



PIOTR SADKOWSKI

Université Nicolas Copernic de Toruń, Pologne



<https://orcid.org/0000-0002-2469-8912>

Déconfiner la fiction, soigner le monde ? Autour des romans *Tout est Ori* et *Porter le masque* de Paul Serge Forest

Unlocking Fiction, Healing the World?

On Paul Serge Forest's Novels *Everything is Ori* and *Porter le masque* (Wearing the Mask)

Abstract

This paper examines the ways in which post-pandemic literature seeks to “unlock” fiction and to “heal the world,” through two novels by the Québécois writer Paul Serge Forest, *Tout est Ori* (2021; *Everything is Ori*) and *Porter le masque* (2024; *Wearing the Mask*). Treating the pandemic as a semiotic crisis that disrupts meaning and language, and drawing on Olga Tokarczuk's concepts of Bizarre writing and the Tender narrator, I show how Forest responds to the unrepresentable through an experimental, playful, and self-reflexive poetics. Unlocked fiction refers here to a mode of writing that blends genres, multiplies intertexts and heterolingual strategies, and blurs the boundaries between sign, reality, body, and text. This formal dynamic can be read as a gesture of tenderness and relational care that renews forms of interdependence between the human and the non-human in a wounded world.

Keywords: Bizarre Writing, COVID-19, Healing, Paul Serge Forest, Tender Narrator, Unlocking Fiction

L'expérience de la pandémie de COVID-19 constitue pour une partie des analystes, commentateurs, artistes et écrivains, au-delà de sa dimension organique, un mal relevant de la sphère symbolique et linguistique, que Sung Do Kim (2023) qualifie d'« une crise totale du sens pour les êtres humains et la civilisation (post) moderne ». Le sémioticien associe ce phénomène à la « perte du sentiment de normalité » se manifestant sous la forme d'un traumatisme généralisé à l'échelle globale durant près de trois ans. Selon Kim,

les hypothèses conventionnelles concernant le fonctionnement du monde et la place que l'Homme occupe sont remises en question d'une façon radicale. Soudainement, il a incombé à l'esprit humain de se nourrir des nouvelles ressources sémiotiques pour donner du sens à la vie et à la Terre afin de faire face à un tel cataclysme. Pour être bref, le Covid-19 devrait être considéré comme un désastre civilisationnel sans précédent qui est supposé anticiper la crise de l'Anthropocène. (p. 1)

De son côté, Olga Tokarczuk considérerait la pandémie comme un seuil contre lequel devraient inévitablement se heurter les écrivains et artistes, d'un *xxi*^e siècle entré prématurément dans sa phase décadente, aux prises avec l'irreprésentable. La catastrophe d'un rationalisme, pour ainsi dire démasqué, constitue selon l'écrivaine polonaise un moment critique pour l'humanité qui, une fois déconfinée, serait contrainte de composer avec des zones du réel à la fois insoupçonnées et refoulées. Au début du premier printemps covidien, Tokarczuk (2020b) affirmait :

[...] Le virus nous a rappelé ce que nous refoulions avec tant d'ardeur, le fait que nous étions des êtres fragiles, constitués de la plus délicate des matières. Que nous mourons. Que nous sommes mortels. Que nous ne sommes pas distincts par notre « humanité » et notre caractère exceptionnel, mais que le monde est une sorte d'immense toile à laquelle nous appartenons, unis aux autres Êtants par des fils invisibles de dépendances et d'influences. [...] Telle de la fumée, nous voyons se dissiper notre conception de la civilisation, celle-là même qui nous a structurés ces deux cents dernières années. Nous avons cru être les maîtres de la Création, nous avons cru que nous pouvions tout faire et que le monde nous appartenait. Des temps nouveaux arrivent. (p. 67, 70)

Persuadée que la pandémie avait profondément affecté les rapports entre l'humain et le monde environnant, Tokarczuk (Szymański & Tokarczuk, 2020, sans pages) postulait la nécessité d'une approche « néo-surréaliste » du réel, portée par une littérature recourant au paradoxe, à l'ironie, ainsi qu'à des procédés excentriques et « bizarroïdes », dotés d'effets régénérateurs. Il convient de préciser que l'écrivaine avait introduit dans le métadiscours littéraire polonais l'adjectif « *bizarny* », emprunté au français « bizarre » / « bizarroïde », afin de désigner des tentatives d'écriture cherchant à exprimer une expérience instable, mêlant l'effroi et le grotesque, la tendresse et l'étonnement, ou encore — selon l'interprétation de Jerzy Sosnowski (2018) — laissant le lecteur en suspension entre une terreur mortelle et un amusement intense¹.

