

Sylvain Trudel et le réenchantement du monde

Depuis le milieu des années 1980, le romancier québécois Sylvain Trudel place constamment ses personnages dans des situations conflictuelles dont la seule issue semble consister en l'échappée vers un univers alternatif tenant à la fois du réel et de la fantasmagorie. Cette action marquée par une dynamique transgressive, loin de se réduire à une fuite, entraîne les actants à préférer à leur quotidien banal les aléas d'un monde symbolique où foisonnent les marques d'un imaginaire mystique. C'est à vrai dire le synthème qui constitue ici le vecteur sous-tendant le symbole. Chaque objet inscrit dans le monde profane prend, le plus souvent par le regard de l'enfant, une teinte insolite qui le métamorphose en donnée extraphénoménale. Peut-on présumer que le couple synthème-symbole et, par-delà lui, le récit qu'il alimente médiatisent l'expérience du sacré ? S'il faut en croire Robert Tessier, « [l]e problème de l'étude du sacré en tant qu'objet universel réside dans la spécificité de ce qui en serait caractéristique. Sans cette spécificité, on ne sait plus de quoi on parle, tellement les formes du sacré sont différentes et sa catégorie diffuse » (1991 : 101). Le point de jonction entre synthème et symbole figure-t-il cet ancrage révélateur de sacralité ? À partir de l'hypothèse selon laquelle le lien qui unit synthème et symbole représente l'axe de transmission de l'univers profane vers l'univers sacré, je me livrerai à l'étude des quatre romans de Trudel afin d'en déterminer les contours particuliers.

Le synthème : ni vu ni connu

Le synthème est une notion peu employée dans le domaine des études littéraires, mais qu'il s'avère utile de redécouvrir afin d'en apprécier les bénéfices sur le plan analytique¹. René Alleau s'est chargé d'en définir les contours et de le distinguer du symbole, avec qui il partage son origine. Le synthème convie à l'établissement d'une synthématique « dont nous sommes en droit d'attendre qu'elle éclaire tout le jeu

1. Les contraintes d'espace ne me permettront pas d'explorer ici toutes les options offertes par le synthème. Cette étude ne peut donc prétendre à l'exhaustivité ; elle constitue plutôt une réflexion initiale sur le sujet.

des signes intellectuels, économiques, scientifiques et techniques à partir desquels sont noués les liens des sociétés » (Alleau, 2006 : 29). Les relations qu'établissent les individus pour communiquer prennent place dans l'univers profane et sont composées de signes qui s'inscrivent dans des situations de sociabilité, où la « "possibilité symbolique" [...] permet à l'homme de transformer des signes en synthèmes et d'inventer des synthèmes pour l'enrichissement de la vie humaine extérieure », explique Suzanne Billault (1965 : 53). En fait « [t]out synthème [dépend] des relations mutuelles entre deux termes dont l'un au moins est éminemment variable en raison de sa nature sociale » (Alleau, 2006 : 46). Par exemple, le signe X, selon l'utilisation qui en est faite dans divers domaines (en tant que lettre, chiffre, signe algébrique, etc.), présente un signifié variable.

Dans son tableau de la Classification isotopique des images, Gilbert Durand intitule une catégorie « Des symboles aux synthèmes » (1992 : 507), signe que ces deux notions participent d'une même logique. Durand voit le synthème comme « une image ayant avant tout pour fonction une reconnaissance sociale, une ségrégation conventionnelle. L'on pourrait dire que c'est là un symbole réduit à sa puissance sociologique » (1964 : 34). Alleau affirme cette continuité :

il est facile de concevoir que la transition du synthème au symbole puisse s'effectuer graduellement dans la mesure où l'individu passe du monde social profane où chacun est involontairement lié à tous, au monde de l'association volontaire où le choix de l'individu témoigne déjà de la liberté d'annuler certains liens sociaux subis afin d'en former d'autres qui répondent mieux à des besoins personnels (2006 : 37).

Le synthème, dans cette optique, mérite d'être considéré comme un tremplin conduisant du monde profane vers l'univers sacré, par son affinité avec le symbole (pour reprendre l'exemple précédent, le signe X devient dans la tradition chrétienne symbole de résurrection, sous forme de croix.) Et pourtant, « le synthème s'invente tandis que le symbole s'impose de lui-même » (Billault, 1965 : 54). De plus, dans le cas du synthème, « la relation d'analogie est d'ordre *externe* par rapport au signifiant et au signifié qu'elle "lie ensemble", de façon arbitraire et conventionnelle » (Alleau, 1977 : 113).

