

Patrick Senécal (1995-2007) : de la normalité à la déviance, de la lucidité à la folie, de l'inaccessible sens à l'absurde monstruosité du non-sens

Estelle Girard

Dans le paysage littéraire du Québec, Patrick Senécal est considéré par plusieurs spécialistes comme le maître du roman fantastique et d'horreur québécois du XXI^e siècle. Parfois surnommé le « Stephen King québécois », Senécal a construit une œuvre unique¹ où se mêlent la banalité du quotidien, l'aléatoire et l'absurde, la violence et la cruauté, la raison et la

¹ Une liste exhaustive des œuvres, des articles, des scénarios et des prix décernés est disponible sur le site officiel de l'auteur.

déraison. L'auteur semble fasciné par le monde de la folie et du mal; il décrit le passage continu et hésitant dans l'association hybride de ces deux composantes, hybridation scénarisée dans le jeu des conflits entre les personnages torturés par l'emmêlement de l'humanité et de la bestialité.

De son propre aveu, ce qui fait le plus peur à Senécal, « ce ne sont pas les monstres, les loups-garous ou les vampires : ce sont les êtres humains » (cité par Fortin, 2001, p. 36). L'auteur traque les monstres humains, explore le côté sombre qui sommeille en chaque personne. Dans le cadre de cet article, il est impossible de présenter une analyse exhaustive de chaque roman senécalien. Je propose donc de saisir les thèmes de son œuvre à partir des couples de la raison et de la folie, de la norme et de la transgression, du sens et du non-sens. Le jeu dialectique de ces pôles binaires permettra également d'exposer la nature monstrueuse des divers acteurs senécaliens.

Ma démarche d'analyse du monstre senécalien se déploie sur l'axe des processus ternaires de symbolisation, concept emprunté à Paul Ricœur. Ce dernier a exploré le jeu ternaire des pronoms dans *Soi-même comme un autre* (1990) en mettant en scène une identité qui se cherche et le processus narratif qui exprime la quête de cette dernière en jouant sur les variations de pronoms de narration (1985). Résumée grossièrement, la théorie ricœurienne repose sur une triple mimesis : la figuration, la refiguration et la configuration (1988, p. 304). Chacune de ces situations ont en commun une logique ternaire qui permet d'en exprimer la complexité multiforme. Toutes les triangulations y sont ouvertes, mobiles, susceptibles d'inversions et réfractaires à toute logique moniste ou dualiste. En proposant une logique ternaire, il est possible de mieux déchiffrer les dualités

anthropologiques fondamentales, par exemple celles du bien et du mal, du sens et du non-sens, de la raison et de la déraison, de l'ordre et du chaos, de la finitude et de la démesure humaine, et d'examiner la tierce béance qui échappe aux délimitations et aux codes normatifs de ces dualités.

En s'inspirant du modèle ternaire, ma démarche se veut une tentative nouvelle d'exploration du champ de la monstruosité. Le processus ternaire de symbolisation de Ricœur permettra de dévoiler la multidimensionnalité du monstre senécalien et le jeu pluriel de la monstruosité. Ainsi, l'enjeu d'un *débordement* d'une logique dualiste se joue toujours au pluriel, car elle ouvre sur une monstruosité polymorphe et polysémique, avec ses contradictions, ses distorsions et ses ambivalences. Le monstre, comme tiers métaphorique, laisse entendre qu'il y a d'autres sens et non-sens au-delà des régulations de la conscience, du jugement ou de la conduite.

Les romans phares tels que *5150, rue des Ormes* (1994), *Le Passager* (1995), *Sur le seuil* (1998), *Aliss* (2000), *Les Sept Jours du talion* (2002) et *Le Vide* (2007) sont les principaux livres sur lesquels j'appuierai cette étude. On verra comment Senécal donne à lire autrement, dans ses divers romans, les repères entre les bons et les méchants. Il semble que les personnages senécaliens ne se réduisent pas facilement au principe général du bien et du mal et qu'ils s'inscrivent dans l'entre-deux de ces pôles. On note, ce faisant, un retournement de la place victimaire dans les récits senécaliens. Et au-delà de cette stupéfiante inversion de l'opprimé en tyran, Senécal permet au lecteur de prendre conscience de l'altération des lois à la frontière de l'illégalité et de l'illégitimité ainsi que la mise en place de règles de conduite hors norme érigées comme pratiques normatives. Les personnages

senécaliens font éclater la notion de violation d'un interdit. Leurs actions relancent les codes définitoires du bien et du mal. Par exemple, est-il monstrueux de mettre en pratique la loi du talion? Senécal déplace habilement la monstruosité de l'acte punitif ou sacrificiel sur l'axe de la raison et de la déraison. La projection des fantasmes et des démons intérieurs de certains personnages monstrueux s'inscrit à l'intérieur d'une logique du délire, d'une folie raisonnante. Les monstres parviennent à légitimer leur discours (dé)raisonnable sur ce qui est juste et injuste et font éclater la relation dyadique entre l'aliénation et la lucidité. Par le biais de la folie de ses personnages, Senécal met en lumière leur vide intérieur et leur absence de finalité, d'où peut-être leur quête excessive à chercher du sens dans le non-sens. Il sera intéressant de voir comment *Le Vide*, au titre évocateur, explore cette négation de la néantisation et du non-sens.