¹ Le recueil de récits d'Olga Tokarczuk, *Opowiadania bizarne* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2018) a été traduit en français par Maryla Laurent sous le titre *Histoires bizarroïdes*.

Comme l'expliquait la romancière dans un entretien, environ deux années avant le déclenchement de la crise sanitaire (Kubisiowska & Tokarczuk, 2018, sans pages), le texte bizarroïde adopte des formes proches des genres fantastiques pour interroger des défis civilisationnels perçus comme sources d'une inquiétude quotidienne. Il s'agit alors de représenter la condition de l'individu confronté à l'effondrement pressenti d'un ordre du monde et du sens, sous l'effet d'un progrès scientifique et technologique échappant à son entendement et transformant en profondeur les structures biologiques de l'humain et de la nature.

Le contexte (post)pandémique a certes conféré une nouvelle dynamique à la narration bizarroïde, en concrétisant une inquiétude qui restait longtemps nébuleuse. Une approche comparée approfondie de cette thématique exigerait la juxtaposition des ouvrages aussi divers que *De la covid-19 dans l'air* de Winner Franck Palmers (2023), *Zone base vie* de Gwenaëlle Aubry (2024), des récits d'Etgar Keret, notamment du recueil *Corrections automatiques* (2025), ou encore des nouvelles de Julie Moulin réunies dans le volume *L'insulation* (2026). Toutefois, dans le présent article, limité au corpus québécois, nous examinons les romans de Paul Serge Forest qui semblent répondre d'une manière particulièrement éloquente aux intuitions d'Olga Tokarczuk quant au lien entre écriture bizarroïde et tentatives de perlaboration de l'expérience pandémique.

La question de la recherche de sens chez les artistes et écrivains québécois confrontés à la crise pandémique a déjà retenu l'attention d'Ewelina Berek. En analysant des projets tels que le collectif *Récits infectés*, le *Journal de confinement* de Wajdi Mouawad, *Corona Fictions*, ainsi que d'autres initiatives littéraires, artistiques et multidisciplinaires réalisées en ligne, la chercheuse les considère dans le champ des « littératures de terrain » (Berek, 2023, p. 220). Ces démarches peuvent, selon Berek, revêtir une visée thérapeutique dans la mesure où elles permettent aux individus confinés de se réancrer dans un réel appréhendé comme maîtrisable grâce à l'acte narratif. Elles constituent toutefois des témoignages de traumatismes extrêmes, comme le démontre le cas de Régine Robin, qui établissait un parallèle entre l'expérience du confinement et le climat de l'Occupation (p. 219).

Dans le paysage littéraire postpandémique québécois, la prose de Paul Serge Forest se distingue par la dimension bizarroïde — au sens que Tokarczuk attribue à ce terme —, laquelle tient à son hétérogénéité générique et à son oscillation entre une écriture ludique et une approche anxiogène de l'univers dans lequel la biologie humaine subit une altération radicale. Une telle stratégie contribue à fonder un univers romanesque en suspension entre, d'une part, un espace-temps familier, directement arimé à la réalité sociale du Québec contemporain et, d'autre part, un monde incertain dont la matérialité échappe à la fois aux facultés ordinaires de la perception humaine et aux modes narratifs conventionnels de la représentation.

Paul Serge Forest est le nom de plume d'un médecin montréalais d'origine nord-côtière, qui fait ses débuts littéraires en 2021, à l'âge de trente-sept ans (cf. Salon du Livre de Montréal), en publiant chez VLB Éditeur son premier roman, *Tout est Ori*². L'auteur précise qu'une première version de l'ouvrage avait été rééditée quelques années auparavant, mais que sa révision finale s'est déroulée durant le confinement (Maalouf, 2024, sans pages). Le contexte postpandémique n'est d'ailleurs pas anodin pour la réception du livre, qui vaut à Paul Serge Forest le Prix Robert-Cliche, ainsi que d'autres distinctions importantes³.