Enfin, Alleau spécifie à propos du synthème qu'il doit « être aisément compris par ceux qu'il associe entre eux, être incompréhensible pour les autres hommes. Il faut donc utiliser alors des signes dont l'ensemble représente une langue secrète » (2006 : 36). Le sens du X algébrique échappe certainement au néophyte. Sans parler de « langue secrète » dans le cas de Trudel, il est clair que l'auteur met souvent en scène des personnages – les enfants – qui utilisent un langage singulier, voire hermétique. La façon de parler de ceux-ci, avec ses tics et son air d'innocence, se traduit chez le romancier par une vision du monde inhabituelle, empreinte de formules forgées sur mesure, ce qui fait littéralement d'elle un langage à décrypter. Analyser une telle « langue » n'a rien d'aisé : « Pourrait-on se permettre d'énoncer une règle générale ? Il ne le semble pas. Cela ne dépend-il pas des connaissances et des réactions

psychiques imprévisibles de chacun ? » (Billault, 1965 : 54-55). Le travail consistera à jauger la teneur des images créées par l'écrivain.

L'univers synthémique dans l'œuvre de Sylvain Trudel

À première vue, les personnages mis en scène par Trudel paraissent évoluer dans un univers normal. Les points de repère tirés du monde profane pullulent, ce qui rend le lecteur confiant de retrouver dans l'œuvre un environnement semblable au sien. En général défini avec précision, le contexte sociohistorique est en lien avec la réalité québécoise. Par exemple, le roman *Terre du roi Christian* se déroule dans la région du Richelieu, au point de jonction historique qu'est la Révolution tranquille, en 1957-58 d'abord, puis lors des années qui suivent. Dans *Zara ou la mer Noire*, le narrateur, après avoir reçu une lettre datée du 24 avril 1992, s'engage dans un périple devant le conduire de Québec jusqu'au Proche-Orient. Ces points de repère spatiotemporels permettent à l'auteur d'établir un contexte servant de trame à l'action. Précises, de telles balises ne masquent cependant pas le fait que Trudel réfère sans cesse à des données qui outrepassent le domaine du phénoménal. Comme je l'ai indiqué plus haut, l'auteur recourt à un « langage » quelque peu hermétique, propre à l'enfance, langage de marginal qui cherche à entretenir sa différence par rapport au groupe communautaire, qu'il partage avec de rares élus.

Alleau segmente en 16 catégories les principaux synthèmes. Je me concentrerai sur deux types de synthèmes particulièrement présents et importants dans l'œuvre de Trudel. La première classe est celle des synthèmes logiques. Définis comme des « signes conventionnels constituant les éléments littéraires ou numériques d'un ensemble logique auquel ils sont nécessairement liés et qui constitue un système de langage » (Alleau, 2006 : 49), ces synthèmes prennent minimalement la forme d'une lettre (synthèmes élémentaires), mais se spécifient aussi en mots (synthèmes composés) et en suites de mots (synthèmes ordonnés) transmettant un sens. Ces assemblages, faciles à saisir pour qui maîtrise le code langagier utilisé, peuvent devenir inintelligibles si quelque système de cryptage est utilisé. Examinons un exemple tiré de *Souffle de l'harmattan*, où Hugues, le narrateur-enfant, décrit son repas :

dans mon assiette, un brocoli c'est un orme, les patates pilées font un château et la sauce brune c'est l'eau boueuse des fossés. Et les haricots dans la sauce sont des crocodiles qui font peur aux ennemis. Dans le château, il y a un radis qui règne sur le royaume, et une tour qui emprisonne une petite carotte marinée avec laquelle je suis en amour. Moi, je suis le Bien et la Justice, et je veux tuer le radis parce qu'il a beaucoup d'écus et que les paysans crèvent de faim (Trudel, 2001a : 9).