***Éclatement de la logique des systèmes de référence :
norme et transgression***

Élan vengeur, justice vindicative et usage purificateur de la violence font partie du réseau thématique caractéristique de l'œuvre de Senécal. La notion de vengeance et de justice est au cœur de son premier roman, *5150, rue des Ormes* : inspiré par les échecs, le personnage de Jacques Beaulieu juge les actes d'autrui avec l'intention morale du devoir d'appliquer sa propre Justice. C'est un psychopathe qui a construit dans sa cave un jeu d'échecs grandeur nature composé de cadavres. Les échecs représentent à ses yeux Le Grand Jeu de la Justice et seul un Juste au cœur pur peut prétendre à la victoire. Il retient contre son gré Yannick Bérubé, qui s'est trouvé à la mauvaise place au mauvais moment. Dans *Les Sept Jours du talion*, Senécal met en scène un père de

famille qui s'arroe un droit à la vengeance : quelque temps après que la police a arrêté l'homme qui a violé et tué sa petite fille Jasmine, un projet terrible germe dans l'esprit enténébré du docteur Bruno Hamel. Il va kidnapper le *monstre*, le séquestrer pendant sept jours dans un repaire secret spécialement aménagé, lui infliger les pires supplices, après quoi il l'exécutera. Ensuite, Hamel se rendra aux autorités.

Jacques Beaulieu et Bruno Hamel accomplissent des actes qui n'obtiennent du sens que dans la mesure où la vengeance et la violence sont considérées comme un droit individuel et comme une source de satisfaction libératrice de la haine. Conséquemment, Beaulieu et Hamel érigent un système expiatoire en fonction de leur propre règle de conduite, laquelle évacue toute référence à une transgression quelconque. Jacques Beaulieu, qui ressemble à un justicier, tranche entre l'armée blanche des purs, constituée d'individus intègres, et l'armée noire, composée de gens corrompus. Beaulieu se donne pour mission de faire régner la Justice et assume la responsabilité d'exécuter des êtres mauvais. Quant à Bruno Hamel, la probable libération conditionnelle du meurtrier de sa fille soulève en lui une vague de haine. Sa décision de le séquestrer et de le brutaliser répond au besoin d'apaiser son sentiment d'injustice et d'impuissance.

Au-delà des notions de vrai et de faux, de bien et de mal, de légitimité et d'illégitimité, les personnages senécaliens se déclarent quittes des reproches et des poursuites judiciaires qui pèsent sur eux et prononcent leur absolution. Car il faudrait être dans la même situation pour les comprendre! D'une certaine façon, ils revendiquent le droit de se soustraire aux

lois. Le dialogue suivant entre Bruno Hamel et sa conjointe Sylvie illustre bien cet état de fait :

— Si c'était... si quelqu'un d'autre faisait ce que tu es en train de faire, tu ne serais pas d'accord! reprit Sylvie. Tu trouverais ça insensé!

— Mais ça n'arrive pas à quelqu'un d'autre, justement, ça m'arrive à moi! rétorqua Hamel avec une colère inattendue. Toute la différence est là! (Senécal, 2002, p. 84)

Bruno Hamel devient donc une exception à laquelle la loi devrait s'adapter. Il réclame une certaine permissivité en matière de conduite; il déduit le droit de sa propre existence, de sa propre expérience de vie. Peut-on dire que Hamel a un sens erroné de la justice, sur l'application de *sa loi*? Habituellement, c'est l'institution judiciaire qui a le pouvoir de dire et d'appliquer le droit. Avec *Les sept jours du talion*, Senécal renverse le processus : c'est le citoyen qui revendique le droit et le pouvoir de se faire justice à lui-même.

La position de Jacques Beaulieu par rapport à la loi est semblable à celle de Bruno Hamel. Le personnage semble ne tuer ni par plaisir, ni par cruauté. Plutôt par devoir :

Tuer quelqu'un aujourd'hui, c'est un meurtre... À cause des valeurs, qu'ils disent... Mais justement, les valeurs d'aujourd'hui sont tout croches, hypocrites! Qu'on le veuille ou non, il y a des personnes qui méritent pas de vivre! Ils le méritent pas! Et moi, ces personnes-là, je les élimine! Parce que c'est Juste! [...] Mais personne a le « guts » de le faire, personne ose les éliminer! À cause d'une supposée morale qui, dans le fond, est hypocrite et encourage l'injustice! [...] Le vrai homme, l'homme qui mérite d'être un homme, c'est celui qui propagera la vraie Justice! Pis c'est ça que je fais! [...] Jamais de violence inutile ou de cruauté! Je le fais froidement, parce qu'il faut que je le fasse! Quelqu'un qui tue par plaisir ou par cruauté mérite autant de mourir! Mais pas moi! C'est un devoir. C'est tout! (1994, p. 133-134)

Jacques Beaulieu semble suppléer à des inaptitudes de la société à gérer le chaos. Il se donne la tâche et le devoir de pallier là où la société s'avère impuissante à redresser des systèmes défaillants. Il prend la responsabilité de mettre *son ordre* là où, selon lui, règne le chaos. Il tente de neutraliser l'anomie de la cité.

Au-delà de l'approbation ou de la condamnation quant à la légitimité de l'entreprise des personnages, Senécal propose la réflexion suivante : Beaulieu et Hamel deviennent les sources de la loi et seule cette loi constitue la mesure de leur conscience et de leur comportement. Ils choisissent des droits selon leur convenance et leurs intérêts : les lois sont pour les autres.