L'action de *Tout est Ori*, à l'instar d'un roman régionaliste québécois, se déploie dans un paysage familier à l'auteur : la Côte-Nord, décrite avec précision, tant sur les plans géographique et climatique que dans sa spécificité linguistique, qui résonne à travers le patois des pêcheurs. Le narrateur — minutieux, mais peu fiable — présente Baie-Trinité, lieu central de l'histoire, et Rogatien Lelarge, entouré de sa famille, propriétaire d'une grande entreprise de fruits de mer. Après sa mort, ses successeurs ambitionnent de conclure de nouveaux contrats avec des partenaires asiatiques. Toutefois, une série de mésaventures — tantôt présentées sur un mode naturaliste, tantôt traitées de manière grotesque — vient ruiner ces projets, décomposer la famille et déstabiliser l'ensemble de la vie sociale dans la région. Les perturbations, qui font basculer le récit d'un régime réaliste vers une poétique bizarroïde, semblent avoir un rapport avec l'apparition d'un mystérieux ingénieur japonais, Mori Ishikawa. Officiellement représentant d'une entreprise nommée *Conglomérat des teintes, couleurs, pigments, mollusques et crustacés d'Isumi*, il s'adonne à de suspectes expérimentations hydrologiques et génétiques, voire sexuelles, menées en compagnie de Laurie Lelarge, une des petites-filles de Rogatien, encore mineure. Au glissement du réalisme régionaliste vers l'insolite et le fantastique s'ajoute l'instauration d'un climat de thriller écologique⁴, à cause de l'activité d'un autre personnage, Frédéric Goyette. Responsable local du Programme canadien du contrôle de la salubrité du mollusque, il agit en détective, cherchant à percer la cause des phénomènes insolites — parmi lesquels une épidémie d'intoxications — apparemment liés à la présence d'Ishikawa. L'histoire bizarroïde acquiert plus nettement une dimension science-fictionnelle et dystopique lorsque le récit dévoile la nature

² Dans le présent article c'est la deuxième édition du roman, parue en France en 2022, qui sert de base aux références au texte.

³ Finaliste Prix des libraires du Québec, Finaliste Prix littéraire du Gouverneur général 2021, Prix d'excellence des Écrivains francophones d'Amérique, Finaliste Prix littéraire des collégiens 2024, en lice au Combat national des livres 2022, sélection des Rendez-vous du premier roman 2021–22 (cf. le site de VLB Éditeur).

⁴ Pierre-Olivier Bouchard (2022, p. 128) qualifie l'action de *Tout est Ori* comme « une intrigue louvoyante et touffue, à mi-chemin entre le polar et le roman régionaliste ».

des opérations secrètes menées par le Japonais, qui utilise le sperme, la conscience humaine et les fruits de mer afin de créer une nouvelle couleur, *ori*, à la fois indescriptible et insoutenable à la vue. L'expansion de cette couleur à travers l'espace et les individus entraîne d'abord une transformation, puis la disparition progressive du réel ou, du moins, son occultation aux sens humains.

Sur la quatrième de couverture, l'éditeur suggère une filiation entre le roman de Paul Serge Forest et la prose de John Irving. Il est vrai que certains traits stylistiques et motifs — le chronotope régionaliste, un réalisme cru côtoyant le tragique, l'absurde et le grotesque, ou encore l'attention portée à la corporalité — rapprochent l'écriture de Forest de celle de l'auteur du *Monde selon Garp*. Il semble néanmoins pertinent d'envisager l'œuvre dans un dialogue avec des intertextes français et québécois qui permet d'explicitier sa visée *clinique* et son immersion dans un climat bizarroïde. À cet égard s'imposent des rapprochements avec l'œuvre de deux prédécesseurs de Forest parmi les médecins-écrivains : François Rabelais et Jacques Ferron. Dans leur sillage, l'auteur de *Tout est Ori* infiltre, au cœur des formes d'écriture humoristiques, cocasses et excessives, une réflexion quasi diagnostique sur la nature humaine et un monde en mutation. Le littéraire et le médical s'y télescopent sous l'effet de corrélations entre le physiologique, le sexuel et le psychique⁵, articulées par la fusion du réalisme cru et du fantastique⁶. Ainsi des images scatologiques, de même que des représentations de la sexualité, accentuent l'interdépendance entre l'être et son environnement, à la fois micro-naturel et cosmique. D'un autre côté, l'attention portée au langage et à la langue — entendue à la fois comme organe corporel et comme système de communication — révèle des affinités entre l'écriture de Forest et la littérature expérimentale, polyphonique et plurilingues, d'un Raymond Queneau et d'un Réjean Ducharme⁷.

Le récit principal de *Tout est Ori* alterne avec des chapitres intitulés « Intermèdes », dont certains se présentent, de prime abord, comme des entrées encyclopédiques consacrées aux fruits de mer. Ainsi l'un de ces intermèdes offre la description suivante :

⁵ Comme le note Pierre-Olivier Bouchard (2022, p. 129) : « Une bonne part des quelque trois cent vingt pages du roman est en effet dédiée aux différents fluides, aux sécrétions et aux déjections que notre organisme est en mesure de produire, volontairement ou non ».

⁶ Sur les aspects science-fictionnels et merveilleux de la prose de Ferron et sa dimension plurilingue voir Kyloušek, 2018 et Acerenza, 2010.

