémie: "Nous pataugeons en un comportement zoomorphique, imaginant cent rituels compliqués qui jetteront les bases de nos nouveaux rapports avec Jérémie et Anne" (G.K., 90). Le "comportement zoomorphique" apparaît en effet tout au long de la trilogie. Le premier volume est dominé par la grande métaphore d'Armande qui "n'est rien qu'une jument mise au vert dans un pré, sa liberté trace un grand cercle sur le sol" (J.M., 23), mais elle prend aussi l'aspect d'un "beau chien plat aux longs poils soyeux" (p. 104), elle explore l'appartement "comme un chat" (p. 103) ce qui ne l'empêche pas d'avoir "un trot de souris" et d'être aussi "sensible qu'une anémone de mer" (p. 93). On relève aussi quelques images zoomorphiques collectives des "Trois J" comme par exemple, leur "carapace de rhinocéros" (J.M., 25). Ils sont dans le salon comme des "perroquets en cage" (J.M., 106), ou bien tournant en rond "comme des hannetons" (J.M., 37). Parfois cela prend la forme d'un cliché: Jonathan sautant comme "une jeune chèvre" (J.M., 78) ou bien d'un cliché renouvelé: Jonathan marche en soupirant comme un "grizzli en cage qui siroterait un whisky en faisant une épouvantable grimace" (V.I., 149). Jérémie est un "animal d'hiver avec sa souplesse de loutre" (G.K., 11). Les mouvements reptiliens s'accroissent dans

Les Voyages d'Irkoutsk: Jérémie fumant la marijuana est un "cobra au fond d'une corbeille" (p. 25), Anatole se déroule "comme un boa" (p. 58) et tel jeune marin anonyme "se love comme un poulpe" (p. 93).

Il faudrait distinguer dans le bestiaire entre la comparaison zoomorphique, le plus souvent en rapport avec un mouvement du personnage comme dans la plupart des exemples cités précédemment, et la métamorphose pure et simple comme celles d'Armande en jument ou en chien. Parfois le personnage assume seulement la tête de l'animal, comme un masque. Ainsi Jonathan voit Judith se relever "avec une tête de chouette" (G.K., p. 60). Il y a aussi des transformations en animal composite, véritablement fantastique comme Judith devenue "mi-serpent, mi-autruche" (V.I., p. 22). Dans cet exemple, c'est le narrateur qui se décrit lui-même: remarquons cette distanciation de Judith par rapport à son personnage dont on trouve d'autres manifestations dans Les Voyages d'Irkoutsk. Elle se voit comme "crabe minuscule sur son coussin de plancton" (p. 56) ou bien écureuil grim-pant sur la façade d'un gratte-ciel (p. 162).

On sait comment les images zoomorphiques de l'homme sont fréquentes chez les peintres fantastiques que les surréalistes considèrent comme des ancêtres: Bosch, Odilon-Redon. Et dans la peinture du XXe siècle les motifs de la figure humaine à tête de cheval ou à tête d'oiseau sont

courants dans l'oeuvre des peintres se rattachant au surréalisme.<sup>11</sup> Dans la peinture québécoise où le courant surréaliste a eu un rôle important,<sup>12</sup> le bestiaire est un sujet très fréquent dans les années '40. Citons, par exemple, les Animaux Fantastiques d'Albert Dumouchel, Le Coq (1942) et La Cavale Internale (1943) de Borduas, le Perroquet Vert de Riopelle et, bien sûr, de nombreuses oeuvres d'Alfred Pellan.

Avec les thèmes du voyeur, du rite, du bestiaire, nous avons déjà repéré plusieurs coordonnées de l'espace surréaliste de la "Trilogie des Mongols". Un autre élément fondamental en est l'ombre projetée sur la représentation visuelle par la présence de la mort.

On se rappelle que la mort figure parmi les "quatre choses importantes dans la vie" citées dans l'Avertissement de La Jument des Mongols, et le dernier livre de la trilogie commence et s'achève sur une allusion à la mort. "Ce livre fut d'abord un projet d'assassinat" écrit Judith au début des Voyages d'Irkoutsk (p. 12). Il s'agissait de tuer le monde et revenir à l'"isba natale" de l'enfance. Mais le dessein échoue et au dernier chapitre chacun des "Trois J" peut voir

---

<sup>11</sup> Par exemple F. Labisse, Léonor Fini, P. Delvaux, Jacques Hérold.

<sup>12</sup> A.G. Bourassa, dans Surréalisme et littérature québécoise, Montréal, Editions l'Étincelle, 1977, Chapitre II, signale l'importance du retour à Québec de Pellan en 1940. Le rôle des surréalistes parisiens en exil à New York est bien connu (Cf. W. Rubin, op. cit.).

sur son corps les signes d'un vieillissement accéléré: "Je regarde mes mains et je vois déjà mes veines qui s'ouvrent au ciel sous une peau de filoselle..." (V.I., 162). Le livre s'achève non pas sur la jeunesse retrouvée mais sur sa perte: et la signification de la longue nuit finale, marquée par la mort de Victor se résume dans les paroles de Jonathan: "Jérémie cette nuit a assassiné sa jeunesse, Judith est sa complice, Jonathan est l'instigateur du crime" (V.I., 166).