Dans *Aliss*, parodie d'*Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll, Senécal campe ses personnages dans un univers parallèle, un quartier fictif de Montréal où règne le chaos et où « c'est la logique conventionnelle qui semble illogique » (2000, p. 138). Il était une fois une jeune fille curieuse, délurée et sans gêne, Alice Rivard, qui aboutit dans un quartier de Montréal dont elle n'a jamais entendu parler. Sorte de cité maudite où règne en despote la Reine Rouge, entourée d'une faune désengagée des circuits normaux de la société. Au terme d'un procès retentissant, *Aliss* — nouvelle orthographe — est accusée d'avoir tenté de devenir *ce qu'elle n'est pas*. Elle est donc priée de retourner *là-bas*, parmi les siens. Et elle vécut heureuse et eut beaucoup d'enfants!

Dans *Aliss*, Senécal donne à lire l'éclatement des systèmes de référence en matière juridique, criminelle, sociale et civile. On assiste à une mise en crise générale de la norme. Dictature, violence, torture, meurtre, corruption, extorsion, chantage, duplicité, fourberie, prostitution et trafic de stupéfiants sont

politiquement corrects. Les criminels et les assassins agissent en toute impunité et leurs méfaits sont approuvés par la plus haute sphère du pouvoir, la Reine Rouge. Ce qui est mis en scène, c'est l'exercice d'un pouvoir subversif visant à protéger les meurtriers. La Justice assure l'immunité aux assassins.

Aliss est désignée comme bouc émissaire, comme *outsider* lorsqu'elle refuse de tuer son agresseur. Dans le récit, la Reine et ses sujets considèrent que l'adolescente observe une conduite illogique en s'abstenant de tuer son assaillant et que son inaction porte atteinte aux valeurs de la communauté. Le meurtre s'inscrit à l'intérieur d'une réglementation juridique non traditionnelle, mais fonctionnelle au sein de la collectivité. L'un des témoins au procès d'Aliss, Chair, laisse voir l'éclatement de toute logique judiciaire :

— Comme elle refusait de se faire justice elle-même en se vengeant d'un malotru qui l'avait frappée, j'ai voulu libérer ledit malotru. Mais comme elle a compris que ce malotru lui voulait toujours du mal, elle a voulu m'empêcher de le libérer. C'est ce qu'on appelle ne pas savoir ce que l'on veut, si vous voulez mon humble avis.

— Qu'en déduisez-vous?

— Hé bien, je dirais que cette Aliss ne comprend pas trop comment ça fonctionne ici. Elle a... disons... une autre façon de voir les choses... Une façon de fonctionner basée sur des valeurs, sur un code qui, pour nous, n'est pas très logique... (2000, p. 496)

Le discours de Chair est porteur de transgression, car il reflète la validation d'une justice inscrite *contre* la victime, en l'occurrence Aliss. Sous la gouverne de la Reine Rouge, la loi et la justice relèvent d'un illogisme qui prétend intégrer les contradictions, les conflits, les oppositions et les transcender.

Ainsi, la communauté relève d'un autre ordre, d'une loi et d'une justice *autres*, mystérieuses.

Camus cerne dans *L'Homme révolté* (1985 [1951]) un formidable contresens ou retournement à propos de l'inscription des codes normateurs d'aujourd'hui dans la société occidentale : « Le jour où le crime se pare des dépouilles de l'innocence, par un curieux renversement qui est propre à notre temps, c'est l'innocence qui est sommée de fournir des explications. » (cité par Bruckner, 1995, p. 189). Comment esquivier, dans l'œuvre de Senécal, la *crise* du normatif? L'auteur explore le problème du rapport à la norme; ses romans laissent sous-entendre qu'il y a une béance au cœur de l'appareil normatif. Cette béance est porteuse de chaos et de contradiction.

Monstrueux mental : folie et raison

Catatonie, folie, aliénation, psyché désaxée, maladie et déséquilibre mental sont des termes et des thèmes chers à l'auteur; « tous mes romans parlent de la très mince ligne qui sépare le normal et l'anormal, la folie de l'équilibre mental » (cité par Fortin, 2001, p. 36). Ce qui fait l'originalité de Senécal, c'est l'incapacité de réduire les multiples dimensions de la psyché de ses personnages à une simple logique moniste ou dualiste.

Par exemple, dans *5150, rue des Ormes*, l'élaboration d'un jeu d'échecs grandeur nature composé de cadavres donne l'une des clefs de la psyché de Jacques Beaulieu tout en dévoilant un pan des multiples dimensions du psychisme humain. Inspiré par les échecs, Beaulieu endosse les rôles de justicier et de vengeur : « Parce que je suis le justicier. Celui qui a raison. » (p. 100) Selon ce justicier, il y a des gens qui ne méritent pas

d'exister, c'est injuste qu'ils vivent et c'est juste qu'ils meurent. Beaulieu se donne pour mission de faire régner la Justice. Il assume la responsabilité d'exécuter des êtres mauvais. L'événement clef qui remue tout l'univers de Beaulieu est la mort de Jacques junior. Lorsqu'il tue le médecin responsable de l'accouchement, Beaulieu l'accuse de faute professionnelle et d'incompétence. Beaulieu dévoile toujours la faute dont il accuse le fautif. Par exemple, il déclare les crimes de l'une de ses victimes, André Payette, en ces termes :