Dans ce passage, deux champs lexicaux distincts mais faciles à reconnaître se dessinent, celui du repas et celui du royaume médiéval. Tant que le lecteur se concentre

sur le premier de ces champs – se fiant au code catalyseur de sociabilité –, il lui est possible de comprendre la teneur des propos sans chercher plus avant : Hugues s'apprête à manger son repas composé d'aliments. L'adjonction du deuxième champ, complexifiant le portrait, donne toutefois lieu à l'établissement de synthèmes ordonnés complexes dont la teneur, je le verrai sous peu, outrepassa le domaine du perceptible et force le passage vers un autre niveau de compréhension, où une lecture sommaire s'avère insuffisante pour saisir l'étendue du message transmis.

Autre exemple, que l'on retrouve sous diverses variantes dans les romans de l'auteur : la figure du monstre. Rôdeur, clochard ou errant sont des personnages au départ on ne peut plus reconnaissables, mais qui intègrent des caractéristiques entraînant méfiance et terreur chez leurs vis-à-vis. Dans *Terre du roi Christian*, Luc cherche à fuir Lustukru, ogre tiré du folklore canadien-français. La description du personnage, par voie du code partagé par auteur et lecteur, permet de se représenter un être humain somme toute normal : le « vieillard affamé » a beau avoir un « menton ruisselant de salive » (Trudel, 1989 : 48), des « dents pourries, [d]es petits yeux cruels [...] et [d]es mains souillées » (*ibid.* : 193), ce qui n'est guère invitant, il n'en demeure pas moins décrit d'une manière familière. Cet assemblage de synthèmes composés donne à voir un portrait commun. Comment se fait-il, dès lors, que l'ogre prenne dans l'esprit de l'enfant « les traits d'une bête de l'Apocalypse » ? (*ibid.* : 33). L'ajout de certains synthèmes composés semble faire passer d'un registre à un autre. Dans le même roman, la vieille Delphine prend ici l'apparence d'un oracle, là celle de la folle du marais, mais devient pour Luc un emblème de mort concrète. Dans *Zara ou la mer Noire*, c'est Belzébuth qu'affronte le narrateur, tandis que dans *Du mercure sous la langue*, c'est Lucifer. Ces figures sont décrites selon les lieux communs habituels ; vient néanmoins un moment où du diable on passe au représentant de la mort. Les personnages opèrent presque malgré eux un bond sémantique révélateur de leur nature foncièrement malsaine, et à ce moment le symbole prend le relais du synthème.

Du côté des synthèmes différentiels, qu'Alleau décrit comme des « signes conventionnels liant à un indice une relation de dépendance ou de distinction entre les membres d'une famille, d'une tribu ou d'un groupe social » (2006 : 51), on peut relever la maladie qu'affronte Frédéric dans *Du mercure sous la langue*, signe distinctif pour lui, dont il s'approprie le nom, Métastase, et s'en affuble poétiquement. En adoptant cette appellation, c'est en fait du nom de sa mort à venir que le narrateur se dote, si bien qu'encore une fois le synthème semble ouvrir à l'ailleurs. L'harmattan joue un rôle semblable dans *Le Souffle de l'harmattan*. Aucun personnage n'en adopte la dénomination, certes, mais si le personnage en quête d'identité qu'est Hugues s'y identifie, c'est en raison de ses caractéristiques extracorporelles : vent africain « sec et brûlant », l'harmattan « tue sans regarder les arbres, ni les troupeaux, ni les vil-lages » (Trudel, 2001a : 31-32). Vecteur d'identité, le synthème ouvre à la reconnaissance ou à la distinction entre membres d'un même groupe.

Du synthème au symbole

Le synthème sous-tend donc un système de communication permettant aux individus d'échanger des informations sur divers sujets. Mais, en plus, il ouvre à un Ailleurs : « C'est [...] d'abord grâce à un travail d'ordre intellectuel et moral portant sur le sens des synthèmes que l'être humain peut espérer s'affranchir de leur puissance et s'élever peu à peu vers le symbole » (Alleau, 2006 : 37). Par le passage du particulier à l'universel, le synthème recèle la possibilité de s'intégrer à un ensemble marqué par son ouverture au sacré. Autrement dit, chez le profane, certaines opérations symboliques visent à enchanter le réel. Et « c'est essentiellement dans la capacité *symbolique* de la pensée et du langage que se trouve la clé de la possibilité de rendre compte de l'expérience du sacré » (Ménard, 1999 : 45). Deux mondes séparés se côtoient, celui du visible et celui de l'invisible. Entre les deux, ces outils que sont synthème et symbole assurent un passage précaire. Le synthème a ainsi pour fonction d'assurer à l'individu d'établir un rapport serré au social, sans lequel ne subsistent que des possibilités de symbolisation lacunaires.