La mort traverse donc la "Trilogie des Mongols" d'un bout à l'autre, tantôt elle est présente par un épisode de l'histoire, comme la mort d'Armande à la fin de La Jument des Mongols ou bien celle de Victor à la conclusion des Voyages d'Irkoutsk, tantôt elle est simplement nommée dans le texte, comme lorsque Jérémie se répète à lui-même: "Je dois mourir, je dois mourir" (J.M., 17). Mais souvent l'idée de la mort oriente la vision des objets qui peuplent l'espace romanesque. Ainsi, Jérémie regarde un drap de lit et voit un suaire (J.M., 90), ou bien, pour choquer sa secrétaire il lui dit: "Mademoiselle Anne, vous êtes le visage de la mort" (J.M., 48).

La projection de la mort sur l'espace visuel du roman est au plus fort dans Le Grand Khan, où personne ne cesse de vivre, mais où le souvenir d'Armande demeure présent à la mémoire. Il faut ajouter aussi que Jonathan,

étant le seul écrivain de profession des trois narrateurs de la trilogie, est sans doute plus sensible à la présence de la mort dans tout organisme vivant. Le dépérissement gagne la ville elle-même, c'est la "mort" des vieux quartiers à l'est du campus de McGill transformés par l'avancée des "buildings" (p. 33).

Le signe de la projection de l'idée de la mort est la transformation d'un objet de l'espace visuel en accessoire funèbre. Ainsi, lorsque Jérémie regarde des draps de lit il voit des "suaires blancs et roses" (J.M., 90). Le phénomène fait penser au regard des peintres surréalistes, la vision "paranoïaque" dont parle Dali ("La paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante")<sup>13</sup>, et le grand motif funèbre est le tombeau. Dans le regard des "Trois J", l'image du tombeau se superpose sur leur perception des objets du monde extérieur. La toilette de "Ben Ash's" - une des étapes habituelles sur le parcours nocturne de Jérémie dans Montréal - est un "tombeau égyptien" à cause des murs couverts de graffiti (J.M., 13). La maison de Victor-Axel est transformée en "royal sarcophage" par Judith (V.I., 138).

Mais c'est dans Le Grand Khan que l'on relève les meilleurs exemples de cette projection de la mort sur l'espace du roman. Le motif de la tombe s'élargit jusqu'à comprendre la ville elle-même. Jonathan voit Paris ainsi

---

<sup>13</sup>S. Dali, La femme visible, 1930. Cité dans Nadeau, Histoire du surréalisme, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 151.

que Montréal comme: "un nouveau sarcophage peinturluré à l'intérieur mais dont (lui) n'est admis qu'à admirer le granit extérieur platement lisse" (G.K., 51).

L'ombre de la mort peut donc prendre une extension vaste dans l'espace, mais elle se concentre aussi en images fortes, décrites sur le mode pictural aussi bien que cinématographique.

Laissons de côté les images de la mort associées à l'hiver, où le lieu commun est cependant rajeuni par l'association du visuel au sonore: "bientôt la terre sera gelée, nous marcherons sur un craquant linceul" (G.K., 782).

La description des maisons de Montréal vues par Jonathan fait penser aux meilleures compositions de Dali ou de Magritte: "Les maisons de Montréal sont de grands cubes de pierres jetés par la main de Dieu et fleurissant comme une gerbe de dahlias mortuaires et âcres" (G.K., 132). La fleur funèbre qui sort de la pierre, c'est bien la "fixation en trompe-l'oeil d'une image de rêve".<sup>14</sup>

Après ce tableau surréaliste, voici une image en mouvement où l'on reconnaît encore une fois l'ombre de la mort projetée sur l'espace romanesque. Quoi de plus vivant qu'un supermarché, où la disposition de la marchandise, les couleurs, le fond sonore, tout devrait faire acheter, et

---

<sup>14</sup> André Breton, Situation surréaliste de l'objet (1935), dans Manifestes du surréalisme, J.J. Pauvert éditeur, Paris, 1962, p. 328.

acheter toujours plus? Et pourtant, dès leur entrée dans une succursale de Steinberg's, Judith et Jonathan sont frappés par l'atmosphère funèbre dont les détails "horribles" s'accumulent: c'est une "morgue pour enfant" à cause de "l'odeur fade flottant dans l'air en provenance des aliments et les cercueils-boîtes (...) déliquescents dans leur amoncellement de colombarium" (G.K., 90).