André Payette, je te condamne à mourir! Parce que tu es un être méprisant et méprisable, raciste et odieux, qui est un danger pour les autres peuples et qui, par ses gestes et comportements, nuit à l'égalité des autres races! Par conséquent, je te condamne à mourir et à devenir un simple Pion, minable comme toi! Un Pion noir, un Pion non juste. Telle est ma décision, telle est la Justice! (1994, p. 227)

De ce premier événement causal, la mort de Junior, découle une série d'actions et d'effets menant jusqu'à la séquestration de Yannick Bérubé, qui s'est trouvé au mauvais endroit au mauvais moment. Beaulieu n'a rien à lui reprocher : « Je te tuerai pas, qu'il dit. Je te tuerai pas parce que t'as rien fait de mal. Après tout, t'as juste vu quelque chose que t'aurais pas dû voir, pis ça, c'est pas ta faute. Hein? » (1994, p. 22) Mais lorsqu'il découvre que Yannick est impliqué dans le suicide de son épouse Maude, Beaulieu fait volte-face et l'accuse en ces mots : « C'est de ta faute [...]. Jusqu'ici, j'avais aucune raison pour te tuer. T'avais rien fait de mal! Mais là, j'ai une raison! T'as tué ma femme! Ça, c'est injuste! Tu dois mourir! » (p. 309) Dans la sphère délirante de Beaulieu, la faute de ses victimes est synonyme de négligence, de criminalité, de corruption et d'injustice. Il juge les actes d'autrui avec l'intention morale du devoir d'appliquer sa Justice. Pourtant, selon Beaulieu, son

attitude ne peut se cacher derrière une pathologie mentale. Il affirme ne pas être fou lorsqu'il s'adresse à sa femme Maude :

Je me demande ce qu'on pourrait faire avec cette cave. Il faut faire honneur à tes parents qui ont habité ici, il faut que cette cave serve à quelque chose de beau, de noble... de Juste. Tu es d'accord? (p. 113)

Tu me prends pour un meurtrier parce que tu ne comprends pas encore! Tu ne saisis pas encore la portée de tout cela! [...] Ne me traite plus jamais de fou! Réfléchis, tu finiras par comprendre! (p. 231-232)

Ainsi, la construction d'un jeu d'échecs grandeur nature s'appuie sur le sentiment d'une justice exacerbée et d'une logique tordue. Le jeu d'échecs renvoie aux pôles de la justice et de l'injustice, du bien et du mal, de la démesure et de la finitude; dualités profondes du psychisme humain réfractaire à toute logique dualiste. Les échecs métaphorisent une béance comme tiers terme que l'on ne peut pas réduire à une unité *logique*. La logique de Jacques Beaulieu n'est pas de l'ordre rationnel; ce qui ne signifie pas qu'elle soit sans raison d'être, ni qu'elle échappe à un certain ordre. Il n'existe, dans le choix de Beaulieu des pièces noires et des pièces blanches, dans la manière dont il les associe et les oppose, nul désordre et nulle fantaisie. La création de ce jeu d'échecs obéit à certaines lois intérieures et introduisent le lecteur dans l'irrationnel du psychisme de Beaulieu.

Les échecs métaphorisent la représentation du monde de Jacques Beaulieu : l'armée blanche et l'armée noire. L'échiquier est une donnée immédiate de *sa vision* du monde; c'est la monstration extérieure de sa réalité intérieure. Les échecs expriment la division du psychisme de Beaulieu, tout comme l'échiquier ouvre à une pluralité de sens et d'horizons. Le jeu

d'échecs comme *expression* de la logique de Beaulieu cristallise la complexité de sa psyché, qui déborde toute logique dualiste.

Le personnage de l'écrivain Thomas Roy de *Sur le seuil*, enfermé dans un hôpital psychiatrique à la suite d'une tentative de suicide, ne peut être qualifié d'aliéné ou de schizophrène. L'écrivain brille d'un éclat singulier; celui de la pensée. Il a en effet la faculté d'inventer des histoires d'horreur avant que les drames relatés ne se produisent réellement. Senécal brosse le portrait d'un homme capable d'arrêter et de fixer les réflexions d'autrui, dans un habile jeu de manipulation — de possession? —, afin d'interrompre le cours normal de la pensée raisonnante. Par exemple, Roy incite un policier à tuer onze enfants. Guidé par un mystérieux prêtre, Roy devient le témoin de plusieurs drames sanglants. Fléchissement de la pensée, altérité radicale de l'esprit, mise à nu de l'inavoué, Roy soumet la psyché humaine à de dures épreuves. Par le biais de l'enquête du psychiatre Paul Lacasse, le narrateur montre que le simple fait de côtoyer l'écrivain fait perdre l'esprit à ses vis-à-vis, voire le simple fait de le croiser fait courir un péril.