⁷ Voir Gauvin, 2004, p. 229–237, 308–313. Notons aussi que les protagonistes du second roman de Paul Serge Forest, *Porter le masque*, partagent avec les personnages ducharmiens une fascination pour *La Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin. La forme énigmatique des titres des romans de Forest, de même que leur portée symbolique et poétique témoignent également d'une inspiration puisée par l'écriture néologique de Ducharme.

Avec ses pics, l'oursin est le prototype de l'introverti. Sa chair est rouge ou jaune à l'intérieur, comme la mer.

L'étymologie du mot *oursin* est un sujet épineux. Il viendrait de *hérisson* ou d'*ourson*. On serait tenté de trancher le débat en considérant l'animal dans son habit naturel. On l'observerait sphérique et blindé comme un hérisson apeuré, mais on le verrait aussi mordre dans la roche pour s'y incruster avec le sang-froid le plus ursin. [...] (Forest, 2022, p. 132–133)

Si l'intermède adopte d'abord une forme descriptive à visée apparemment didactique, il glisse progressivement vers un registre poétique, fondé sur des jeux d'associations entre sens propre et sens figuré, comme si le texte cherchait à infirmer l'arbitraire du signe. L'observation minutieuse du vivant se double ainsi (non sans rappeler la poétique du *Parti pris des choses* de Francis Ponge) d'une exploration métonymique du langage, laquelle redirige l'attention du lecteur vers le thème de la langue elle-même. La représentation de celle-ci, comme organe charnel, directement associé à la faculté de communication, contribue à interroger l'antagonisme — ou, au contraire, la possibilité d'une fusion — entre les langages du non-humain et de l'humain, à l'image de ces « fils invisibles de dépendances et d'influences » évoqués par Olga Tokarczuk : « Dans la bouche, c'était autre chose : la langue de Laurie écrasait la langue de l'oursin sur son palais » (Forest, 2022, p. 135). Il convient de noter, à cet égard, que le roman s'ouvre sur la scène d'un repas festif de la famille Lelarge, au cours duquel se manifeste l'allergie de Laurie à la crevette. L'allergie — autrement dit une hypersensibilité du corps — affecte ses organes de la parole, notamment la lue (p. 15), indispensable à l'articulation de certaines consonnes en français, ce qui contribue à symboliser la contamination réciproque des structures biologiques et sémiotiques.

Des commentaires métalinguistiques et des insertions hétérolingues — principalement japonaises — convergent vers l'énigmatique mot-clé *ori*, proche sur le plan phonique des prénoms mêmes de deux personnages : Laurie et Mori. Le jeu paronymique renforce ainsi l'effet insolite du signe dont la matérialité tend à se confondre avec un réel en crise, entre régénération et évanescence. La scène où l'ingénieur trace, en présence de la petite-fille de Rogatien, des signes japonais sur la plage de Baie-Trinité à l'aide d'un bois de marée suggère éloquentement la fonction bizarroïde du langage, imaginée par le romancier, qui réside dans le pouvoir de transmutation. Ainsi le réel devient signe, et le signe-couleur se convertit en matière du monde. Dans le sable apparaît un alignement des graphèmes japonais — 折 獣 折り檻 — qui peuvent signifier, comme l'explique Mori, « chance », « occasion », « opportunité » ou encore « sédiment », « lie », « pli », « cellule de prison », « cage », « enclos ». Tous ces signes, homophones : *ori*, *ori*, *ori*, *ori*, doivent, selon

Laurie, « parler de la façon dont la couleur [ori] était faite, peut-être aussi de ce qu'elle pouvait faire » (p. 208–210). Une telle vision du langage soutient l'appréhension de l'acte *poiétique*, issu de la tension entre d'une part la conscience de l'éphémère d'un monde encore saisissable par des moyens narratifs conventionnels — avant la catastrophe — et, d'autre part, l'espoir ou l'illusion de la fabrication d'une écriture autre, apte à dire les liens autrement irréprésentables entre l'humain et le non-humain. Néanmoins, derrière le ludisme langagier de *Tout est Ori* se profile une inquiétude fondamentale qui culmine au moment où le narrateur adopte le point de vue de Goyette et le récit bascule vers des hypothèses résolument apocalyptiques :

Il cherchait une neurotoxine, comme la phycotoxine amnestique, mais une neurotoxine s'attache au fonctionnement des nerfs ; il avait peut-être affaire à une toxine qui s'attaquait aux fondements mêmes de l'existence. La nuit, il l'appelait *ontotoxine*, une toxine s'attaquant à l'être en tant qu'être. [...]