La plupart des personnages de Trudel pressentent la nécessité de s'ouvrir à l'Ailleurs, de lire et de comprendre les signes du monde pour décoder la teneur de celui-ci. Le romancier se livre manifestement à une métaphorisation du réel². Ainsi le narrateur du *Souffle de l'harmattan* peut-il voir son assiette se transformer symboliquement en scène d'aventures, et lui, se faire chevalier. Manger devient une action périlleuse où la mort, le mystère ultime, guette. Situation semblable dans les autres romans, où une simple ombre devient, par l'imagination des narrateurs, un monstre décidé à traquer les personnages. Métaphoriser la mort sous forme de « montagnes qui égratignent la lune » (Trudel, 1994 : 136) permet au narrateur de la nouvelle « Mourir de la hanche » (version préliminaire du *Mercurie sous la langue*) d'euphémiser, à même le réel, la menace létale.

Est-ce à dire que la banalité routinière du réel vaut dans la mesure où elle mène au-delà du monde phénoménal ? Serait-ce pour cette raison que les personnages de Trudel élaborent des projets fantasques et transforment la réalité : pour mieux imposer leur vision du monde ? La conception du monde de Hugues relève en tout point d'un imaginaire fantaisiste :

je croyais le ciel tout fait de carton, comme une sphère gigantesque qui englobait même la Lune, le Soleil et les étoiles, et que la seule manière de découvrir le secret de la vie dans l'univers [...] aurait été pour un homme de s'élever jusqu'au zénith des galaxies pour y découper un trou dans la voûte cartonnée, y passer la tête et découvrir de l'autre côté le diable savait quoi, mille vérités aveuglantes, ou peut-être une seule vérité, mais la vraie, la plus grande, la Clé (Trudel, 2001a : 107).

2. La métaphore n'est-elle pas l'un des premiers éléments du langage symbolique, selon le point de vue aristotélicien ?

Gaston Bachelard prétendait que l'imagination est « la faculté de *déformer* les images fournies par la perception » (1943 : 7), de dépasser les formes fixes du réel. Pour les personnages du *Mercurie sous la langue*, la maladie incite à quitter le monde profane pour gagner – toujours à même le réel – un univers peuplé par « des anges, des dieux, des femmes nues à tête de vautour, des licornes de feu et des figures géométriques qui [...] murmuraient des secrets dans un tourbillon d'astéroïdes » (Trudel, 2001b : 84). Le langage secret que suppose le système synthémique prend ici des airs de code à partager entre initiés, où le symbole compte sa part de chimères.

Ce travail vise donc l'ouverture, et le recours au symbole n'a en ce sens rien pour surprendre :

Le symbole est un produit de l'imagination visant à représenter une charge émotive très forte qui ne trouve pas de mots pour se dire, qui demeure interdite. La mort, l'incompréhensible, l'inconnu, le mystère, l'obscène, le destin, l'étrangeté, le monstrueux, l'aléa, le refoulé sont les contenus paradigmatiques du symbole (Jeffrey, 1998 : 154).

Grâce au symbole, Frédéric peut « voir jusque dans l'invisible » (Trudel, 2001b : 15), lequel se situe « entre la forme et l'être, entre l'expression et l'idée, comme une apparition soudaine » (Alleau, 2006 : 15). Et c'est là que nous retrouvons le langage secret cher à l'enfance :

Les enfants, on est connus pour ça, on a des pouvoirs. [...] Il faut comprendre que quand on accumule les années tout devient de plus en plus vrai, tellement vrai que bientôt l'invisible n'a plus place et que les royaumes s'effondrent. C'est alors qu'arrive l'adultère et son hypocrisie. L'adultère, c'est l'ère adulte avec un passé d'enfant pris dans la roche. L'ère adulte annonce les glaciers et la fin des mammouths (Trudel, 1986 : 9-10).