La transposition du "réel", touchant à l'odorat aussi bien qu'à la vision, est rendue encore plus frappante puisqu'il s'agit de l'aspect le plus troublant de la mort: celle des enfants.

Mais l'image de ce "petit enfer climatisé" s'anime et se transforme non pas en jugement dernier mais en spectacle d'opérette ou "music-hall" grotesque: "Les huîtres fumées sautent de leur boîte et se mettent à danser, attraction à l'entracte de sardines dépoitrillées et le strip-tease des crabes de la Baltique sans carapace" (p. 91).

L'association de l'accumulation d'objets à l'idée de la mort se retrouve quelques pages plus loin dans la description des placards de Jérémie où les costumes sont rangés "comme de petits cadavres plats, sans tête, sans pieds, sans mains" (p. 97). Mais alors sa présence est introduite par la robe d'or d'Armande, rangée parmi les vêtements de Jérémie et devenue désormais un symbole.

L'espace défini par l'ensemble des trois romans de Basile est donc un espace très complexe, plein d'illusions et de jeux de miroirs, un décor d'opéra parcouru par un objectif "zoom". Ce côté non "réaliste" et tout en surprises se conforme à une optique baroque aussi bien que surréaliste. L'auteur lui-même se voit comme "baroque" et il l'est assurément par le côté instable de l'espace représenté, fortement marqué par le jeu de l'ombre et de la lumière, allant brusquement de l'infiniment grand à l'infiniment petit, un espace s'accordant bien au jeu d'acteurs qui changent de masques, passant à l'improviste du grave au frivole. Mais l'espace du roman est aussi profondément marqué par des traits surréalistes: motif du voyeur, importance des rites, image zoomorphique de l'homme et projection sur les objets d'un sentiment dominant: le sens de la mort. Le romancier rejoint le poète qui a écrit:

"J'ai toujours  
l'amour et la mort  
dans la tête  
comme deux soeurs jumelles".<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>J. Basile, Journal poétique, p. 47.

## CONCLUSION

L'étude de la "Trilogie des Mongols" dans la perspective des arts visuels nous permet donc de mieux nous orienter dans l'espace du roman et de saisir les traits principaux de la conception de la vie qui s'y exprime.

Les références à l'art ont un rôle considérable et concernent la description d'oeuvres imaginaires aussi bien que la citation d'oeuvres réelles. Dans le premier livre de la trilogie, l'emploi des arts visuels est au fond assez classique, dominé par la figure de Victor et par sa peinture: un artiste et une oeuvre imaginaires prennent un relief remarquable dans l'anecdote. De ce point de vue, le texte de Basile se place dans la lignée de Proust. Les oeuvres d'art ont aussi un rôle important comme éléments du décor et en rapport avec les personnages, selon la meilleure tradition balzacienne. Cependant, en relisant le premier volume après avoir parcouru la trilogie en entier, le lecteur reconnaîtra des signes annonciateurs du rôle successif des arts visuels dans les deux autres volets du triptyque. La métaphore de la vie comme cinéma est la clef qui lui permet de s'introduire à l'intérieur de cette architecture complexe de Roma-amor. La vie n'est qu'apparence, les paroles mentent aussi bien

que les gestes. Elle n'est qu'une scène perpétuellement modifiée par des jeux d'ombre et de lumière.

Le Grand Khan qui s'inscrit dans la lignée des romans sur l'écriture, si importante aujourd'hui en France comme au Québec, marque une évolution nette du rôle des arts visuels. Les références sur le plan du discours deviennent prépondérantes et les renvois à l'art du XXe siècle augmentent considérablement. Un parallèle est établi entre peinture et écriture du point de vue du problème de la création.

Les Voyages d'Irkoutsk expriment l'instabilité de la vision poussée à son paroxysme, ainsi que des phénomènes de dédoublement et de fusion des personnages sous l'effet des hallucinogènes. Et c'est surtout le cinéma qui soustend le discours romanesque, aussi bien du point de vue de la description spatiale que de l'évocation de la durée.

Nous avons reconnu dans l'espace du roman les traits baroques signalés dans le texte par Basile lui-même, mais son aspect surréaliste s'avère encore plus important. Et c'est par le surréalisme surtout que s'établit le rapport entre littérature et arts visuels.

L'intérêt de Basile pour la peinture et le cinéma a sans doute été favorisé par son activité de journaliste, mais il s'inscrit dans un mouvement bien établi au Québec depuis les années '40, où comme à Paris, le rapport entre

art et littérature s'est consolidé sous les auspices du surréalisme. N'oublions pas, en effet, que le refus global a été conçu par un peintre et que, à côté d'artistes-écrivains comme Borduas, on peut citer des poètes engagés dans les arts visuels comme Roland Giguère (en tant qu'artiste) et Gilles Hénault (comme critique).