Le sable était un autre sable. L'eau était une autre eau. L'être ne vibrait pas de la même façon. *Ontotoxine*, toxine de l'être, c'est le mot que trouvait sa pensée nocturne pour nommer le phénomène. (p. 155, 223)

Le roman de Forest ne tranche toutefois pas la question de savoir si les nouvelles ressources sémiotiques corrélées aux processus de transformation du vivant permettront de prendre le large vers un nouvel hORIZON, derrière lequel se dessinerait la toile harmonieuse d'un monde déconfiné, soigné, guéri — tel que le postule Olga Tokarczuk — ou si, au contraire, ori doit être lu comme le signe d'un (*re*)pli définitif — un huis-clos hORrifiant où le post-humain se dissout dans une épidémie de l'inexistence, ou de l'irréprésentabilité.

La relation entre les expériences pandémiques et l'écriture bizarroïde apparaît de façon encore plus marquée dans le second roman de Paul Serge Forest, *Porter le masque*, publié en 2024. Malgré l'apparente concordance entre le contexte socio-historique du Québec au temps du confinement et l'univers romanesque, le récit — mené une fois encore par un narrateur aussi peu fiable que possible — s'écarte de la mimésis réaliste et s'immerge dans un régime fantasmatique. Les incohérences de la représentation du monde, qui font basculer le lecteur de manière brutale entre réalisme et hallucination, semblent alors correspondre à un état second collectif, une fièvre globale troublant tout rapport à soi et à l'extérieur, devenus, au fond, irréprésentables sinon à travers un récit bizarroïde. Par conséquent tout y converge vers la mise en abyme du système d'(in)signifiante. L'auteur lui-même le reconnaît : « C'est un roman qui peut être déboussolant, complexe et absurde, mais c'est un reflet parfait de cette période-là [pandémie de COVID-19] » (« Il restera toujours la culture », 2024). L'incipit du roman en offre une illustration parlante :

— T'en veux encore ?

Thomas parlait à Boutros, son ami, qu'une série de bâillements incommodes. Une table nappée de papier blanc les séparait, simple et courte. Pourtant, la question s'était échappée à plein volume de sa bouche. Comme si un autre parlait à travers lui, Thomas n'avait pas tout de suite reconnu le son de sa propre voix. Ça lui arrivait certains soirs, comme celui-ci, quand il fumait trop.

En tentant de lever les yeux vers Boutros, Thomas s'est rendu compte que son regard se déplaçait par à-coups pénibles. Difficile de le décoller de l'assiette vide de son ami, où il s'engluait dans une mare de sauce à l'ananas, relief flavescent figé sur la porcelaine mauve ; cette flaque, oui, prenait en coagulant la forme d'un point-virgule. Autour d'eux, l'odeur enveloppante des buffets chinois régnait. Elle remplissait leur nez, libérait leur salive et convoquait tous leurs souvenirs. Ils aimaient y exister ensemble. (Forest, 2024, p. 9)

La scène d'ouverture, qui présente les personnages dans une situation apparemment banale, révèle rapidement sa portée symbolique. Elle se donne à lire comme une figure autoréflexive du récit tout entier. Le motif de l'acte verbal y apparaît dissocié de sa fonction première — communiquer —, aussi bien sur le plan diégétique (entre les protagonistes) que dans la relation au lecteur (entre le texte et son destinataire). La parole, inapte à porter du sens, échappe au sujet parlant, comme si elle devenait un être vivant, autonome, mais inquiétant par sa stérilité et sa vacuité. Parallèlement, le signe — en l'occurrence le point-virgule, comme synecdoque de l'écriture —, même s'il n'intervient ici que comme terme de comparaison, tend à se confondre avec la matière perçue sensoriellement et le corps. De cette manière, l'entrelacement des motifs du langage, du signe et de la corporalité, dans toute sa dimension physiologique, ainsi que l'esquisse de leurs rapports déréglés, annoncent dès la première page de *Porter le masque* la reconfiguration d'un thème majeur du roman précédent de Forest : l'intoxication de l'être et de la langue. Le recours à la *poïétique* barroïde y est alors envisagé comme une forme-limite, soit de la thérapie, soit des soins palliatifs portés au *vivant* en crise à la fois sanitaire, ontologique et sémiotique. Dès lors, l'image de l'assiette vide où apparaît un signe de ponctuation pour disparaître aussitôt, met en abyme *Porter le masque* : un ouvrage oscillant entre réalisme et hallucination, entre consolation et espoir, entre deuil et renaissance, écrit dans et pour un monde déconfiné et démasqué.