Senécal ne met en scène aucun personnage susceptible de circonscrire l'*inspiration* de Roy. La structuration de son *imaginaire* est perçue comme absolument opaque, là où les psychiatres et le corps médical croient saisir dans la plus parfaite transparence la *muse* de Thomas Roy, là apparaît la sombre puissance des failles du psychisme humain. L'origine de la pensée créatrice de l'écrivain reste flottante, énigmatique, *diabolique* et *surnaturelle*. Il s'agit d'un paradoxal mélange d'abstrait et de concret: pour Lacasse, tout est affaire de concepts, de formalisation et de structures, alors qu'il reste une béance même dans les tests psychologiques les plus

perfectionnés. Roy métaphorise cette béance, donnée comme une sorte de tiers terme. Il représente cette tierce zone de non-dit et de *non-théorisable*. Lui-même ne parvient pas à expliquer d'où lui viennent ses idées de romans : « Je ne le sais pas! Moi-même, je ne comprends pas! » (1989, p. 215) La brèche devient béance dans la mesure où, après avoir aussi mal compris son patient, Lacasse ne parvient même pas à trouver les outils nécessaires pour le *déconstruire*. Thomas Roy le laisse dépourvu de repères.

Le même éclatement des pôles binaires de la raison et de la déraison revient dans *Aliss* et relance la question du dépassement des limites. Les personnages de Charles, le professeur de mathématiques, de Bone et de Chair, médecins qui dépècent leurs patients à la recherche de l'âme humaine, complexifient le questionnement à propos des notions de lucidité et de folie. Sous la plume de Senécal, ils sortent du probable, du connu; ils outrepassent la norme dans tous les domaines et à tous les niveaux.

Charles élabore un théorème qui semble déroger à la logique des gens *normaux*; il tente de définir la beauté par une anti-logique qui n'a de sens que si elle se confronte à la logique! Tout au long du roman, le professeur manifeste l'existence d'une pensée (dé)raisonnante qui est, peut-être, l'expression cachée d'une intelligence tout à fait remarquable, vraisemblablement hors du commun, au point d'en être incompréhensible pour Aliss. Charles confond l'entendement humain et met la raison en déroute. D'un côté, il apparaît comme un être génial, doté d'un mécanisme de la pensée hors du commun et, de l'autre, les fragmentations dans son discours, l'incohérence de certains de ses propos et la suspension de ses

énoncés laissent transparaître une certaine perturbation psychologique : « Ici règne la laideur, le cauchemar... Mais au bout se trouve l'inverse... C'est une question d'équilibre... Au bout du cauchemar doit exister le rêve... Au bout de la laideur, la beauté... Tout doit s'équilibrer, c'est logique... C'est logique... » (2000, p. 141)

Le même constat s'applique aux personnages de Bone et de Chair. Leur quête de l'âme échappe à la simple logique de la normalité et nous entraîne dans une exploration des contraires de la raison et de la déraison, du sens et du non-sens :

— Nous sommes nous-mêmes, Bone et moi, assez convaincus de l'inexistence de l'âme.

— Mais pour dire que quelque chose n'existe pas, il faut ne l'avoir jamais trouvé, poursuit Bone sur le même ton. Comme le monstre du Loch Ness. Jusqu'à preuve du contraire, il n'existe pas puisqu'on ne l'a jamais déniché, vous voyez? Il doit en être de même pour l'âme. Pour être certain qu'elle n'existe pas, il faut ne pas la trouver.

— Et pour ne pas la trouver, il faut la chercher.

— En la cherchant et en ne la trouvant pas, nous savons qu'elle n'existe pas.

— Tant que nous la chercherons et que nous ne la trouverons pas, nous saurons qu'elle n'existe pas. [...]

— Vous voyez, c'est clair et logique! ajoute Chair. (2000, p. 313)

Bone et Chair sont un paradoxe. Médecins sociopathes, ils se servent de leur savoir médical pour infliger de sévères sévices corporels à leurs patients cobayes, qui meurent dans d'horribles souffrances. Senécal propose l'image de médecins méthodiques et disciplinés, dont le raisonnement est irréductible à une seule norme. La logique de leur quête de l'âme émerge de la dichotomie entre l'irrationnel et le rationnel. On doit concéder que même si Bone et Chair ont des principes médicaux non conventionnels, ils suivent une ligne de conduite

et de pensée en accord avec leurs propres normes. D'entrée de jeu, Bone et Chair s'inscrivent en marge des codes binaires de la raison et de la folie. Impossible d'analyser dans sa globalité le mécanisme de la pensée de Bone et Chair, car la démesure de leur génie — de leur folie? — reste indéfinissable. Il n'y a pas de critères qui permettent de mesurer leur logique.

Les personnages senécaliens figurent l'éclatement de tous les repères normatifs en laissant entrevoir un ailleurs insaisissable. Ils métaphorisent une tierce zone d'incertitude, non théorisée, qui déborde des pôles binaires de la raison et de la folie, du sens et du non-sens, de la logique et de l'illogisme.

Tentation nihiliste et suicide : sens et non-sens

Senécal parvient à scénariser dans son œuvre cette mystérieuse capacité humaine de chercher et, parfois, de créer du sens là où il n'y en a pas. Par contre, il montre également l'échec de cette utopie de faire sens alors qu'il n'y a que non-sens. Un nihilisme et une violence aussi bien tournés vers soi que contre les autres sont la figure emblématique de cet échec. *Le Passager*, 5150, rue des Ormes et *Le Vide* illustrent bien cette problématique de la déprise du sens auquel sont confrontés divers personnages.