Le sentiment de la solidarité des arts est souligné dans l'oeuvre de Basile, ainsi que la continuité entre l'art du passé et l'art d'aujourd'hui. Jonathan assis dans un café de Montréal prend conscience de la communauté des artistes et des difficultés de leur activité: "Je suis là chez moi pour quelque temps encore, avec les peintres sans galerie, les comédiens sans théâtre, les chanteurs sans variétés, moi sans livre" (G.K., 77). Et par l'éventail des références aux oeuvres d'arts, Basile applique une maxime qu'il prête à Victor: tout art est recherche. On retrouve la même pensée après de nombreuses années sous la plume de Basile journaliste: "... en matière d'art, il n'y a ni ancien ni moderne, mais une continuité de recherche".<sup>1</sup>

Dans le cadre de la correspondance des arts, c'est sans doute la présence de l'oeil-caméra dans la "Trilogie

---

<sup>1</sup>"Chronique des Ondes", Le Devoir, Montréal, 31 juillet, 1979.

des Mongols" qui est l'élément le plus nouveau. Elle exprime la sensibilité de l'homme contemporain, dont la stimulation visuelle a atteint des niveaux inconnus jusqu'à maintenant. La perception du monde visible est désormais conditionnée par le cinéma et si, autrefois, la correspondance entre le code du roman et celui du cinéma était interprétée comme une hégémonie du roman, c'est maintenant le contraire qui se passe, et d'autant plus que la manipulation de la durée s'exprime même dans le roman, par la représentation visuelle.

En attribuant un rôle si important aux arts visuels dans la "Trilogie des Mongols", Basile ne se livre pas à de l'exhibitionnisme culturel gratuit car, pour lui, l'art est inséparable de la vie. C'est par la référence aux oeuvres d'art, et y compris les oeuvres cinématographiques, que l'auteur exprime sa vision d'une réalité mouvante comme les images d'un kaléidoscope. Il suit alors l'exemple de Melville, qui fait partie du panthéon littéraire des "mongols":

"Comme une statue plantée sur un piédestal tournant offre tantôt ce membre-ci, tantôt celui-là, et se montre alternativement de dos et de flanc, ainsi fait l'âme de l'homme en pivotant sous la main de la Vérité. Le mensonge seul ne varie jamais".<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Herman Melville, Pierre ou les ambiguïtés, trad. par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1967, p. 409.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. OUVRAGES DE JEAN BASILE<sup>1</sup>

Lorenzo, roman, Montréal, Editions du Jour (Collection "Les romanciers du Jour"), 1963, 120 p.

La Jument des Mongols, Montréal, Editions du Jour, 1964, 179 p.

Journal poétique, 1964-1965, "Elégie pour apprendre à vivre suivie de pièces brèves", ill. d'Yves Douris, Montréal, Editions du Jour (Collection "Les poètes du Jour"), 1965, 95 p.

La Jument des Mongols, Paris, B. Grasset, 1966, 221 p.

Joli Tambour, Montréal, Editions du Jour (Collection "Le théâtre du Jour"), 1966, 167 p.

Le Grand Khan, Montréal, Editions Estérel, 1967, 283 p.

Le Grand Khan, Paris, B. Grasset, 1968, 238 p.

Le Grand Khan, Montréal, HMH, 1970, 187 p.

Les Voyages d'Irkoutsk, Montréal, HMH, 1970, 169 p.

L'Acide, Paris, B. Grasset, 1970, 219 p.<sup>2</sup>

L'écriture radio-télé, "suivi de suggestions de Robert Choquette" (préface de Gilbert Forest), Montréal, Société Radio-Canada, 1976, 94 p.

Coca et cocaïne, Montréal, Aurore (Connaissance du pays de Québec), 1977, 145 p.

---

<sup>1</sup> Titres parus jusqu'en 1978.

<sup>2</sup> Il s'agit des Voyages d'Irkoutsk.

Basile, Jean et Merè, Michel, Le jardin naturel ou comment reconnaître, cultiver, utiliser les herbes et plantes du Québec dont le ginseng et le riz sauvage, Montréal, Aurore ("Connaissance du pays de Québec"), 1976, 308 p., ill.

Basile, Jean et Khal, Georges, La Marijuana, Montréal, Aurore ("Connaissance du pays de Québec"), 1977, 280 p., ill.

## II. ARTICLES DE JEAN BASILE CITES

"La Dolce Vita au Snowden", Le Devoir, Montréal, le mardi 10 octobre 1961, p. 11.

"Une barbare en Grèce" ("une nouvelle inédite de Jean Basile"), Le Devoir, Montréal, le samedi 20 octobre 1962, pp. 15-16.

"Un entretien dans l'atelier avec Marcelle Maltais", Le Devoir, le samedi 10 novembre 1962, p. 10.

"8 1/2" de Fellini", Le Devoir, Montréal, le samedi 17 août 1963.