De nouveau, l'action du roman de Forest est située dans un cadre géographique familier à l'écrivain : à Baie-Comeau, sa ville natale, sur la Côte-Nord. La vie d'un jeune couple — Thomas, médecin, et Marguerite, « jardinière amoureuse » (Forest, 2024, p. 37), désireux d'avoir un enfant — se trouve bouleversée par un virus énigmatique qui se propage à l'échelle mondiale. Toutefois, malgré les ressemblances

évidentes entre la fiction de *Porter le masque* et la pandémie de 2020, le récit ne fait jamais explicitement référence à la COVID-19. La maladie mortelle à l'étiologie inexplicable est désignée dans le roman comme le *virus du Tennessee*. Dans une première phase il affecte les facultés langagières, se manifestant « initialement par une inexpressivité générale » (p. 44). Plus précisément, la voix des personnes contaminées devient monocorde, avant que celles-ci ne perdent toute capacité de communication — ce qui correspondrait, dans un texte écrit, à la disparition de la ponctuation. De fait, le virus agit autant sur les corps des personnages que sur l'univers textuel, y compris sur le roman lui-même, mis en abyme. Le désastre ravage la ponctuation, puis la cohérence grammaticale et sémantique, jusqu'à dissoudre le sens, rendre le texte illisible et, finalement, invisible, anéanti.

En prenant en considération le contexte culturel québécois, il serait possible de voir la figure du virus langagier comme une nouvelle stratégie de la thématisation de la menace d'assimilation et de disparition de la minorité francophone dans l'immensité d'une Amérique anglaise monolingue, ce qui rappelle, par exemple, *Les têtes à Papineau* de Jacques Godbout. Cependant l'inquiétude illustrée par le roman de Forest, sous le masque d'une écriture ludique, teintée de son humour noir, tout comme dans *Tout est Ori*, concerne davantage la condition ontologique (post)pandémique de l'humanité qu'un contexte politique particulier. Le roman semble dénoncer le confinement du langage dans un pli (pour reprendre l'imaginaire de *Tout est Ori*) de registres statistiques, économiques globalement monocordes. Et dans ce monde devenu irréprésentable, le soin attendu vient tout simplement de l'empathie et de la tendresse transmises par le corps et par le langage. Il n'est pas inutile de nous rappeler que chez un autre écrivain-médecin, Louis-Ferdinand Céline la ponctuation était un des moyens essentiels à thématiser l'émotion humaine (cf. Laflèche, 1974, p. 15–19).

La partie centrale du récit de *Porter le masque* relate le déroulement des événements dans un motel transformé en centre médical, où travaille Thomas, entouré d'un groupe de personnages aux profils contrastés et mystérieux, dont les identités se dédoublent, se multiplient et se télescopent. Le narrateur ne dissipe jamais le doute quant à la nature des phénomènes bizarroïdes qui s'y produisent, laissant ouverte la question de savoir s'ils relèvent des forces surnaturelles, de l'activité d'un réseau terroriste usant de technologies futuristes capables d'altérer le réel, la biologie et la conscience humaine, ou s'ils ne sont que des projections fantasmatiques du protagoniste dues à la fièvre provoquée par le virus. Quoiqu'il en soit, le récit accorde une place considérable à des intrigues rocambolesques autour de la ponctuation, le virus étant présenté comme le résultat d'un complot monté par une organisation secrète qui recourt à des mafieux et utilise « la bombe textuelle », une arme autant dangereuse qu'indescriptible. Ce procédé serait la source du désastre

sémiotique affectant autant les personnages que le texte du roman et l'acte de sa lecture. Thomas, pour sa part, se trouve mêlé à une affaire de contrebande de ponctuation, puisqu'il est addict aux points, points virgules, virgules, guillemets, qu'il collectionne et élève en cachette. En effet, les signes de ponctuation, dans ce roman d'espionnage à la tonalité à la fois tragique et burlesque, sont représentés comme des êtres vivants, une sorte de bestioles qui, une fois sauvés et réimplantés dans le réel, portent la promesse, si ténue soit-elle, d'une re-naissance du monde après la catastrophe.

Ainsi, dans la scène finale retentit la voix de Conrad, l'enfant si longtemps espéré par les protagonistes, qui tient entre ses mains les guillemets ouvrants et fermants. La joie des parents est accompagnée par les paroles de la chanson de Joe Dassin : « Et si tu n'existais pas, dis-moi pourquoi j'existerais ». L'espoir d'une reconquête du sens, dans un réel déconfiné et démasqué, s'y exprime à travers un récit redevenant apparemment cohérent, mené par Thomas — le médecin, à la première personne : « Marguerite et moi trouvions que c'était une jolie première phrase. Avec le chat, je suis descendu au sous-sol pour lui choisir un point vigoureux et bien rond, un très beau point qui serait l'exact contraire d'un point final » (p. 532).