Découvrir que l'Autre est soi est une épreuve insurmontable pour Étienne dans *Le Passager*, où le thème du double est abordé : Alex Salvail est l'alter ego d'Étienne Séguin. Celui-ci embarque sur une base quotidienne un auto-stoppeur, Alex Salvail. Ce dernier se révèle un ami d'enfance. De fil en aiguille, Étienne se trouve mêlé à une sombre histoire de meurtres. Il affronte Alex, qui a commis les crimes, et le somme de disparaître de sa vie. Alex refuse. Peu de temps après,

Étienne se confie à ses parents : il leur raconte ses retrouvailles avec Alex et ses aventures meurtrières des dernières semaines. Horrifiés, ils lui expliquent qu'Alex Salvail était un ami imaginaire inventé pour tromper sa solitude étant gosse. Hystérique, horrifié, Étienne refuse d'admettre l'horrible vérité quant à la véritable nature d'Alex Salvail et sombre dans la folie.

Comme le remarque Denis Mellier à propos de la figure du double, « la copie cherche à expulser l'original qui ne peut se libérer qu'en cherchant à exterminer le double » (2000, p. 59). Dans *Le Passager*, la relation entre Étienne Séguin et son double, Alex Salvail, se renverse : Étienne se laisse mener par Alex qui, au fil du roman, *prend consistance*. Étienne se met à jouer le double de son double, lequel acquiert une substance *physique* dispensée par l'original. Étienne est sous les *ordres* de son double, lequel s'offre aux sens comme un être physique, sans que sa présence et son existence ne s'imposent forcément aux autres : les parents d'Étienne, son ami Louis, deux garagistes.

Avant même d'accepter la terrible vérité quant à la présence imaginaire d'Alex Salvail, Étienne la rejette d'emblée et trouve refuge dans la folie. Pourtant, dans les méandres du jeu de l'hallucination auditive et visuelle, Étienne a un faible sursaut de lucidité; Alex n'a pas de *sens*. Alex n'existe comme passager que par les réactions d'Étienne qu'il sollicite. Alex Salvail est, par là, inséparable du psychisme de son chauffeur. L'absence de sens, d'abord relative à la substance même d'Alex, renvoie à l'exercice conflictuel entre Étienne et lui-même. Irène Bessière résume bien la situation : « par là, le héros devient porteur inconscient du non-sens. » (1974, p. 199)

Étienne cherche du sens là où il n'y a que du vide. Il s'invente une identité toute-puissante et monstrueuse qui ne peut plus être perçue comme porteuse de sens. Il tente de conjurer le vertige ressenti devant l'angoisse d'une néantisation insupportable. Ses propos illustrent cette négation de la néantisation par cette rationalisation :

[Alex] m'attend Là-bas, sur l'autoroute, il m'attend! [...] Et je vais aller le rejoindre! Mais pas pour jouer, non! Pour le tuer [...] Je le tuerais, je ramasserais son cadavre, et le ramènerai au poste de police! Ils verront ainsi qu'il est vrai, qu'il n'est pas un produit de mon imagination! (1995, p. 229)

À l'issue de son désir obsessionnel de reconnaître et de vouloir maintenir l'existence d'Alex, Étienne sombre dans la folie. Le dédoublement aboutit à un suicide abyssal; le personnage s'engloutit en lui-même. Le tandem de la répulsion et de l'attirance est au cœur de la problématique du processus identitaire qui reste inachevé. C'est dans la contradiction des deux perspectives que se joue la réalité d'une identité qui se clôt sur elle-même. Une réplique d'Étienne révèle qu'il saisit la scission de sa personnalité : « Je ne peux plus me sauver, Louis. Je ne peux plus me sauver de moi-même... » (p. 207) Il est significatif à cet égard que la vérité entraperçue, le dédoublement, devienne chez Étienne la source même de l'aliénation.

L'obsession pour les échecs de Jacques Beaulieu et de son prisonnier, Yannick Bérubé, se donne à lire dans *5150, rue des Ormes* comme un rempart contre l'abîme nihiliste qu'ils portent en eux, abîme qui mène au *suicide psychique* — autisme et catatonie — et à tourner la violence contre soi-même. Les parties d'échecs se déroulent sur un fond nihiliste où la logique de mort l'emporte.

Une fois passé l'ivresse des premières parties d'échecs, le désir de prouver à Beaulieu la fausseté de sa théorie sur le Royaume des blancs et du Justicier devient comme une idée fixe chez Yannick. Ainsi, l'obsession de gagner finit par le dévorer tout entier : « Drogué. C'est le mot le plus précis que je peux trouver. J'étais drogué par le jeu. » (1994, p. 199) À la lisière de la sphère de la folie, il cherche un moyen d'éluder les réponses aux questions sur ce qu'il est, ce qu'il devient et ce qu'il doit faire pour arrêter Beaulieu. Lorsqu'il revient de lui-même chez les Beaulieu après s'être enfui, il tombe ainsi dans ce qu'il a condamné : la question du fondement du vrai — qui a tort ou raison? — entre Yannick et Beaulieu. Senécal donne à lire la justification de son personnage comme un état transitoire, le temps d'échanger pour Yannick sa vieille vision du monde contre une autre, qui sera peut-être moins tachée de sang. Mais ériger cette transition en certitude, prôner une sorte de conviction à l'égard du combat mené pour la vérité, c'est simplement consentir à la violence et, paradoxalement, au non-savoir. En effet, Yannick ne semble pas en mesure de saisir l'abîme caché au-dessous de ses *nouvelles convictions* : « Fais-toi pas d'idées, Beaulieu. Je suis juste revenu pour te montrer, une fois pour toutes, que c'est moi qui ai raison! C'est moi, je le sais! » (p. 282-283) Il ne peut se débarrasser de l'obsession quasi nietzschéenne à l'égard de ce qu'il y a de funeste, de mortel dans l'avidité de savoir, de s'approcher aussi près de la vérité. C'est ainsi que l'absence de réponse (la dernière partie d'échecs entre Beaulieu et Yannick reste inachevée) plonge Yannick dans un trou noir, dans un état de catatonie.