Le projet des personnages de Trudel n'a du reste à voir qu'avec cette entreprise de conversion symbolique des synthèmes : « aller au fond des choses voir ce qui se cache sous la surface » (*ibid.* : 128), inverser le vrai et le faux habituels. Pas surprenant que Frédéric, au seuil de la mort, choisisse la poésie pour s'exprimer. Son écriture prend la forme d'« un poème tragique qui vous arrache de vous-même pour vous jeter tout cru dans le monde invisible des douleurs et des tourments » (Trudel, 2001b : 57), porte d'entrée vers l'ailleurs. Scruter l'invisible, dire l'indicible, « voir ce qui existe de l'autre côté » (Trudel, 1986 : 59) et en revenir pour mettre en mots le mystère : quel projet farfelu mais digne de héros postmodernes ! À coups de symboles, l'individu réussit, par l'entremise d'un nouvel instituant, à mettre en mots l'indicible. Le Sujet qui se rebaptise du nom de sa maladie renaît à lui-même, en accord avec sa nouvelle réalité, et le sacré prend le visage d'un processus rédempteur.

Marcel Gauchet parlait dans les années 1980 d'un désenchantement du monde (déjà annoncé par Max Weber) pour expliquer les effets du processus de sécularisation amorcé au XIX^e siècle, aux abords de la modernité. Sylvain Trudel, lui, par l'ou-

verture au monde à laquelle il confronte ses personnages, s'inscrit résolument dans la postmodernité. Bien que ses héros s'attaquent çà et là à la religion instituée, leur recours à la religiosité semble les conduire du côté d'un sacré de transgression à valeur d'instituant. De là, nous sommes reconduits vers la donnée prédominante dans cet univers : « Voici nommé l'un des attributs de la jouissance du sacré : l'enchantement » (Jeffrey, 1998 : 25). Parfois, cette opération consiste en la réactivation de rituels païens (Trudel recourt au saut dans le volcan d'Empédocle pour nantir d'un caractère stupéfiant le suicide de la grand-mère de Luc [1989 : 98], ou encore aux cosmogonies traditionnelles [1993 : 89]) ; à d'autres moments, elle relève d'une pure invention sortie du cerveau d'un athée en manque d'explications plausibles aux raisons de l'existence (conception de traditions africaines, par exemple celle des tatagu kononi [1986 : 27], ou de nouveaux dieux mayas [1989 : 188] pour enchanter l'univers dans lequel les personnages évoluent). Certes, la fantaisie prend dans ces moments le dessus sur le réel ; cela dit, c'est à partir du réel que s'explique la fantaisie, comme quoi le symbole se comprend dans le sillage du synthème. Frédéric en revient à des valeurs terre-à-terre, loin du matérialisme consumériste, alors qu'il essaie de trouver une définition acceptable du bonheur :

Oui, il faut renoncer à soi-même et au monde des objets pour embrasser la laideur, la solitude, la vieillesse, la maladie et la mort, ces malheurs qui rendent les gens meilleurs, humbles et généreux, humains et miséricordieux, attachés à leurs pareils et amoureux de leurs derniers jours sur terre (Trudel, 2001b : 96).

L'optique postmoderne prédomine dans une telle vision du monde et le désenchantement propre à la modernité s'atténue. Cette position donne accès à une réalité dont l'être humain du XX^e siècle n'a plus l'habitude et qui confine au sacré. Frédéric de dire : « Oui, je mourrai nu et ignorant, en dehors des religions, comme je suis né, comme on ne sait plus mourir » (*ibid.* : 108). L'unité du monde chère aux philosophes présocratiques, notamment les stoïciens, se profile ici.

Les effets de ce processus de recoloration du réel se perçoivent par l'entremise d'un décryptage. Tel qu'imaginé par l'être humain (sous sa forme et institutionnalisée et sauvage), le sacré n'est rien d'autre qu'« une certaine manière d'appréhender le monde (l'univers, l'environnement social, les événements) » (Ménard, 1999 : 31), qui permet toutefois de se figurer l'invisible. La mort comme la naissance, ces mystères situés au point d'entrée du sacré, sont en fait des synthèmes qui demandent à s'intégrer à un ordre de compréhension imparfait mais suffisamment valide pour que la vie continue. Le sacré est devenu aujourd'hui une expérience personnelle, qui peut néanmoins se partager à quelques élus par l'entremise de synthèmes et, par extension, de symboles. Le sacré viserait-il en ultime instance le réenchantement de la mort ? La métaphorisation des grands mystères, telle qu'on la retrouve chez Trudel, amoindrit les effets de la dépossession totale, définitive et irréversible qu'entraîne la fin. Par voie de synthèmes, de symboles, de mythes, il devient possible de réhabiliter la mort.