Une telle clôture postpandémique du roman, quoique toujours ambivalente et ironique, centrée sur la figure de la circularité et du recommencement, manifeste une fois de plus des affinités entre l'imaginaire bizarroïde de Forest et la poétique relationnelle postulée par Tokarczuk. La fin de *Porter le masque*, par l'intermédiaire de la scène réunissant un couple, un enfant apprenant à parler, un animal et des signes promettant une écriture nouvelle, semble annoncer un monde déconfiné, régénérable. Le médecin réenchantant le réel avec les signes de ponctuation, ces ingrédients émotifs de l'écriture, incarne ainsi le rôle du *tendre* narrateur, responsable de l'ouverture, grâce à un regard « ex-centré » de l'humain sur les corrélations avec « plantes, animaux, objets » faisant « partie intégrante d'un espace régi par des lois physiques » (Tokarczuk, 2020b, p. 32–33). La prose de Forest, que nous qualifions ici de fiction déconfinée — autrement dit traversant librement les genres les plus divers, allant du roman régionaliste québécois, en passant par le thriller écologique jusqu'à l'extravagance néo-surréaliste, à la recherche d'un remède ludique pour le monde blessé —, correspond à plusieurs égards aux principes, exprimés par Tokarczuk (2020b, p. 34–35), de la littérature reposant « sur la tendresse » :

Je me félicite de ce que la littérature ait magnifiquement conservé son droit aux bizarreries, aux fantasmagories, aux provocations, au grotesque ou à la folie. Je rêve de points de vue élevés et de vastes visions, où le contexte dépasserait largement ce à quoi nous pourrions nous attendre. Je rêve d'un langage qui saurait exprimer l'intuition la moins claire, je rêve de métaphores qui iraient au-delà des

différences culturelles, je rêve enfin d'un genre qui aurait du contenu et serait transgressif, tout en étant aimé des lecteurs.

Le déconfinement de l'écriture chez Forest, procédé par lequel nous entendons une ouverture à l'irreprésentable et au relationnel, sans idéaliser naïvement une littérature qui prétendrait détenir un pouvoir thérapeutique pour le vivant et le sémiotique en crise, nous autorise à considérer *Tout est Ori* et *Porter le masque* comme des exemples bizarroïdes de la prose cadrant, dans une large mesure, avec le programme du *Tendre narrateur*. Les commentaires de l'auteur (cités dans : Maalouf, 2024, sans pages) même sur les objectifs de son écriture ludique résonnent avec les concepts de Tokarczuk :

Mon but, dans le roman, c'était aussi de dégager une espèce de tendresse dans tout ça. Parce qu'il y a des bouts où ça parle beaucoup du soin. Et dans le soin [...] il y a une créativité et une tendresse aussi. [...]

Au début, je vivais l'écriture et la médecine vraiment comme deux choses très séparées. Mais de plus en plus, à force d'écrire et de pratiquer la médecine, je me rends compte que c'est un peu la même chose. Être médecin, c'est avoir du monde dans mon bureau et il faut que je leur fasse raconter leur histoire d'une façon qui est intelligible pour moi, en tant que médecin et en tant qu'humain. Il faut faciliter les récits des autres et être sensible à ça, forcément — pas toujours pour guérir, mais pour soigner.

[...] La sensibilité au récit est importante dans les deux. C'est la même volonté, des échanges très semblables. Autant être médecin m'aide à écrire, de l'autre côté, écrire m'aide vraiment à être un meilleur médecin. (Maalouf, 2024, sans pages)

Les déclarations de l'écrivain ne lèvent pourtant pas les ambiguïtés inscrites dans ses bizarreries poétiques et thématiques. Néanmoins, le *déconfinement* jubilaire des genres, des intertextes et des langues à l'œuvre dans *Porter le masque* semblerait être une tentative d'utiliser l'écriture transgressive comme *une chance, une opportunité* contre le *pli, la cage, la prison*, contre le reconfinement dans le même, dans l'identique, dans l'indifférence et contre la dissolution présagée dans *Tout est Ori*. Reste à savoir si la prose bizarroïde de Forest, que nous venons de qualifier de « déconfinée », dans un monde démasqué, se manifeste comme un hapax au sein de la littérature québécoise, légitimé par le contexte postpandémique, ou si, au contraire, elle annonce effectivement l'émergence d'un néo-surréalisme motivé par la crise durable du sens. Le versant carnavalesque de *Tout est Ori* et de *Porter le masque*, notamment dans la représentation du corps humain et de la matérialité du langage, apparaîtrait alors comme un mode ludique d'une littérature du soin

qui se déplace des régimes historiques et politiques vers une radioscopie ontologique de l'être, de tout être conçu principalement sous le signe de la fragilité et de la résilience.