Lorsque Yannick revient de son propre chef chez Beaulieu, il n'ose pas entreprendre une autocritique, sous peine de découvrir une néantisation insupportable. À l'instar de

Hamlet, comme l'a formulé Alain Montandon, Yannick « penché sur son propre néant est pris de vertige devant l'absence totale de centre, de références, de valeurs » (1984, p. 38). Sa quête de sens et de vérité s'exprime sur un fond de désarroi intérieur, de crise occultée. Yannick porte en lui-même un horizon au caractère indéfinissable, un champ dépourvu de repères et de balises. Or, cette hantise du vide que ressent Yannick se concrétise lorsque la dernière partie d'échecs entre lui et Beaulieu reste inachevée. Yannick découvre un moyen de mettre échec et mat son adversaire. Beaulieu le réalise-t-il? Voit-il le coup venir? Yannick peut-il gagner? Il ne le saura jamais, et l'absence de réponse le plonge dans un trou noir, dans un état de catatonie. Devant le nihilisme où s'ensevelit le personnage, Senécal ne peut que renvoyer le lecteur à la mise en échec (au sens figuré et littéral) de Yannick à trouver du sens dans le vide du non-sens. Yannick ne peut envisager l'absence de sens et la catatonie, sorte de suicide psychique, devient un *espace* mental où il s'engage désespérément.

On note, dans les romans de Senécal, le passage de la violence contre les autres, puis contre soi. La folie et la catatonie sont l'une des expressions déroutantes de cette tendance à tourner la violence contre soi. Le suicide psychique médiatise l'identité néantisée des personnages et la béance tierce monstrueuse de ce vide de sens et de finalité. Par exemple, la Justice de Jacques Beaulieu s'effondre lorsqu'il tue sauvagement sa petite-fille autiste innocente. Tout l'univers de Beaulieu s'écroule en cet instant fatidique. Son suicide psychique devient le refuge par excellence contre l'échec de son projet de Justice. Beaulieu occulte sa souffrance et le non-sens de son geste meurtrier en tournant la violence contre lui-même. Il ne peut pas gérer la faille de son concept de la Justice; il ne

peut pas admettre la propre béance de sa logique et l'absence de sens de sa vie. Il s'agit là d'un abîme qui le pousse à tourner la violence contre lui-même, d'où sa catatonie.

Dans *Le Vide*, le lecteur est confronté à un abîme nihiliste qui tient d'une logique de mort comme seule certitude, c'est-à-dire que les protagonistes du roman cherchent un sens à leur vie, tentent de *plaquer* sur du non-sens une logique de vie; devant l'absence de réponse, ils sombrent dans une angoisse innommable et illimitée à laquelle la mort d'autrui et de soi trouvent un écho. Le roman met en scène trois protagonistes qui n'ont rien en commun, sinon la négation de la néantisation de leur existence. Pierre Sauvé, sergent-détective, se trouve au cœur d'un  v nement sanglant qui l'amène   consulter l'inquiétant psychologue Frédéric Ferland. Professionnel de la santé mentale, le quinquagénaire désillusionné, assoiffé de sensations fortes, cherche l'exaltation ultime, celle qui viendra assouvir son profond ennui. Il trouve en la personne de Maxime Lavoie un exutoire   son mal de vivre. Concepteur et animateur de *Vivre au Max*, Lavoie est un producteur milliardaire désenchanté, assoiffé de vengeance, qui par le truchement de son émission de téléréalité controversée ourdit un plan machiavélique où les gens mourront littéralement   chercher du sens dans le non-sens.

Par le biais du phénomène contemporain de la téléréalité, Senécal module la problématique du nihilisme en ce sens : le monstre narcissique d'hier était amoureux de sa propre image et celui d'aujourd'hui veut être connu et vu par des millions de gens. L' mission *Vivre au Max* permet aux concurrents de « concrétiser les rêves les plus fous, les fantasmes ultimes, les idées hors d'atteinte, les souhaits secrets » (Senécal, 2007,