Voilà : il ne peut qu'y avoir un contrecoup sacré à toute réalité négative, ne serait-ce que dans l'espoir d'en venir à bout.

En plus de ses quatre romans et de ses deux recueils de nouvelles destinés à un public adulte, Sylvain Trudel a écrit plus d'une quinzaine de romans pour enfants, où l'univers mis en scène est celui de la jeunesse, avec son langage, son mode de pensée, ses intérêts et ses tracas. Il y a lieu de supposer que le rapport à la dimension sacrée du monde est tout aussi présent et même prédominant dans ces romans que dans ceux que nous venons de survoler, car les préoccupations de Trudel ne changent en rien d'une œuvre à l'autre. Toujours, vie et mort passionnent l'auteur, et le recours au synthème et au symbole rend compte de tentatives pour apprivoiser l'indicible. Le symbole maintient l'énigme mais, heureusement, le synthème, en ramenant les préoccupations au social, permet de la déchiffrer, ne serait-ce que minimalement, et la porte qui s'ouvre au lecteur est celle d'un univers magique, où la parole prend valeur de révélateur, comme le suggère Michel Maffesoli : « Le mot vivant et vécu devient *parole retrouvée*. On est, ici, au cœur du réenchantement du monde » (2009 : 24). Les réponses aux grandes questions existentielles prennent une résonance originale, si bien que le lecteur trouve chez Trudel une nourriture satisfaisant son désir de comprendre. Et l'univers mis en scène, où l'irrationnel affleure à foison, est accepté au point de former avec le réel une unité manifeste. Peut-être serait-on justifié de voir dans cette acceptation volontaire et radicale d'un monde sécularisé marqué de coutumes païennes les déplacements du sacré annoncés par anthropologues et sociologues vers le milieu du XX^e siècle. On retrouve aujourd'hui le sacré là où il n'était pas hier, et cette rencontre s'avère rafraîchissante. Le monde ne peut que s'en trouver réenchanté.

BIBLIOGRAPHIE :

- Alleau R. 1977. *La Science des symboles*. Paris. Payot.
- Alleau R. 2006. *De la nature des symboles*. Paris. Éditions Payot & Rivages.
- Bachelard G. 1943. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris. Librairie José Corti.
- Billault S. 1965. *Du signe au synthème. Du symbole au sacrement*. Paris. Spes.
- Durand G. 1964. *L'Imagination symbolique*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Durand G. 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris. Dunod.
- Jeffrey D. 1998. *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*. Paris. Armand Colin.
- Maffesoli M. 2009. *Le Réenchantement du monde*. [s.l.] Perrin.
- Ménard G. 1999. *Petit traité de la vraie religion*. Montréal. Liber.
- Tessier R. 1991. *Le Sacré*. [s.l.]. Les Éditions du Cerf et Les Éditions Fides.
- Trudel S. 1986. *Le Souffle de l'harmattan*. Montréal. Les quinze, éditeur.
- Trudel S. 1989. *Terre du roi Christian*. Montréal. Les quinze, éditeur.
- Trudel S. 1993. *Zara ou la mer Noire*. Montréal. Les quinze, éditeur.
- Trudel S. 1994. *Les prophètes*. Montréal. Les quinze, éditeur.

Trudel S. 2001a. *Le Souffle de l'harmattan*. Montréal. Éditions Typo et Sylvain Trudel.
Trudel S. 2001b. *Du mercure sous la langue*. [s.l.]. Les éditions Les Allusifs.

Sylvain Trudel and the Reenchantment of the World

ABSTRACT: Since the middle of the 1980s French Canadian novelist Sylvain Trudel has constantly put his characters in contentious situations from which they try to escape by way of creating alternative worlds at the same time real and fantastical. This device takes the characters away from their trite everyday life and into a symbolic and mystical universe. The *synthème* seems to be fit into that symbolic frame. Through the child's point of view – which seems then to become some sort of secret language – each object belonging to the realm of the profane becomes tinted with a sacred meaning. *Synthème* and symbol would then be considered as vehicles for the sacred, that which shows through Sylvain Trudel's novels.

Keywords: Quebec, symbol, syntheme, archetype.