## III. A PROPOS DE LA "TRILOGIE DES MONGOLS" DE JEAN BASILE

Bessette, Gérard, "La Jument des Mongols", dans Livres et auteurs canadiens, 1964, Montréal, Editions Jumonville, 1965, pp. 13-14.

Bessette, Gérard, "Les Voyages d'Irkoutsk", dans Livres et auteurs québécois, 1970, Montréal, Editions Jumonville, 1971, pp. 50-51.

Bosco, Monique, "Quand les critiques sautent la clôture", dans Le Magazine MacLean, mars 1965, p. 60. (Sur La Jument des Mongols)..

Bosco, Monique, "Jean Basile fait son pesant d'or", dans Le Magazine MacLean, novembre 1967 (Sur Le Grand Khan).

Charland, Roland M., "La Jument des Mongols", dans Lectures, vol. 11, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 124.

Duguay, Raoul, "Le Grand Khan qui parle pour parler", dans Parti Pris, vol. 5, n<sup>os</sup> 2-3, octobre-novembre 1967, pp. 61-63.

Ethier-Blais, Jean, "La Jument des Mongols", dans Le Devoir, Montréal, 28 novembre 1964.

Frechette, Jean, "Tambour et fugue", dans L'Action Nationale, vol. 56, n<sup>o</sup> 7, mars 1967, pp. 720-723. (Sur La Jument des Mongols et Joli Tambour).

Hertel, François, "Loisirs et lectures", dans L'information médicale et paramédicale, vol. 19, n<sup>o</sup> 4, janvier 1967, p. 24.

Major, Jean-Louis, avec la participation de P. de Grandpré, "Romans-poèmes, Romans-symboles, Nouveau roman", dans P. de Grandpré, Histoire de la littérature française au Québec, t. IV, Montréal, Librairie Beauchemin, 1969, sur J. Basile, pp. 149-153 (La Jument des Mongols, Le Grand Khan, notices biographique et bibliographique).

Major, Jean-Louis, "Le Grand Khan", dans Livres et auteurs québécois, 1967, pp. 39-40.

Marcotte, Gilles, "Le Grand Khan", dans Etudes Françaises, vol. 4, n<sup>o</sup> 2, mai 1968, pp. 230-231.

Marcotte, Gilles, Le Roman à l'imparfait, Montréal, La Presse, 1976, p. 184.

Nourissier, François, "Le Grand Khan", dans Les Nouvelles Littéraires, 22 février 1968.

Robidoux, Réjean, "Letters in Canada: 1967. Livres en français: romans et nouvelles", dans University of Toronto Quarterly, vol. 39, juillet 1968, pp. 571-577. (Sur La Jument des Mongols et Le Grand Khan).

Robidoux, Réjean et Renaud, André, Le Roman canadien-français du XXe siècle, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, pp. 207-208.

Urbas, Jeannette, "Reflet et Révélation: La technique du miroir dans le roman canadien-français moderne", dans Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 43, n<sup>o</sup> 4, octobre-décembre 1973, pp. 573-586. (Sur La Jument des Mongols, pp. 577-578).

Wyczynski, Paul et al., Le roman canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie. (Archives des Lettres Canadiennes, t. III), Montréal, Fides, 1964. 3<sup>ième</sup> édition, 1977. (Basile dans supplément bibliographique, p. 501).

Wyczynski, Paul et Hamel, Réginald, Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Fides, 1976, pp. 31-32.

#### IV. OUVRAGES CITES

##### (a) A propos de la littérature

Albérès, R.M., Le roman d'aujourd'hui, 1960-1970, Paris, A. Michel, 1970.

Balzac, "Avant-propos", de 1842, La comédie humaine, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, t. 1.

Butor, Michel, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, Collection "Idées", 1975.

Butor, Michel, "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust", dans Répertoire II, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 252-292.

Howlett, J., "Notes sur l'objet dans le roman", dans Esprit, Numéro spécial Le Nouveau Roman, Paris, juillet-août 1958, pp. 67-71.

Imbert, Patrick, Sémiologie et description balzacienne, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1978.

Magny, Claude-Edmonde, L'âge du roman américain, Paris, Editions du Seuil, 1948.

Major, Jean-Louis, Pour une lecture du roman québécois, dans La Revue d'Esthétique, t. 22, fasc. 3, p. 255 et suiv.

Todorov, Tsvetan, Les catégories du récit littéraire, dans Communications 8, Paris, Editions du Seuil, 1966.

(b) *A propos des arts visuels*

Barr, Alfred H., Picasso, Fifty Years of His Art, New York, Museum of Modern Art, 1974.

Calder, Alexander, Autobiographie, Paris, Maeght, 1972.

Enciclopedia dello Spettacolo, Rome, Le mashere, 1960.