p. 84) devant plus de 2 765 447 spectateurs rivés au petit écran. Via la réactualisation du mythe de Narcisse, Senécal met en scène des personnages dont l'insignifiance des rêves (prouesses sexuelles, défis sportifs, agissements extrêmes ou vengeances pathétiques; p. 148) est le miroir de leur vide existentiel. À la lecture des rapports d'audition des participants, la détective Chloé Dagenais fait le constat suivant : « ces rêves pour la plupart insignifiants, pathétiques, ou alors si désespérés... Toutes ces recherches du bonheur dans la futilité, ces quêtes de sens dans l'éphémère... » (p. 398). L'émission de télé-réalité magnifie et glorifie les participants qui, l'espace de quelques minutes, connaissent l'euphorie suprême, mais éphémère, de l'aboutissement de leur rêve avant de sombrer dans l'anonymat et la désillusion. Ils tombent dans le nihilisme du tout est non-sens, donc ils peuvent tout se permettre et faire éclater les pôles de l'ordre et du chaos, du vrai et du faux, du bien et du mal. Maxime Lavoie retient la candidature de 70 individus qui se démarquent des participants de son émission; les candidats sont désengagés à fond des circuits *normaux* de la société. Ces gens retenus pour le projet Déluge illustrent bien cette déprise du sens sur le non-sens; tombés dans leur propre abîme nihiliste, ils sont poussés par Maxime Lavoie à trouver leur flambeau, leur rêve, avant de se suicider. Peu importe les risques encourus, les conséquences et les lois bafouées, les 70 participants sont invités à *allumer* leur flambeau, d'en profiter au maximum et de se *retirer*. La solution au mal de vivre est mortifère; au bout du rêve, il n'y a que le vide abyssal, il n'y a pas de dépassement de soi ni libération. On se sacrifie, on se tue, car on ne trouve plus de sens à sa propre vie. On se tue pour obturer une insupportable béance en soi.

Avec *Le Vide*, Senécal dresse le portrait d'une culture narcissique qui sombre dans la déprise du sens devant la sensation du vide existentiel, de l'ennui et de la désillusion. La solution envisagée afin de contrer la néantisation est le geste extrême, le hors-limites. Ironiquement, les personnages senécaliens tentent d'assouvir leur besoin chronique de se sentir en vie en se donnant la mort!

Tenter de trouver un sens au non-sens et ne pas y parvenir sont l'une des clés de l'œuvre de Senécal. On décèle chez ses personnages une quête de sens qui s'accomplit toujours sur un fond de nihilisme et de non-sens. L'auteur brosse le portrait d'individus rendus au fond de leur gouffre, où ils prennent contact avec ce qu'ils portent de plus fou, de plus dur.

Saisir le riche univers thématique de l'œuvre de Senécal, c'est souligner la béance entre des dualités telle que la polarité entre l'ordre et le chaos, le bien et le mal, la raison et la déraison, la finitude et la démesure. C'est également déconstruire les rouages de la norme face à la démesure de la monstruosité et du nihilisme. Senécal laisse entendre que ces dualités de base dans la normalisation sont sans cesse débordées, contestées, décomposées par des maux et des excès, bref une béance souvent abyssale qu'on trouve au-delà des régulations de la conscience, du jugement ou de la conduite. Les sens et les non-sens cachés, les questions sans réponse, les rapports de force hors normes, la difficulté à s'inscrire dans les limites du réel, l'incapacité à gérer la démesure humaine, le combat de la violence par la violence, voilà les enjeux de l'œuvre senécalienne, qui nous projette aux extrêmes de l'expérience humaine.

Bibliographie

- BESSIÈRE, Irène. (1974), *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- BRUCKNER, Pascal. (1995), *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- CAMUS, Albert. (1985 [1951]), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.
- FORTIN, Marie-Claude. (2001), « Patrick Senécal : Mauvais genre », *Voir*, vol. 15, n° 39, p. 36.
- MELLIER, Denis. (2000), *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».
- MONTANDON, Alain. (1984), « Hamlet ou le fantôme du moi : Le double dans le romantisme allemand », dans *Le Double dans le romantisme anglo-américain*, Centre du romantisme anglais, nouvelle série, n° 19. Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, p. 31-56.
- RICÉUR, Paul. (1985), *Temps et récit III*, Paris, Seuil.
- (1988), « L'Identité narrative », *Esprit*, vol. 140-141, p. 295-304.
- (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SENÉCAL, Patrick (s.d.), *Patrick Senécal : Site officiel*, <www.patricksenecal.net>.
- (1994), *5150, rue des Ormes*, Laval, Guy Saint-Jean.

- (1995), *Le Passager*, Laval, Guy Saint-Jean.
- (1998), *Sur le seuil*, Beauport, Alire.
- (2000), *Aliss*, Beauport, Alire.
- (2002), *Les Sept Jours du talion*, Lévis, Alire.
- (2007), *Le Vide*, Lévis, Alire, GF

Résumé

Dans cette étude, Estelle Girard traite des romans noirs — le corpus produit entre 1995 et 2007 — de Patrick Senécal, qui explorent la monstruosité non pas surnaturelle, mais humaine. Selon la critique, c'est sur le dérapage d'un personnage complexe, peint en demi-teintes, que se concentrent l'horreur fantastique et le thriller de Senécal, lui-même un « monstre » par son succès dans le paysage littéraire du Québec. Son analyse examine donc le jeu dialectique entre la raison et la folie, la norme et la transgression, le sens et le non-sens dans la genèse du personnage monstrueux senécalien.

Abstract

In this essay Estelle Girard deals with the “romans noirs” — the works produced between 1995 and 2007 — by Patrick Senécal which explore monstrosity of a human, rather than supernatural, nature. According to Girard, through the unraveling of a complex character, depicted in half-tones, Senécal — himself a “monster” through his unprecedented success in Québec — creates the effects of the fantastic and the thriller. Her analysis thus examines the dialectic play between reason and madness, the norm and transgression, sense and non-sense in the genesis of Senécal's monstrous protagonists.