Bibliographie

- Acerenza, G. (2010). *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*. [série Labirinti n° 129] Università degli Studi Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.
- Berek, E. (2023). La pandémie comme prétexte pour écrire. Sur la littérature québécoise contaminée. *Academic Journal of Modern Philology*, 20, 213–223. <https://doi.org/10.34616/ajmp.2023.20.16>
- Bouchard, P.-O. (2022). Fragments, bivalves et confinement. [Compte rendu de : *Les grands espaces*, d'Annie Perreault, *Tout est Ori*, de Paul Serge Forest et *Femme forêt*, d'Anaïs Barbeau-Lavalette]. *Voix et Images*, 47(2), 125–131. <https://doi.org/10.7202/1095713ar>
- Gauvin, L. (2004). *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Seuil.
- Forest, P. S. (2022). *Tout est Ori*. Éditions des Équateurs / Humensis. (Texte original publié 2021).
- Forest, P. S. (2024). *Porter le masque*. VLB Éditeur.
- Il restera toujours la culture. (2024, octobre 3). In *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/il-restera-toujours-culture/segments/rattrapage/1869477/entrevue-avec-paul-serge-forest>
- Kim, S. D. (2023). La narrativité de la discursivité du Covid-19 : pour une anthroposémiotique des désastres naturels. *Cahiers de Narratologie*, 44, 1–19. <http://journals.openedition.org/narratologie/14751>
- Kyloušek, P. (2018). La cuisine du merveilleux : Jacques Ferron et Les Roses sauvages. *Écho des études romanes XIV*/1–2. 141–147. <https://www.eer.cz/pdfs/eer/2018/01/13.pdf>
- Laflèche, G. (1974). Céline, d'une langue l'autre. *Études françaises*, 10(1), 13–40. <https://doi.org/10.7202/036565ar>
- Kubisiowska, K. & Tokarczuk, O. (2018, mars 26). Światy bizarre. *Tygodnik Powszechny*, 14. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/swiaty-bizarne-152480>
- Maalouf, L. (2024, septembre 24). Paul Serge Forest. Le médecin qui soigne par les mots. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2024-09-24/paul-serge-forest/le-medecin-qui-soigne-par-les-mots.php>
- Salon du Livre de Montréal, https://programmation.salondulivredemontreal.com/auteurs/paul-serge-forest?sort=@order_title+ascending

- Sosnowski, J. (2018, mai 5). Bizarność. <https://jerysosnowski.pl/2018/05/05/bizarnosc/>
- Szymański, W. & Tokarczuk, O. (2020, septembre 20). Olga Tokarczuk: „Przypomniano nam, że jesteśmy śmiertelni” [interview]. *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/pl/przypomniano-nam-%C5%BCe-jeste%C5%9Bmy-%C5%9Bmiertelni-wywiad-z-olga%C4%85-tokarczuk/a-54990078>
- Tokarczuk, O. (2020a). *Histoires bizarroïdes*. (M. Laurent, Trad.). Les Éditions Noirs sur Blanc. (Texte original publié 2018).
- Tokarczuk, O. (2020b). *Le tendre narrateur. Discours du Nobel et autres textes*. (M. Laurent, Trad.). Les Éditions Noirs sur Blanc.
- VLB Éditeur. <https://editionsvlb.grouperlivre.com/products/tout-est-ori?variant=42638421623041>

Notice bio-bibliographique

Piotr Sadkowski est professeur de littérature à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches s'articulent, entre autres, autour du roman de l'extrême contemporain, de l'écriture migrante au Québec et en France, de la thématique juive, du mythe, de la mémoire et de la postmémoire. Il a publié *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* (Presses de l'Université Nicolas Copernic, 2011), ainsi que des articles dans des revues universitaires et des ouvrages collectifs en Pologne et à l'étranger. Il est coauteur, avec Anna Branach-Kallas, de *Comparing Grief in French, British and Canadian Great War Fiction (1977–2014)* (Brill-Rodopi, 2018). En 2024, il a coédité, avec Dagmara Drewniak, Ewelina Feldman-Kołodziejuk et Joanna Warmuzińska-Rogóż, le volume *Inclusion & Exclusion in/au Canada* (Vandenhoeck & Ruprecht unipress).

piotr.sadkowski@umk.pl