Kandinsky, Wassily, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, traduit de l'allemand par P. Volbout, Paris, Denoël/Gouthier, 1969. (Le texte original: Ueber das Geistige in der Kunst parut en 1912).

Passeron, René, Histoire de la peinture surréaliste, Paris, Le Livre de poche, 1968.

Passeron, René, L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence, 2ième édition, Paris, J. Vrin, 1974.

Rénieri, Jean-Jacques, "La réversion du temps filmique", dans E. Souriau et. al, L'univers filmique, Paris, Flammarion, 1953, p. 75 et suiv.

Robert, Guy, L'art au Québec depuis 1940, Montréal, La Presse, 1973.

Rubin, William S., Dada and Surrealist Art, New York, Harry N. Abrams, 1968.

Sadoul, Georges, "Peinture et photographie", dans Art de France, n<sup>os</sup> 19-20, 1948.

Sartre, Jean-Paul, "Les mobiles de Calder", texte de 1949 reproduit dans Hommage à Calder, numéro spécial de XXe siècle, Paris, 1972, p. 103 et suiv.

Schwarz, Arturo, Marcel Duchamp, New York, Harry N. Abrams, 1975.

Soby, James Thrall, Giorgio de Chirico, New York, Museum of Modern Art, 1955.

Terre des Hommes, Exposition Internationale des Beaux-Arts, Montréal, 1967.

(c) *A propos du baroque et du surréalisme:*

Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, J.-J. Pauvert, 1962.

Nadeau, Maurice, Histoire du surréalisme, Paris, Editions du Seuil, 1964.

Bourassa, André G., Surréalisme et littérature québécoise, Montréal, Editions l'Étincelle, 1977.

Rousset, Jean, La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon, Paris, J. Corti, 1954.

Wölfflin, Heinrich, Renaissance et baroque, traduit de l'allemand par G. Ballangé, Paris, Le livre de poche, 1967. (Le texte original: Renaissance und Barok, parut en 1888).

(d) *Divers*

Aragón, Il ne m'est Paris que d'Elsa, Paris, Seghers, 1975.

Gauvreau, Claude, Oeuvres créatrices complètes, Montréal, Editions Parti-Pris, 1977.

Kaye, Elden, Xavier Forneret ou l'Homme Noir, Genève, Librairie Droz, 1971.

Poe, Edgar Allan, "A Descent into The Maïstrom", dans Collected Works of Edgar Allan Poe, edited by T.O. Mabbott, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1978, vol. 2, p. 574 et suiv.

## V. OUVRAGES CONSULTÉS

Entretiens sur le surréalisme, sous la direction de F. Alquié (Décades du Centre culturel international de Cérisy-La-Salle), Paris, Mouton et Co., 1968.

Hubbard, R.H., Peintres du Québec (Collection Maurice et Andrée Corbeil), Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1973.

Huyghe, René et Rudel, Jean, L'art et le monde moderne, Paris, Larousse, 1970.

Jullian, René, Caravagè, Lyon, IAC, 1961.

Jacobus, John, Henri Matisse, New York, Harry N. Abrams, 1973.

Linfert, Carl, Jérôme Bosch, trad. de l'allemand par J. Chary, Paris, Cercle d'art, 1972.

Mitry, Jean, Dictionnaire du cinéma, Paris, Larousse, 1963.

Rich, Daniel Catton, Henri Rousseau, New York, Museum of Modern Art, 2ième édition, 1946.

Souriau, Etienne, La correspondance des arts, Paris, Flammarion, 1947.

The Complete Paintings of Rembrandt, introd. by Gregory Martin, Notes and cat. by Paolo Lecaldano, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1973.

The Oxford Companion to Films, edited by Liz-Anne Bawden, Oxford University Press, Londres, 1976.

Vollmer, Hans, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts, Leipzig, E.A. Seemann, 1956-1962.

## RESUME

La représentation de l'espace visuel est particulièrement importante dans la "Trilogie des Mongols" de Jean Basile, que ce soit l'espace urbain, l'espace intérieur des appartements ou l'espace onirique. Pour décrire cet espace, l'écrivain rencontre les mêmes problèmes qu'un peintre ou un cinéaste: on comprend donc l'intérêt d'une étude du rôle des arts visuels dans ces trois romans.

Envisagée d'abord sur le plan de l'histoire, l'analyse montre que tous les rôles du monde des arts sont représentés dans la trilogie et que les oeuvres d'art, en faisant partie du décor, servent à décrire les héros. Cependant, leur fonction n'est pas fixe et elles peuvent aussi accéder au statut de personnages.

Etudiées du point de vue du discours, les références aux arts visuels ont souvent une valeur métaphorique par rapport à la description des personnages, de la perception visuelle et de l'écriture elle-même. Parfois l'oeuvre citée n'est plus une illustration du discours, mais le symbole d'un thème soustendant toute la trilogie, comme la forme circulaire exprimant la ronde de la vie et l'autoportrait de Rembrandt, symbole du rapport entre l'homme et le temps.

La première phase de l'analyse met en valeur la différence nette entre La Jument des Mongols, dominée par les références à l'art du passé et les deux autres volumes de la trilogie où le rôle de l'art du XXe siècle est nettement affirmé. Quant au répertoire des oeuvres citées, il s'ordonne autour de foyers en opposition: nord-sud pour les oeuvres classiques, école de Paris - école de Montréal (Renoir et Suzor-Coté) et peintres solaires - peintres de la nuit (Van Gogh et Rembrandt).

L'étude du rôle implicite des arts visuels examine d'abord le rayonnement sur les passages descriptifs où l'on distingue un mode de représentation pictural, caractérisé par la ligne, la couleur et la valeur, et une vision cinématographique s'exprimant par l'image en mouvement et le changement brusque de plan focal. On passe successivement à l'analyse des rapports entre cinéma et roman. Si à ses débuts le cinéma s'inspirait du code du récit littéraire, on remarque aujourd'hui une influence en retour du cinéma sur l'espace du roman.

Il est possible de tracer les coordonnées de cet espace. Basile se définit lui-même comme baroque, mais l'espace de ses romans est aussi et surtout un espace surréaliste où le rêve est souverain. Comme dans l'oeuvre des peintres surréalistes, les obsessions transforment la représentation de la réalité.

APPENDICE  
TABLEAUX RECAPITULATIFS



TABLEAU 1: LES ARTS VISUELS DANS LA JUMENT DES MONGOLS<sup>1</sup>

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Jérémie et Judith comme positif et négatif d'une même photo	15			*				*
Judith comme une sainte du Caravage	27	*			*			*
Jérémie comme un athlète d'Arno Breker	27		*		*			*
"Tableaux" de l'appartement de Jérémie	31						*	
Gravures anglaises du XIXe s. dans escalier	69	*					*	
Portrait en pied de Jonathan	74	*					*	
"Reproductions" chez Jonathan	74						*	
Icone de Jérémie	87	*					*	
Gravure représentant Québec d'autrefois	87	*					*	

<sup>1</sup> Principales références explicites dans le texte.

TABLEAU I: LES ARTS VISUELS DANS LA JUMENT DES MONGOLS (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Armande: comme madone dans tableau florentin	95	*			*			*
Armande comme harpie dans gravure de Dürer	96	*			*			*
L'Oeil (revue d'art) dans bibliothèque Jérémie	102						*	
Tableau abstrait de Victor offert à Jérémie	122		*			*	*	
Lettre de Victor sur sa peinture	178		*			*	*	
La vie comme cinéma, yeux comme caméra	120-122	*				*	*	
Comme Brigitte Bardot dans La Vérité de Clouzot	137			*				*
Appartement de Jérémie comme temple de Vestales	137			*	*			*
C'est ainsi que se passe notre douce vie mais pas de plages plantées de pins... (Dolce Vita de Fellini)	152	*			*			*
	153			*	*			*

TABEAU I: LES ARTS VISUELS DANS LA JUMENT DES MONGOLS (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Etre Marlon Brando	154		*	*				*
Énumération de noms de vedettes du cinéma	157			*			*	
Rite funéraire: Armande morte maquillée en Nefertiti	176	*			*			*

TABLEAU II: LES ARTS VISUELS DANS LE GRAND KHAN

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
<u>Rossif: Le Temps du ghetto</u>	9			*	*			*
Jouant aux équilibristes de Picasso	10		*		*			*
Littérature de parcs anglais à la Turner	24	*			*			*
Masse de marbre qui ressemble à un Arp	24		*	*	*			*
Architecture de Place des Arts comme gueule de baleine	24		*				*	
L'icône de Jérémie	106		*				*	
Tableau abstrait de Victor	27	*					*	
Cercle bleu de Tournant	32		*		*		*	
Images des Enfants Terribles de Cocteau-Melville	144		*		*		*	
Reproduction de l'Autoportrait de Rembrandt	178		*		*		*	
	34			*	*		*	
	35	*			*		*	

TABLEAU II: LES ARTS VISUELS DANS LE GRAND KHAN (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Victor peignant: son "chant"	38		*				*	
Etre non pas Suzor-Côté mais Renoir	39		*		*			*
"Se prendre pour Gauguin ou Van Gogh"	40		*					*
Slogan artistique: Le cuirassé Potemkine	73			*	*			*
Slogan artistique: Guernica	73		*		*			*
Tableau de M. Maltais	74		*		*		*	
Paris d'opérette comme dans Irma la Douce	76		*	*	*			*
Les peintres sans galerie... "moi sans livres"	77						*	
"Les Mathieu ... les Hitchcock"	77		*					*
Victor: sa peinture figurative autrefois	77		*			*	*	*

TABLEAU II: LES ARTS VISUELS DANS LE GRAND KHAN (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Rembrandt ou Delacroix, grandes compositions où les personnages s'accroissent	80	*			*			*
Victor: construire un monde linéaire et oblique	81		*					*
Comme certain tableau de Matisse	82		*		*			*
Victor: élève sage d'Osias Leduc	88		*		*		*	
Montréal comme Venise au temps de Carpaccio	100	*			*			*
Nous, croyant à Venise parmi les chiens des courtisanes du Titien	105	*			*			*
Période Van Gogh figurative de Victor	107	*			*		*	
Brun Van Dyck	124	*			*			*
L'unique machine de Marcel Duchamp	124		*		*		*	

TABLEAU II: LES ARTS VISUELS DANS LE GRAND KHAN (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
... Semblables à Nefertiti rêvant aux obélisques de Louqsor	127	*			*			*
Le livre de Jonathan porté en procession	136						*	
Les primitifs flamands "ce que tout le monde aime"	138	*			*		*	
Salvador Dali	147		*				*	
Victor peignant	147		*			*	*	
Le cuirassé Potemkine, Mourir à Madrid (Rossif)	175			*	*		*	*

TABLEAU III: LES ARTS VISUELS DANS LES VOYAGES D'IRKOUTSK

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Anatole: Vénus de Cranach	10	*			*			*
6 planches de la passion de Dürer encadrées de gravures de Bartlett	11	*			*		*	
Reproduction d'Holbein	14	*			*		*	
Oeuvres de Victor-Axel: vibrations dans boîtes obscures	14		*			*	*	
Québec périmé: ce western nordique par nul Ford immortalisé	21			*				*
Le rond immense de Tousignant	21		*		*		*	
Judith: ventre bombé par un quelconque Botticelli	22	*			*			*
Photos de l'ONF (pay-sages d'hiver)	26			*			*	
Anne: confond Rembrandt et Velasquez	35	*			*			*

TABLEAU III: LES ARTS VISUELS DANS LES VOYAGES D'IRKOUTSK (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Parties du corps référées à Rubens, Murillo, Goya, Rembrandt, Michel-Ange	38	*			*			*
Anges plongeurs de Leni Riefenstahl	38			*			*	*
Anthony Perkins descendant le grand escalier de Phèdre (Dassin) ou W. Beatty dans film de Kazan	40			*			*	
Création de personnages par couches de glaciés	48							*
Le cinéma: le mobile s'y arrête	61			*			*	
Le satellite de Kubrick, roue énorme où se meut un homme seul	61			*			*	
Le sourire des anges de Reims	75	*			*		*	
L'enfer des musiciens de Jérôme Bosch		*			*		*	
(Répétition)	120	*			*		*	*

TABLEAU III: LES ARTS VISUELS DANS LES VOYAGES D'IRKOUTSK (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Mobile imité de Calder	83		*			*	*	
Le peintre et ses nouvelles icônes, l'écrivain et sa machine à écrire	84						*	
"Zoom ... la pupille de la nuit se condense"	89			*				*
Polissonneries à propos de Rubens, Maillol, Michel-Ange, Rodin, Giacometti	92	*	*		*		*	
Van Gogh et Moore, héros culturels	95		*		*		*	
Jonathan fait dessin surréaliste	105		*			*	*	
Couleurs aussi compactes qu'un bon Rembrandt	106	*			*			*
(Dieu ne se trouve pas) ... dans le Cuirassé Potemkine	120			*	*		*	
Le regard de Victor-Axel	124						*	

TABLEAU III: LES ARTS VISUELS DANS LES VOYAGES D'IRKOUTSK (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Les "tableaux imaginaires": enfance: <u>La Bohémienne du Douanier Rousseau</u> <u>Vieillesse: La Leçon d'anatomie de Rembrandt</u> Jonathan: saint du Gréco Armande en vierge d'Holbein	124		*		*			*
		*			*			*
		*			*			*
		*			*			*
Amants de Judith: <u>Grandes Baigneuses de Cézanne</u> Grands soleils de Van Gogh comme Mälstrom jaune	125		*		*		*	
Victor-Axel comme enfant jouant de la flûte dans Jardin des délices de Bosch	136	*			*			*
Projets d'exposition de Judith	136		*				*	

TABLEAU III: LES ARTS VISUELS DANS LES VOYAGES D'IRKOUTSK (suite)

	Page	Art du passé	Art moderne	Cinéma	Oeuvre réelle	Oeuvre imaginaire	Histoire	Discours
Une ronde digne de Matisse	148		*		*			*
"Tout explose comme dans un film d'Antonioni"	150			*	*			*
Exposition-surprise des oeuvres de Victor-Axel	153		*			*		
Mort de Victor, la peinture ratée	163		*			*		*